

BARCELONA EN EL PUNTO DE MIRA
LECTURAS DE LA CIUDAD

María Teresa Aguado Roca

Tesis Doctoral
Departamento de Proyectos Arquitectónicos
UPC

Directora de tesis: Cristina Jover Fontanals
Co-directora: Ana María Moya Pellitero

Septiembre 2015

Per a la Maria i en Xavi

| AGRADECIMIENTOS / AGRAÏMENTS

Gràcies a la Maria i en Xavi per recolzar-me incondicionalment i per la seva inacabable paciència.

Moltes gràcies a l'Eva, a l'Enric, a la mamà que m'han fet sempre costat, i... al papà que des de lluny aguaita.

Sense la Cristina Jover mai hagués pogut dur a terme aquesta tesi. Gràcies a la seva àmplia visió i capacitat per promoure la recerca i pels seus coneixements profunds sobre la ciutat de Barcelona. I sobretot, gràcies per encoratjar-me a perdre'm en la mirada d'altres.

Esta tesis nunca hubiera visto la luz sin la inestimable ayuda de Ana María Moya. Ana, gracias por tu energía. El capítulo sobre percepción urbana ha sido posible gracias a la estancia en el Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes (Universidad Lusófona), Portimao, Portugal.

A Pilar y Mauro, por cuidar de Maria y prestarme su tiempo. A Víctor y Laura por su optimismo que se contagia. A la Maite i la Montse Roca, a en Víctor i a en Gonzalo per donar-me suport. A tota la família Roca Mir, i en particular a la Montserrat i a l'Alfonso Roca. Al Martin, per que he après del seu rigor científic i de la seva ironia front la vida. En paralelo, esta investigación me ha permitido reencontrarme con parte de mi pasado gracias al empuje de Teresa Aguado.

Gràcies a en Josep Padró per engrescar-me a estudiar Arquitectura. A en Carles Martí Artís, per ensenyar-me a mirar l'Arquitectura des d'una altra perspectiva: passejant per Nàpols, per la Regia di Caserta, Pompeià i Paestum.

A la Brigitte Hübner, en Pedro Gómez, en Santi Pindado, l'Ester Roig, l'Eugènia Vidal...els meus amics que han estat atents durant els moments fàcils i difícils de la investigació. Per acompanyar-me l' emoció! A la Carme Galard i la Marta Serrat per al seu recolzament. Gracias a Michael Abrams por compartir la pasión por el dibujo y la Arquitectura. A Sofia Gruzdys, por su visión optimista de la docencia. Gràcies a la Carla Blanch per els seus consells de disseny gràfic.

A la gent del DMS, en especial a la Belen Mendiola i la Maria Sardà. A en John i la Patricia Owen per la seva ajuda amb les traduccions.

Als companys de Dibuix I de l'ETSAB i l'ETSAV, per compartir el dia a dia al *camarote*.

A todos aquellos que me han escuchado, animado o acompañado durante el camino de la elaboración de la tesis.

ÍNDICE

1	Abstract.
3	Introducción.
10	1. Apuntes sobre la mirada.
19	2. La ciudad desde distintas ópticas: Pensar, dibujar, filmar... la ciudad.
61	3. La mirada propositiva.
79	4. Lectura de la ciudad a través del proceso de proyecto. Barcelona 1976-2011.
94	5. Tres décadas de concursos de arquitectura.
97	5.1 1976. Concurso para la ampliación del C.O.A.C.
120	5.2 1984. Concurso de anteproyectos para el Anillo Olímpico.
165	5.3 1986. Concurso internacional L'illa Diagonal.
183	5.4 1989. Concurso internacional Vivienda y Ciudad.
209	5.5 1995. Concurso para el frente marítimo del Poblenou.
235	5.6 1999. Concurso para la sede de Gas Natural.
262	5.7 2000. Concursos para el Fórum 2004.
278	5.8 2004. Concurso para la Filmoteca de Catalunya.
311	5.9 2011. Concurso para la Biblioteca pública del Estado.
350	Conclusiones. Múltiples Ciudades y un espejismo.
375	Bibliografía.
387	Créditos de las imágenes.
393	English translation (abstract, introducción y conclusiones)
A1.	Anexo. Recopilación de ejemplos de lectura de la ciudad de Barcelona.

| ABSTRACT BARCELONA EN EL PUNTO DE MIRA. LECTURAS DE LA CIUDAD.

La tesis “Barcelona en el punto de mira. Lecturas de la ciudad” trata sobre la mirada hacia la ciudad realizada desde el proceso del proyecto arquitectónico. Se plantea como objetivo descifrar el concepto de ciudad que existe implícito en los esbozos del edificio en el contexto urbano. La imagen de la ciudad que muestran los dibujos no es una copia exacta de la realidad sino que contiene una determinada forma de percibirla.

Como hipótesis, se denomina “mirada propositiva” a aquella que el arquitecto realiza durante el proceso de proyecto cuando percibe, comprende y transforma la ciudad no desde los planes urbanísticos, sino desde la concepción de un edificio concreto: el boceto desvela una idea de ciudad.

En paralelo, se investiga la mirada hacia la ciudad desde distintas ópticas: lecturas desde la teoría de la percepción y análisis urbano, la ciudad filmada, la ciudad dibujada. Con ello se construye un repertorio de “modos de ver” con el cual abordar la parte propiamente arquitectónica de la tesis.

El estudio de la “mirada propositiva” mostrará las herramientas de que dispone el arquitecto para expresar su concepto de ciudad; qué concepto de ciudad contiene implícito cada imagen y, por último, la evolución en el tiempo de las distintas miradas de los arquitectos. Para responder de forma concreta a las cuestiones formuladas se toma como caso particular la ciudad de Barcelona. En ella se generan grandes transformaciones urbanas en espacio temporal relativamente corto. Para acotar la investigación se selecciona el período que abarca desde 1976 (fecha de aprobación del Plan General Metropolitano, inicio del urbanismo de la Barcelona democrática) hasta el año 2011 (superposición de la mirada 2.0).

Del conjunto de los diversos proyectos de este período destacan los ejemplos de los concursos de ideas porque -sobre un mismo programa y un mismo emplazamiento- generan respuestas alternativas -incluso antagónicas- al abordar un mismo contexto urbano. Se profundiza la investigación a través de las propuestas presentadas a nueve concursos de ideas celebrados en Barcelona que hilvanan el periodo mencionado (1976-2011).

La “mirada propositiva” es aquella que plantea una idea de ciudad. Del estudio de las propuestas presentadas a los nueve concursos se identifican nueve conceptos de urbe distintos: “ciudad memoria”, “ciudad permeable”, “ciudad espacio público”, “ciudad geometría”, “ciudad paisaje”, “ciudad fragmento”, “ciudad simbólica”, “ciudad collage” y “ciudad reflejo”.

La representación de las distintas ciudades contiene múltiples elementos sutiles que se pueden dibujar en forma de una Matriz de ciudades. Ésta permite relacionar los nueve concursos con las ideas de ciudad que se destilan de los proyectos realizados por los distintos arquitectos.

En síntesis, “Barcelona en el punto de mira. Lecturas de la ciudad” aporta el concepto de la “mirada propositiva” como herramienta de análisis de la que dispone el arquitecto para expresar su idea de ciudad a través del dibujo e imágenes de la misma. Esta tesis establece la relación y evolución entre el tipo de representación gráfica y el concepto de ciudad asociado.

| INTRODUCCIÓN

“A los once años nos propusieron en la escuela que dibujáramos lo que nos inspiraba Japón. Representé entonces un dibujo de manchas con colores pastel. La imagen describía un paisaje de un jardín con un pequeño puente que atravesaba un riachuelo y unas velas que flotaban en el agua. De los colores pastel de la niñez pasé a los colores básicos en la adolescencia. Éstos se mudaron al blanco y negro de la juventud, sin matices, más radical. Después del paso por la escuela de Delft (Holanda) irrumpieron con fuerza los *marker*: naranja, verde pistacho y azul. Inconscientemente, la elección estaba ligada al plano emocional; desde la experiencia se acepta, entonces, una componente sutil como parte integrante de la percepción.

Al inicio de la tesis, comienza una lectura de la ciudad de forma intuitiva. Los paseos por Barcelona llevan a revivir los recuerdos de décadas pasadas. Lugares que se transformaron antaño como la plaza de Les Glòries, el recuerdo de su puente peatonal que se mudó junto al mar; o la Barceloneta con sus chiringuitos en la playa y la traza del tren que nos acercaba al Maresme con sus vagones desvinciados.”¹

“Barcelona en el punto de mira. Lecturas de la ciudad” trata sobre la mirada hacia la ciudad realizada desde el proceso del proyecto arquitectónico. Se traza como objetivo desvelar el concepto de ciudad que se esconde detrás de los esbozos que se generan durante el proceso de creación al analizar, dialogar y explicar el edificio en el lugar. Se parte del axioma que la imagen que recogen no es una copia mimética de la ciudad real sino que refleja una parte de las inquietudes de cada arquitecto. A lo largo de esta tesis, este concepto se ha denominado “la mirada propositiva”. La influencia de estas distintas miradas en la concepción del proyecto es la hipótesis de este trabajo de investigación: ya desde el croquis existe implícita una idea de ciudad.

A grandes trazos, la tesis demuestra la existencia de “la mirada propositiva” y que ésta forma parte de las decisiones de proyecto; que ésta implica un concepto de ciudad concebido por el arquitecto. La investigación desarrolla, selecciona y estudia diversos proyectos arquitectónicos analizando las diferentes “miradas” que contienen, explicando su diálogo con la urbe, y definiendo la relación entre representación e idea de ciudad. Como se verá más adelante, la investigación penetra a través de los bocetos en la dinámica de los concursos de ideas de arquitectura de la ciudad de Barcelona en un periodo determinado.

1 Diario de la autora. Concurso de dibujo convocado por el consulado de Japón en Barcelona / Curso 1981-1982

Focalizado el tema de estudio, la tesis desvela las herramientas que dispone el arquitecto para expresar el concepto de ciudad. También nos muestra las ideas de ciudad en relación a una determinada forma de expresión gráfica. Utilizando diversos ejemplos se observa la evolución del dibujo de la ciudad a través del proyecto. Se indagan las referencias visuales recogidas de otras disciplinas y se analiza si las distintas miradas convergen en conceptos colectivos. Por último, se interroga si existen arquitectos que construyen un lenguaje individual para expresar una idea de ciudad propia.

La evolución de la tesis se desmarca de la tendencia dominante de acotar los conocimientos en porciones limitadas y estancas. La transversalidad aparece como una respuesta necesaria. A partir de esta premisa, se adentra en los ámbitos comunes existentes entre el dibujo, el proyecto y la urbe, convirtiendo sus fronteras en pasos permeables y permitiendo visiones más complejas. La arquitectura y la ciudad se implican mutuamente, una ciudad no tan sólo formal sino también destinada a albergar las actividades humanas, físicas y emocionales.

DEAMBULAR ENTRE FRONTERAS

Para abordar el tema de estudio, un primer paso corresponde a la búsqueda de herramientas con las cuales acercarse a la lectura de la ciudad estableciéndose las bases del significado de la mirada: el binomio ver-mirar. Se expone la relación entre realidad e imagen y se determina la premisa: mirar es proyectarse. De la acción -mirar- nos aproximamos al objeto: la ciudad. En un segundo paso se revisa, a modo de estado de la cuestión, la percepción de la urbe recogiendo los parámetros que nos permiten relacionar imagen y concepto asociado. La *ciudad psicológica* de Lynch, el modelo del *Strip* de las Vegas de Venturi, la *arquitectura de la ciudad* de Rossi, la *ciudad de los iconos* -New York- de Koolhaas, la *no-ciudad* de Augé, la *ciudad photoshop* de Koolhaas, la *urbe global* de Sassen o la *ciudad hojaldre* de García Vázquez.

En paralelo, se abre un abanico de miradas que permiten deambular durante el camino: la ciudad se explora desde distintas ópticas. Se introduce la mirada crítica de Jacques Tati, la visión de Los Ángeles que nos propone Joel Schumacher o el trabajo de Wim Wenders al recoger la memoria de Berlín desde el cine. También se tantea la ciudad de Barcelona desde la literatura. Se releen, entre otros, libros de Juan Goytisolo, Carmen Laforet, Juan Marsé o Eduardo Mendoza, en los que el conjunto de textos componen relatos -medio inventados, medio vividos- que suceden en la ciudad real.

Si existe la ciudad filmada, novelada o pintada, existe también la ciudad «revisitada» a través del proyecto de arquitectura. En consecuencia, los distintos ámbitos seleccionados preparan una perspectiva más amplia que permite adentrarse en la parte de la tesis centrada en el terreno propiamente arquitectónico.

METODOLOGÍA DEL ESTUDIO

Para profundizar sobre el tema se hace imprescindible situar la investigación en un territorio concreto y tangible. Se escoge la ciudad de Barcelona como modelo extrapolable a otros lugares. Se selecciona esta ciudad porque en un periodo relativamente corto de tiempo la ciudad experimenta una gran transformación actuándose en el centro histórico, perfilando sus límites y consolidando la traza de la avenida Diagonal hacia el mar.

En paralelo, también se produce una consonancia entre proyecto arquitectónico y urbanismo.

“Uno de los argumentos metodológicos básicos del <Modelo Barcelona> ha sido entender <la ciudad como laboratorio>. Se trata, por lo tanto, de un modelo empírico, que no parte de ambiciosas planificaciones tecnológicas, sino que se basa en intervenciones fragmentarias, en operaciones pequeñas y medias que estratégicamente van recomponiendo la ciudad a partir de instrumentos del proyecto arquitectónico.”²

Definido el ámbito de la ciudad de Barcelona, se determina un período que comprende desde 1976 (fecha de la aprobación del PGM³ y del inicio del urbanismo con una tendencia más participativa), hasta el año 2011 (fecha de la virtualización de la estrategia urbanística desde el gobierno municipal. Será el inicio de un ciclo distinto en la forma de definir la ciudad).⁴

La elección de este amplio período responde a la necesidad de averiguar si la mirada sobre la ciudad es temporal o atemporal, es decir, si el contexto determina la imagen o, en contraposición, la mirada es relativa al sujeto con independencia del momento histórico.

2 MONTANER, J.M. *Archivo crítico modelo Barcelona 1973-2004* Barcelona : Ajuntament de Barcelona : Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB-UPC, 2011, pág. 13.

3 BOHIGAS, Oriol; *Reconstrucció de Barcelona*, Op. Cit. pág. 7

4 La denominada “mirada 2.0” superpondría a la “mirada propositiva” otros procesos de configuración de la ciudad como la participación ciudadana, la interacción directa a través de la redes sociales, el concepto de smart city, etc.

“El 1976 hom va aprovar un Pla Metropolità que te una història llarga i accidentada. Malgrat la política enrarrada i la pressió especuladora entre las quals va ésser gestat, va acabar essent en molts aspectes una intel·ligent anticipació...Com a conseqüència, el Pla resultant te una serie de fets positius molt remarcables: ha permès importants reserves de sòl per a espai públic i equipaments; ha proposat un equilibri d'usos i densitats que fins i tot ha provocat alguns canvis de signe en el creixement de l'especulació; ha establert un sistema d'ordenances i de criteris en l'ús i en la forma, amb intent de substituir la primacia del *zoning* i dels estàndars quantitius per un procés de localització i formalització que supera tímidament el plantejat pel projecte; ha respost a les exigències d'una coordinació territorial de major escala, atenent la relació centre-perifèria, en l'àmbit metropolità”

Durante este tiempo (1976-2011) el campo de la representación gráfica evoluciona de la elaboración manual a la incorporación de las técnicas digitales. Con ello se incorpora al plano real la dimensión del espacio virtual. El análisis de estas tres décadas es suficiente para establecer las comparativas necesarias para investigar la “mirada propositiva”.

Para ayudar a determinar el intervalo temporal objeto del estudio de esta tesis, se confeccionó previamente una *Recopilación de ejemplos de lectura de la ciudad de Barcelona*⁵ que se analizaron desde su respectivo proceso de proyecto. La propia búsqueda proporcionó las pautas para acotar la elección de unos casos de estudio y determinar cuáles trabajar en más detalle.

La recopilación de ejemplos abarca diferentes clases de actuaciones para discernir si las miradas se vinculan únicamente al programa funcional requerido y a las tendencias del momento, o si prevalece la forma de ver del arquitecto. Se incluyen obras de escalas diversas, edificios públicos y obras de iniciativa privada. Quedan excluidos del presente trabajo los planes urbanísticos de escala mayor, pues en estos casos la relación entre propuesta y ciudad es precisamente su esencia, por lo que no procede su catalogación. Identificados ya los proyectos según su secuencia cronológica, se insertaron en su contexto urbano definiendo gráficamente su posición en la trama a través de su ubicación exacta en el fotoplano de la ciudad (ver anexo).

Se decide reducir el análisis de los ejemplos sólo a los concursos de ideas de arquitectura. En el caso específico de los concursos, se permite una comparación efectiva de miradas diversas. En ellos, sobre un mismo lugar y un mismo programa, se plantean visiones muy distintas de ciudad. Será, por tanto, a través del estudio sistemático de estos concursos como se encontrarán las herramientas necesarias para abordar esta investigación en la ciudad de Barcelona.

A partir de esta *Recopilación de ejemplos*, se realiza una selección de nueve concursos de ideas celebrados en la ciudad de Barcelona. Esta selección de nueve actuaciones incluye lugares en los que la ciudad interpela al proyecto y zonas en las que la trama del Ensanche queda desdibujada en los límites del planeamiento de Cerdá. Se trabaja de forma cronológica, ordenando el listado de proyectos en tres épocas que coinciden con fechas clave de la historia del desarrollo urbano de Barcelona.

5

Consultar anexo.

TRES DÉCADAS DE CONCURSOS PARA LA CIUDAD DE BARCELONA

1976-1986 El primer período se inicia en el año 1976, fecha de aprobación del Plan General Metropolitano y abarca hasta 1986. El 17 de Octubre de ese año Barcelona obtuvo la candidatura Olímpica, acontecimiento que propició un impulso histórico en la renovación de la ciudad.

1987-1999 También se trata de un período determinado entre la proclamación de eventos que transforman la ciudad. Los primeros años de este ciclo se caracterizan por la ejecución de las obras para la construcción de las infraestructuras olímpicas y, al final de la década de los noventa, se suceden los proyectos para las sedes corporativas de los edificios de las grandes compañías suministradoras de servicios.

2000-2011 Con el cambio de siglo se impulsa el 22@, distrito tecnológico del Poblenou, y se convocan una serie de concursos para la realización del Fórum de las Culturas 2004, el evento que transforma el tramo final de la avenida Diagonal. En 2011 se produce un giro de estrategia del Ayuntamiento, con el objetivo de alcanzar la Barcelona “smart city”. Se seleccionan nueve concursos (tres por período) que forman parte esencial del desarrollo urbano por varios factores comunes: por su posición estratégica en la trama urbana; por la reflexión que suscitan en la relación existente entre programa funcional *versus* espacio público y, en tercer lugar, por la repercusión sociocultural que tuvieron en su momento. En todos ellos confluyen la presentación de una multiplicidad de propuestas que permiten estudiar de una manera efectiva la “mirada propositiva” sobre la ciudad. El listado de los casos de estudio que se analizan es el siguiente:

1. 1976 / Ampliación del C.O.A.C.

Análisis de la mirada sobre el casco antiguo y sobre el espacio público del entorno.

2. 1984 / Anteproyectos para el Anillo Olímpico.

Los proyectos buscan una nueva panorámica de la ciudad. Se detecta una mirada propositiva a los límites de la ciudad.

3. 1986 / Concurso internacional “L’Illa Diagonal”.

Se resuelve un vacío urbano y se realiza una reflexión sobre la continuidad de la traza de la avenida Diagonal.

4. 1989 / Concurso internacional: Vivienda y Ciudad.

Aparece una nueva visión de la Diagonal desde la plaza de Les Glòries hasta el mar como propuesta para un nuevo modelo de ciudad (preludio del 22@).

5. 1995 / Frente marítimo del Poblenou.

Se produce una revisión del frente marítimo y sobre el modelo de manzanas del Ensanche con una mirada postolímpica.

6. 1999 / Sede de Gas Natural.

Las compañías energéticas buscan su símbolo en una Barcelona global ya reconocible en cualquier punto geográfico.

7. 2000 / Fórum 2004.

Se produce un cambio del llamado “modelo Barcelona” a la “marca Barcelona”, con unas miradas nuevas sobre la ciudad.

8. 2004 / Filmoteca de Cataluña.

Finaliza la intervención de la Rambla del Raval con el que se considera el último gran equipamiento público de la ciudad hasta la finalización del período estudiado.

9. 2011 / Biblioteca del Estado

Inicio del período de crisis económica. Aparecen múltiples propuestas en busca de un nuevo icono de la ciudad.

Sobre todos ellos se incide en el análisis de los documentos en los que existe una vinculación directa entre Arquitectura y Representación de la ciudad, que principalmente consisten en los planos de situación del proyecto, los esbozos del edificio en su entorno, las maquetas volumétricas y las infografías. A ellos se les interroga por el encuadre, el fondo, el punto de vista, el

tipo de trazo. Se analiza aquéllo que no aparece o aquéllo que resalta. Se indaga sobre cuál es el concepto de ciudad que se esconde detrás de la imagen y qué instrumentos gráficos explican su relación. Recogiendo este bagaje de información, la propia investigación encuentra las herramientas ajustadas al análisis de la mirada hacia la ciudad.

Por tanto, el concepto introducido en esta tesis denominado la «mirada propositiva» descifra sus códigos y los personajes desvelan su concepto de ciudad con las pistas que dejan en cada dibujo. Al examinar las propuestas presentadas a los nueve concursos de ideas de arquitectura de Barcelona seleccionados, se descubren las distintas ciudades creadas en el proceso de proyecto. A partir de este análisis, se investiga qué propuestas de ciudad genera la mirada de los arquitectos que participaron en estos concursos.

Al abarcar un periodo de tres décadas se confirma si ha existido una evolución y si se han atendido a unos parámetros concretos. A medida que se avanza hacia las conclusiones de la tesis, los concursos, textos y dibujos hablan de las múltiples ciudades que contiene Barcelona; y también de las posibles ciudades en las que se hubiera podido convertir.

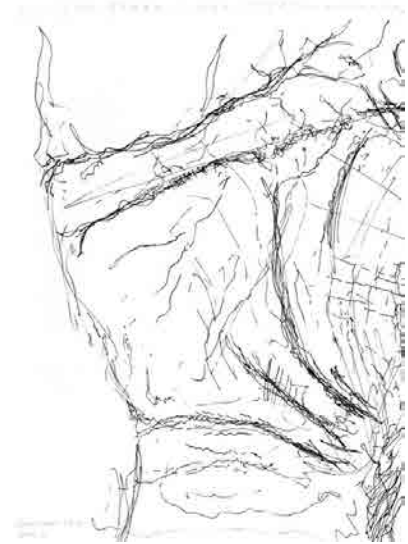
La aportación de la tesis «Barcelona en el punto de mira. Lecturas de la ciudad» contiene un valor retrospectivo y nos permite establecer las relaciones existentes entre pensamiento y dibujo. La recopilación de los concursos durante el periodo seleccionado de 1976-2011 constituye un documento inédito hasta la fecha que permite ahondar en aspectos globales, cuyo trabajo de investigación nos muestra una historia particular de los concursos de ideas de arquitectura de la ciudad de Barcelona y descifra la existencia de una evolución temporal en ellos.



1.1.



1.2.



1.3.

1 | APUNTES SOBRE LA MIRADA

Como tarea previa a la lectura de la ciudad se acomete una reflexión sobre el significado del término *mirar*. *Mirar* en el sentido amplio de la palabra. De este modo, el presente capítulo contiene y sienta las bases de trabajo útiles para elaborar el resto de la investigación. Este proceso de búsqueda se inicia desde la parte más abstracta relativa al lenguaje -la etimología- hasta llegar a la parte más concreta del mismo: la mirada del arquitecto.

Mi inquietud como arquitecta y docente me lleva a replantear la cuestión de cómo debería enseñar a dibujar Arquitectura. Dibujar, no sólo para representar, sino entendiéndolo en un término más genérico: el del conocimiento; y, durante ese proceso, poder dotar al alumno de las herramientas gráficas necesarias para que desarrolle la profesión.

A menudo, inicio el curso con los estudiantes de primer curso de Arquitectura proponiéndoles dibujar su palma de la mano sin mirar el papel durante un tiempo suficiente¹. Considero que para representar un objeto concreto es imprescindible mirarlo detenidamente, para poder verlo, entenderlo y, a posteriori, comenzar a trazar líneas sobre el papel para intentar explicarlo.

Si se analizan las figuras 1.1, 1.2 y 1.3 se observa que en el primer dibujo el contorno de la mano se superpone con las líneas de los pliegues, pero son dos capas que no guardan relación. En el segundo, se define el objeto explicando los puntos de flexión: nudillos, uñas; los dedos aparecen como elementos autónomos. Y el tercer estudiante selecciona dibujar solamente una parte de la mano y la describe de un modo más detallado con un encuadre intencionado.

Los tres dibujos son ejercicios de alumnos del mismo curso, el enunciado es el mismo y el objeto a representar también; sin embargo el resultado es diverso. Es distinto porque no hay una idea preconcebida. En este caso, la importancia recae en el proceso, en mirar al objeto sin esperar una solución determinada. En consecuencia, las imágenes explican más sobre la forma de mirar del alumno que del objeto en sí.

Una de las claves para que esta propuesta sea efectiva es conseguir *detener el tiempo* durante cinco minutos. Se trata, en definitiva, de una tarea de corta duración pero que requiere una mirada atenta, paciente y minuciosa. La premura por conseguir objetivos conlleva, a menudo, a olvidar la palabra “contemplar”, significado antiguo de la palabra latina “*mirāri*» (origen de

Dibujos realizados por estudiantes de la asignatura de Dibujo I de la E. T. S. Arquitectura de Barcelona. Curso 2008-2009

1.1 Autora: Cristina Acosta

1.2 Autora: Julia Ferran

1.3 Autor: Guillermo Fibla

¹ EDWARDS, B. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Ediciones Urano. 1ª Ed. 1979, 6ª ed. 2000. pág. 117.

2

Mirar

h. 1140 Del latín *mirāri* “admirar”, “asombrarse, extrañar”. Primero significó en castellano antiguo lo mismo que en latín, después “contemplar” h. 1250; finalmente “mirar”.
COROMINAS, Joan. Breve diccionario etimológico de la lengua española. Ed. Gredos

3

Ver

Del verbo latino “*videre*” (perf. “*vidi*” y part. perf. “*visum*”, compárese con it. “*vedere*”, fr. “*voir*”) y de raíz indoeuropea **weid-*. Emparentado con el verbo griego “*ο δα*” (“*oída*”) que significa “saber” (que era originariamente “(F)*ο δα*” y habría significado saber por haber presenciado o visto algo: “yo sé porque lo he visto”) y también con “*ε δον*” (*eidon* – el aorista del verbo griego *πάω* “*horáo*”-“*ver*”) y de donde proviene la palabra “*ε δος*” (“*eídos*”-“*idea*”) luego usado por Platón para describir su mundo de las ideas que se podía percibir a través de una “*vision intelectual*” (nuestra palabra “*idea*” moderna podría venir más precisamente del infinitivo de “*ο δα*” que es “*δέειν*”-“*idéein*”).
<http://etimologia.wordpress.com/2006/12/12/ver/>

4

En transversal relacionado con *Idea*.

“*Idea*...tomado del gr. *ιδέα* “*apariencia*”, “*imagen ideal de un objeto*”, derivado de *ιδέειν* sinónimo y hermano del lat. *videre*...”

COROMINAS, J. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid: Gredos, 1980-1991, pag.774

Mirar

Deriv. *Mira* (1591, Percivale, <looking on a view, a sight>), seguramente tomado del it. *mira* “*puntería*”, “*mira de un arma*”, etc... Ocasionalmente puede presentarse como equivalente de “*ver*”

COROMINAS, J. Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico. Madrid: Gredos, 1980-1991, pag.84

mirar)². “*Contemplar*” contiene las componentes esenciales para dibujar: la mirada y el tiempo.

El origen del verbo “*ver*” se conecta etimológicamente con el verbo “*saber*”. En griego “*ver*” significa “*aprender*”, poseer los objetos en la medida en que son vistos.

“*VER* (...) Emparentado con el verbo griego “*οίδα*” (“*oída*”) que significa “*saber*” (que era originariamente “(F)*οίδα*” y habría significado saber por haber presenciado o visto algo: “*yo sé porque lo he visto*”) (...). “³

En consecuencia, la mirada formaba parte del conocimiento. Por otro lado, también se relaciona con la palabra griega “*idea*”⁴. En castellano, la acepción de la palabra “*mirar*” se conecta con el vocablo “*ver*”, que a su vez establece relación con:

“ (...) *Ver / distinguir / percibir / contemplar / divisar / dar vista / avistar / observar / advertir / descubrir / hallar / tropezar / notar / reparar / avisar / antever / revisar*

Campo visual / horizonte / punto de vista / perspectiva / vistas / espectáculo / panorama / paisaje / aspecto / cuadro / sinopsis. “⁵

En síntesis, al estudiar las diferentes acepciones del verbo “*mirar*”, se distinguen dos conceptos clave: **examinar y el binomio mirar-ver**. En el primer concepto, la acción lleva asociado el concepto de análisis y el comprender el objeto: diseccionar, asimilar y sintetizar. En el segundo, lleva implícito el intercambio de información entre el observador y lo observado.

Existe una diferencia entre aquello que se ve y aquello que se cuenta. Como comenta Luís M. Mansilla a propósito de este tema en su tesis «*Apuntes de viaje al interior del tiempo*»:

“*La imagen es una recomposición hipotética: la cosa *mentale* de los renacentistas queda atrapada por el deseo, porque los estímulos no vienen sólo de fuera, sino que también de dentro (como los colores de Goethe y Leonardo).”⁶*

La imagen se torna entidad en sí misma como ocurre en “*Un coup de Dèss*” de Stéphane Mallarmé (fig. 1.4). Ésto sólo se comprende desde la visión directa del escrito. En el poema son tan

2 **mirar** (ver cuadro)

3 **Ver** (ver cuadro)

4 En transversal relacionado con *Idea*. (ver cuadro)

5 **mirar** (ver cuadro)

6 MANSILLA, L. M. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*, pág. 169.

importantes la palabras como los silencios (los vacíos), tan imprescindible su cadencia como su disposición.



1.4. Extracto del poema "Un coup de Dè's" de Stéphane Mallarmé.

Con este bagaje la presente tesis se adentra en el ámbito en el cual el mundo y la imagen que se posee de éste son indisolubles.⁷

“Lo visual concierne al nervio óptico, eso es evidente, pero aún así, lo visual no es una imagen. La condición *sine qua non* para que haya imagen es la alteridad. Lo visual, al menos en primer término, no sería otra cosa que la verificación óptica de un funcionamiento puramente técnico; de ahí que parezca como algo cerrado y autosuficiente...Se puede decir sin temor a exagerar, que lo visual sirve para no mirar a los otros; o mejor dicho, para no ver al otro, ya que también hay una contraposición activa entre ver y mirar. El que mira, no ve; ver es dejarse ver. El mirar acarrea hoy una intencionalidad demasiado esclava, una voracidad acorde con la pulsión consumista dominante. Genera, desde la infancia una dependencia mecánica, paradójicamente exenta de atención. Este mundo de mirones criados por el Audiovisual produce paradójicamente la anestesia de la imagen. Consecuencia: nuestro ojo cada vez percibe menos la entraña del mundo, su latido invisible. Confundir o propiciar la confusión entre la imagen y lo visual supone contribuir a un acto de liquidación generalizada.”⁸

7 BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993.

8 ERICE, Víctor, "Medios visuales bajo control: cine y televisión". *Revista Archipiélago* nº 60.

Mirar (Ver Vista)

Ojea/ atisbar / otear/ fisgar/ remirar / atender / examinar / observar / vigilar /acechar

Ver / distinguir / percibir /contemplar / divisar/ dar vista / avistar/ observar/ advertir / descubrir / hallar / tropezar /notar / reparar/ avisar / antever /revisar

Campo visual / horizonte / punto de vista / perspectiva / vistas / espectáculo / panorama/ paisaje / aspecto / cuadro / sinopsis

CASARES, Julio. Diccionario ideológico de la lengua española. Barcelona, 2ª Edición, Editorial Gustavo Gili, 2007

Mirar

(a, hacia) Aplicar a algo el sentido de la vista, para verlo.

MOLINER, María. Diccionario de uso del español, Madrid, 1ª edición, Gredos S.A, 1966

Mirar

1. Dirigir la vista a un objeto.
2. Observar las acciones de alguien.
3. Revisar, registrar.
4. Tener en cuenta, atender.
5. Pensar, juzgar.
6. Inquirir, buscar algo, informarse de ello.
7. Dicho de una cosa, especialmente de un edificio: Estar situado, puesto o colocado enfrente de otro.
8. Concernir, pertenecer, tocar.
9. Cuidar, atender, proteger, amparar o defender a alguien o algo. Mira mucho POR sus amigos.
10. Tener un objetivo o un fin al ejecutar algo. Solo mira a su provecho.
11. Tener algo en gran estima, complacerse en ello. Se mira EN su pintura.
12. Tener mucho amor y complacerse en las gracias o en las acciones de alguien. Siempre se mira EN sus hijos.
13. Considerar un asunto y meditar antes de tomar una resolución.

Diccionario de la lengua Española. RAE, Madrid, 2001

“...cuando se presenta una imagen como una obra de arte, la gente la mira de una manera que está condicionada por una serie de hipótesis aprendidas acerca del arte. Hipótesis y suposiciones que se refieren a:

la belleza	la forma
la verdad	la posición social
el genio	el gusto
la civilización,	etcétera

Cuando “vemos” un paisaje, nos situamos en él. Si “viéramos” el arte del pasado, nos situaríamos en la Historia.”

Por un lado, Víctor Erice explica que la condición para que se produzca una imagen es la presencia del otro, la necesidad de comunicación. Según el director de cine se debe tomar parte activa para que aparezca la imagen; la mirada activa comporta una selección. Por otro lado, describe de forma clara la relación existente en el binomio mirar-ver, incidiendo en el aspecto que relaciona el objeto con el sujeto: *mirar es proyectarse*. También Antonio Gámiz hace hincapié en esta relación desde el ámbito de la representación arquitectónica:

“El árbol y la cámara fotográfica reciben luz ambos. Nuestro espíritu no se parece a la cámara oscura, tipo de espejo dotado de memoria; se asemeja al árbol, porque metamorfosea la luz que recibe. La imagen en nosotros (...) es la síntesis de lo que es el objeto que miramos y lo que somos nosotros. Ver no es llenarse de lo externo tal cual es. Ver es transformar. Ver es organizar.”⁹

En este sentido, la mirada adquiere una condición antropológica. El espectador receptivo descifra un mensaje realizado con un lenguaje y un soporte determinados. La visión -la selección de lo percibido-, viene condicionada por el bagaje cultural del individuo, por su contexto, por su carácter y, en última instancia, por su estado de ánimo. Esta dimensión social de la investigación se sostiene en autores como: Gilles Deleuze¹⁰, Claude Levi-Strauss¹¹ o John Berger¹²

La mirada se puede adjetivar: puede ser fría, distante, despectiva, provocadora... Pero en sí misma no tiene entidad, no es tangible. Sólo se analizan en la presente tesis las miradas que han producido documentos (una huella, un testimonio), bien sean fotografías, películas, dibujos o escritos. A modo de ejemplo, se observa la fotografía tomada por Bill Brandt en 1945 (fig. 1.5). En ella se advierte la tensión entre los ojos cerrados de la pareja (del beso apasionado) y la mirada perdida del personaje con el que comparten mesa. Ese instante se transmite filtrado por el autor de la fotografía.

El encuadre (o el recorte de la foto) esconde voluntariamente la explicación del espacio: ¿Qué altura tiene el bar? ¿Qué está pasando alrededor? El personaje de la izquierda queda cortado; el fotógrafo estampa literalmente la visión contra la esquina del local y no muestra nada más. En ese momento entra el espectador como una nueva variable que configura la escena: se crea un diálogo entre el objeto o escena, el observador (fotógrafo) y el espectador de la imagen.

9 GÁMIZ GORDO, A. *Ideas sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2003, pág. 43. A. Gámiz es profesor del departamento de expresión gráfica arquitectónica en la E.T.S. de Arquitectura de Sevilla.

10 DELEUZE, G. *Pintura: El Concepto De Diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

11 LÉVI-STRAUSS, C. *Mirar, Escuchar, Leer*. 3ª ed. Madrid: Siruela, 1998.

12 BERGER, John. *Modos de Ver*, 2ª Edición, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pág. 17.

Si se realiza una segunda lectura más atenta a los detalles, se observan los cuadros o fotografías colgadas en la pared del local. Se percibe su disposición descuidada y se acierta a vislumbrar algo de su contenido: una imagen de un barco de vela, una fotografía de dos personas acarreado sacos sobre sus hombros, otra de un busto de un marino y, a la izquierda, una viñeta de un personaje. El mar es el hilo conductor de todas ellas -la escena transcurre en una taberna cercana a los muelles- no es casual. El fotógrafo capta el ambiente de un pub del barrio de Limehouse en Londres y traslada allí al espectador. Si antes se han descrito las dimensiones del espacio ahora se ha interpretado el lugar.



1.5. Coin de table chez Charlie Brown's.
Bill Brandt, 1945

“Al cineasta en el patio de butacas, ante una película ajena, le veo más bien como un vampiro, apropiándose, chupando la sangre de esa película de la que es espectador. Pero la sangre de la película no es su sentido. Al cineasta vampiro no le interesa mayormente el sentido, el desciframiento del film que tiene delante, sino que se apropia de sus formas, de su materialidad inmediata, organizada en formas. Ve lo mismo que el crítico: movimientos de cámara, gestos, cambios de plano, lo que sea; pero le interesa de otra manera. No le interesa tanto lo que todo eso “dice”, cuanto cómo alguno de esos elementos, o un conjunto particular, una conjunción de ellos, resuenan en su propio estilo, se ajustan a su propio gusto personal, o desarrollan ese gusto en una dirección determinada, modificándolo, enriqueciéndolo. Da igual que esto suceda conscientemente o no, también se puede ser un vampiro inconsciente, no siempre sabemos cuáles son las cosas o las películas que verdaderamente nos han influido.”

En síntesis, en el proceso de análisis anterior intervienen los siguientes elementos: la realidad, el artista que la interpreta, el *retrato* que éste hace de aquélla, y el espectador.

“Las imágenes se hicieron al principio para evocar la apariencia de algo ausente. Gradualmente se fue comprendiendo que una imagen podría sobrevivir al objeto representado; por tanto, podría mostrar el aspecto que había tenido algo o alguien, y por implicación como lo habían visto otras personas. Posteriormente se reconoció que la visión específica del hacedor de imágenes formaba parte también de lo registrado. Y así, una imagen se convirtió en un registro del modo en que X había visto Y.”¹³

La “mirada” sobre la fotografía de Brandt se produce en el marco de una secuencia dividida en tres: los personajes retratados, el fotógrafo que capta la realidad -y que, por tanto, la filtra-, como último eslabón de la “mirada”, el proceso que el espectador realiza para reconocer la imagen. Este proceso es el mismo que se acomete cuando se analizan bocetos, perspectivas o infografías de proyectos arquitectónicos: existe un contexto previo, existe un autor de la imagen (arquitecto) y existe el espectador que “mira”. Si el observador fuera también un arquitecto, éste tomaría parte activa¹⁴ interrogando a la imagen por diversas cuestiones relativas al proyecto, aprendiendo de las soluciones planteadas para, a posteriori, poder aplicarlas en sus futuras obras. Este tema del ladrón de formas se aborda de manera clara en el artículo de Paulino Viota en el cual explica la diferencia entre la mirada de un crítico de cine y un cineasta frente a una película. El crítico (el criptólogo) descifra, y el director de cine (el vampiro) analiza cada parte de la película para aprender de la experiencia del otro y luego poder incorporarla al bagaje propio. El artículo habla sobre la disciplina del cine, pero su contenido es extrapolable a la Arquitectura.¹⁵

Si “mirar” significa aplicar a algo el sentido de la vista para verlo¹⁶; ese “algo” se determina en esta tesis que será la “ciudad”. Se establecerá, así, la premisa de Viota como forma de acercarse a la información sobre la ciudad, es decir, a las imágenes de la ciudad.

Se atesoran las respuestas emitidas por otros arquitectos sobre diversas problemáticas urbanas de modo similar a como un cocinero se interesa por la receta de un plato que ha hecho otro: sus ingredientes, el orden de cocción, la temperatura, las especies... Se interroga desde dónde

13 BERGER, John. *Modos de Ver*, 2ª Edición, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2002, pág. 16 .

14 ERICE, Víctor, “Medios visuales bajo control: cine y televisión”. *Revista Archipiélago* nº 60.

15 VIOTA, Paulino “El vampiro y el criptólogo”, 1986. *Eutopías*, Vol. 2, Número 1, invierno 1986.

16 MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, Op. Cit.

está tomada la imagen, su encuadre, qué es lo que se enfatiza, qué esconde; se analiza el trazo del dibujo y los borradores; se acepta, pues, al dibujo como documento apto para transmitir el proceso de elaboración de una idea.

Como ejemplo, cuando se analizan más adelante esbozos de Gaudí no se buscan sus referencias simbólicas, sino que se revisa qué encuadre elige, qué es aquello que dibuja y que no dibuja, el trabajo realizado con la luz y las sombras... En resumen, todo el análisis conduce a las soluciones tomadas por el arquitecto que ayudan a otros arquitectos a aprender de la experiencia previa.

En conclusión, no se “realiza una mirada” desde la Historia, ni desde la política, ni desde la literatura; ni tan siquiera desde la representación gráfica. Se acepta que la mirada efectuada va sujeta y ligada a la condición de arquitecto que está en ejercicio el cual, como parte del oficio, asimila la experiencia del otro para nutrirse de ella e incorporar lo aprendido para resolver los proyectos condensados ya bajo una idea propia.

2 | LA CIUDAD DESDE DISTINTAS ÓPTICAS: PENSAR, DIBUJAR, FILMAR...LA CIUDAD

La acción “mirar”, en esta tesis, se centra en el objeto de “la ciudad”. En este segundo capítulo se revisa la percepción de la urbe recogiendo los parámetros que permiten relacionar imagen y concepto asociado. Se escogen “miradas” que ilustran formas distintas de representar la urbe; no tan sólo desde la perspectiva del arquitecto sino que se adentra en otras disciplinas como el cine, la fotografía, el dibujo o la antropología. Cada autor describe la ciudad desde su punto de vista y, con ello, reconstruye la urbe de una forma distinta.

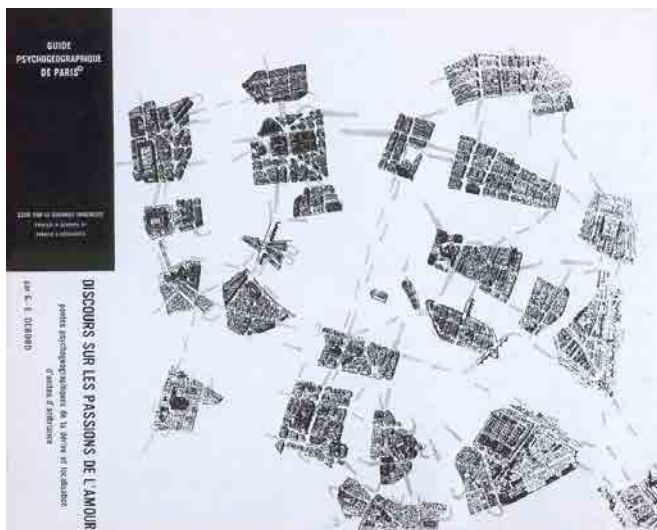
Por tanto, se abre un abanico de vías que permiten deambular por la percepción de la urbe: la ciudad se explora desde distintas ópticas. Se introducen los conceptos de la mirada crítica desde el cine de Jacques Tati, la visión de Los Ángeles que propone Joel Schumacher o el trabajo de Wim Wenders al recoger la memoria de Berlín; Los Ángeles de Wim Wenders es distinta a Los Ángeles que dibuja Kevin Lynch. Cada uno de ellos enseña a leer la ciudad de una determinada manera.

De los distintos modos de ver se recogen los criterios gráficos que servirán para aplicarlos a la investigación de la “mirada propositiva”. Este capítulo muestra una serie de ejemplos que ayudan a aprender los distintos recursos utilizados para representar la ciudad, sin la voluntad de pretender mostrar una historia pormenorizada, pues de ello se desprendería una tesis en sí misma. Se pretende, pues, describir el camino recorrido a través de una búsqueda empírica de estrategias que enseñan a analizar las imágenes de la ciudad.

«La ciudad desde distintas ópticas» explica qué «miradas propositivas» se han detectado en cada autor para aplicarlas posteriormente al análisis de los proyectos seleccionados. Se estructura en cuatro subcapítulos: pensar, dibujar, filmar la ciudad y un último que compara diferentes «miradas» sobre la urbe de Los Ángeles. Con ello, se presenta una visión multidisciplinar de la «mirada propositiva» hacia la ciudad.

PENSAR LA CIUDAD

Los esbozos que dibuja el arquitecto están impregnados de interrelaciones y su propio bagaje cultural. En este sentido, se hace necesario analizar algunos autores que han servido en esta tesis como referencia para definir y discernir conceptos de urbe y su representación. «Pensar



2.1. Guía Psicogeográfica de París.
Guy Debord, 1957.

(la ciudad)» comprende la parte teórica que investiga sobre la percepción de la ciudad y los principios que la conforman¹.

De los situacionistas se aprende el concepto de la “mirada fragmentada”, fruto de representar la *derive* por la ciudad. Cuando en 1957 Guy Debord redibuja el plano de París explica una situación concreta, explica la urbe desde un estado de ánimo; el documento retrata el discurrir sin rumbo por la ciudad (fig. 2.1).

“La ciudad nómada es el propio recorrido, el signo más estable en el interior del vacío, y la forma de dicha ciudad es la línea sinuosa dibujada por una serie de puntos en movimiento. Los puntos de partida y de llegada tienen interés relativo, mientras que el espacio intermedio es el *espacio del andar*, la esencia misma del nomadismo, el lugar donde se celebra cotidianamente el rito del *eterno errar*.”²

“El espacio sedentario está estriado por muros, recintos y recorridos entre estos recintos, mientras que el espacio nómada es liso marcado tan solo por unos “trazos” que se borran y reaparecen con las idas y venidas.”³

“(…) en los planos de Debord la figura de referencia es con toda claridad el archipiélago: una serie de ciudades-islas inmersas en un océano vacío surcado por errabundeos. Muchas de las palabras utilizadas hacen referencia a ello: las placas, los vórtice, y sobretodo la palabra <deriva>, en el sentido de <ir a la deriva> (…)”⁴

Por tanto, el plano de París se compone de fragmentos, intersticios y flechas que indican la secuencia del recorrido. Como en el poema de Mallarmé⁵ las ausencias -los espacios vacíos- forman parte importante de la lectura del dibujo. En definitiva, el documento describe la huella de una experiencia.

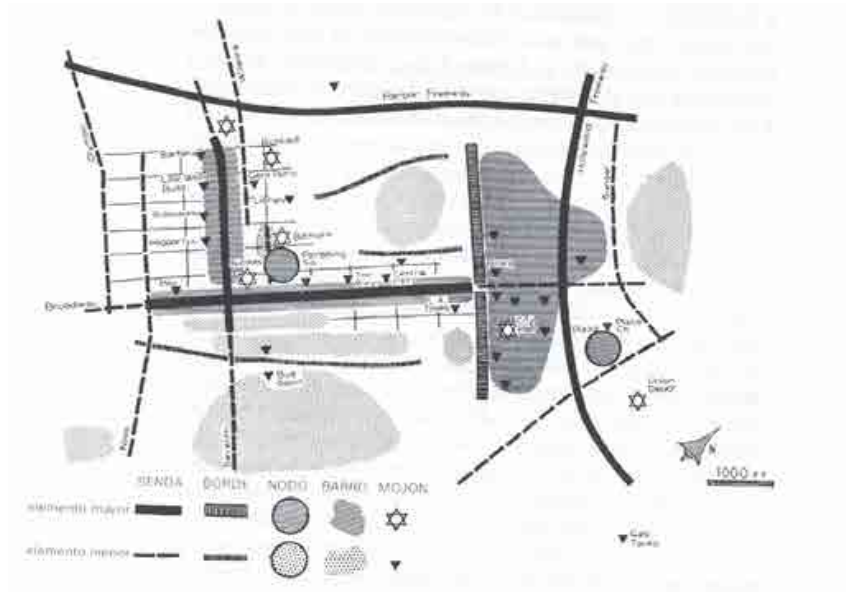
1 En “Idea, imagen y símbolo de la ciudad” Montaner comenta algunos de los libros más influyentes sobre el tema. MONTANER, J.M. “Idea, imagen y símbolo de la ciudad”; en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*; Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

2 CARERI, F. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág. 42.

3 DELEUZE, G; GUATTARI F. *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: preTextos, 1988.

4 CARERI, F, (2002) op cit., pág. 108

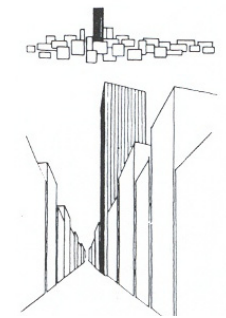
5 Ver capítulo 1. Apuntes sobre la mirada



Kevin Lynch define en *La imagen de la ciudad* los elementos de lectura que utilizan los ciudadanos para identificar la ciudad: sendas, bordes, barrios, nodos y mojones (hitos) ⁶. Los cinco parámetros y sus interrelaciones constituyen las bases para explicar cómo el individuo percibe e interpreta el contexto urbano.

En el plano de Los Ángeles de Lynch los barrios se representan como manchas de aceite. En cambio, se marcan con claridad las vías que el observador reconoce como identificadoras del lugar; los edificios públicos o puntos de referencia se señalan mediante iconos (fig. 2.2). Los esquemas de Lynch simplifican la ciudad a líneas, tramas y símbolos.

El autor busca una base objetiva a partir de la cual obtener una legibilidad de la ciudad. Lynch estudia la interrelación entre los edificios en altura a nivel urbano y en su contexto inmediato –la situación de la calle o en lo que se denomina barrio- (fig. 2.3). El edificio entendido como icono de un barrio o de la ciudad, o bien el edificio percibido como construcción compositiva que forma parte de la constitución de una vía.



2.3. Esquemas en diferentes niveles de organización de un edificio en altura. Según K. Lynch

6 LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*; Barcelona, Gustavo Gili, 1984, 1998.
 LYNCH, K. *The Image of the city*. Cambridge [Mass.]: MIT Press, 1964.

2.2. La forma visual de Los Ángeles sobre el terreno según K. Lynch.

Sobre la forma de dibujar la ciudad, en el trabajo cartográfico y de mapeado de la lectura perceptiva de la ciudad utiliza figuras geométricas sencillas: un dibujo de línea precisa, tramas para enfatizar sólo ciertos aspectos y remarca los elementos por contraste, utilizando el negro sobre fondo blanco. En definitiva, trabaja la representación con las técnicas de percepción gráfica del espacio.⁷

De esta lectura de la ciudad se recoge una “mirada sintética” la cual sería extrapolable a otras ciudades. Se podría dibujar Barcelona, por ejemplo, según Lynch.

Según Marc Augé, la ciudad se compone de espacios antropológicos dotados de identidad y de espacios sin memoria concebidos como lugares de paso, carentes de identidad simbólica. Sostiene que, en ambos casos, el espacio geométrico a través de la interacción del individuo (del paseante) se transforma en hábitat. Expone una ciudad concebida como islas en las cuales el ciudadano transita conforme al doble aspecto de la modernidad:

“La pérdida del sujeto en la muchedumbre o, a la inversa, el poder absoluto, reivindicando la conciencia individual.”⁸

El concepto de “no-lugar” divulgado por Augé, es el espacio carente de identidad, donde no hay relaciones preestablecidas ni referencias históricas. Ejemplos de esta tipología de “espacios” son los intersticios entre infraestructuras; los intercambiadores de tránsito (aeropuertos, estaciones de ferrocarril...); los hábitats provisionales (hoteles, casas ocupadas); y los lugares destinados al comercio o al ocio. Describe un avance de los espacios privados respecto del espacio público como lugar de relación o no-relación. Lugares que dan respuesta a los:

“motivos temáticos que pueblan la época contemporánea (la publicidad, la imagen, el ocio, la libertad, el desplazamiento).”⁹

7 MULVEY, F. *Graphic perception of space*; London: Studio Vista; New York: Reinhold, 1969.

En el libro se explica, mediante imágenes, las reglas que nos ayudan a situar los objetos en el espacio y en relación entre ellos. Qué formas o tonos prevalecen sobre otros. Descripción clara y con ejemplos concretos.

8 AUGÉ, M. op. cit, pág. 96.

9 AUGÉ, M. *Non-Lieux. Introduction à une antropologie de la surmodernité*. Editions du Seuil, 1992.

El concepto de no-lugar tiene precedentes en: DUVIGNAUD, J. *Lieux et no-lieux*, 1977. CERTEAU, M. de, *l'invention du quotidien*, edición 1990, Galimard, «Folio-Essais».

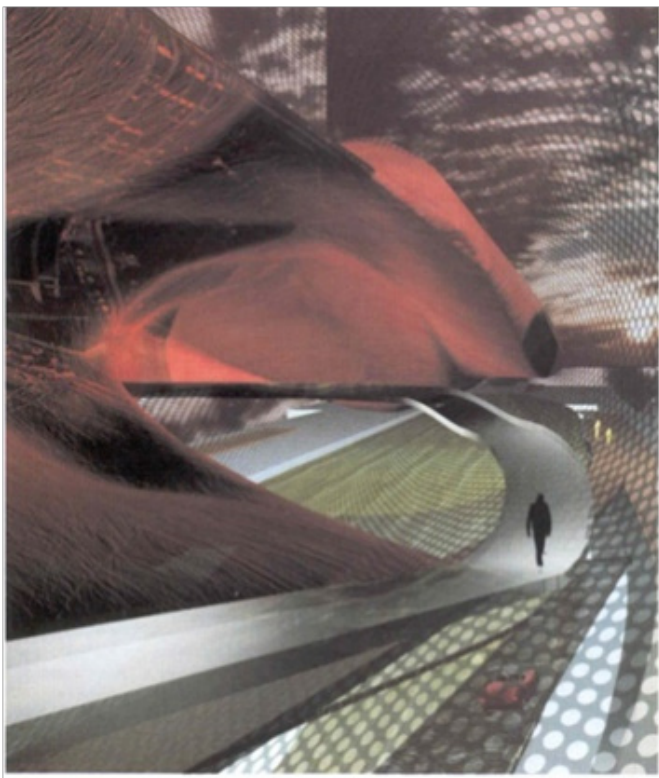


2.4. Around Collserola. Metapolis 01.
ACTAR Arquitectura, 2000

“...por <no lugar> designamos dos realidades complementarias, pero distintas: los espacios constituidos en relación a ciertos fines (transporte, comercio, ocio) y la relación que los individuos mantienen con esos espacios. Aunque las dos relaciones se superponen (los individuos viajan, compran, descansan) no se confunden por eso, pues los no lugares mediatizan todo conjunto de relaciones consigo mismos y con los otros que no apuntan sino indirectamente a sus fines: como los lugares antropológicos crean lo social orgánico, los no lugares crean la contractualidad solitaria.”¹⁰

Como imagen de un “no lugar” de Augé se encuentran, por ejemplo, los fotomontajes de Actar Arquitectura. La propuesta que presentan para el festival de Arquitectura avanzada Metápolis 01 describe un entorno entre autopistas sin uso específico (fig. 2.4). Las imágenes se componen como proyectos destinados a colonizar los huecos entre infraestructuras: ideas generadas con humor negro. El collage digital se convierte en la herramienta gráfica para explicar este tipo de ciudad.

10 AUGÉ. M. op. cit. pág. 98.



2.5. Imagen del concurso para la terminal del puerto de Yokohama. 1995. Ben van Berkel, arquitecto.

“ El entusiasmo por los espacios vacíos, expectantes, imprecisos, fluctuantes, es, clave urbana la respuesta a nuestra extrañeza frente al mundo, frente a nuestra ciudad y frente a nosotros mismos. En esta situación, el papel de la arquitectura ha sido siempre el de colonización, el hecho de poner límites, orden, forma, introduciendo en el espacio extraño los elementos de identidad necesarios para hacerlo reconocible, idéntico, universal... Al mismo tiempo, en cambio, el individuo escindido de la ciudad contemporánea buscaría *las fuerzas* en lugar de las *formas*, lo incorporado frente a lo distante, lo rizomático en lugar de lo figurativo.”¹¹

Las palabras recurrentes entre arquitectos y urbanistas en este periodo son: flujos, fluidos, interacciones, sinergias... Nada debe ser tangible, acotable o limitado. Y las ciudades tienden a confundirse unas con otras. Ciertos proyectos de arquitectura no dependen del lugar, es más, se construyen sin entablar diálogo con él.

Se da la paradoja según la cual el edificio más sublime es el intercambiador como lugar de paso, como es el caso del concurso para la Terminal marítima de Yokohama convocado en 1995. Las propuestas presentadas reflexionan sobre este lugar de paso. Por ejemplo, en el proyecto presentado por Ben van Berkel, la arquitectura de la terminal se licua y el espectador se sumerge en un medio turbulento (fig. 2.5). El dibujo de líneas ya no puede dar respuesta a las superficies curvas y reflectantes que estas propuestas llevan intrínsecas; tampoco puede aquel fotomontaje que las acercaría a la realidad. Es necesaria una representación gráfica descontextualizada: el *render* se convierte en la representación de este tipo de espacio.

De las infografías se aprenden otros parámetros de lectura. La composición dinámica de estas imágenes indican hacia qué punto se pretende dirigir la mirada. Los colores toman importancia en la percepción y se estudia la composición cromática como parte clave del diálogo a establecer. Otra característica que se introduce como vinculante es la iluminación: las sombras, los reflejos y las transparencias se multiplican por la utilización de materiales reflectantes. Para un análisis en detalle, se pueden analizar las referencias cruzadas hacia otras disciplinas artísticas, así como la utilización del recurso del *cameo* (aparición de personajes o edificios reconocibles insertados en la perspectiva).

De los conceptos aprendidos del dibujo de la “no ciudad” se pasa a explorar la denominada “Global City” término acuñado por Saskia Sassen¹². Esta influyente socióloga sostiene que el

11 SOLÀ-MORALES, I. “Terrain Vague”, Quaderns d’Arquitectura 212, Barcelona: COAC, 1996. El artículo se escribió para el XIX congreso de la UIA celebrado en Barcelona en 1996.

12 SASSEN, S. *La Ciudad global : Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

crecimiento exponencial de la población urbana y su evolución, alentada principalmente por factores económicos más allá de las necesidades reales, genera una ciudad extensa en el territorio pero con nodos de fuerte concentración a nivel de toma de decisiones y del control de la información. Este fenómeno denominado “Global City” se basa en que las ciudades no crecen de forma autónoma sino que existe un sistema de interconexiones entre ellas, a modo de vasos comunicantes.

El diagrama que realiza Pernan Goñi (fig. 2.6) sobre la conferencia de la socióloga en el Forum de Bilbao 2014¹³ ilustra gráficamente las ideas de Sassen. El dibujo concentra la teoría desde una representación sintética, mezclando iconos con palabras concepto. Se trata de una representación con influencias del lenguaje del cómic¹⁴. Si en la representación del concepto de “ciudad global” se utilizan dibujos sencillos, la imagen de esta urbe global se representa de forma ideal en las imágenes captadas desde satélite tratadas de forma digital para enfatizar la visión captada. Al alejarse, se produce un cambio de escala que favorece que la percepción retorne al plano abstracto (fig. 2.7.).



2.6. Graphic Recording del Forum de Bilbao 2014. Conferencia de Saskia Sassen. Por Pernan Goñi.

“Las imágenes transmitidas vía satélite son de la máxima abstracción porque se ha perdido visiblemente el detalle, el grano, “la escala Humana” en la que estamos acostumbrados a reconocernos... Si queremos entender la metrópoli en que estamos inmersos no lo podemos hacer construyendo una imagen, ni siquiera un plano. Desde centenares de kilómetros de altura lo que se nos muestra es la simbiosis entre el territorio y las operaciones de ocupación, de colonización, de intercambio.”¹⁵

En la vista desde satélite, las conurbaciones urbanas se representan mediante sus emisiones de luz. En ellas no se distinguen trazas ni tramas algunas, sino que se convierten en grandes manchas de color con diferentes tonos según su densidad de usos. Las fotografías son tratadas informáticamente para hacer visible de una forma clara el contraste entre las zonas ocupadas, las no ocupadas y el agua.

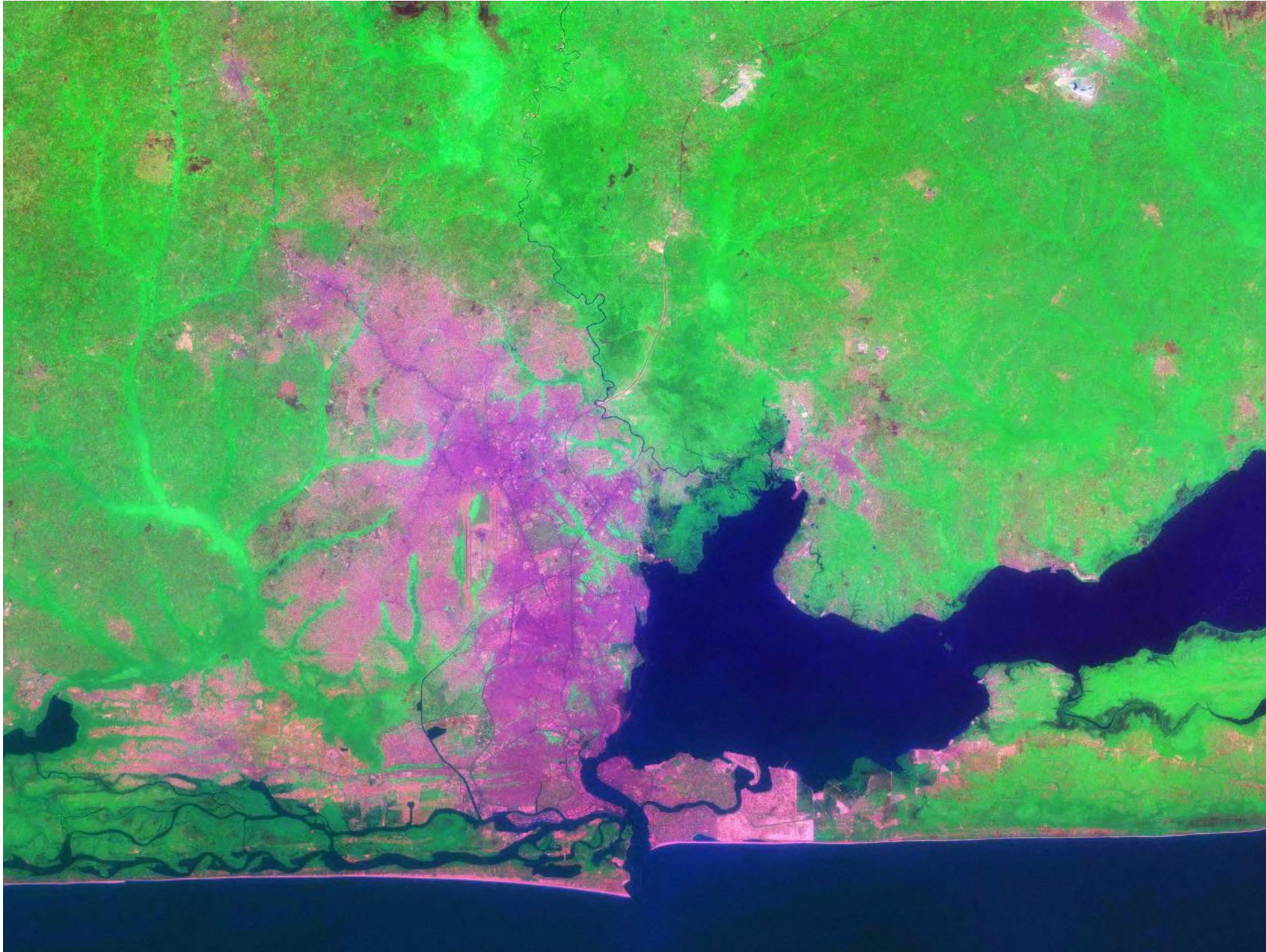
En otro orden de propuestas, A. Estevan propone una revisión hacia un sistema ecológico ba-

SASSEN, S *Globalization and its discontents : essays on the new mobility of people and money*. New York, N.Y. : New Press, 1998.

13 El Forum d'Avignon, el espacio más importante de debate europeo sobre cultura que tiene lugar habitualmente en esta ciudad francesa, se celebró por primera vez en Bilbao en marzo 2014.

14 Es necesario puntualizar que el concepto de “no-ciudad” que aparece en el diagrama, en este caso significa aquella población que esta fuera del sistema (invisibles).

15 SOLÀ-MORALES, I. “Representaciones: de la ciudad capital a la metrópoli,” en *Ciudades. Del Globo al Satélite*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Madrid : Electa, 1994.



2.7.

sado en los principios de la Naturaleza y habla del concepto de *creación de proximidad*. Como contraposición a la magnificación de los medios de transporte, los lugares de paso, lo provisional o efímero llegan voces de alerta desde otras disciplinas. En 1994 se publica - de forma premonitoria- el artículo de Estevan “Contra transporte, cercanía”¹⁶, como crítica a los sistemas de producción y al planteamiento de organización de las grandes metrópolis (en las cuales el ciudadano vive lejos de su lugar de trabajo y en las que es imprescindible el automóvil privado para desplazarse).

“Una sociedad y una economía ecológicas son aquellas que emulan los principios de la naturaleza y se adaptan a ellos, en lugar de violentarlos. Por consiguiente, valoran especialmente lo cercano, utilizan cuidadosamente todo aquello que está en su entorno inmediato, y reservan los desplazamientos lejanos de personas y mercancías para resolver necesidades y deseos relevantes que no pueden ser satisfechos mediante la utilización de recursos propios.”¹⁷

Este artículo, entre otros, de la revista Archipiélago pone en crisis el concepto de gran metrópolis: con su centro de negocios, sus lugares para el consumo, para el esparcimiento y sus grandes masas urbanizadas de viviendas unifamiliares conectados todos ellos entre sí por el automóvil. En consecuencia, critican las ciudades definidas y planificadas para un modelo de consumo neo-liberal como podría ser el caso de Los Ángeles o, por poner un ejemplo más cercano, el área metropolitana de Barcelona. Piensan en un modelo de ciudad basado en criterios ecológicos y en relación directa con el ciudadano.

La representación gráfica de este tipo de ciudades también recoge herramientas del diseño gráfico y de la señalética (fig. 2.8), pero sobretodo introduce el color. Tanto en sección como en planta los dibujos adquieren cierta poética «naïf», recordando propuestas de los arquitectos del Archigram (fig. 2.9).

Carlos García Vázquez, en su libro *Ciudad Hojaldre* plantea un recorrido por las diversas capas que contiene la ciudad a través de visiones superpuestas. Desde la ciudad de la “disciplina” (Aldo Rossi / La Tendenza) basada en parámetros analíticos, a la “ciudad chip” donde el pro-

16 ESTEVAN, A. “Contra transporte, cercanía”, Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. nº 18 -19. Barcelona: Editorial Archipiélago, 1994.

17 ESTEVAN, A. “Contra transporte, cercanía”, Op. Cit. “La omnipresencia del transporte como soporte más o menos directo de todas las relaciones humanas y el carácter prometeico de su conflicto con la naturaleza, tiene la virtud de hacer aflorar las principales inviabilidades físicas del modo de producción y organización social occidental” .

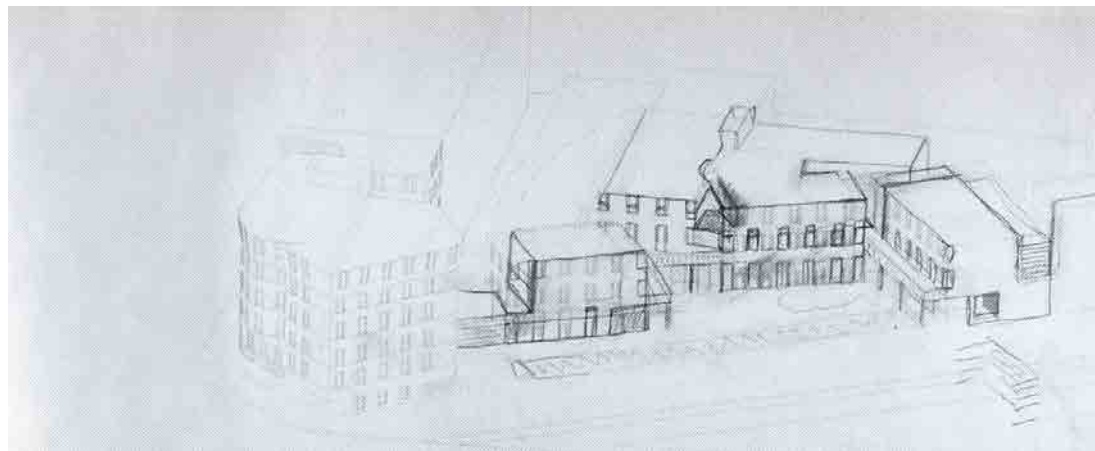
2.7. Vista desde satélite de la conurbación urbana de Lagos (Nigeria)

“...Hemos sustituido el concepto de “modelo” por el de visión. Las “visiones urbanas” nos remiten a las formas de mirar, es decir no tanto a como es la ciudad, sino a “qué” nos interesa de ella, cómo la filtramos, cómo la proyectamos y cómo nos proyectamos sobre la misma.”

“... El espacio urbano de la ciudad de las mujeres se conformaría con un entorno envolvente y continuo, como una selva donde interior y exterior, casa y espacio público serían entes contiguos y no excluyentes.”

“Para conseguir que un desarrollo urbano sea sostenible e integrado es preciso conectar urbanismo y ecología... A este aspecto habría que aludir a la conveniencia de recuperar tradiciones arquitectónicas y de diseño urbano locales, tradiciones que son fruto de siglos de adaptación a las condiciones climáticas y culturales del entorno.”

2.10. Esbozo del proyecto para Fort Pienc. Barcelona
Josep Llinás, arquitecto

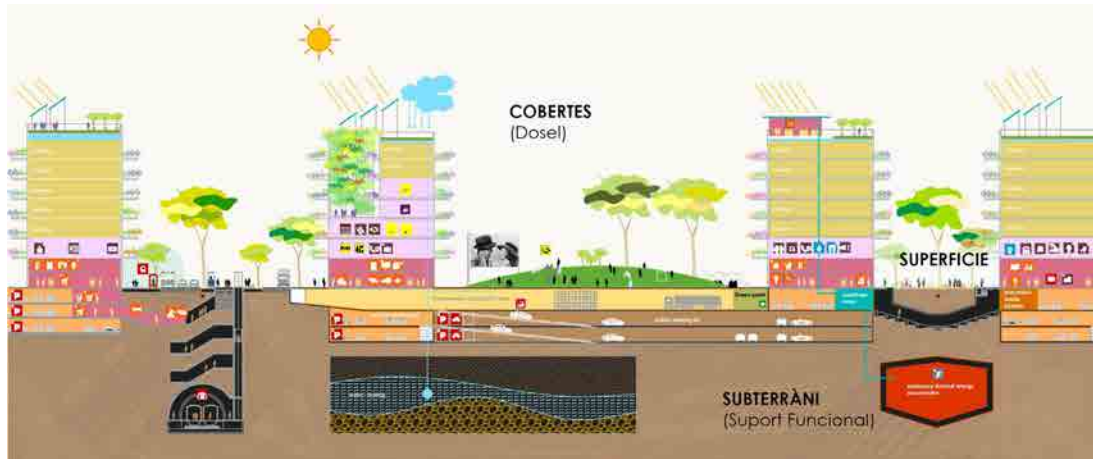


2.10.

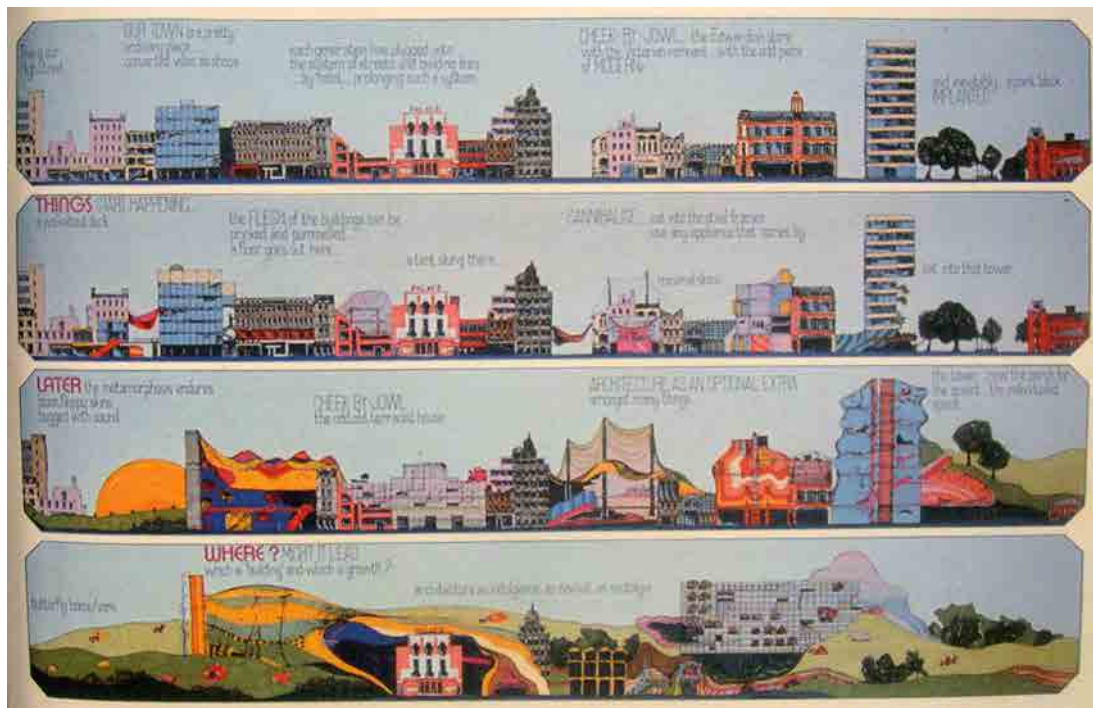
motor define la densidad, la formalización y su imagen. Si bien existen ciudades paradigma de una u otra imagen, en general las ciudades albergan –en mayor o menor medida- las múltiples visiones que el autor define. Se destacan dos capas de la “ciudad hojaldre”: el modelo basado en conceptos femeninos y la ciudad sostenible.¹⁸

Esta forma de concebir la ciudad no es exclusiva del género femenino, sino que subyace en una visión del concepto de ciudad. Se podría poner como ejemplo los proyectos de Josep Llinás (fig. 2.10), pues su forma de representación y dibujo de su trabajo persigue borrar el límite entre lo colectivo y lo individual. Se asiste a un cambio de escala: de las imágenes desde satélite de la “global city” al dibujo de detalle: la vivienda como unidad. En este camino se reinicia una revisión del concepto de habitar.

18 GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Op. Cit., pág. 145.
GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Op. Cit., pág. 92.



2.8. Sección de un Ecobarrio en Figueras. De Cáceres, R. RUEDA, R. CUCHÍ, A. BRAU, L. 2012.



2.9. Secciones y alzados. Cambio de la ciudad tradicional las nuevas ideas de ciudad. Archigram,



2.11.

DIBUJAR LA CIUDAD

En este subcapítulo, se analizan diversos autores que han influido en generaciones posteriores, los cuales dibujan la ciudad como método analítico para comprenderla. Se realiza, por tanto, una investigación acerca de su manera de representarla gráficamente para aplicarla en el análisis de los proyectos seleccionados.

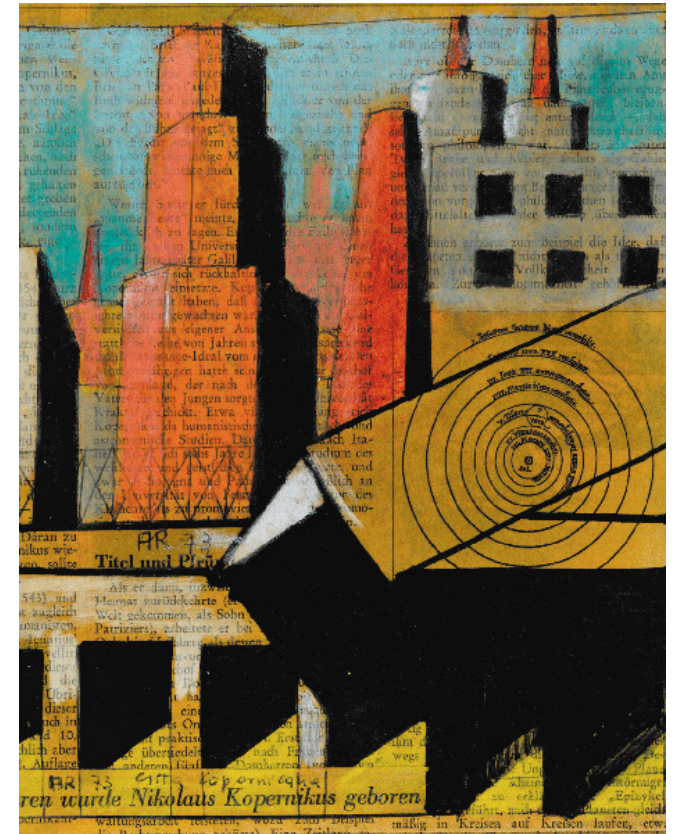
La mirada de Rossi y Venturi: concurso Roma Interrotta

*La arquitectura de la ciudad*¹⁹, de Aldo Rossi y *Aprendiendo de Las Vegas*²⁰, de Robert Venturi, Scott Brown e Izenour buscan devolver el significado a la ciudad huyendo de la descontextualización y la abstracción modernas. Los dos arquitectos reivindican la complejidad del entramado urbano: uno desde la memoria (figs. 2.11 y 2.12) y el otro desde la interpretación de lo cotidiano (fig. 2.13). En ambos, el dibujo adquiere un rol preciso y la explicación de la ciudad no puede desvincularse de cómo ésta se dibuja. Es más, en el caso de Rossi, el dibujo y la ciudad proyectada son el mismo ente: lo construido se mimetiza con el dibujo precedente.

Ambos arquitectos coinciden en el concurso propuesto en el Encuentro Internacional de Arte: *Roma Interrotta* de 1978. En él se plantea el siguiente ejercicio: sobre el plano de Roma de Giambattista Nolli (de mediados del siglo XVIII) a cada participante se le designa un fragmento en el cual deberá definir su propuesta para la ciudad.

En la presente tesis, la singularidad del plano de Roma de Nolli de 1748 reside en la explicación que presenta de los espacios privados y los espacios públicos de la ciudad. En esta planta del s. XVIII (fig. 2.14), se pueden observar la estructura de las calles y plazas de la ciudad y la de las naves porticadas de las iglesias o claustros. Una doble jerarquía que no se puede disociar -la urbana y la arquitectónica- en la que una vive en simbiosis con la otra; una configura a la otra.

El proyecto de Aldo Rossi reconstruye las antiguas termas de Antoniano y el antiguo acueducto. Toma los tipos arquitectónicos de la plaza, la escalinata, el pórtico; en definitiva, selecciona todos aquellos aspectos arquitectónicos que transmiten monumentalidad. Promueve una revisión histórica, reinterpretando el repertorio clásico (figs. 2.15 y 2.16). La ciudad, la escultura, el edificio y la tetera pertenecen a un mismo universo formal (fig. 2.17). El arquitecto interpreta



2.12 Aldo Rossi, Ciudad Copernicana, 1973

19 ROSSI, A. *La arquitectura de la ciudad*. 2ª Edición, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1981.
ROSSI, A. *L'architettura della città*. Padova : Marsilio, 1966.

20 VENTURI, R. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972.
VENTURI, R. *Aprendiendo de Las Vegas* ("GG Reprints"), 3ª Edición, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

2.11. Gallaratese 1970 / Aldo Rossi , 1993.

2.13. Venturi, Scott Brown e Izenour . Sección del Strip de Las Vegas.

2.13.

2.14. Fragmento del Plano de Roma de G. B. Nolli. Entorno de la plaza Nabona y el Panteón.

2.15. Fragmento del plano de Roma de G.B. Nolli. S. XVIII

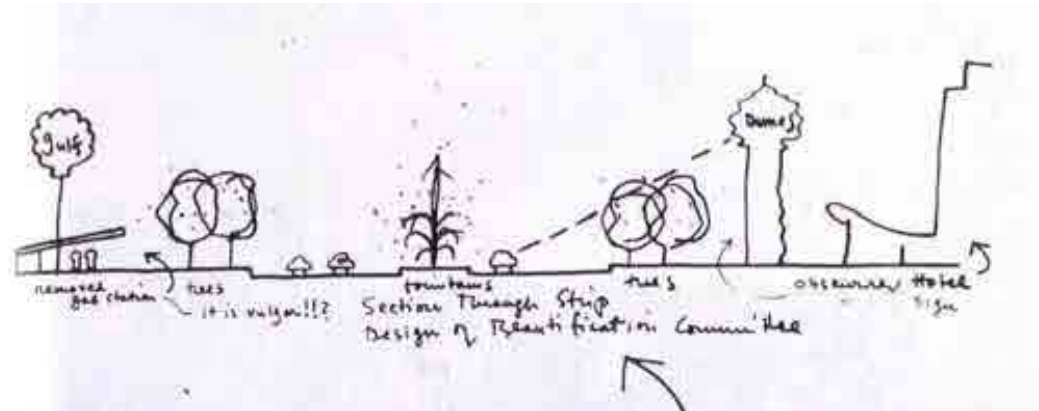
2.16. Roma Interrotta. Encuentro internacional de arte de 1978.

Propuesta- reinterpretación de Aldo Rossi del fragmento anterior del Plano de de Roma de G.B. Nolli.

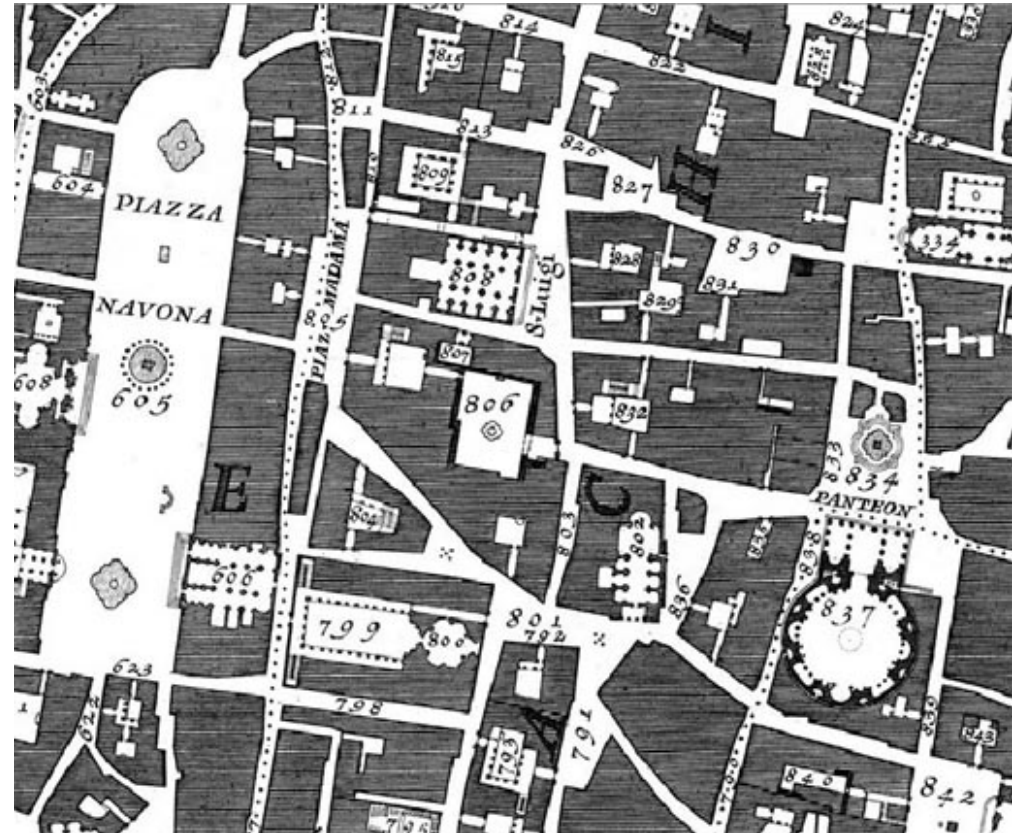
2.17. Roma Interrotta. Encuentro internacional de arte de 1978. Propuesta de Aldo Rossi.

2.18. Roma Interrotta. Encuentro internacional de arte de 1978. Propuesta de Aldo Rossi.

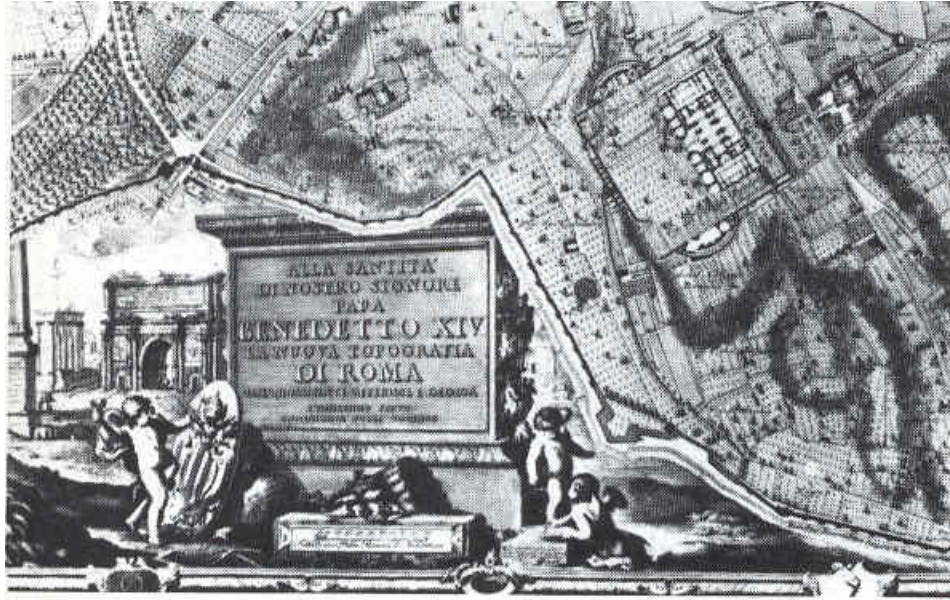
2.19. Misterio y melancolía de una calle.



2.17.

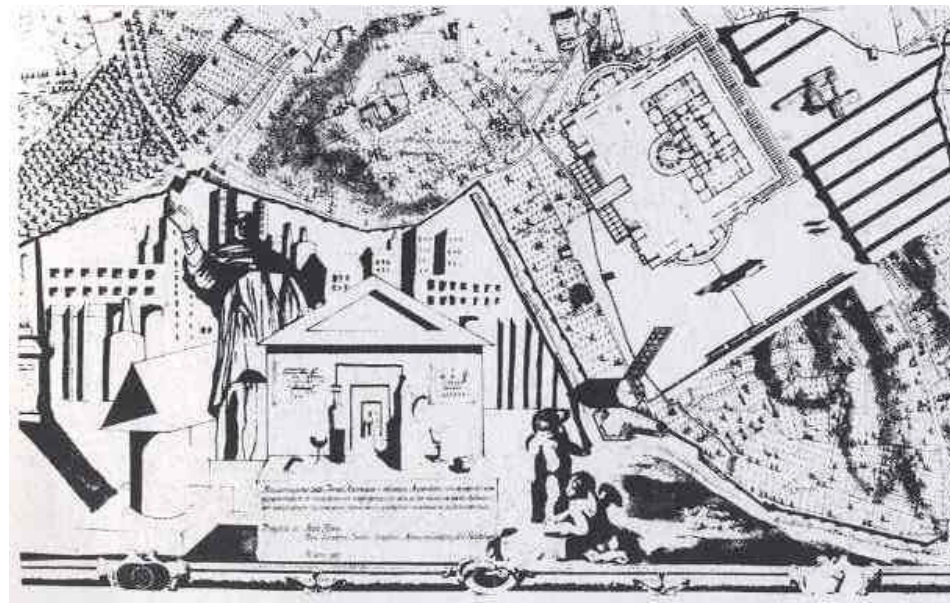
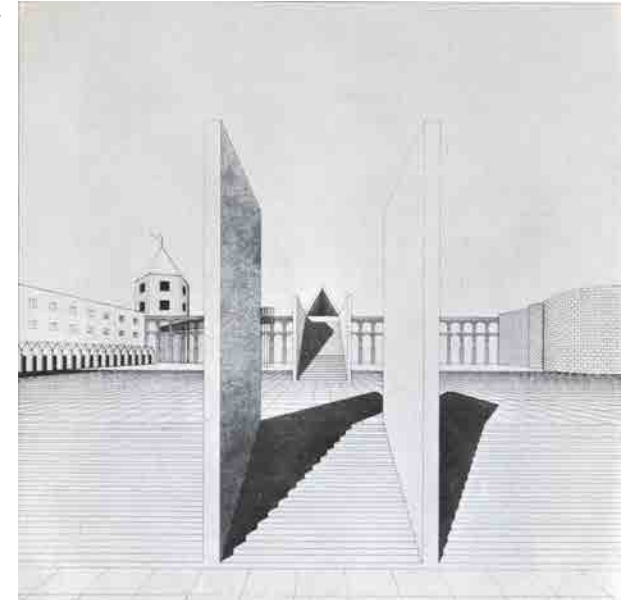


2.14.



2.15.

2.18.



2.16.

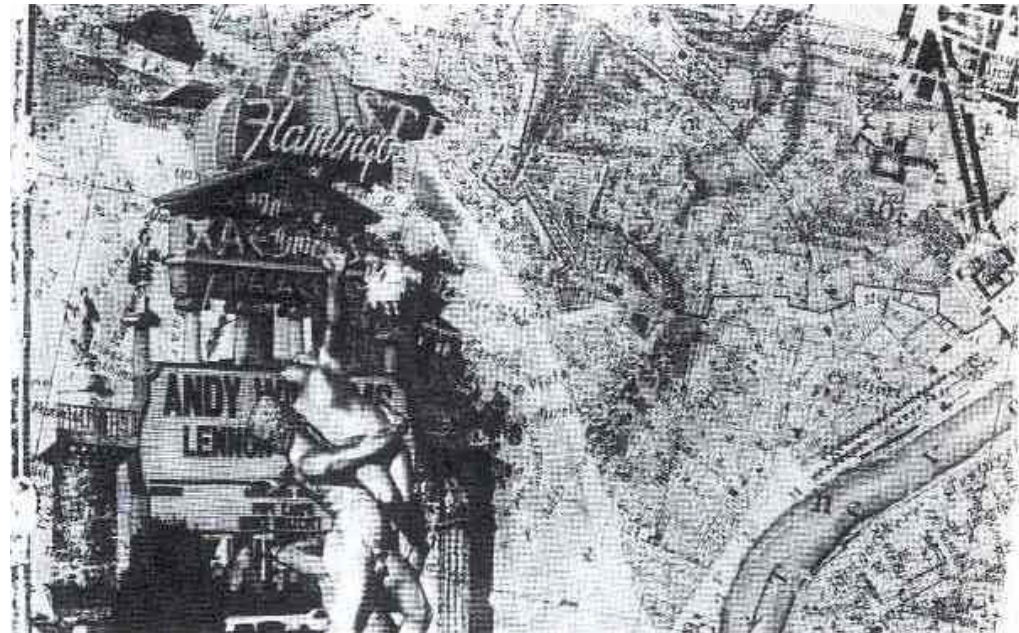
2.19.



2.20. Fragmento del plano de Roma de G.B. Nolli. S. XVIII



2.21. Roma Interrotta. Encuentro internacional de arte de 1978. Propuesta interpretación de Robert Venturi del fragmento anterior del plano de G.B. Nolli.



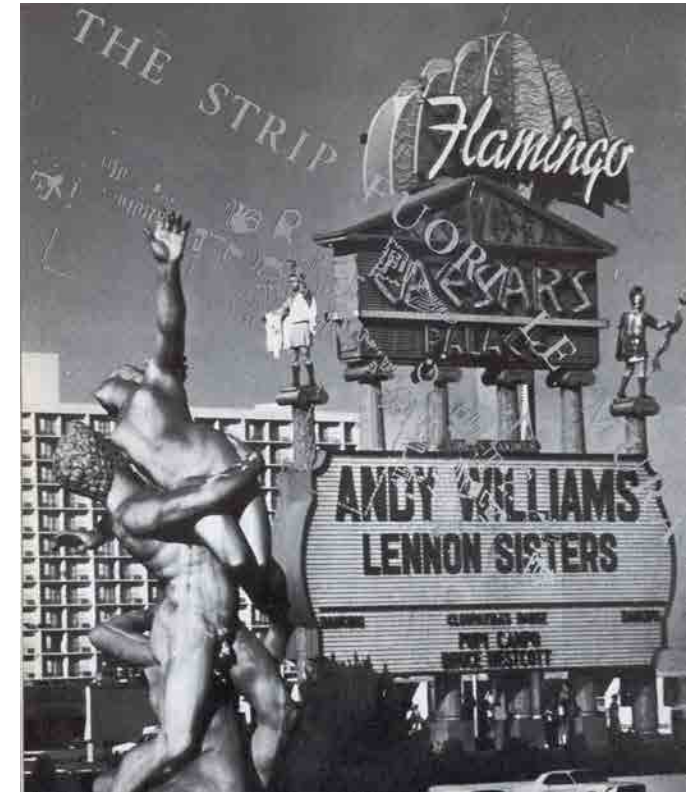
la ciudad desde la Arquitectura. Ésta se plantea como medio para comprender la ciudad y la urbe se concibe como estructura en el espacio. Los ámbitos “vacíos” de la plaza se refuerzan mediante el trabajo entre luz y sombra (fig. 2.18). Lo construido define el lugar ¿Dónde está la Naturaleza? ¿Dónde habita el individuo?

En este caso no se pueden desligar las imágenes que el arquitecto sugiere respecto de los cuadros de artistas como De Chirico. Por ejemplo, en el paisaje que describe el artista en *Misterio y melancolía de una calle* se observan elementos compositivos comunes en la obra de Rossi (fig. 2.19). Son los mismos edificios porticados, la calle, la plaza que se escapa a la vista, cierta geometría imposible del edificio en primer término y el carramato abierto. Los personajes se convierten en objetos depositados en la trama urbana. Las sombras alargadas seducen con sus fuertes contrastes y el tiempo parece detenerse: la Arquitectura identifica y define el espacio. Existen ciertos guiños incluso en los detalles: el simbolismo de la banderola que remata las construcciones. Soledad y cierta inquietud conviven con los edificios modulados infinitos que remiten a la Historia.²¹

Frente a los esbozos de Rossi, la propuesta de Robert Venturi para el concurso de *Roma interrotta* no se dibuja: se “pega” como un collage (figs. 2.20 y 2.21). Sobreimpreso en el plano de Nolli puede leerse: “The strip fuori le mura”. Las ruinas clásicas se combinan con los carteles publicitarios de Las Vegas (fig. 2.23), y el plano de los edificios del strip de Las Vegas invade las afueras de la ciudad: se trata de toda una declaración de intenciones; un manifiesto. Contraponen la ciudad clásica generada a través de la potente estructura de calles, plazas y edificios que dan fachada a ellas, al gran simulacro de apariencias que es Las Vegas.

La mirada de Venturi, Scott Brown e Izenour sobre Las Vegas

En el proyecto de investigación *Aprendiendo de las Vegas* (1977)²², los autores observan la realidad de la ciudad americana construida en mitad del desierto. Realizan un estudio sobre la colocación de sus anuncios publicitarios, su tamaño, su visión desde la carretera, y la fusión de éstos con el edificio, valorando el nuevo contexto generado.



2.23. Rótulos y esculturas del Caesar Palace.

21 El análisis de la relación entre la pintura de De Chirico y Aldo Rossi, ha sido estudiada por LÓPEZ COTELO, B en “Influencias en el dibujo de Aldo Rossi. Matando al padre”, Vaderedes, 2014.

22 *Aprendiendo de Las Vegas* es la publicación del trabajo de investigación que realizan Venturi, Scott Brown e Izenour en la Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad de Yale.

Los autores utilizan en su representación gráfica, en parte, la manera de hacer de Nolli para analizar Las Vegas, aunque también se utiliza la comparación sistemática de material fotográfico y de la morfología de la ciudad a través de secciones secuenciadas (“strip” o franja).

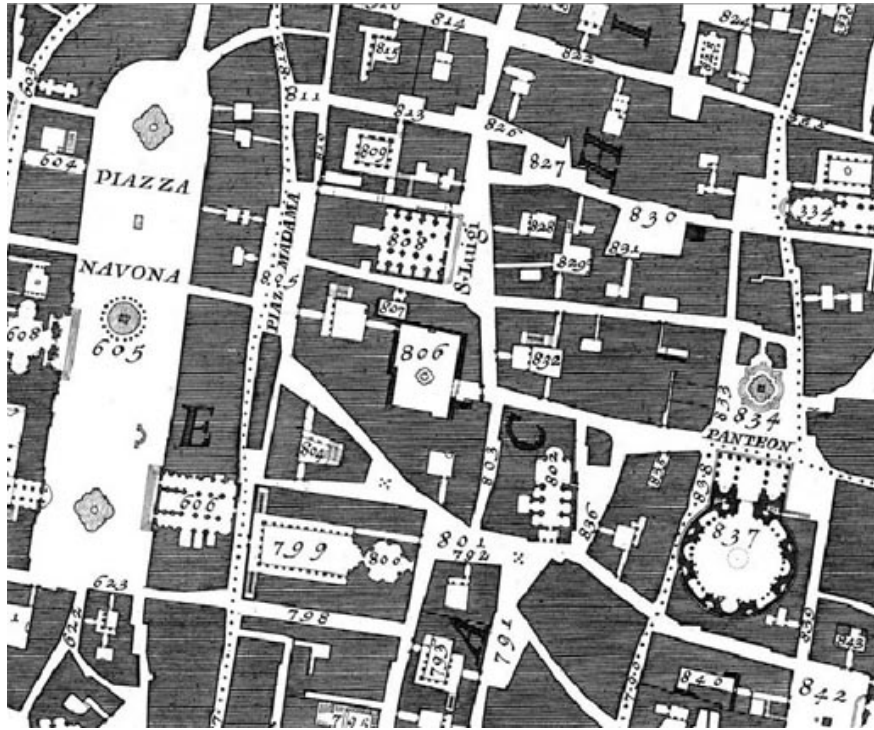
“(…) Las iglesias de Roma, en calles y plazas, están abiertas al público; el peregrino, el religioso o arquitecto, puede caminar de iglesia a iglesia. En Las Vegas, el jugador o el arquitecto puede entrar también en muy diversos casinos a lo largo del Strip. Los casinos y vestíbulos son decorativos y monumentales y están abiertos a los transeúntes; a excepción de un puñado de viejos bancos y estaciones de ferrocarril, son únicos en las ciudades americanas. El mapa que hizo Nolli a mediados del siglo XVIII revela las sensibles y complicadas conexiones entre los espacios públicos y los espacios privados de Roma. Los edificios privados se representan con un sombreado gris en el que se incrustan los espacios públicos, exteriores e interiores. Estos espacios, cubiertos al aire libre, se representan con minucioso detalle mediante un tono más oscuro. Los interiores de las iglesias parecen *piazzas* y *patios de palacios*, aunque se articula una rica variedad de calidades y escalas.”²³

Si se compara el plano de Roma de Nolli con el de Las Vegas de Venturi, Scott Brown e Izenour se observa que en el primero se grafían los espacios construidos y los no construidos, es decir, se describe la vegetación de los jardines y las plantas de las iglesias también se dibujan minuciosamente (fig. 2.24). En cambio, el plano de análisis de Las Vegas es un documento más esquemático y el ámbito dibujado de reduce al «strip» de Las Vegas (fig. 2.25). La ciudad se concibe a gran escala para ser percibida desde el automóvil; con la velocidad se pierden los detalles. Se hace una lectura parcial de ella. La representación toma como referencia una calle y detrás de ella sólo se muestra el vacío. La fachada es reconocible desde la carretera; la parte posterior carece de importancia.

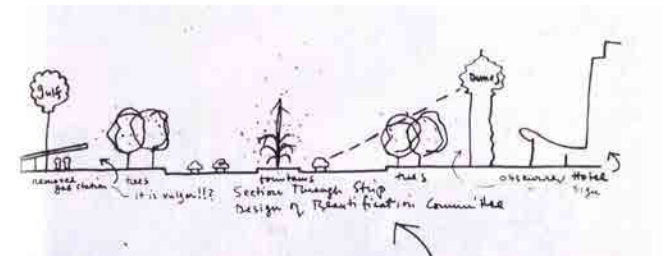
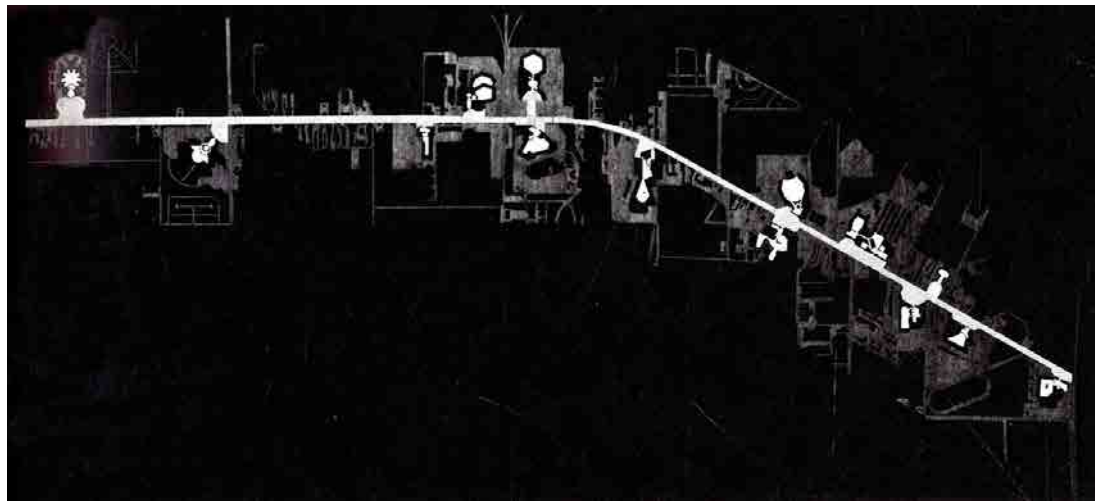
“(…) Las Vegas es la apoteosis de la ciudad del desierto. Visitar Las Vegas a mediados de los años sesenta era como visitar Roma a fines de los cuarenta. Para los jóvenes norteamericanos de esos años, familiarizados con la ciudad cuadrículada y concebida para el automóvil y con las teorías antiurbanas de la generación anterior de arquitectos, los tradicionales espacios urbanos, la escala peatonal y la mezcla de estilos, dentro de una continuidad, de las *piazzas* italianas fueron una auténtica revelación, Redescubieron la *piazza*. Dos décadas después, los arquitectos quizás están en condiciones de aprender una lección parecida respecto al espacio abierto y extenso, concebido a gran escala y para altas velocidades. Las Vegas es al Strip lo que Roma es a la *piazza*.”²⁴

23 VENTURI, R. *Aprendiendo de Las Vegas* (“GG Reprints”), 3ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág. 40.

24 VENTURI, R. *Aprendiendo de Las Vegas* (“GG Reprints”), 3ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998, pág. 40.

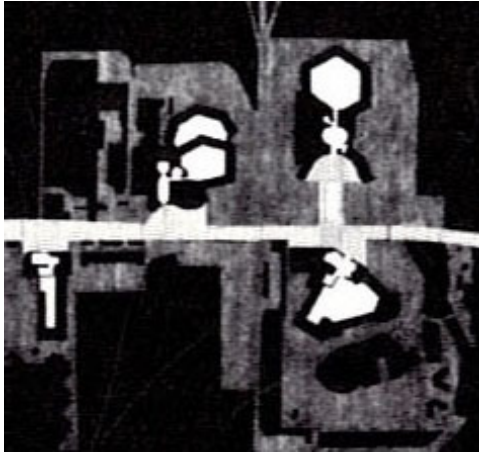


2.24. Fragmento del Plano de Roma de G. B. Nolli.
Entorno del Panteón.



2.25. Sección del "strip" de Las Vegas.
Venturi, Scott Brown e Izenour.

2.26. Plano tipo "Nolli" de Las Vegas.
Venturi, Scott Brown e Izenour.



2.27. Fragmento ampliado del plano tipo "Nolli" de Las Vegas.

En los dibujos, Venturi, Scott Brown e Izenour consideran los interiores de los casinos como parte del espacio público. En cambio, la zona de aparcamiento se trata como una propiedad privada: es sintomático que los casinos floten en un medio intersticial grafiado en gris (las zonas de parking). Las zonas libres no están contenidas ni limitadas por los edificios que adquieren una representación escultórica. El espacio público ya no es el reverso de lo construido como ocurre en planta de Nolli (figs. 2.26 y 2.27).

La decisión de "suspender" el esquema sobre el fondo negro tiende a enfatizar la explicación y, por otro lado, genera cierta confusión entre el vacío del desierto de Nevada y las construcciones de los casinos: ambos se funden en uno. El fondo negro elimina el contexto, el desierto es la tábula rasa, donde la arquitectura se instala siguiendo las directrices de las vías.

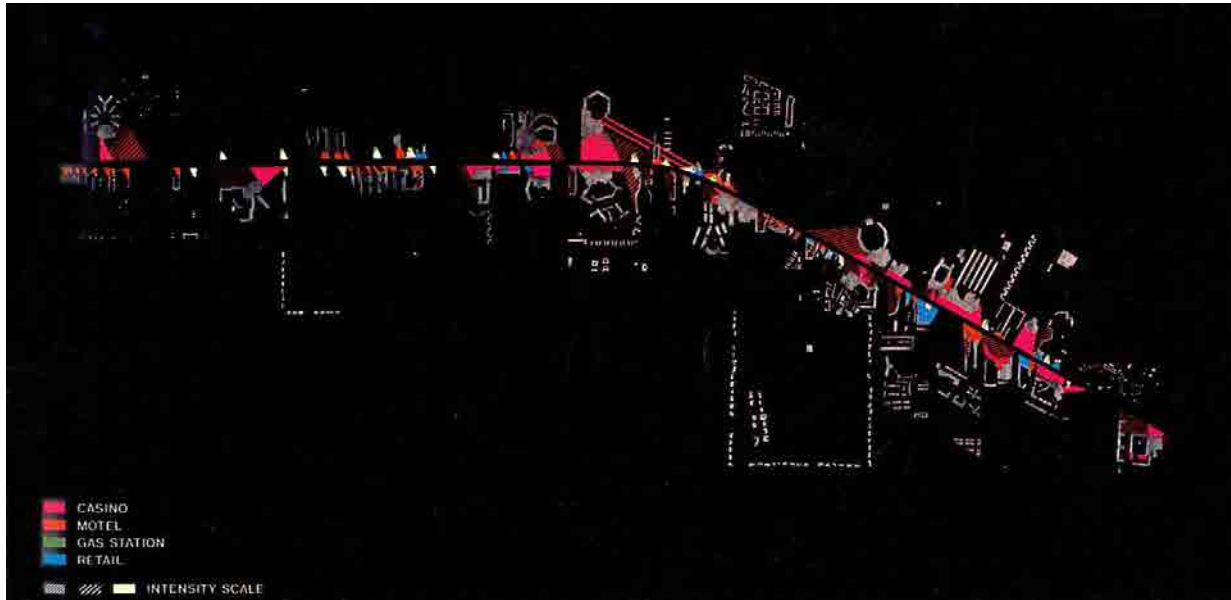
En *Aprendiendo de Las Vegas* los edificios también se estudian desde su capacidad de comunicación hacia el visitante: "building becomes sign". Por esta razón es importante analizar la dimensión perceptiva de los edificios por la noche según el tipo de construcción. La capacidad de reclamo sobre el espectador es la característica que se destaca sobre los aspectos formales (fig. 2.28). Se trata de la ciudad del «espectáculo».

A través de los planos de la «superficie de asfalto» (el negativo de lo construido) se explica la divergencia entre el concepto de calle (de la ciudad histórica) y la relación entre espacio público y privado del «strip» de Las Vegas -entendiendo esta ciudad como caso paradigmático-. Venturi juega con el contraste, con la comparación y con cierta ironía para mirar hacia la ciudad. Establece un diálogo con los objetos a través del cambio de escala. Esta forma particular de representar la ciudad, de cómo diseccionarla, ha influido en generaciones de arquitectos posteriores (Fig. 2.29).

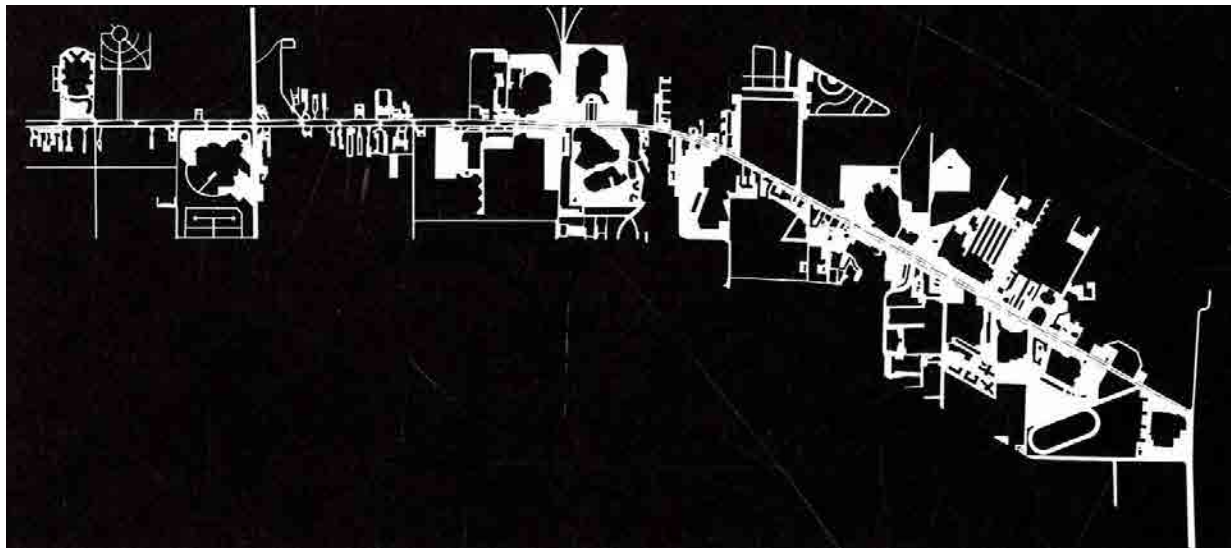
"Postmodernity has transformed the urban space into image. The urban environment does not exist if there is no visual evidence of it."²⁵

La lectura posmoderna de la ciudad se asimila a la cultura de la imagen en movimiento. El espacio urbano no se percibe mediante la perspectiva con un único punto de vista como los dibujos del plan de Enlaces para Barcelona de Jaussely o como las vistas aéreas para Argel de Le Corbusier. La metrópoli se explica ahora a través del recorrido introduciendo el factor velocidad / tiempo.

25 MOYA, A. *The Image of the Urban Landscape. The re-discovery of the city through different spaces of perception*. Tesis Doctoral, Eindhoven, Bouwstenen Publicatieburo, 2007.



2.28. Plano del Strip de las Vegas que muestra la capacidad comunicativa en función del tipo de edificio: sugiere la calidad del espacio entre la carretera y el edificio o señal por la noche



2.29. Plano del asfalto de Las Vegas.



2.32.

La mirada de Edward Ruscha sobre Los Ángeles

El concepto anteriormente mencionado es experimentado con anterioridad en el campo del arte por parte de Edward Ruscha en *Every building on the Sunset strip*, 1966 (figs. 2.30 y 2.31). En este trabajo atrapa la realidad mediante una secuencia de fotografías. Retrata uno a uno los edificios de una calle (“strip” - franja) de Los Ángeles, describiendo el presente más inmediato. En *Aprendiendo de las Vegas* se utiliza el mismo recurso de E. Ruscha para analizar la ciudad. Ambos documentos muestran una lectura continua de la calle a través del recorrido en automóvil. La secuencia sin embargo evidencia un alzado fragmentado.

“Tourist maps are made of de Grand Canal and the Rhine showing the route lined by its palaces. Ruscha made one of the Sunset Strip. We imitated his for the Las Vegas Strip.”²⁶

En paralelo, las fotografías de Ruscha recogen la lectura de la ciudad desde el fragmento, desde el reflejo, desde una porción (figs. 2.32 y 2.33). La perspectiva con un solo punto de vista se complementa con el conjunto de visiones múltiples que de forma compleja construyen la ciudad, como en un caleidoscopio. Como contrapunto, el paseo por la ciudad se ha convertido en algo infrecuente; excepcionalmente se camina para ir de un lugar a otro. El medio de transporte interfiere, es evidente, en nuestra forma de observar el entorno. En este sentido, Deleuze sintetiza este fenómeno escribiendo lo siguiente:

“It is a perfectly singular space, that has lost the principle of its metric relations or the connection of its own parts, so that the linkages can be made in an infinite number of ways.”²⁷

La mirada de Rem Koolhaas sobre New York y Lagos

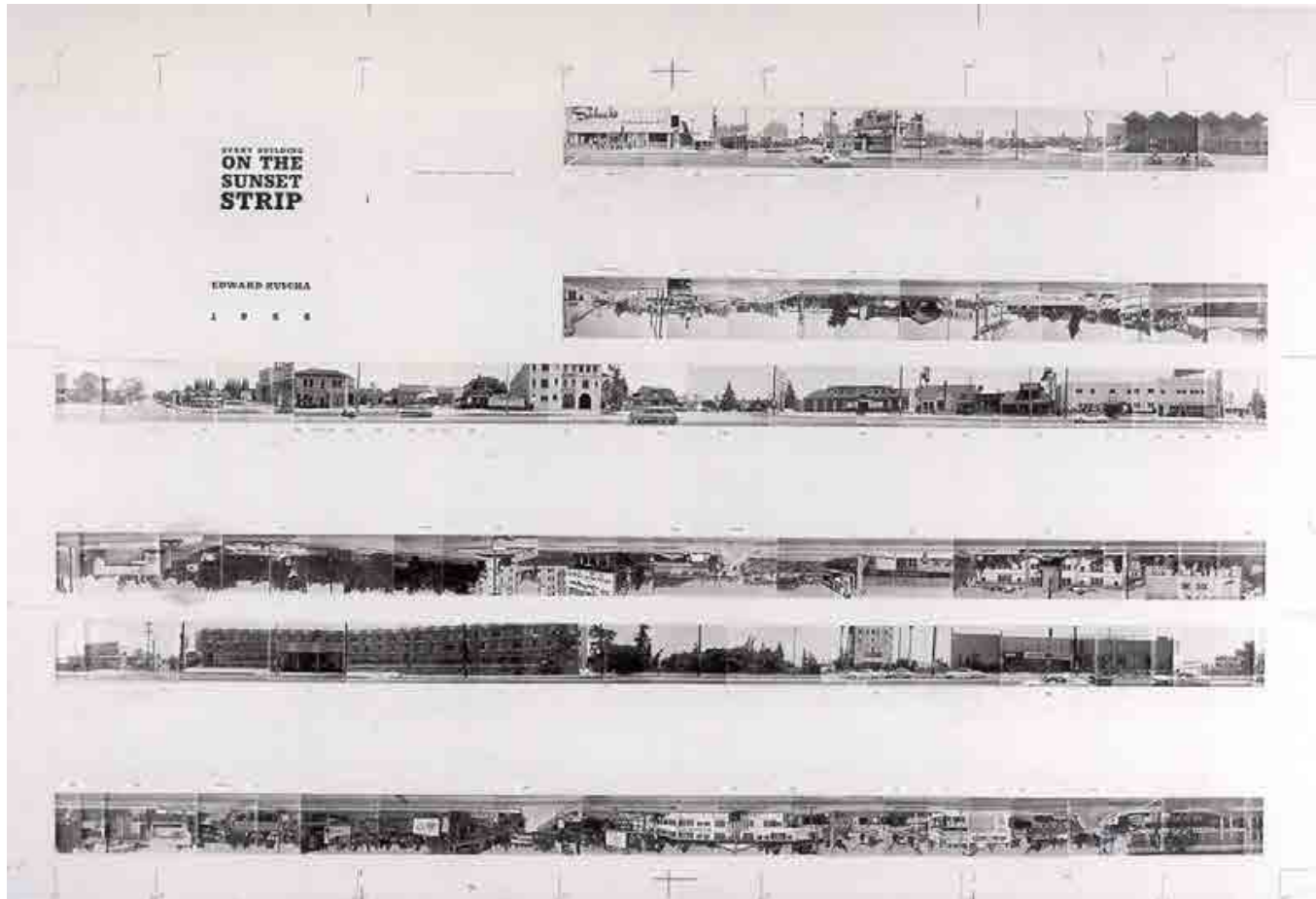
A finales de los 70, Rem Koolhaas desarrolla un estudio sobre Manhattan a través del análisis de sus rascacielos en su tesis de investigación *Delirious New York*. En su desarrollo se explica New York a través de la trama de nodos-íconos. Los proyectos se relacionan entre sí, bien sea mediante el discurso o con las ilustraciones que evidencian sus complicidades y rivalidades.



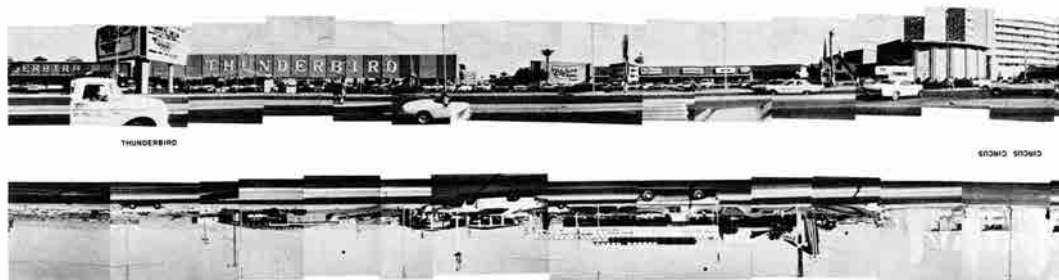
2.33.

26 VENTURI, R. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972.

27 DELEUZE, G. “The construction of Any-Space-Whatever”, *Cinema I, The Movement- Image*, 1983.



2.30. Every building on the Sunset strip
Edward Ruscha, 1966



2.31. An "Edward Ruscha" elevation of the Strip

2.32. Bruselas, Edward Ruscha, 1961

2.33. Madrid, Edward Ruscha, 1961

2.37. La ciudad del globo cautivo, 1972
R. Koolhaas y Z. Zenghelis



“El baile de disfraces es la única convención formal en la que el afán de individualidad y extrema originalidad no pone en peligro la interpretación colectiva, sino que es realmente una condición para ella. Al igual que un concurso de belleza, es un extraño formato en el que el éxito colectivo es directamente proporcional a la ferocidad de la competición individual.”²⁸

En las imágenes que acompañan el texto se interpreta la ciudad mediante la descontextualización de los rascacielos, dotándolos de vida, personificándolos y haciéndolos jugar roles humanos. La ciudad se convierte en objeto: el plano de Manhattan es la alfombra de la habitación. Los edificios de New York son *voyeurs* de los rascacielos “estrella” convertidos en protagonistas de un panfleto operístico *Delito flagrante* (fig. 2.34) junto con *Después del amor* (fig. 2.35) y *Freud sin límites* (fig. 2.36) componen un divertimento entre algunos rascacielos de Nueva York. El Edificio Chrysler, el Empire States y el edificio de RCA representan una obra de teatro que sintetiza las rivalidades entre las construcciones de Manhattan.

28 KOOLHAAS. R. *Delirio en Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 1998, pàg.130. Título original: *Delirious New York*, 1978.



2.34. Delito flagrante
Madelon Vriesendorp

En el apéndice del trabajo *Delirio en Nueva York*, se incluye el ensayo de 1972 “La ciudad del globo cautivo”. Como explica R. Koolhaas, éste es un tanteo previo de la investigación:

“La <ciudad del globo cautivo> fue una primera exploración intuitiva de la arquitectura de Manhattan, dibujada antes de que la investigación corroborara sus conjeturas.

Si la esencia de la cultura metropolitana es el cambio -un estado de animación perpetua- y la esencia del concepto de <ciudad> es una secuencia legible de permanencias diversas, únicamente los tres axiomas fundamentales en los que se basa la <Ciudad del globo cautivo> (la retícula, la lobotomía y el cisma) pueden reconquistar el territorio de la metrópolis para la arquitectura.”²⁹

En la ilustración que acompaña al texto se dibuja un fragmento de ciudad (fig. 2.37). En la imagen, las manzanas-islas-edificios definen la trama de calles con sus basamentos paralelepípicos idénticos (retícula). Sobre ellos se alzan obras delirantes con formas dalinianas que comparten escena con rascacielos de la Ville Radieuse o volúmenes con connotaciones wrightianas.

“En el archipiélago metropolitano, cada rascacielos -en ausencia de una historia real- desarrolla su propio <folclore> instantáneo. Mediante una doble conexión que implican la *lobotomía* y el *cisma*- separar la arquitectura exterior y la interior, y desarrollar esta última por pequeñas parcelas- esas construcciones pueden dedicar sus exteriores sólo al formalismo, y sus interiores sólo al funcionalismo.”³⁰

En el manifiesto de Koolhaas la urbe se explica como un laberinto de iconos que se remiten a sí mismos y que dialogan entre sí a través de la estridencia. En el centro del dibujo, el globo terráqueo se alimenta de las teorías y deseos contenidos en la construcción de Manhattan³¹. La ciudad se mira desde la distancia, a vista de pájaro. La construcción axonométrica muestra una urbe abstracta, ideal y regular; la representación enfatiza los basamentos de granito de cada manzana. Si se observa en detalle, la escena explica una urbe deshabitada, no se representa la figura humana, ni tan sólo un “taxi” recorriendo las calles de Nueva York. Con ello, el ciudadano se convierte en un espectador de la competición.

29 KOOLHAAS. R. “La ciudad del globo cautivo”, 1972, *Delirio en Nueva York* Op. cit., pág. 294.

30 KOOLHAAS. R. *Delirio en Nueva York*, Op. cit., pág. 296.

31 En el centro del dibujo se encaja el globo terráqueo como reminiscencia de la “Torre del Globo” proyectada para Coney Island por Samuel Friede. “Se trata del edificio más voluminoso propuesto hasta la fecha de la humanidad, combina en una sola *Gestalt* esos dos polos opuestos que han sido los extremos del vocabulario formal de Manhattan desde que el observatorio Latting y el globo del Palacio de Cristal quedaron yuxtapuestos en 1853» KOOLHAAS. R. *Delirio en Nueva York*, Op. cit., pág. 71.



2.35. Después del amor.
Madelon Vriesendorp

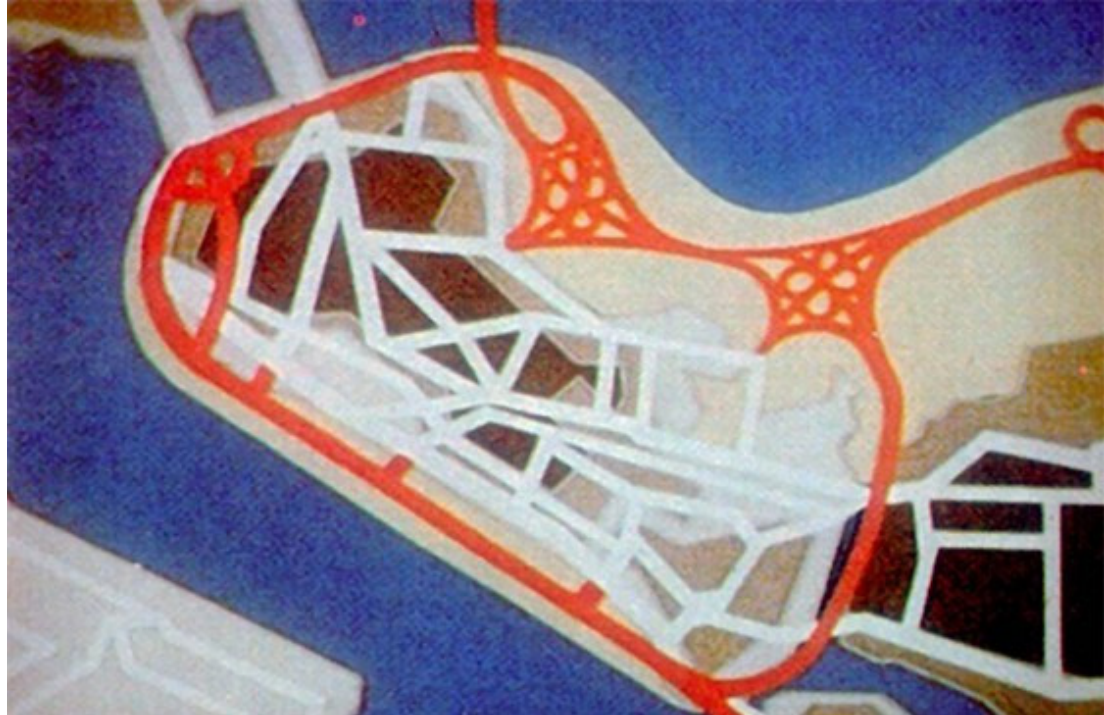


2.36. Freud sin límites.
Madelon Vriesendorp



2.39. Imágen de Lagos (Nigeria) del reportage: "Lagos wide and close", 2005. B. Van der Haak

2.38. Esquema de Lagos (Nigeria), 1973-78. Ingeniería Alemana Julius Berger.



2.40. Imágen de Lagos (Nigeria) del reportage: "Lagos wide and close", 2005 . B. Van der Haak

Por otro lado, opuestas a la idea de fragmento de ciudad existen las lecturas que la explican desde una perspectiva más amplia, desde un modelo territorial. Las grandes infraestructuras vertebran la metrópolis y los límites se extienden fuera del perímetro urbano. La discusión de la ciudad global se traslada a Asia y África. Rem Koolhaas escribía en 1996:

“Singapur representa una singular ecología de lo contemporáneo. Tal y como se nos aparece hoy Singapur - una suma de series de transsubstantaciones que hacen de ella, de hecho, una de las condiciones urbanas más ideológicas- esta lista para metastasarse por todo Asia.”³²

R. Koolhaas investiga en el “Harvard Project on the city” los cambios en la formación de las megaciudades³³. Se centra para ello en el análisis de la ciudad de Lagos en Nigeria.

32 KOOLHAAS, R. “Singapore_Atlanta” en Quaderns d’Arquitectura nº 213, Barcelona. COAC, 1996.

A discussion on Koolhaas’s research with the Harvard Project on the City on Lagos, Nigeria. Rotterdam, 5 July 2002.

33 “Bregtje van der Haak: Why Lagos?”

Para examinar la megápolis de Lagos utiliza la técnica del documental. En este proceso, como parte de la investigación, se filma: *Lagos wide and close* (2005).³⁴ Existe la necesidad de captar el ajetreo de la ciudad, el aspecto caótico de la superposición de usos dentro de espacios urbanos entre infraestructuras, descampados y viviendas. Las trazas del ferrocarril o las autopistas se convierten en un mercado *improvisado*. Para representar esta urbe se combinan, las imágenes de satélite, los esquemas, las fotografías (figs. 2.38, 2.39, y 2.40) y, como material imprescindible, el vídeo para poder explicar el movimiento.

Por último, el modelo de ciudad icono del sur-oeste asiático concentra la edificación en altas torres y genera bolsas verdes que reserva para el espacio público. Se borra cualquier rastro de contexto anterior. Todo debe ser nuevo, original y brillante. Se plantea en un territorio “tabula rasa” en el cual se prescinde incluso de la topografía existente.

Por tanto, la construcción de la ciudad se traslada según Koolhaas de la disciplina arquitectónica a la disciplina del diseño gráfico:

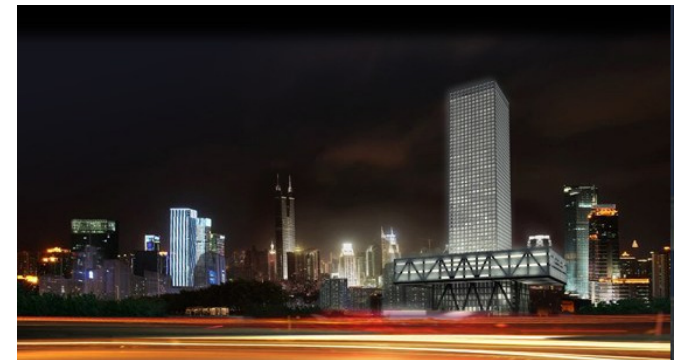
“...Photoshop permite combinar cualquier cosa con cualquier otra en una especie de acumulación de objetos del deseo... proyectar resulta tan sencillo como usar Photoshop, incluso a escala urbana. Photoshop es la metáfora en lo que se está convirtiendo la producción arquitectónica: algo estrictamente mecánico, reproducible sin pensamiento e ilimitado por lo que se refiere a número de opciones que se combinan en una única imagen. Es la manera más decidida de concebir la ciudad.”³⁵

El tiempo daría la razón a las hipótesis de Koolhaas desarrolladas en el taller “Harvard Project on the City”. (fig. 2.41) La construcción de la ciudad se deja en manos privadas como en la ciudad China de Shenzhen situado en el conglomerado urbano del Delta del río de la Perla. El espacio libre se ha convertido en una proliferación de parques temáticos, intersticios de una ciudad densificada en cuanto a edificios construidos pero solo ocupada en un 20%. Los edificios varían de uso durante su construcción, por ejemplo un edificio pensado para ser oficinas puede al final concretarse en un hospital. El capital privado define la densidad, la forma, la

Rem Koolhaas: The longer I work on it, the less I know why. We started the Harvard Project on the City to identify which cities were changing most quickly and to understand how they were changing. I made an inventory of cities that would be very important in the future. China's Pearl River Delta was one, because its population would leap from 12 million to 36 million in 20 years. And Lagos was another. Also, by the end of the 90s, the endless idolatry of the market economy had become irritating to me. I was interested in the big city as a poor city – a city that was almost disconnected from the global system. This forced me to confront something I didn't know anything about: Africa.(...)“

34 *Lagos wide and close* R. Koolhaas / Director: B. Van der Haak, 2005.

35 KOOLHAAS, R. *Mutaciones*. Barcelona: Actar; Bordeaux: Arc en Rêve, Centre d'Architecture, 2000, pág. 320.



2.41. Imagen del proyecto de l edificio de la Bolsa, Shenzhen, 2006. Rem Koolhaas. OMA.

proporción entre espacio libre u ocupado en función de la viabilidad económica del proyecto. La ciudad deja de ser un lugar para habitar y se convierte en un lugar para rentabilizar.

A modo de síntesis, del recorrido por las miradas que *piensan y dibujan* la ciudad se constata un principio de feed-back, una secuencia de pensamientos en espiral. Existe una tendencia a expandirse o a contraerse de lo nómada a lo sedentario. La representación se amplía de escala o baja al detalle en función del modelo de ciudad que lleva implícita; alternando de lo táctil a lo inmaterial.

Así, a las propuestas de ciudad más abstractas del Movimiento Moderno, se suceden reacciones figurativas que buscan el simbolismo en la imagen de la ciudad. En Europa, A. Rossi pone en relevancia la memoria -mediante la disciplina arquitectónica- como antídoto a las carencias de identidad de la ciudad. La representación de esta ciudad contiene conceptos geométricos y enfatiza la volumetría de las piezas a través de fuertes sombreados. En Estados Unidos, Robert Venturi reflexiona sobre aspectos simbólicos y sobre la percepción de la ciudad desde el automóvil. Añade la variable de la velocidad a la concepción de la urbe. El grafismo del análisis de las Vegas de Venturi será de gran influencia en arquitectos posteriores.

En la década de los noventa, las imágenes de Delirious New York introducen la ironía y un cierto desconcierto. En las ilustraciones de Madelon Vriesendorp se retratan los rascacielos de Nueva York como si formaran parte de un panfleto operístico. La urbe que relata Koolhaas se configura a través de “edificios vedette” que dialogan entre sí.

A posteriori, surge la apología del «no lugar», del *terrain vague*, de los lugares intersticiales -sin memoria-, y se vuelve a reflexionar sobre conceptos descontextualizadores. Se explora el ámbito urbano como un territorio discontinuo y la mirada se fragmenta. Y es desde la fotografía manipulada que se refleja la realidad. El dibujo de la ciudad se transforma en collage digital o en renders.

En el inicio del siglo XXI, Rem Koolhaas pasa a estudiar del concepto “ciudad” a reflexionar sobre el concepto de “megápolis”. Se trata de una entidad cuya concepción se basa en la zonificación: centro de negocios, lugares de ocio y extensas urbanizaciones residenciales. La visión se amplía hacia el territorio. La lectura se centra en la red de infraestructuras de transporte y se torna más esquemática.

La demografía urbana aumenta y Saskia Sassen acuña la definición de la “global city”. El fenómeno trasciende al ámbito metropolitano. En este momento se impone alejarse del lugar y

perder de vista al individuo. Para representar el nuevo hábitat se necesita distancia suficiente, las vistas desde el satélite explican la nueva complejidad. Su imagen se desplaza de lo físico –el concepto de espacio- para mimetizarse con lo energético.

Como antítesis al territorio globalizado, se dibuja la ciudad sostenible generada desde la acción del individuo hacia lo colectivo. La participación ciudadana forma parte en el desarrollo del proyecto para, al final del trayecto, en el momento actual, repensar la ciudad desde lo sostenible; como una intuición básica para satisfacer la necesidad del ser humano de echar raíces en un lugar.

“La ciudad puede que haya dejado de ser protección (geografía), mercado (economía) o escenario en el que se lleva a cabo la lucha por la vida (historia), pero es todavía el lugar, o al menos así lo entiendo, en que sentir la *proximidad*, la presencia de los otros, y esto es algo de lo que nunca se podrá ni prescindir ni olvidar.”³⁶

36 MONEO, R. “Seis apuntes discontinuos sobre la ciudad” en *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, U.P. de Navarra, 2004.

FILMAR LA CIUDAD

La interpretación del entorno urbano se construye a través de un universo de interrelaciones. Existe un lugar común en los temas referentes a la mirada sobre la ciudad que se plantean también desde el cine o la fotografía: la introducción del tiempo, los silencios, los cambios de plano, la secuencia, el encuadre; y es en este proceso cuando el autor selecciona hacia dónde dirige su “mirada” :

“Se hace entonces patente que es otra distinta naturaleza la que habla a la cámara que la que la que le habla al ojo. Y es otra sobre todo porque un espacio elaborado con su plena conciencia por el hombre viene a ser aquí sustituido por uno inconscientemente elaborado.”³⁷

“In cinema, the “topos” – the place – is the receptacle of the narrative game. For the Film Noir, the receptacle of its narrative is the city. For the western film, it is nature, and for Melodrama and musical, it is the domestical interiors. However, in the 1960’s, the city become a receptacle where narration took place with a new physic and geographic dimension. The city was not only used as simple background scenery where action developed, but it was experimented at psychological level. Places started to tell more than they showed.”³⁸

Se seleccionan a continuación algunos directores de cine que aportan a esta investigación unas miradas sobre la ciudad que ayudarán a analizar los proyectos seleccionados.

37 WALTER, B. *Obras. Obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Libro I, vol. 2. Madrid: Abada 2006-2010, pág. 77.

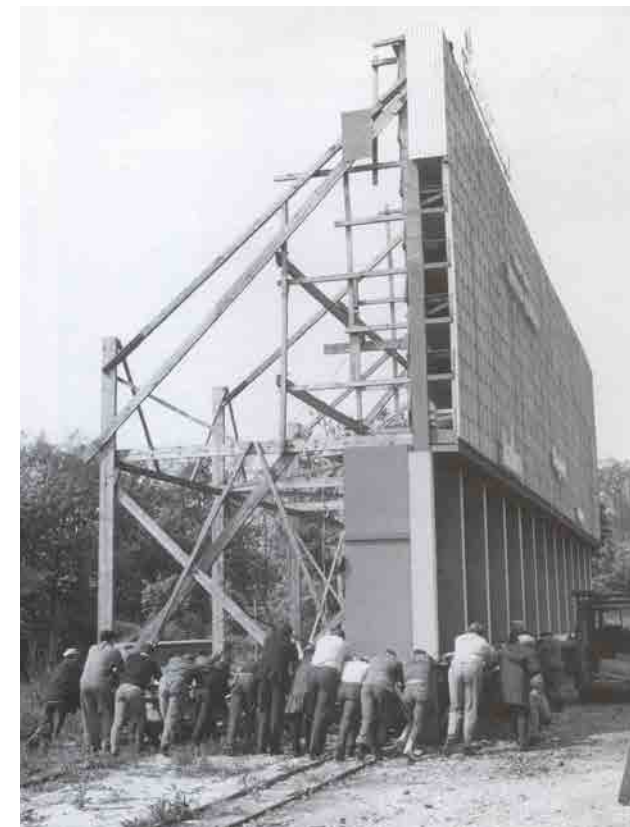
38 MOYA, A. *The Image of Urban Landscape. The re-discovery of the city through different spaces of perception*. Eindhoven: Bouwstenen Publicatieburo, 2007.



La mirada de Jacques Tati sobre París

Jacques Tati en la película *Playtime* (1967) construye “una ciudad”³⁹. En este caso es la arquitectura quien representa el papel protagonista. En 1967 el director construye una crítica hacia la uniformidad de las ciudades y con esta réplica parodia la ciudad fruto del “estilo internacional”. Existe el precedente de la película *Mon Oncle* (1958) en la que ya abordaba esta cuestión (figs. 2.42 y 2.43).

39 “...il prend l’option pharaonique de construire une veritable ville-décor sur le plateau de Gravelle, à l’est de Paris. Ainsi est née Tativille ...avec ses immeubles de métal et de verre, mais aussi son restaurant, ses routes macadamisées et ses feux tricolores...Dans cette oeuvre majeure où l’architecture joue les premiers rôles”
AA.VV, *La ville au cinéma. Encyclopédie*, Paris, Cahiers du cinema, 2005 Dirección: T. Jousse y T. Paquot.



2.42 y 2.43. Rodaje de *Playtime*, 1967.
Jacques Tati



2.44. y 2.45. Fotogramas de *Playtime*, 1967. Jacques Tati

El personaje de *Playtime* se ve envuelto en una serie de percances generados por la configuración de los espacios de las oficinas: la distribución se convierte en un laberinto para el protagonista. Los objetos que amueblan los edificios “modernos” se transforman en una pesadilla, y los vehículos que invaden las calles y rotondas no dejan espacio para el ciudadano.

En determinadas secuencias aparece la imagen de un autocar de turistas recorriendo la ciudad ideal, contemplándola embelesados. Los monumentos de París se reflejan en las ventanas acristaladas de las fachadas. La ciudad histórica, los monumentos, se convierten en imagen. Sólo es necesario tener la foto junto a la torre Eiffel, comprender su realidad es superfluo: Tati critica la ciudad “espectáculo”. ¿La ciudad real es la imagen o bien el objeto que refleja?

“Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

- es el reflejo de una realidad profunda
- enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- enmascara la ausencia de una realidad profunda
- no tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.”⁴⁰

El recorrido de los turistas por París es un trayecto coaccionado y deliberadamente incompleto. La agencia los *empaqueta* y ellos se limitan a dar tumbos por la ciudad sin posibilidad de otra elección. Las guías definen aquello que debe visitarse pues el callejear y descubrir requiere tiempo. Atrás quedan las *derivas* de los situacionistas; perderse para hacer una nueva lectura de la ciudad. La ciudad se planifica para ser vista en la necesidad de nuestra civilización de convertirse en espectáculo de ella misma (figs. 2.44 y 2.45)

La mirada de Joel Schumacher sobre Los Ángeles

Si el “París” que describe Jacques Tati critica el recorrido turístico en la película *Falling down* del director Joel Schumacher (1992) muestra Los Ángeles mediante una traza continua. En este film se explica el recorrido de un hombre a través de Los Ángeles a pie y en línea recta (figs. 2.46 y 2.47). Es el relato de la transformación de un hombre corriente que en circunstancias adversas -ha perdido su trabajo y familia-, y harto de soportar los atascos de tráfico habituales,

40 BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993, pág. 18.



decide abandonar el coche en una autopista y andar en dirección hacia su antiguo hogar.⁴¹

La película describe un territorio en tensión, de intolerancia, que cala en la actitud del personaje. Frente a la incompreensión de la ciudad, éste se convierte en un ser agresivo. Los primeros movimientos de Douglas (el actor protagonista) son percibidos por la policía de forma caótica. Empieza en un nudo entre autopistas, atraviesa la parte trasera del *down town*, se adentra en barrios latinos, invade fincas privadas, cruza un campo de golf... Y en el transcurso de la acción, la policía se da cuenta, al unir los puntos, que Douglas está siguiendo un trazado en línea recta. Un trayecto que es impensable en la ciudad de Los Ángeles, pues ésta se recorre únicamente en automóvil. El protagonista cruza su ciudad, pero en realidad ésta le es ajena, le es hostil.

El espacio público se explica como un lugar ininteligible e inseguro. En el desarrollo de la película éste se contrapone con la idea de “hogar”. En casa, el protagonista puede aislarse y no participar de la ciudad real que dista de parecerse a su modelo deseado. Como comenta Elisabeth Mahoney:

”The narrative constantly juxtaposes two spaces to mark his alienation: the cityscape is contrasted throughout with the seemingly safe, maternal, feminized space of <home>.”⁴²

La traza que deja tras de sí al caminar muestra la segregación existente, enseña los diferentes Los Ángeles. La ciudad se habita de burbuja en burbuja: el centro donde realiza la actividad financiera, las zonas residenciales, los guetos o los centros de ocio. A cada ciudadano, dependiendo de su condición social o etnia, se le permite “vivir” unos determinados espacios. La ciudad se articula en una serie de tejidos yuxtapuestos, pero entre los cuales no existe diálogo.

En la película, el objetivo de la cámara se sitúa a la altura del ciudadano, describiendo una mirada cercana al personaje o la visión desde el personaje. En las tomas los encuadres son cercanos. Con ello, el director establece la relación del espectador con la ciudad desde la percepción de un ciudadano a pie de calle. Se destaca de la mirada de Joel Schumacher la importancia de la colocación de la línea de horizonte y cómo este recurso influye en el discurso narrativo de la ciudad e incide en la explicación de la urbe como sucesión de realidades desconectadas entre sí. De hecho, sólo a raíz de la película el ciudadano toma consciencia de la realidad que le rodea.



2.46. y 2.47. Fotogramas de *Falling Down*, 1992
Joel Schumacher

41 ZANONI, C. “Falling down en los Ángeles. Cine y ciudad”, Revista DC nº 5, Departamento de composición, ETSAB, Barcelona, 2001.

42 MAHONEY, E. “The people in parenthesis. Space under pressure in the post-modern city” en *The cinematic city*. London; New York : Routledge, 1997, pág. 174.

La mirada de Wim Wenders sobre Berlín y Los Ángeles

Desde la década de los sesenta, artistas como Edward Ruscha o directores de cine como Wim Wenders se recrean en captar la *belleza* de aquellos espacios latentes o intersticiales de la ciudad (fig. 2.48). Estas imágenes alimentan la visión de la urbe de los arquitectos.

En el cine de Wim Wenders la película se muestra como archivo de una realidad que desaparecerá; como *memoria*. Él mismo lo expresa en una entrevista en la cual explica las fotografías para las localizaciones de *Paris-Texas*. El director comenta:

“Detrás de estas fotos se esconde el deseo de coger algo con la mirada y guardarlo. Lo expresa bien el término francés *regarder*. Las fotos de Walter Evans de la época de la Depresión eran exactamente eso: guardar en la mirada y en la memoria algo que iba a desaparecer a la vuelta de tres o cuatro años.”⁴³

“Analizar la forma de la ciudades, en cierto modo, como escrutar el rostro de una persona amada cuando nos demoramos en el estudio de los lugares que una ciudad encierra o cuando ahondamos en la superposición de sus estratos, lo hacemos movidos por el deseo de arrancarle a la ciudad su secreto, tratando de hallar la clave de nuestra propia fascinación, así, apaciguarla y liberarnos de ella. Y, tal como nos ocurre con ciertos rostros, también al contemplar la ciudad de un modo inquisitivo y apasionado descubrimos en cada gesto y en cada leve inflexión de su forma el reflejo de un acontecimiento o la huella de un recuerdo.”⁴⁴

En *El cielo sobre Berlín* la cámara se detiene sobre los espacios “vacíos”, en los que el tiempo parece haberse congelado. Escruta los lugares abandonados, sin control, en los cuales existen trazas de un pasado detenido. El *Terrain Vague*, que tanto fascina al mundo de la arquitectura. Ésta era la Potsdamer Platz (fig. 2.49).

“I would like there to be other cities with so many peaceful places or hidden spots like Berlin It’s highly unusual that the city like Berlin should still have such deserted lots everywhere. There are lots of areas like the one overlooking Friederichstrasse and Postdamer Platz which also appears in the film”... “Postdamer Platz used to be fantastic. Now they’ve layed out green areas –everywhere- they’ve prettird it up- it’s nothing, there isn’t anything there anymore. Before it was a kind of “wilderness”.”⁴⁵

43 Wim Wenders. *Fotografías*. Catálogo Exposición. Colección Imagen nº 30, Valencia, Diputación de Valencia, 1994.

44 MARTÍ ARÍS, C. *La cimbra y el arco*, “Colección La cimbra”, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, pág 85.

45 WENDERS, W; KOLLHOFF, H. “La ciutat” *Quaderns d’arquitectura i Urbanisme*, núm. 177: Barcelona COAC 1988.

2.48. “Allied, Houston, Texas”, 1983.
Wim Wenders

2.49. Fotograma de *El Cielo sobre Berlín*, 1987.
Wim Wenders.





2.49.



En cambio, en la película *The end of violence* el escenario es la ciudad de Los Ángeles. El mismo director compara (en una entrevista) Los Ángeles con Berlín. Comenta la particularidad de poder recorrer la ciudad de Berlín de diferentes formas: en metro, el tren elevado, el autobús o en bici. Frente a Los Ángeles donde el coche es imprescindible para realizar cualquier trayecto. Son maneras distintas de percibir la ciudad (figs. 2.50 y 2.51).

En *The end of Violence*, Wenders indaga sobre el control del espacio público. La película cuestiona la existencia una extrema vigilancia para proporcionar una supuesta seguridad a los ciudadanos. Y aborda, como en *La ventana indiscreta* de Hitchcock, la figura del observador que simultáneamente es observado. Para ello utiliza el recurso de insertar una imagen dentro de otra imagen, como sucede en la escena que se filma la ciudad retratada en el cuadro de Edward Hopper “Nighthawks” 1942 (fig. 2.52).

El director utiliza vistas generales o aéreas para explicar la ciudad. Ésta se observa desde la colina en la cual se sitúa el centro de control o desde la perspectiva de las cámaras que vigilan la ciudad. Estas escenas amplias se combinan con la mirada más cercana cuando describe ambientes domésticos. Wenders contrapone la dimensión social y familiar - la ciudad vivida- de los inmigrantes latinos con la frialdad en las relaciones - la ciudad contemplada - de las clases adineradas de Los Ángeles.

La mirada de Steven Spielberg sobre New York

El guión de la película *The Terminal* (2004) de Steven Spielberg cuenta la historia de un ciudadano de un país –de ficción- en pleno golpe de estado. El individuo llega de visita a Nueva York, pero debido al conflicto su pasaporte no es válido y no se le permite entrar en EE.UU. ni regresar a su país de origen. El personaje queda atrapado en el aeropuerto John F. Kennedy.

The Terminal viene a engrosar el cúmulo de películas de entretenimiento de la factoría de Hollywood, pero, sin embargo, quizás inconscientemente, describe de forma minuciosa un no-lugar. La tierra de nadie, un espacio indefinido donde el pasajero en tránsito sólo traza un movimiento. El protagonista queda detenido en este lugar de paso y está obligado a habitarlo (fig. 2.53).

Del guionista Andrew Niccol (*Gattaca* o *El show de Truman*), la película se rodó en el aeropuerto de Mirabel (Montreal). Podría tratarse de cualquier otro en otra localización. En este

2.50, 2.51 y 2.52. Fotogramas de *The end of violence*, 1997
Wim Wenders

sitio anodino, lleno de actividades destinadas a “matar el tiempo”, paradigma del devenir, Víctor (el protagonista) pasaría desapercibido sin su condición de “estaticidad” que le confiere un carácter singular, lo individualiza. Como escribe Marc Augé:

“Si volvemos un instante al análisis de la modernidad como coexistencia querida de mundos diferentes (la modernidad baudeleriana), comprobamos que la experiencia del no lugar como remisión de sí a sí mismo y puesta a distancia simultánea del espectador y del espectáculo no está aquí siempre ausente...Esta posición corresponde al doble aspecto de la modernidad: <La pérdida del sujeto en la muchedumbre o, a la inversa, el poder absoluto, reivindicando la conciencia individual.”⁴⁶

Si en el aeropuerto de *Play Time* los personajes, en constante movimiento, son empujados hacia la ciudad, en este caso, el protagonista elude la condición de nómada. El edificio se convierte en el espacio público de esta ciudad donde mora el protagonista, el cual transforma el recinto aeroportuario sin identidad, sin referencias, en condición de ciudad.

El ser humano subvierte el programa y la forma. Esta puesta en escena de superficies pulidas, reflejos, anuncios publicitarios y pictogramas muda en hogar por la tenacidad del hombre. En consecuencia, se debería formular la pregunta sobre cuál es la condición *sine qua non* para el territorio se transforme en ciudad.

La mirada de Walter Salles y Daniela Thomas sobre París

Pero la ciudad actual todavía está lejos de la ciudad ecológica. Se reconoce más en la “ciudad dual”. La ciudad de las diferencias se representa de forma fiel en el cine. Por ejemplo, el corto *Loin du 16 e.* de la película *Paris je t'aime* muestra la “ciudad dual”, las *banlieues* de París, el recorrido y el centro de la ciudad. La protagonista es una joven inmigrante que cada día deja a su bebé en una guardería anodina de la periferia de París. Camina por las calles entre los grandes bloques de viviendas para tomar el ferrocarril (fig. 2.54). Y tras un largo recorrido en metro llega a su lugar de trabajo en la ciudad que, paradójicamente, es cuidar del hijo de otra mujer de un barrio acomodado (fig. 2.55 y 2.56). García Vázquez plantea esta dicotomía:



2.53. . Fotograma de *The Terminal*, 2004
Steven Spielberg

46 AUGÉ, M. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Editions du Seuil, 1992, pág. 96.



“...la realidad ha demostrado que la polarización social es intrínseca al orden tardo capitalista, donde los trabajos a cambio de bajos salarios son clave para el crecimiento económico. ¿Qué sería de Chicago sin los miles de mexicanos que se ocupan de la limpieza, la seguridad o las tareas domésticas? ¿Qué sería de París sin los miles de magrebíes que se ocupan de los jardines, las lavanderías o los supermercados?...La esencia bipolar de la ciudad se refleja en el espacio urbano, al que la visión sociológica señala como parte activa de la segregación.”⁴⁷

Las imágenes de W. Salles y D. Thomas transmiten la falta de identidad de los barrios de viviendas masivas, el desarraigo y la soledad de una determinada sociedad. ¿La arquitectura forma parte activa? ¿Las imágenes son una toma de conciencia? ¿La arquitectura no debería implicarse?

LOS ÁNGELES: DISTINTAS MIRADAS SOBRE UNA CIUDAD

Como diría John Berger, existen diferentes “modos de ver” la obra artística. A la frase se podría ampliar también a la ciudad. Como ejemplo para ilustrar este concepto se escoge la metrópolis de Los Ángeles (figs 2.57. a 2.60.)

Como se ha comprobado en fases anteriores de la tesis, Lynch dibuja un esquema de una parte de Los Ángeles. Se observa la presencia de las autopistas que forman parte de la lectura desde el territorio y muestra los elementos esenciales en la percepción de la ciudad (fig. 2.57). Edward Ruscha describe un eje de la ciudad, Sunset Boulevard, realizando una lectura desde el automóvil. Los Ángeles se lee como un alzado lineal, como un decorado sin profundidad (fig. 2.58).

La trayectoria que traza el protagonista de *Falling Down* también es rectilínea, pero sin embargo, explica Los Ángeles como un lugar de contrastes. La secuencia de la película crea una nueva ciudad con la superposición de ghettos, *down town*, campos de golf e infraestructuras. Compone una auténtica urbe desconocida para los propios habitantes de Los Ángeles (fig. 2.59).

The end of violence reflexiona sobre el control de la sobre los ciudadanos. Al contrario que *Falling down*, Wim Wenders describe un Los Ángeles construido por infinidad de islas (barrios, realidades) separadas por las infraestructuras o los accidentes geográficos (fig. 2.60).

47

GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldré. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 68.

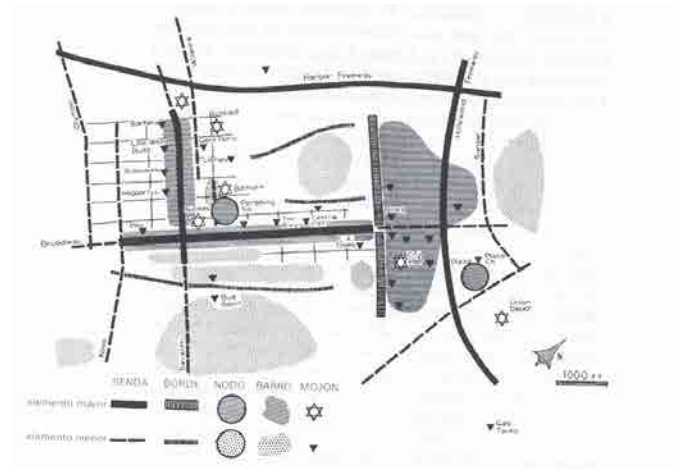
2.54, 2.55. y 2.56. *Paris je t'aime*, 2006

Corto: *Loin du 16 e*; Walter Salles y Daniela Thomas

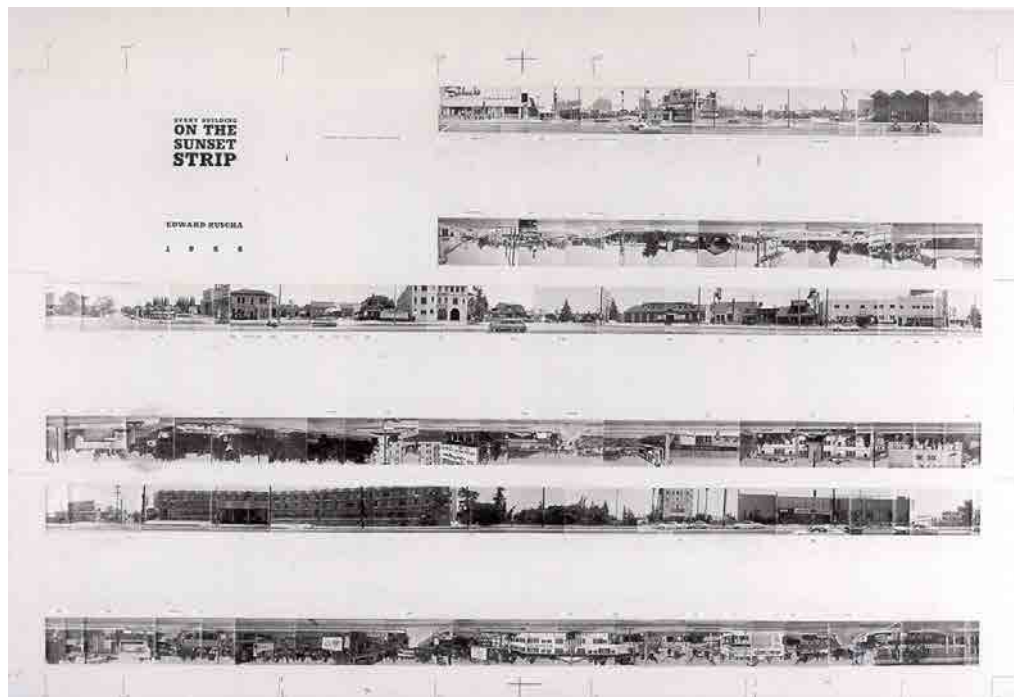
Schumacher y Wenders insertan el argumento en la misma urbe, sin embargo cada uno relata una ciudad distinta. En *Falling down* la ciudad se convierte en un territorio hostil para el protagonista y en un lugar de desesperanza. En *The end of violence* la imagen de la ciudad encierra composiciones de extraordinaria belleza, encuadres con paisajes poéticos.

En síntesis, como en un caleidoscopio, todas ellas construyen la imagen de la urbe componiendo una percepción múltiple de la ciudad y ayudarán a comprender el concepto de las “miradas propositivas” que encontraremos en los proyectos seleccionados.

Por tanto, en este capítulo se verifica cómo se observa la ciudad; hacia dónde se dirige la mirada del espectador; la búsqueda de qué y cómo se explica la ciudad. Se aprenden los recursos que utiliza cada autor para resaltar, ridiculizar o para denunciar aspectos de la urbe. Este repertorio de miradas y la manera particular de representar la metrópolis enseñan las herramientas para describir la ciudad. En consecuencia, los distintos ámbitos seleccionados preparan una perspectiva más amplia que permite adentrarse en la parte de la tesis centrada en el terreno propiamente arquitectónico, en la “mirada propositiva” a la ciudad desde el proceso creativo.



2.57. La forma visual de Los Ángeles sobre el terreno según K. Lynch.



2.58. Every building on the Sunset strip, 1966. Edward Ruscha



2.59. Fotogramas de la película:
Falling Down, 1992
Joel Schumacher



2.60. Fotogramas de la película :
The end of violence, 1997
Wim Wenders

3 | LA MIRADA PROPOSITIVA

Si existe la ciudad fotografiada, filmada, pintada, convertida en partitura o en parte de una novela, existe también la que nace del diálogo que entabla el arquitecto con ella. La urbe dibujada, aún siendo reflejo de ésta, no es idéntica a ella.

Se dibuja la ciudad durante el proceso proyectual para comprenderla y para discernir los elementos que la definen. El dibujo de la ciudad ayuda a confrontar el proyecto con el lugar. Al representar las trazas existentes se aprende de la experiencia de aquello que nos precede. El documento gráfico permite sintetizar una realidad urbana compleja y transformarla en un material sobre el que trabajar. Como comenta Enric Miralles a propósito del dibujo:

“(...) un método de conocimiento. Es verdad, a través, no del dibujo, sino de la observación detallada de los documentos que sirven para pensar, construir, comunicar... Son documentos completos, personales... que comentan muchas cosas -o cosas distintas- que la construcción misma.”¹

El dibujo no es sólo una herramienta para pensar, es el pensamiento mismo. Al dibujar se interpreta la realidad, se seleccionan u obvian ciertos objetos; el esbozo lleva implícito la sensibilidad del individuo. Cuando se esbozan perspectivas o se toman fotografías se está analizando la realidad y se seleccionan determinados puntos de vista. No se representa la ciudad de forma objetiva, sino tal y como se entiende. Russell Shorto en su ensayo sobre el pensamiento cartesiano escribe:

“Hay una línea divisoria en el universo; hay dos sustancias diferentes. Una es la materia. La otra el pensamiento o el alma. La realidad no es <lo que está ahí fuera> sino una danza en la que participan el que percibe y lo percibido.”²

Por tanto, en esta tesis se denomina “mirada propositiva” a aquella que realizan determinados arquitectos durante el proceso de proyecto cuando perciben, comprenden y transforman la ciudad; cuando observan la ciudad desde la concepción de un edificio concreto. El arquitecto “dibuja” para reconocer el entorno. En esos trazos se encuentra implícita una idea de lo urbano; el croquis muestra el concepto de cómo habitar la ciudad.

1 MIRALLES, E. TUSQUETS, O. *Oscar Tusquets, Enric Miralles*. Autografies 4/5, Barcelona: Tusquets, 1995.

2 RUSSELL, S. *Los Huesos de Descartes. Una aventura que ilustra el eterno debate entre fe y razón*. Barcelona: Duomo , ediciones, 2009.

En esta investigación se considera importante diferenciar las imágenes de la ciudad cuya finalidad consiste en mostrar una vista a modo de postal (de producto acabado) respecto de aquellas que -durante el proceso de proyecto- interrogan e intentan responder a la pregunta: ¿Qué idea de ciudad estoy imaginando? Desde el campo de la antropología se nos advierte:

“Sea cual sea la envergadura del proyecto, el arquitecto debe tener en cuenta al mismo tiempo la singularidad del edificio que quiere construir y su entorno. Pero sobre todo, debe vigilar su relación con la sociedad que lo rodea, no solamente por el hecho de que algunos de sus representantes terminarán por vivir, trabajar o distraerse en él, sino básicamente porque algo del ambiente del lugar y del tiempo pesa sobre la concepción del proyecto en sí mismo. Lo quiera o no, el arquitecto expresa su relación (conformista u original) con los criterios estéticos del momento y, a través de ellos, expresa también una cierta idea de vida, del trabajo, del ocio, muy próxima a lo que los etnólogos llaman una <cultura>.”³

Los arquitectos deben asumir la responsabilidad de dar una respuesta a la ciudad. La forma de construirla está intrínsecamente unida a la mirada que se realiza mediante el proyecto. En la ponencia “Del dibujo de la ciudad deseada a la ciudad dibujada” J. Luque sostiene que:

“...el dibujo de la ciudad existente no recoge todo lo que existe, sino aquello que valoramos; y análogamente, el dibujo de la ciudad futura no refleja toda la realidad proyectada, sino sólo aquellos rasgos que nos parecen definitorios de esta realidad. A través del dibujo definimos nuestro proyecto, lo valoramos y lo rectificamos. Los dibujos finales no solo reflejan la forma de la ciudad que deseamos construir sino el proceso que nos ha llevado a esa forma... El dibujo interviene en nuestro entendimiento de la ciudad existente y en la definición de la ciudad deseada. Consecuentemente el dibujo media entre la aprehensión y el proyecto de la ciudad.”⁴

El citado autor analiza las visiones de la ciudad abordada en su totalidad; las propuestas de ciudad de Camillo Sitte, Le Corbusier, etc. En el caso de la “mirada propositiva” se analiza el material *producido* al proyectar arquitectura en el contexto urbano: los esbozos, maquetas, fotomontajes o *renders* que representan la ciudad en la cual se inserta el proyecto.

3 AUGÉ, M. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa, 2001, pág. 97.

4 LUQUE, J. “Del dibujo de la ciudad deseada a la ciudad dibujada”, en: *La representación de la ciudad, III Ciudad dibujo y proyecto*. Actas del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica; Pamplona: T6 Ediciones, Mayo 1996, pág. 316.

Al sintetizar la ciudad a través de medios gráficos, el arquitecto toma partido frente a la realidad. En consecuencia, deja una huella de aquello que desearía que ésta fuese. Por tanto, la aproximación a la ciudad desde el proyecto atiende a diferentes escalas. El *zoom* escogido no depende del programa, sino de la inquietud del arquitecto.

2.2. La forma visual de Los Ángeles sobre el terreno según K. Lynch.

HERRAMIENTAS DE LA MIRADA PROPOSITIVA

A continuación se analizan a modo de ejemplo, unos proyectos en la ciudad de Barcelona que muestran este modo de trabajar por parte de sus respectivos autores.

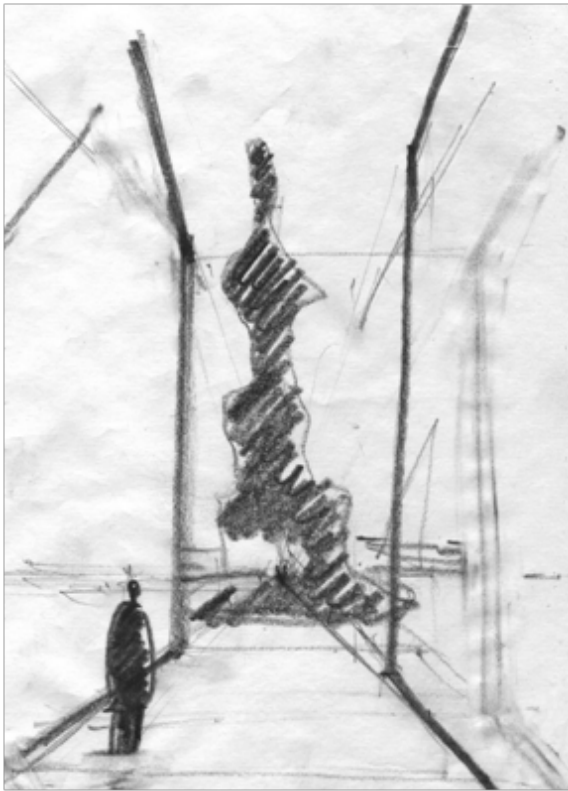
En el “anteproyecto de la iluminación eléctrica de la muralla de mar” de Antoni Gaudí en Barcelona, se observa un esbozo que presenta la iluminación del nuevo paseo frente al puerto, el cual describe un ámbito urbano de escala mayor respecto del encargo concreto (fig. 3.1).

El espectador se sitúa frente a la ciudad. El esbozo no representa la mirada del viajero que llega en barco, ni del ciudadano que camina por el paseo junto al puerto. La línea de horizonte está elevada respecto de la calle: se escoge una vista aérea; existe implícita una necesidad de un marco de referencia mayor, de una perspectiva más amplia. La iluminación de la muralla se explica a través de su relación con la ciudad: el encuadre se centra en el casco antiguo Barcelona, mientras que el dibujo de la trama del Ensanche se obvia.

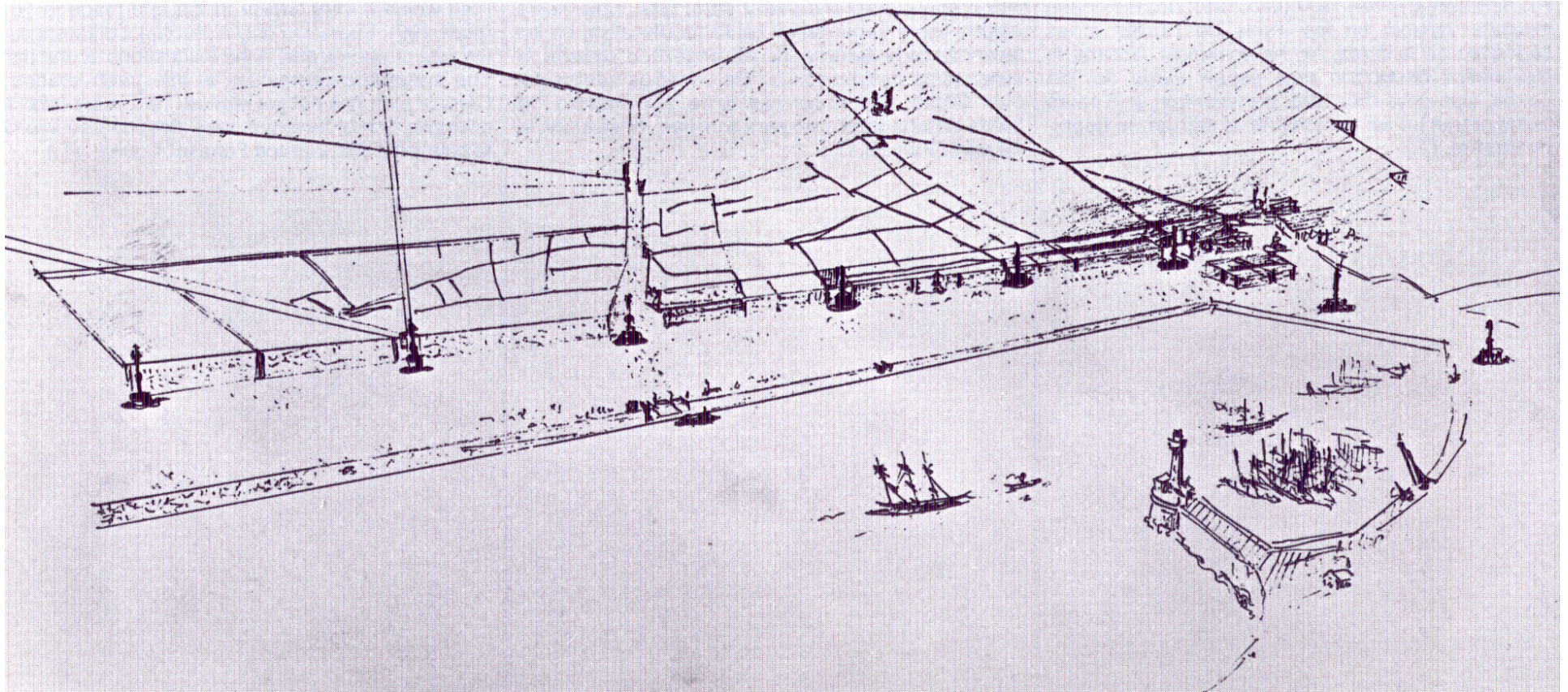
Al observar el croquis llaman la atención las “manchas” negras que advierten que algo importante sucede: son el espacio del Pla de la Boqueria o el edificio de la catedral. En contraposición, el frente marítimo se dibuja como una fachada unitaria. No se hace referencia al edificio de las Atarazanas (que debería situarse bajando a la derecha de las Ramblas), pero, en cambio, el lápiz se entretiene en la plaza de Medinaceli y el Pla del Palau. También se describen las nuevas vías proyectadas que se abrirán paso a través del tejido de la ciudad. Cristina Jover comenta a propósito de este proyecto:

“Gaudí dibuja la llegada del Paralelo y de la vía B con doble grueso, la vía A, más dubitativa, reconoce la pendiente. Poco a poco vamos identificando antiguos conocidos: la vía C, nos indica con un breve gesto, que parece un desvío, la ascensión del Mons Taber; vemos la Plaza Sant Jaume; Argentera y Tapineria, en diagonal. Sus límites son precisos, como es en este momento la situación de ese pedazo de tierra de nadie. La Meridiana no llega a puerto porque ya no se asume, en la mentalidad del momento, esta llegada.»⁵

Se trata de iluminar la muralla pero, de forma consciente, el alumbrado se ubica en los puntos en que ésta se interrumpe (fig. 3.2). Las farolas se disponen al final de las calles interponiéndose en la visión del ciudadano hacia el mar.

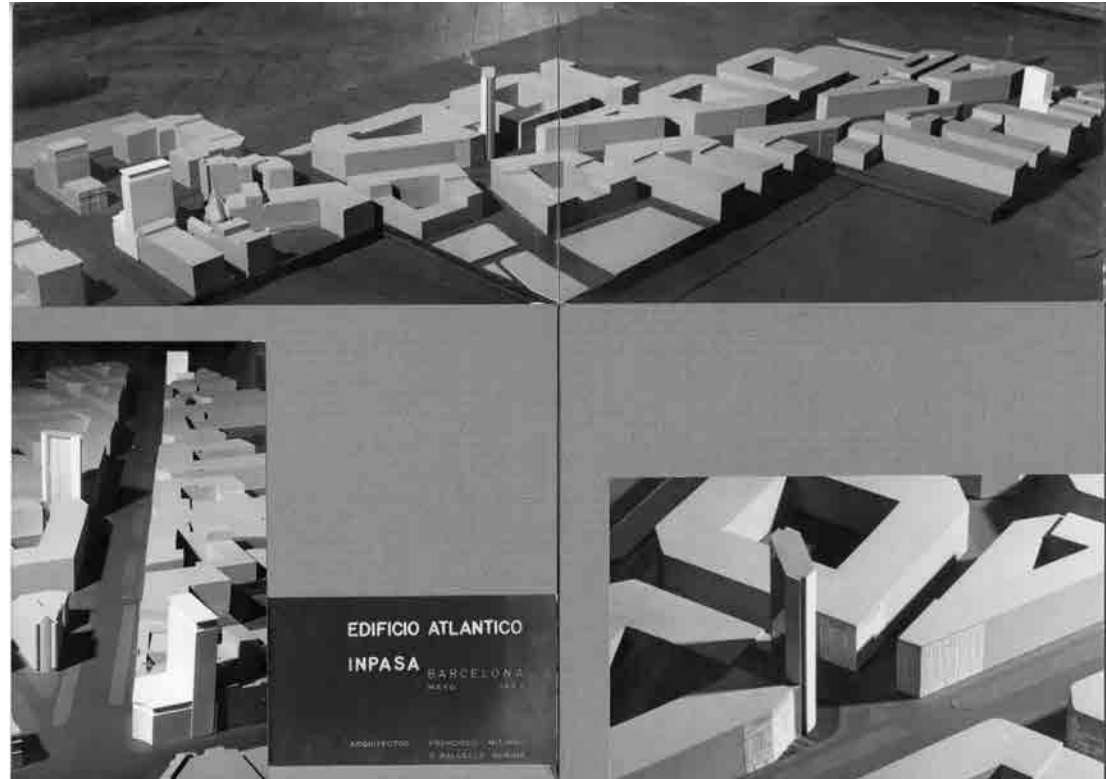


3.2. Dibujo interpretación de la visión desde la vía A hacia el mar. Dibujo de la autora.



Es evidente que la construcción de la urbe está implícita en la elección del encuadre, el punto de vista, la línea de horizonte; como también está implícita en cómo se dibuja, qué se dibuja y qué no se dibuja. Son decisiones que toma cada individuo.

“A primera vista el espacio nos parece amplio, las farolas enormes, colocadas al final de todas las verticales o lugares relevantes, consiguen el mismo efecto aparente que las dos torres y la eliminación de parte de la ciudad, en el proyecto del G.A.T.C.P.A.C”⁶



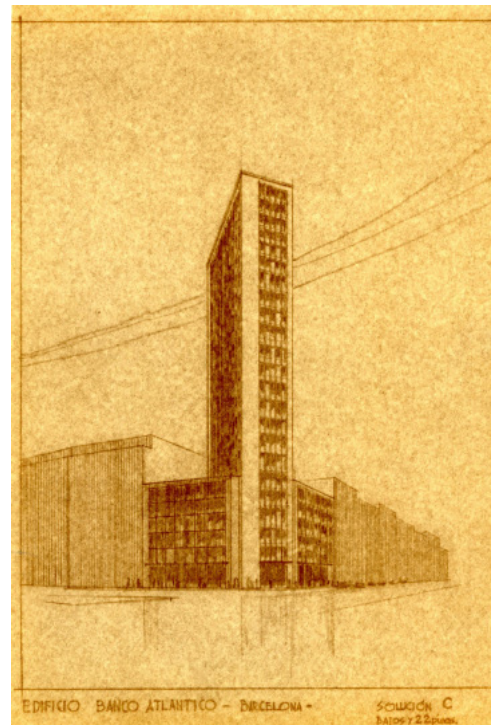
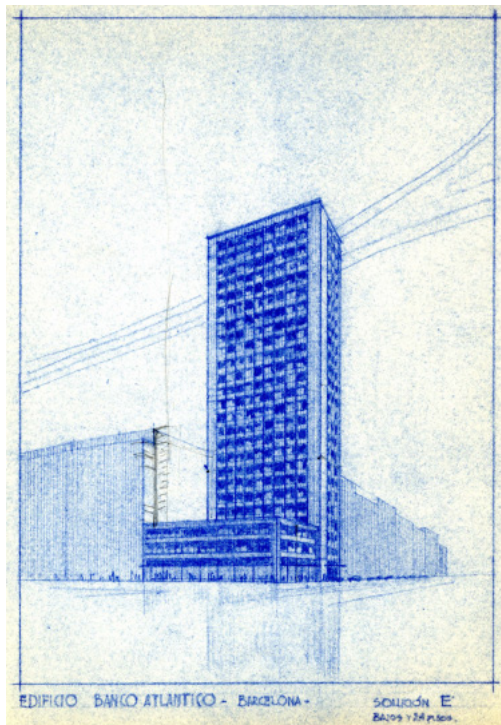
3.3. Banco Atlántico. Fotografías de la maqueta / Mayo 1965
Francesc Mitjans

La confrontación del proyecto con el entorno urbano conlleva un diálogo. La manera como éste se establece depende, en parte, de la idea de ciudad preconcebida por el arquitecto. En otro ejemplo, Francesc Mitjans, en su proyecto del edificio del Banco Atlántico de Barcelona, utiliza el recurso de la maqueta (las fotografías de la misma) para explicar las relaciones con el lugar (fig. 3.3).

En la maqueta de la propuesta de 1965 se levantan sólo los volúmenes. El detalle de las fachadas es, de momento, irrelevante. Para explicar la torre del Banco Atlántico no basta con el entorno inmediato, se escoge un tramo de ciudad, un tramo de la avenida Diagonal: de la calle Muntaner al passeig de Gràcia. La relación con la calle Balmes es de rango menor. Se explica la colocación del edificio en el solar y su relación con las otras torres de la avenida.

La maqueta se fotografaba desde el cruce de la avenida de la Diagonal con passeig de Gràcia. El edificio queda en un plano intermedio y al final se confronta con el volumen del hotel situado en la calle Muntaner. La línea de horizonte está elevada respecto del plano del suelo sobrevolando los edificios. En esta posición, se muestra la relación de los tres hitos (Banco Atlántico, el Banco del passeig de Gràcia y el hotel de Muntaner) con la trama del Ensanche. A diferencia de las otras torres que se colocan en paralelo a las directrices de Cerdà, Mitjans estudia la orientación de la construcción y la dispone a 45° respecto de la retícula (Norte-Sur) abriendo la perspectiva de la calle Balmes hacia la Diagonal.

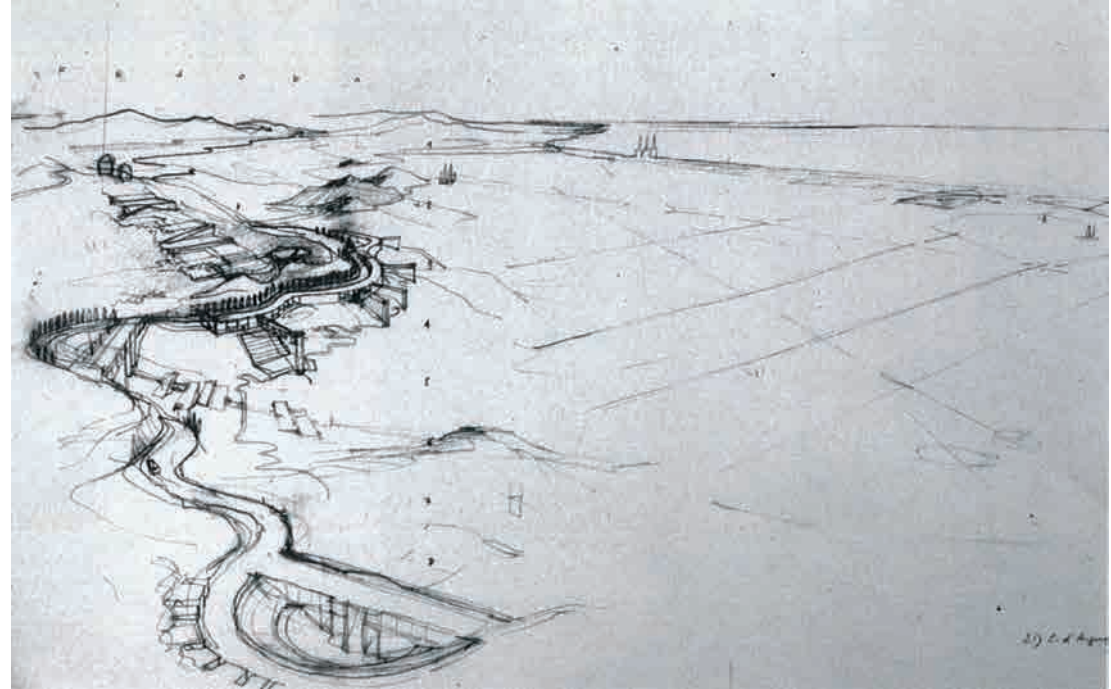
La mirada a la ciudad, en este caso, se realiza partiendo del estudio de la geometría seleccionando unas trazas como básicas y otras como secundarias. Se describe con qué edificios rivaliza y, en síntesis, la solución definitiva domina todo el ámbito del eje urbano. En este sentido, la evolución de la percepción del volumen del edificio hacia la arista es importante; éste se adelgaza para mostrar sólo una «línea» a la avenida Diagonal. Se provoca un cambio de perspectiva: de mostrar directamente un testero a desvanecerlo forzando una visión a 45° (fig. 3.4).



3.4. Banco Atlántico. Perspectivas de las propuestas
Francesc Mitjans



3.5. Punto de vista y cono visual de la imagen a la derecha



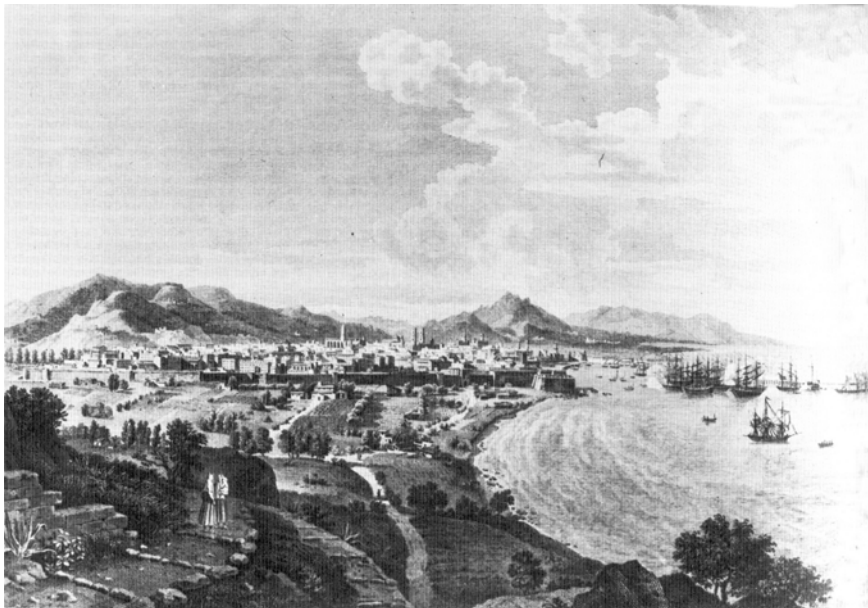
3.4. Esbozo del proyecto de la ordenación paisajística de la carretera de las Aguas, 1981. Emili Donato

Si el Banco Atlántico dialoga con lo construido y con la calle, el proyecto de Emilio Donato de ordenación de la carretera de las Aigües se mide con el paisaje (figs. 3.5 y 3.6). Donato se sitúa en la montaña de Collserola para explicar el proyecto. Observa la ciudad desde lo alto y mira hacia el mar para abarcar un territorio más amplio que el estrictamente necesario. Como telón de fondo: el límite con el Mediterráneo, las chimeneas de la térmica de Sant Adrià, y el perfil del Maresme. En este caso, las tres chimeneas se convierten en el hito más importante: alargan la ciudad como se hacía en las antiguas perspectivas de Collserola o desde Montjuïc. (fig.3.6. y 3.7).

En un plano intermedio dibuja las trazas del Ensanche: Diagonal, Gran Vía, Muntaner... Las sombras y el contraste explican «els Tres Turons», y se reconocen las torres de la Sagrada Família, el parque de la Ciutadella y la Catedral. El proyecto es de 1981; la Diagonal todavía no había llegado al mar. En síntesis, el autor entabla una relación con el paisaje tomando prestado el modelo del teatro griego. Aprovecha la ladera y sitúa el escenario a contraluz con el horizonte: la forma se impone. La propuesta no es sólo un mirador hacia Barcelona sino que persigue una lectura a la inversa, tiene la firme voluntad de llegar a ser ciudad.



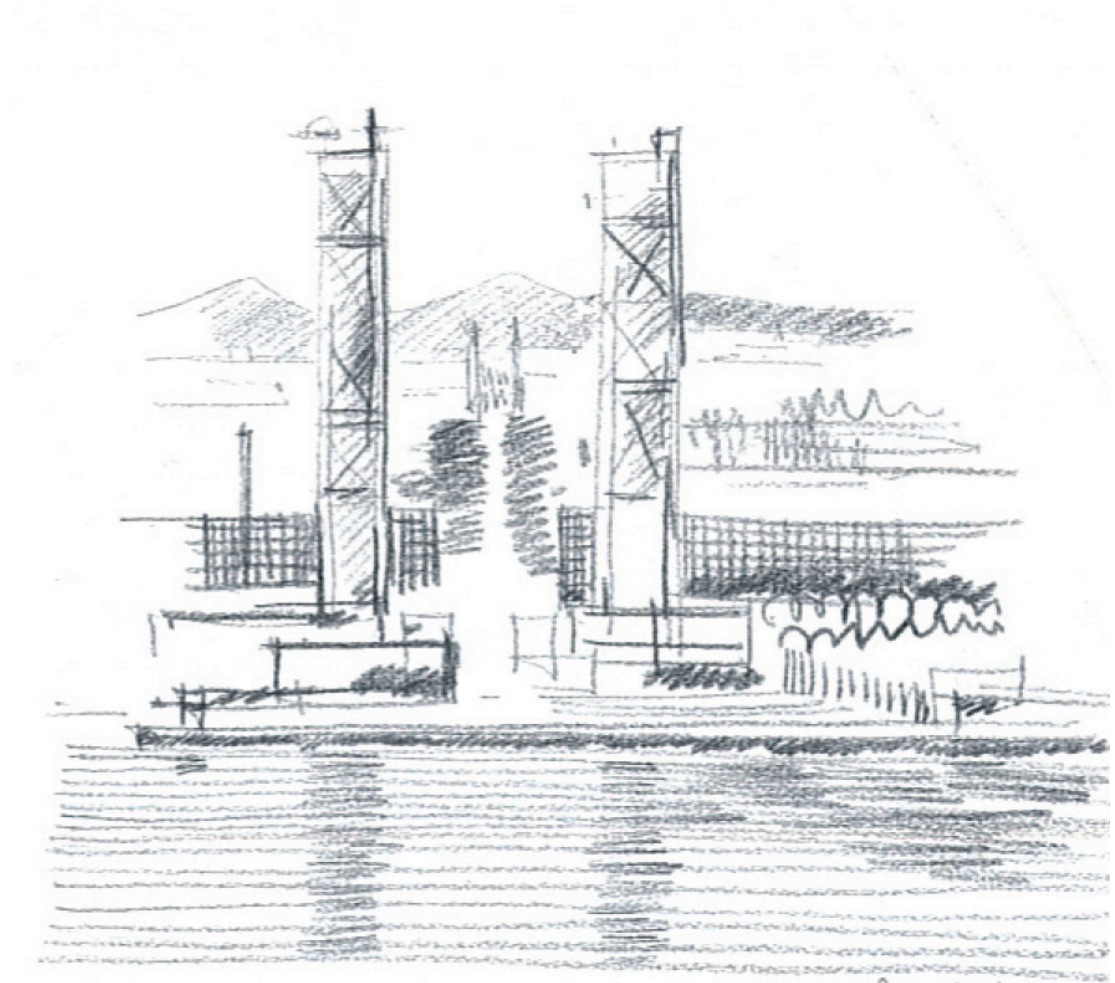
3.6. Sitio de Don Juan de Austria durante la guerra dels "Segadors"
Tropas castellanas comandadas por Juan de Austria ,
reunidas en Collserola, estudian la situación.



3.7. Vista de Barcelona. A de Laborde. 1802-1803



3.8. Punto de vista y cono visual de la imagen a la derecha.



Colón I. Nueva Leona.
San Martín al Jable.
Aval. 28.5.88

3.8. Esbozo del proyecto de la Villa Olímpica, 1988
David Mackay

Si pasamos de la visión desde Collserola de Emili Donato al boceto de la Villa Olímpica de David Mackay, se observa como en éste último el espectador se sitúa en el mar, frente a la ciudad. Se trata de una perspectiva frontal con la línea de horizonte elevada. Se describe una escena con una secuencia de planos: en primer término el mar y la línea de costa, como protagonista de la Barcelona de los Juegos del 1992; el plano inclinado del Ensanche en el que se distingue la Sagrada Familia y, de fondo, el perfil de Collserola (figs. 3.8 y 3.9)

La composición simétrica del dibujo sitúa el edificio de Antonio Gaudí en el eje de la calle Marina, entre las dos torres. En la realidad, el edificio de la Sagrada Familia se ubica tangente a la calle, siendo imposible esta visión. Con este cambio la representación del autor del esbozo enfatiza la relación entre los edificios. Los «rascacielos» enmarcan la obra de Gaudí y se comparan con ella. Mientras que Donato propone una lectura desde el paisaje, David Mackay destaca los elementos simbólicos de Barcelona.

El esbozo es un dibujo a mano con trazos y sombreados. Los edificios se representan de forma esquemática, pero precisa. Las texturas resaltan aspectos importantes y el tono destaca la montañas de Collserola. La vegetación dispuesta a ambos lados de la calle Marina refuerza la simetría del proyecto. La retícula explica las viviendas de la Villa Olímpica. Por último, el mar se representa con una trama líneas horizontales y sobre él se reflejan las torres Olímpicas lo cual refuerza su pretendida esbeltez.

Al detenerse en los detalles se descubren más matices simbólicos. A la izquierda, junto a las viviendas, el dibujo de una chimenea recuerda el pasado industrial del barrio del Poblenou. La estructura metálica de las torres, con elementos de riostra en cruz en fachada representa una arquitectura que expresa la intuición de una arquitectura icónica reconocible como imagen de la Barcelona Olímpica.

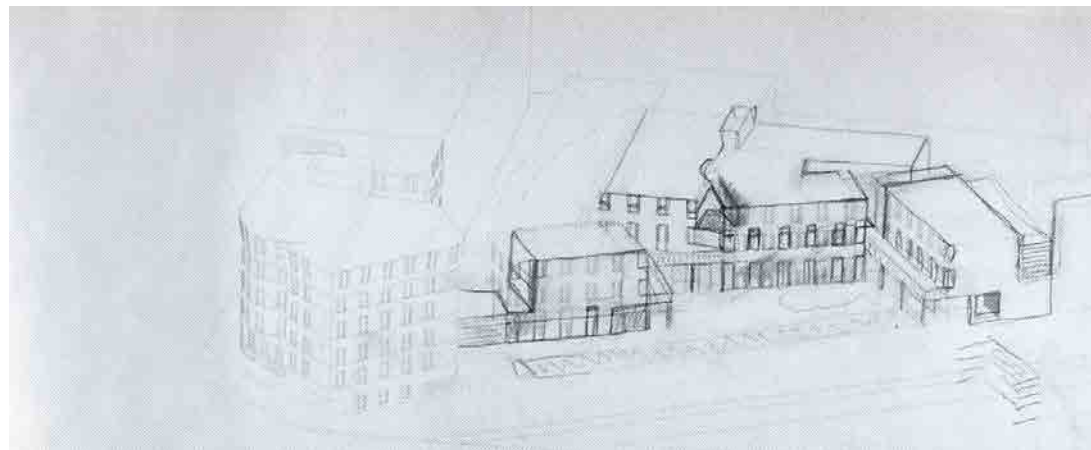
Por tanto, Mackay reconstruye una Barcelona ideal, trazando una perspectiva *versallesca* que establece un nuevo eje simbólico que une la ciudad olímpica con la Sagrada Familia (emblema arquitectónico).

Si el boceto de la carretera de las Aigües se relaciona con el paisaje, y el dibujo de las torres Olímpicas con la Barcelona Simbólica, el proyecto de Josep Llinàs para la manzana del conjunto de equipamientos de Fort Pienc (2001-2003) explica la relación entre edificio y ciudad. Para ello se trabaja a otra escala (figs. 3.10 y 3.11)



3.11. Punto de vista y cono visual de la imagen a la derecha

3.10. Boceto de proceso. Fort Pienc, 2001-2003.
Josep Llinàs.



En el boceto del proyecto para manzana de Fort Pienc el dibujo a lápiz se superpone a un encaje realizado por ordenador, dotándole de intencionalidad y configurando la propuesta. En este caso se trata de un documento de proceso. El trazo incide en las uniones entre los volúmenes. Se estudia el perímetro de la planta baja. Ésta se retrasa en algunos puntos para generar una plaza porticada. Se busca la máxima superficie de contacto entre el interior y el exterior. En un primer plano todavía aparece una superficie que se alinea con la traza de la carretera de Ribes, quizás una lámina de agua o un pavimento. En el desarrollo del proyecto esta reminiscencia desaparece al mismo tiempo que los paralelepípedos iniciales se repliegan para mirarse entre sí.

Del conjunto de dibujos de la mirada propositiva recopilados en esta tesis los de J. Llinàs destacan por el tipo de representación. Utiliza la axonometría aún cuando está en claro proceso de extinción (en gran medida por la facilidad de encajar perspectivas cónicas con los actuales medios informáticos). El arquitecto resuelve el proyecto en maqueta o en perspectiva axonométrica quizás por la relación que establece con sus herramientas de trabajo. (fig. 3.12)

“Pienso en el dibujo más como un instrumento para describir una realidad que como instrumento para interpretarla. (..) Utilizar el mínimo dibujo necesario, es decir, el mínimo esfuerzo, mínimo trabajo, es el *desideratum* para cualquier arquitecto que no tenga una relación morbosa con sus herramientas de trabajo. Por eso, hace falta tener un *pensamiento de arquitecto*, capaz de reflexionar sobre la solución de un problema de arquitectura, *sin mover las manos*, desde las cualidades que espero puedan ser adquiridas.”⁷

⁷ Llinàs, J. *Els dibuixos de Josep Llinàs: catàleg de l'exposició de dibuixos de l'arquitecte Josep Llinàs, celebrada a l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura del Vallès a Sant Cugat del Vallès (5 a 19 d'octubre de 2004)*, Les Raons del Dibuix Tècnic 1, Barce-

Llinàs recurre a un método abstracto para representar, pero en contraposición explica sus proyectos desde la ciudad, como si se tratara de operaciones urbanas. A propósito del proyecto de la biblioteca Fuster de la plaza Lesseps, explica:

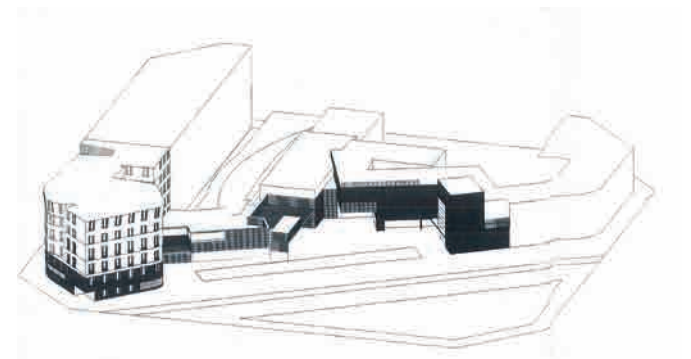
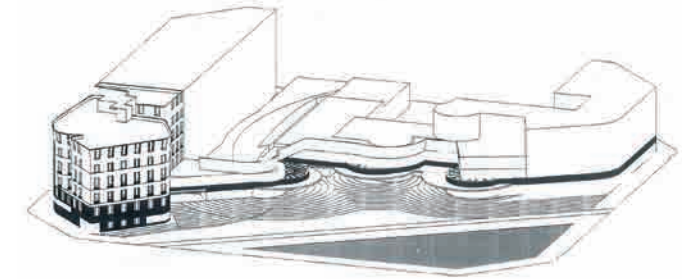
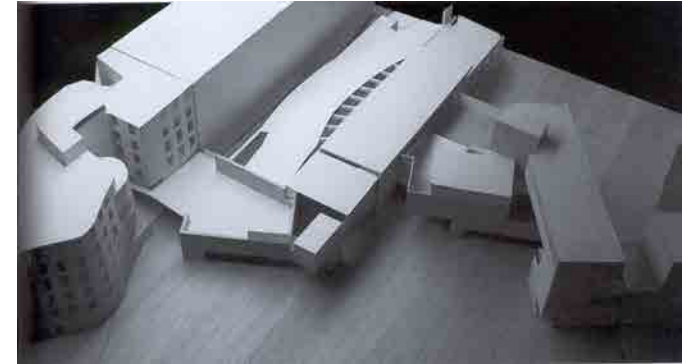
“Después veía muy claro -yo soy vecino de aquí- la necesidad de vincular Lesseps con Collserola; provocar una conexión verde entre plaza y parque, aunque sólo fuera visualmente. Esta situación es característica de Barcelona; Collserola siempre está presente en la dirección oeste. Encuentro que es bonito caminar por estas calles y ver el final de la ciudad, y eso es una manera de expresar esta relación con el Tibidado; permite la llegada de este corredor verde a Lesseps que funciona un poco, como el agua...”⁸

También trabaja el diálogo con el entorno próximo y atiende a la escala urbana. Desdibuja la diferencia entre el ámbito público y el doméstico. Percibe la ciudad como una casa o la casa como una ciudad. Al describir la biblioteca Jaume Fuster dice:

“... pero siempre con la idea de tener la cubierta como un elemento de tensión, generando unos espacios que a mí me gustan especialmente, espacios de otra escala, pequeña, que es la escala privada que casi podrías tener en tu casa, pero dentro del gran espacio de la biblioteca. Y se está bien. Además, como sucede también en cualquier edificio alto y público, desde la biblioteca descubres la ciudad. Quizás no hay unas vistas extraordinarias, pero siempre está muy bien poder caminar a pie a quince metros de altura por encima de la calle...”⁹

Llinàs ya había ensayado antes este tema en la biblioteca de Fort Pienc como se aprecia en las fotografías adjuntas (fig. 3.13). El espacio público se entiende como complemento a la actividad que se realiza en el edificio, de la lectura - la actividad más introspectiva- al intercambio social que se realiza en el exterior. Difumina los límites del espacio público, de la calle y el espacio privado. Observa la ciudad desde el interior de la arquitectura. Percibe la imagen urbana deteniéndose en el detalle, bien sea contemplándola como un paisaje que se recorta en un marco o bien disfrutando de la intimidad de una terraza cubierta.

La ruptura entre el espacio de la calle y el edificio es un concepto recurrente en su arquitectura. En 1976 en la propuesta del concurso para la ampliación del COAC plantea una pasarela que une los dos volúmenes apropiándose con esa operación de la vía. O, en las viviendas de la calle del Carme, con el trabajo realizado sobre la esquina del bloque, donde retrasa la planta baja



3.12. Maqueta y axonometrías (propuesta C y G) proyecto de Fort Pienc.2001-2003 Josep Llinàs.

lona, ETSAV, 2004, pág. 10. Traducción del catalán de la autora.

8 LLINAS, J. *Josep Llinàs*, Op. cit. pág. 22. Traducción del catalán de la autora.

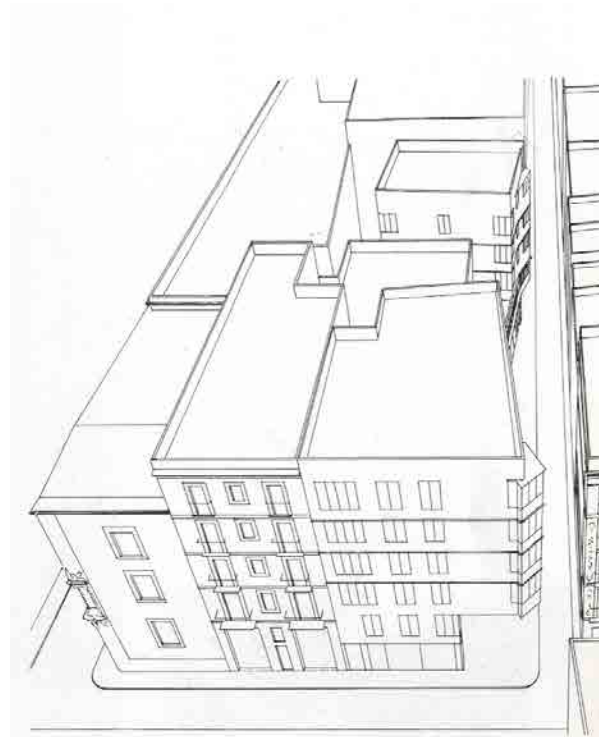
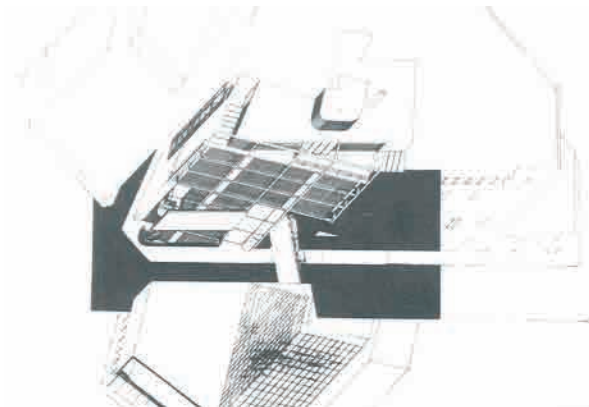
9 LLINAS, J. *Josep Llinàs*, Op. cit. pág. 25. Traducción del catalán de la autora.



3.13. Fotografías de la obra construida. Fort Pienc. 2001-2003. Josep Llinàs.

3.15. Josep Llinàs. Perspectivas viviendas calle del Carme, 1992-1995.

3.14. Josep Llinàs. Concurso COAC, 1976.



para ampliar el paso, y éste queda cubierto por edificio. La idea de ciudad que destilan las obras de J. Llinás transgrede la estructura clásica basada únicamente en la calle; y su idea de espacio público tampoco se identifica con “el tapiz verde” del Movimiento Moderno (figs. 3.14 y 3.15).

Si Llinás difumina la relación entre interior y exterior, en el caso de la torre MediaPro de Carlos Ferrater la fachada se convierte en el marco de un cuadro. Se entabla una relación entre el edificio y la imagen de la ciudad (figs. 3.16 y 3.17)

Si se analiza una de las imágenes del edificio realizadas desde el estudio de Ferrater, se observa una perspectiva frontal desde el interior de las oficinas. En ella, el punto de vista se sitúa a la altura del espectador, justo en la mitad de la altura del espacio. La composición de la imagen en formato horizontal refuerza la idea de visión panorámica sobre la ciudad y el perfil de la ciudad se filtra pautado por el ritmo vertical de la fachada.

A diferencia del esbozo de la carretera de las Aigües de Donato, en esta vista no se muestra la estructura de la ciudad. La lectura que se propone es una escena descrita en tres planos: la fachada, el plano medio de la ciudad y el perfil de Collserola. Desde un interior despoblado de mobiliario se capta la perspectiva de Barcelona. El interior del espacio queda seccionado por el encuadre; no se explican sus límites. La silueta de una mujer contempla la ciudad, una ciudad descrita por sus iconos. En el perfil de Collserola se distingue la torre de telecomunicaciones de Norman Foster y también la Sagrada Familia de Gaudí emerge entre la amalgama de edificios.



3.16. Imagen desde el interior de la torre MediaPro, 2008.
Carlos Ferrater.

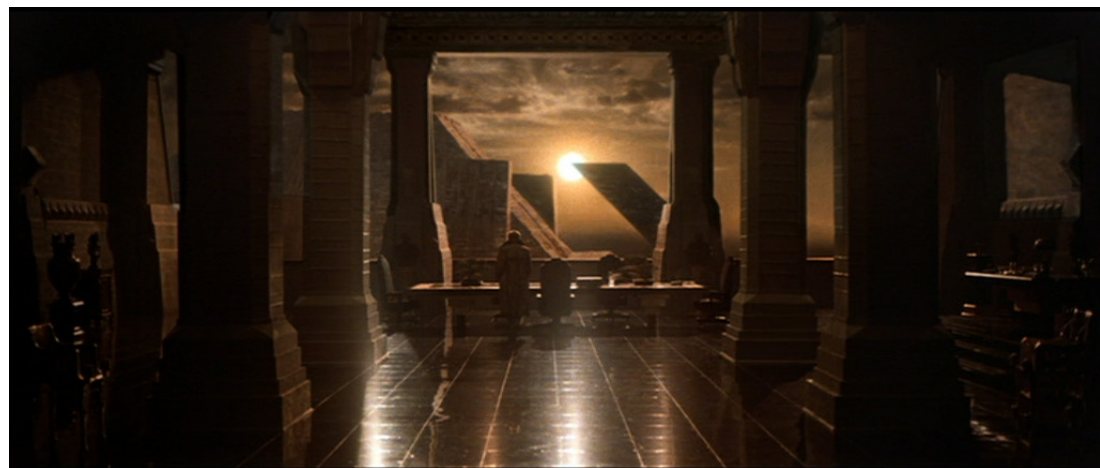
3.17. Punto de vista y cono visual de la imagen anterior.



Este documento es un fotomontaje digital tratado con una atmósfera abstracta. Dicha abstracción se configura por la existencia de dos puntos de fuga frontales (el punto de fuga de la perspectiva frontal y el punto de fuga de las sombras) que generan un efecto artificial, de escena teatral, acentuada por el contraluz de la fotografía conformada por una escala de grises (fig. 3.18)



3.18. Análisis de la imagen desde el interior de la torre MediaPro. Línea horizonte, punto de vista y foco de luz.



3.19. Fotograma de la Película *Blade Runner*. Ridley Scott . 1982. Línea horizonte, punto de vista y foco de luz...paisaje y el personaje. Ciertas imágenes forman parte del código estético de generaciones de arquitectos. MONTANER, J. M. *Fills de Blade Runner*. Barcelona : Columna, 1991.

LA CIUDAD DESEADA

En resumen, después de analizar diferentes imágenes de trabajo de estos proyectos, se constata que estos bocetos dejan entrever interpretaciones de la ciudad percibidas ya desde el proyecto. Proponen contemplar la ciudad desde la óptica de cada sujeto en las condiciones particulares del entorno. La aquí llamada “mirada propositiva” se compone de las lecturas realizadas comparando sus puntos comunes o antagónicos.

Por tanto, si “mirar” es “examinar”¹⁰, se estudian las lecturas de la ciudad en tanto que propuestas analíticas abordadas ya sea desde el aprendizaje racional o desde la percepción de los sentidos.

“Para cualquier forma de conocimiento es indispensable alcanzar ese golfo de la multiplicidad potencial. La mente del poeta y, en algún momento decisivo, la mente del científico funcionan según un procedimiento de asociaciones de imágenes que es el más veloz para vincular y escoger entre las infinitas formas de lo posible y de lo imposible. La fantasía (...) tiene en cuenta todas las combinaciones posibles y elige las que responden a un fin o simplemente las que son más interesantes, más agradables, divertidas...”¹¹.

La intuición y la teoría nutren a la propuesta, al proyecto, que es quien en último término construye la ciudad.

La “mirada propositiva” es la documentación previa a la construcción del edificio. Este concepto revela la conexión entre el proyecto y la ciudad; la reflexión contenida en la memoria del arquitecto, la ironía para afrontar la realidad compleja, o la metáfora para explicar su esencia. Es decir, la ciudad deseada.

10 Véase Capítulo 1. Apuntes sobre la mirada.

11 GÁMIZ GORDO, A. *Ideas sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2003, pág. 73.

4 | LECTURA DE LA CIUDAD A TRAVÉS DEL PROCESO DE PROYECTO. BARCELONA 1976-2011.

En los capítulos anteriores se plantean las hipótesis sobre la “mirada propositiva” y se define la base teórica que la sustenta. “Lectura de la ciudad a través del proceso de proyecto. Barcelona 1976-2011” describe el enfoque abordado para seleccionar la documentación de estudio. En primer lugar se decide acotar la dimensión del caso de estudio a una ciudad y, por otro lado, se definen los proyectos concretos a analizar.

Para profundizar en la investigación se hace imprescindible situar la investigación en un territorio concreto y tangible. Se selecciona la ciudad de Barcelona porque en un periodo relativamente corto de tiempo la ciudad experimenta una gran transformación: se actúa sobre el centro histórico, se perfilan sus límites y se consolida la traza de la avenida Diagonal hacia el mar, entre otras actuaciones. Además, de forma posterior, Barcelona puede ejercer como modelo para extrapolar o continuar esta investigación en otras urbes, si fuera el caso.

A lo largo de esta tesis se constata que, en el caso específico de los concursos de ideas de arquitectura, se permite una comparación efectiva de miradas diversas. En ellos se detecta la circunstancia de que, sobre un mismo lugar y un mismo programa funcional, se plantean visiones muy distintas de ciudad. Es, por tanto, a través del análisis sistemático de estos concursos como se encuentran las herramientas necesarias para abordar el concepto de la “mirada propositiva” en Barcelona.

A partir de esta “Recopilación de ejemplos de lectura de la ciudad de Barcelona”¹, se realiza una selección de nueve concursos de ideas celebrados en la ciudad de Barcelona. Esta selección de nueve actuaciones incluye lugares en los que la ciudad interpela al proyecto y zonas en las que la trama del Ensanche queda desdibujada en los límites del planeamiento de Cerdá.

Se trabaja de forma cronológica, ordenando el listado de proyectos en tres épocas que coinciden con fechas determinantes de la historia del desarrollo urbano de Barcelona:

1976-1986

El primer período se inicia en el año 1976, fecha de aprobación del Plan General Metropolitano y abarca hasta 1986: el 17 de Octubre de este año Barcelona ganó la candidatura olímpica, acontecimiento que propició un impulso histórico en la renovación de la ciudad.

1 Consultar Anexo: Recopilación de ejemplos de lectura de la ciudad.

1987-1999

También se trata de un período determinado entre la proclamación de eventos que transforman la ciudad. Los primeros años de este ciclo se caracterizan por la ejecución de las obras para la construcción de las infraestructuras olímpicas y, al final de la década de los noventa, se suceden los proyectos para las sedes corporativas de los edificios de las grandes compañías suministradoras de servicios que se implantan en la ciudad.

2000-2011

Con el cambio de siglo se impulsa el 22@, distrito tecnológico del Poblenou, y se convocan una serie de concursos para la realización del Fórum de las Culturas 2004, el evento sociocultural que transforma el tramo final de la avenida Diagonal. En 2011 se produce un giro de estrategia del Ayuntamiento, con el objetivo de alcanzar la Barcelona “smart city”, entendida desde un urbanismo más complejo en el que se trabaja simultáneamente con nuevas variables de tipo social y tecnológico.

1976-1986

En el periodo comprendido entre 1976 y 1986 los proyectos públicos se centran en actuaciones puntuales en forma de diáspora de obras para descentralizar la ciudad. (fig. 4.1). Se actúa básicamente en el centro histórico y en los barrios que fueran los antiguos pueblos del llano de Barcelona. El planeamiento se concentró en crear y resolver espacios públicos de los cuales la ciudad era deficitaria.

En el casco antiguo, cabe destacar la propuesta “ordenación del Liceo al Seminario”² y el “estudio del entorno del mercado de Santa Caterina”³, entre otros. En cambio, la renovación del Ensanche queda a la expectativa para años posteriores. Como escribe Oriol Bohigas:

“Hoy, el Ensanche es una cosa diferente. Ya no es una zona de expansión, sino el gran centro moderno de Barcelona. Ya no es prioritariamente un sector residencial homogéneo o de funciones mixtas apoyadas en la vivienda, sino una suma de barrios más o menos autónomos con procesos locales de terciarización y con claras jerarquías en el uso y en el precio del suelo. Ya no es un espacio abierto a todos los procesos de nueva construcción especulativa, porque durante los últimos años se ha colmatado definitivamente -y el Plan General Metropolitano, con mucho acierto, ha reducido todavía más las posibilidades- sino un conglomerado en el cual hace falta abrir una política de equipamientos y espacios libres.”⁴

En síntesis, las obras más relevantes de este período se reflejan en el plano de Barcelona 1976-1986 (fig. 4.2, dibujo de la autora). De este conjunto de proyectos se toman como casos de estudio tres concursos de ideas de arquitectura convocados en este período:

1976: Concurso para la ampliación de la sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares.

Como precursor de las intervenciones en el centro histórico, en el año 1976 el Colegio de Arquitectos convoca un concurso de ideas para su ampliación en el que se ensaya una reflexión sobre cómo actuar en este contexto urbano.

2 Lluís Clotet, Oscar Tusquets y Francesc Bassó, 1981.

3 Rafael de Cáceres, Pedro Domínguez y Ricard Fayos, 1982.

4 BOHIGAS, Oriol; *Reconstrucció de Barcelona*, 1ª edición, Barcelona, Edicions 62, 1985, pág. 84. Traducción del catalán por la autora.



4.1. Plano de Barcelona con las actuaciones municipales de espacio público, 1981-1982.



4.2.

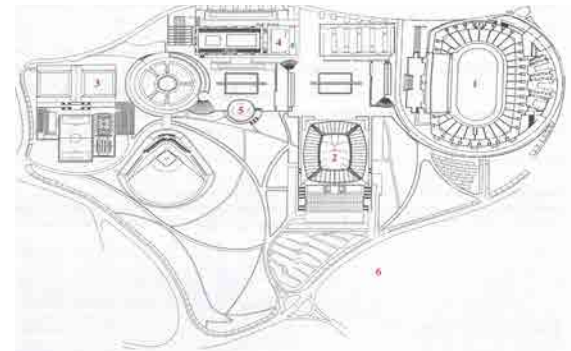
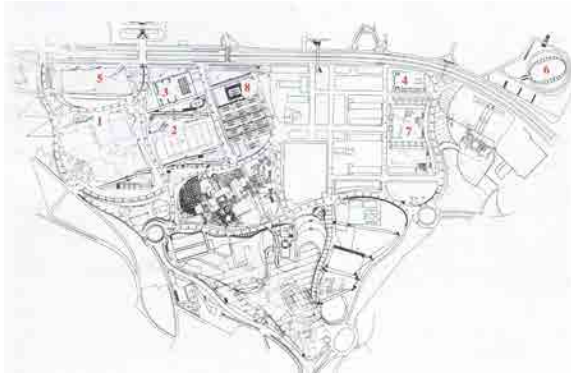
Se selecciona este concurso por su alto porcentaje de participación y la calidad de los proyectos presentados. Entre las propuestas existe una gran variedad de respuestas que reflexionan en torno a la ciudad. También se escoge por su localización, pues la propuesta se sitúa en una traza de las vías que Cerdá planteaba dentro del casco histórico de la ciudad.

1984: Concurso de anteproyectos para el Anillo Olímpico. Durante este período se trabaja para la promoción de la ciudad para la candidatura olímpica de 1992. Destaca la construcción del velódromo de Vall d'Hebron y el concurso para el anillo olímpico de Montjuïc. Éste último se enmarca en un proceso de revitalización de la montaña como nuevo lugar de referencia en la ciudad.

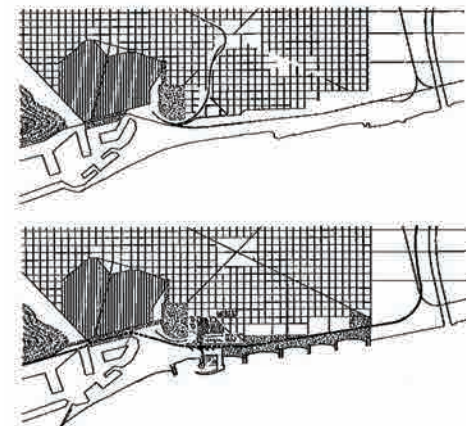
Existen múltiples motivos para la elección de este último concurso como ejemplo de estudio. El nuevo espacio simbólico y emblemático en el que se quiere convertir la montaña de Montjuïc; la posibilidad de investigar las diferentes miradas de los arquitectos participantes a los límites urbanos de la ciudad; y el potencial de comparación de los diferentes repertorios gráficos que ofrecen las propuestas presentadas.

1986: Concurso internacional “L'Illa Diagonal”. En esta época se generan las denominadas áreas de nueva centralidad. Se potencia el eje de las calles Numancia - Tarragona construyéndose el parque de la España Industrial en los terrenos del antiguo edificio; y se ejecuta también el proyecto de la plaza de Sants. En la misma vía también se convoca el concurso del parque de “l'Escorxador” para resolver el vacío dejado por el antiguo matadero. Continuando el eje Numancia-Tarragona, ya en la confluencia con la avenida Diagonal, se plantea el concurso para el edificio terciario de la “Illa Diagonal”.

Se selecciona este último concurso de ideas por su ubicación en la avenida Diagonal, traza importante en la trama urbana y por la reflexión realizada por los participantes sobre el tipo de ciudad propuesto inherente a las propuestas presentadas. Por otro lado, en ellas se encuentran distintas tipologías de representación gráfica que se traducirán en diferentes modos de mirar e imaginar la ciudad.



4.4. Planos de las áreas Olímpicas del Vall d'Hebron y el Anillo Olímpico de Montjuïc



4.5. Esquema de las infraestructuras del frente litoral en 1987 y en 1992.

1987-1999

La proclamación de Barcelona como sede olímpica en el año 1986 generó cuatro zonas de mayor escala urbana en transformación: la montaña de Montjuïc; el ámbito litoral industrial del Poblenou en el que se ubicará la Villa Olímpica; la zona de Vall d'Hebrón como futura área olímpica; y, en menor medida, la Zona Universitaria de la avenida Diagonal (figs. 4.3 y 4.4) Los proyectos de edificación acometidos hasta el 1992 se concentraron en gran parte en estos sectores de nueva planificación, dotando adicionalmente al tejido urbano de las conexiones viarias necesarias entre las que destaca la ejecución de las Rondas.

“Los cuatro sectores en los que el programa se desarrolla en Barcelona se concentran en: anillo olímpico, villa olímpica, valle Hebrón y área Diagonal. Otros subsectores se definen en la región metropolitana como en Badalona, Sabadell, Granollers, Sant Sadurní, Castelldefels, etc. (...) En cualquier caso, el programa previsto es altamente compacto, ya que los cuatro recintos centrales distan entre sí unos cuatro kilómetros y estarán conectados por el nuevo cinturón.”⁵

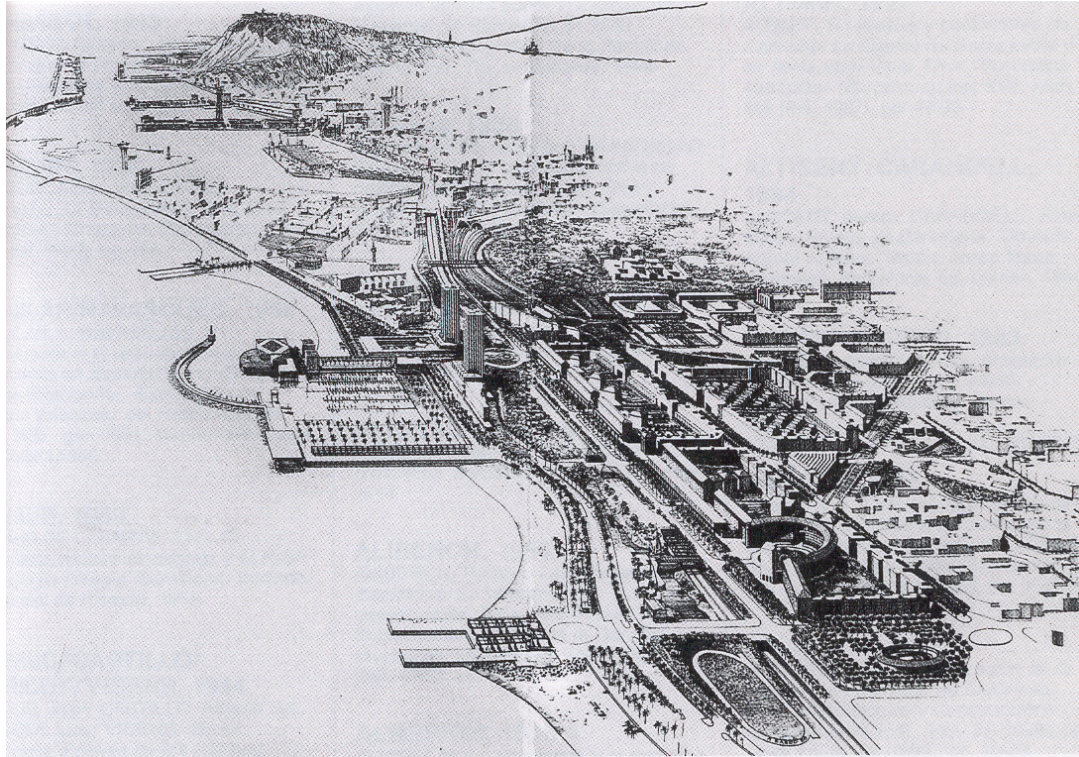
En el período comprendido entre los años 1987 y 1999, la ciudad regenera pues su litoral impulsando intervenciones para abrir la ciudad al mar. Esta estrategia se inicia ya en la década anterior en la zona portuaria del “Moll de la Fusta” y ahora se pretende consolidar la línea costera frente a los barrios de la Barceloneta y del Poblenou (fig. 4.5).

En paralelo, en este período se consolidan en el casco antiguo las estrategias de espacio público iniciadas anteriormente. Se construye el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona y, al otro lado de Las Ramblas, se interviene en el mercado de Santa Caterina. Como marco teórico de reflexión, en el año 1996 en el Congreso de la Unión Internacional de Arquitectos celebrado en Barcelona, se convoca el concurso de ideas denominado “Vivienda y espacio público en el centro histórico”.

Por otro lado, si en el ciclo anterior la avenida Diagonal se consolida en el tramo del barrio de Les Corts al construirse el edificio de “L'Illa Diagonal”, a finales de la década de los ochenta se convoca el concurso de “Vivienda y ciudad” que plantea el estudio de esta vía desde la plaza de Les Glòries hasta su llegada al mar.

5

BUSQUETS, Joan. *Barcelona: evolución urbanística de una capital compacta*, 2ª Edición, Madrid, Mapfre, 1994.



4.3. Perspectiva del proyecto de la Villa Olímpica

En síntesis, en estos años se forjó una imagen de la ciudad apta para exportar al exterior: la ciudad se convierte ahora en un destino turístico ¹. Atrás queda la ciudad de Juan Marsé ². Se trata de continuar el esfuerzo de diseño urbano realizado hasta la fecha gracias a las directrices municipales que primarán el embellecimiento de la vía pública siguiendo el modelo de urbanización olímpico.

Las obras de mayor interés preseleccionadas se sitúan en el plano de Barcelona 1987-1999 (fig. 4.6, dibujo de la autora).

1 LAHUERTA, J.J. *Destrucción de Barcelona*, Barcelona.

2 MARSÉ, Juan. *Ronda del Guinardó*, Barcelona, Plaza Janés, 1984.
El Amante Bilingüe, Barcelona, Planeta, 1992.
Últimas Tardes con Teresa, Barcelona, Seix Barral, 1966.
Nada para morir. Cuentos Completos, (“Colección Austral”), Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2002.



- 01 - Villa Olímpica / Ordenación
- 02 - Puerto Olímpico / Parque
- 03 - Residencia La Teixonera
- 04 - Hotel Ars
- 05 - Torre Mapfre
- 06 - Piscina Municipal de Montjuïc
- 07 - Plan Director del Vall d'Hebron
- 08 - Instalaciones de Tiro con Arco
- 09 - Parque del Poblenou
- 10 - Viviendas C/ Ramón Turró
- 11 - Edificio Palau Nou de la Rambla
- 12 - Jardín Botánico
- 13 - CCCB
- 14 - Muelle de la Barceloneta
- 15 - Sede Central de FECSA
- 16 - Parque Nus de la Trinitat
- 17 - Concurso Vivienda - Ciudad
- 18 - Centro direccional de Diagonal Mar
- 19 - Viviendas C/ del Carme
- 20 - Concurso Ordenación nueva mar Diagonal
- 21 - Concurso Ordenación de 5 manz del frente Marllino del Poblenou
- 22 - Rambla del Brasil
- 23a - Mercado Santa Caterina
- 23b - Viviendas Av. Francesc Cambó
- 24 - Concurso Torre Gas Natural
- 25 - Torre Agbar
- 26 - Hotel Vela
- 27 - Hotel ME

1987 - 1992

1993 - 1999

Del conjunto de las propuestas anteriores de este período se seleccionan finalmente tres concursos de ideas que aportan una reflexión sobre la “mirada propositiva”, objeto de investigación de esta tesis:

1989: Concurso Internacional “Vivienda y Ciudad”. Entre 1986 y 1999 la ciudad sufre una gran transformación especialmente visible con la renovación de la avenida Diagonal hacia el mar y la construcción del frente litoral.

La elección de este concurso de ideas viene determinada por las miradas realizadas por las diversas propuestas hacia la traza de la Diagonal, más allá del centro de la ciudad planeado por Cerdá: la plaza de les Glòries. Con los dibujos de las propuestas se compone un amplio repertorio sobre la mirada a la ciudad en este ámbito a partir del proceso de proyecto.

1995: Concurso del Frente Marítimo del Poblenou. Al dismantelar antes de las olimpiadas la vía férrea hacia Mataró que actuaba como una barrera hacia el mar, el litoral adquiere un papel protagonista. En este ámbito se promueve el desarrollo de este sector a través del concurso de ideas de ordenación de cinco manzanas del nuevo frente marítimo del Poblenou. Contiguo a este área se construye un modelo americano de crecimiento con el proyecto de las torres de viviendas de la promotora Hines, el centro comercial de Diagonal-Mar y el parque de los arquitectos E. Miralles y B. Tagliabue.

Se escoge este concurso de ideas porque en él se explica la construcción de la fachada litoral con un cambio de modelo de ciudad implícito en las propuestas presentadas; se realiza una reflexión post-villa olímpica y se revisa el modelo consolidado de la tipología de manzana del Ensanche.

1999: Concurso de la Sede de Gas Natural”. Al final de este período, Barcelona se encuentra en el punto de mira a escala global. A finales de los años noventa las grandes compañías suministradoras encargan los proyectos de sus sedes corporativas. Es el caso de la torre Agbar de Aguas de Barcelona o la torre de Gas Natural.

Se selecciona el concurso de ideas de este último edificio por su situación urbana ya que se encuentra situado entre la trama de la Barceloneta, el parque de la Ciutadella y el frente marítimo. El concurso, además, constituye un laboratorio para analizar las diversas formas de entender este sector de la ciudad. Finalmente, la documentación gráfica de las propuestas merece un estudio detallado por la pluralidad de recursos utilizados.



4.8. Plan del "Fórum Universal de las Culturas 2004".

2000-2011

Desde el Ayuntamiento de Barcelona, en el año 2000 se plantea una renovación urbanística en la zona del Poblenou. El nuevo Plan Especial urbanístico denominado 22@ pretende convertir un sector industrial y logístico en un distrito tecnológico⁶ (fig. 4.7).

El mismo año, el consistorio convoca una serie de concursos de ideas de arquitectura para construir los espacios públicos y los edificios que albergarán el acontecimiento sociocultural del Fórum de las Culturas 2004⁷ (fig. 4.8). Esta operación configura el tramo final de la avenida Diagonal y la fachada litoral desde el parque del Poblenou hasta la desembocadura del río Besòs. Estos concursos de ideas que servirán para desarrollar el Fórum se circunscriben plenamente ya en el ámbito de la denominada «Marca Barcelona» como promoción futura de la ciudad, de forma similar a como ocurrió en las olimpiadas.

En paralelo, se promueve - también a través de un concurso de ideas- la creación de un conjunto de viviendas sociales que deberán ubicarse en la traza de la calle Taulat y que se ejecutarán posteriormente.

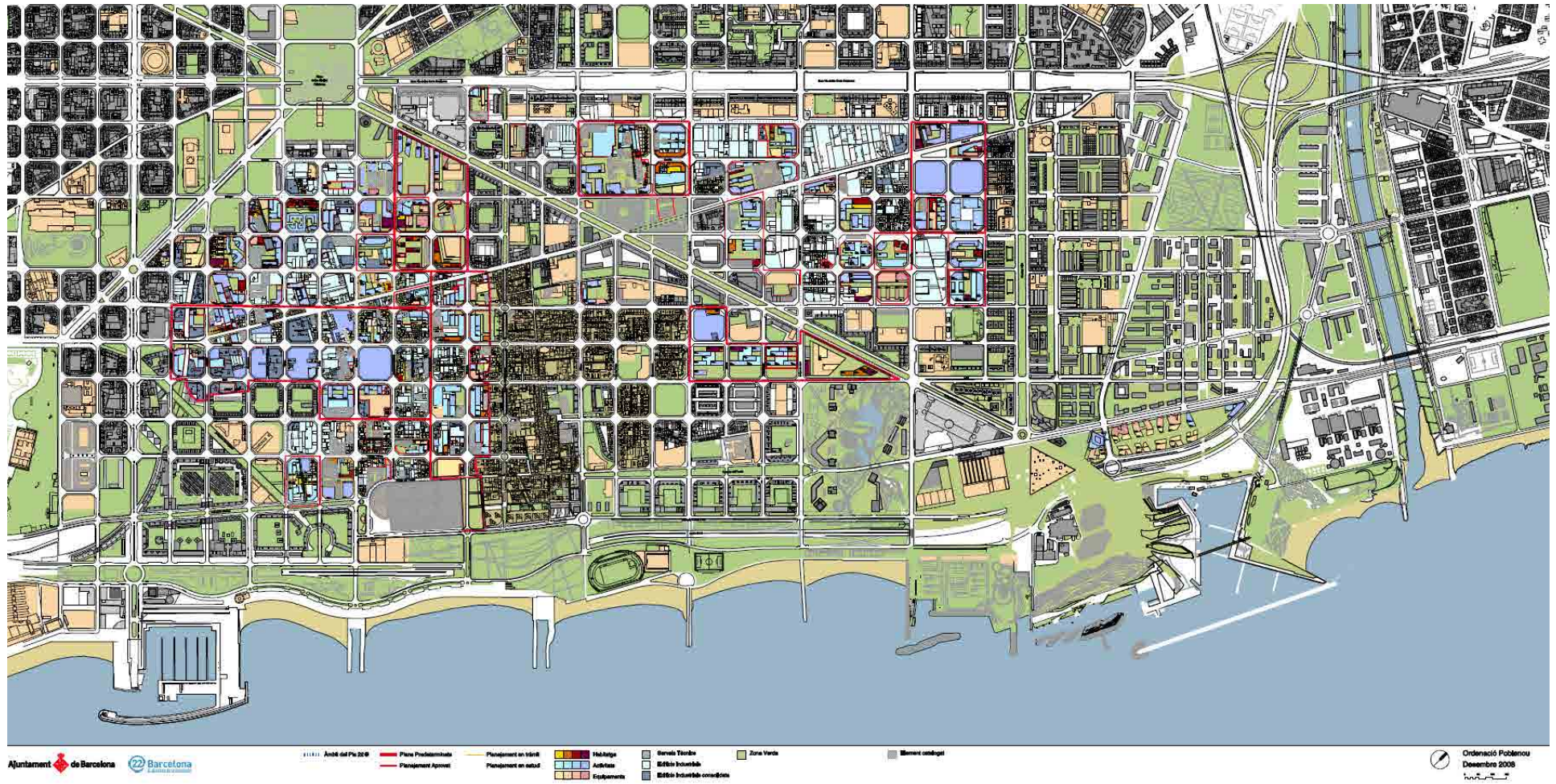
En el mismo periodo, en el Ensanche se recuperan los interiores de manzana habilitándolos como espacios públicos o vaciándolos para prever la construcción de nuevos equipamientos. En este sentido, encontramos proyectos ejemplares como la biblioteca de Joan Oliver en la calle Borrell o el edificio mixto con escuela y viviendas de la calle Londres.

Otro punto de la ciudad en transformación es la zona que resigue la traza del ferrocarril hacia Girona desde la plaza de les Glòries: abarca desde la estación de la Sagrera, pasando por el triángulo ferroviario de Sant Andreu para finalizar en el límite con el barrio de Trinitat Nova. En paralelo, en el distrito de Nou Barris se afianza una intervención iniciada en el período anterior con la ejecución del parque Central de Nou Barris y la construcción de nuevas viviendas en su entorno, entre las que destaca la torre de viviendas del extremo del paseo de Fabra y Puig.

Las propuestas estudiadas se insertan en el plano de Barcelona 2000-2011 (fig. 4.9, dibujo de la autora).

6 <http://www.22barcelona.com/>

7 www.barcelona2004.org



4.8. Plano del distrito de Sant Martí. Poblenuu.
 Desarrollo del plan area 22@.



4.9.

De los proyectos redactados en este período se analizan los tres concursos de ideas siguientes:

2000: Concurso del Fórum 2004. El impulso urbano generado hasta el 2004 -que culminó con la celebración del Fórum de las Culturas- permitió proyectar y ejecutar el final de la avenida Diagonal hacia el mar. Los edificios en altura que se disponen en el entorno de la parte final de esta vía consolidan este eje importante de la ciudad en su tramo final. Ya desde la plaza de les Glòries aparece un cambio de escala y de concepción de la ciudad en la avenida Diagonal promovido por la construcción de obras como las oficinas de Mediapro, el nuevo edificio de la Cámara de Comercio, o la Torre Diagonal 00.

Se toma como caso de estudio el edificio del hotel y Centro de Convenciones Internacional de Barcelona de Josep Lluís Mateo. Este edificio en altura permite analizar una doble percepción entre ciudad y el hito a través de la visión de cómo se intuye desde la urbe y de cómo se capta la ciudad desde un punto de vista elevado, enmarcando una serie de vistas previstas por el autor.

2004: Concurso para la Filmoteca de Cataluña. Durante este ciclo, en el centro histórico se continua con la intención de insertar grandes equipamientos culturales con el fin de impulsar y renovar los usos de este tejido urbano. Prueba de ello es la celebración de concursos de ideas en torno a la zona de la Rambla del Raval, como los de la Filmoteca de Catalunya y el de la remodelación de la plaza de la Gardunya.

Se selecciona el concurso de ideas de la Filmoteca pues la construcción de este edificio se perfila como uno de los últimos grandes equipamientos públicos de la ciudad. Tras su construcción se inicia un ciclo de crisis económica que cambiará la manera de reformular la ciudad a partir de este momento.

2011: Concurso para la Biblioteca Pública del Estado. Hacia el final de este periodo se promueve el concurso de ideas de la Biblioteca del Estado. La elección de este concurso viene determinada por su emplazamiento, pues se sitúa en un lugar que actúa como bisagra entre la rígida estructura de la estación de Francia y el parque de la Ciudadela. Ello le confiere, a priori, un interés como estrategia para resolver un terreno difuso.

La alta participación del concurso y la variedad de las propuestas permiten un análisis extenso de las miradas propuestas hacia la ciudad en busca de un nuevo edificio icono.

TRES DÉCADAS DE CONCURSOS DE IDEAS EN BARCELONA

Hasta este punto, se han seleccionado nueve concursos que forman parte esencial del desarrollo urbano por varios factores comunes: por su posición estratégica en la trama urbana; por la reflexión que suscitan en la relación existente entre programa funcional *versus* espacio público y, en tercer lugar, por la repercusión sociocultural que tuvieron en su momento. En todos ellos confluyen la presentación de una multiplicidad de propuestas que permiten estudiar de una manera efectiva en esta tesis, el concepto de la “mirada propositiva” sobre la ciudad.

El listado resumido de los casos de estudio que se analizan es el siguiente:

1. 1976 / Ampliación del C.O.A.C.

Análisis de la mirada sobre el casco antiguo y sobre el espacio público del entorno.

2. 1984 / Anteproyectos para el Anillo Olímpico.

Los proyectos buscan una nueva panorámica de la ciudad. Se detecta una mirada propositiva a los límites de la ciudad.

3. 1986 / Concurso internacional “L’Illa Diagonal”.

Se resuelve un vacío urbano y se realiza una reflexión sobre la continuidad de la traza de la avenida Diagonal.

4. 1989 / Concurso internacional: Vivienda y Ciudad.

Aparece una nueva visión de la Diagonal desde la plaza de Les Glòries hasta el mar como propuesta para un nuevo modelo de ciudad (preludio del 22@).

5. 1995 / Frente marítimo del Poblenou.

Se produce una revisión del frente marítimo y sobre el modelo de manzanas del Ensanche con una mirada post-olímpica.

6. 1999 / Sede de Gas Natural.

Las compañías energéticas buscan su símbolo en una Barcelona global ya reconocible en cualquier punto geográfico del mundo.

7. 2000 / Fórum 2004.

Se produce un cambio del llamado “modelo Barcelona” a la “marca Barcelona”, con unas miradas nuevas sobre la ciudad.

8. 2004 / Filmoteca de Cataluña.

Finalizan las intervenciones en la Rambla del Raval con el que se considera el último gran equipamiento público de la ciudad hasta la finalización del período estudiado.

9. 2011 / Biblioteca del Estado

Inicio del período de crisis económica. Aparecen múltiples propuestas en busca del último icono de la ciudad.



5.0.

5 | TRES DÉCADAS DE CONCURSOS DE ARQUITECTURA

En este capítulo se analizan cada uno de los nueve concursos de ideas de la ciudad de Barcelona seleccionados. (fig.5.0.)

En primer lugar, se estudia el emplazamiento de cada uno de ellos: tanto su situación en la trama urbana de Barcelona, como las características descriptivas propias del solar. Se reflexiona también sobre las preexistencias y antecedentes del lugar, dentro del historial urbanístico de la ciudad.

En segundo lugar, se documenta y analiza el material gráfico de cada uno de los equipos. En cada caso, se determina el punto de vista escogido en relación a la ciudad. De ese modo se explican cuáles son las preexistencias con las que el dibujo dialoga o cuáles niega. Se presta atención al encuadre, así como al detalle o la iluminación utilizada. Al analizar las imágenes de las propuestas presentadas, interesa explicar qué cicatrices del lugar recogen los arquitectos en su proyecto y cuáles no; el significado que alberga esta elección; cómo redibujan el ámbito y cuáles son sus recursos gráficos.

Al final del recorrido, en cada concurso se traza la correspondencia entre la ciudad real, la representada y la imaginada por parte de cada autor. El conjunto de las “miradas propositivas” individuales construye miradas colectivas: los proyectos analizados confluyen en aspectos comunes que se concretarán en nueve ideas de urbe.

Por tanto, la presente investigación constata que, existe una relación directa entre la representación y la forma de pensar la ciudad o entender la ciudad, como parte de la “mirada propositiva”.

5.0. Fotoplano de Barcelona.
Emplazamiento de los nueve concursos seleccionados

5.1 | 1976 - CONCURSO PARA LA AMPLIACIÓN DEL COAC

El recorrido empieza en el año 1976, fecha de aprobación del Plan General Metropolitano de Barcelona. En ese año el Colegio de Arquitectos convoca un concurso de ideas para ampliar su sede en Barcelona. El proyecto suscita un doble interés entre el colectivo de arquitectos: la convocatoria en sí de un concurso de ideas es un hecho inusual en el panorama del país y, por otro lado, la ubicación en relación a la ciudad genera un potente estímulo para la reflexión.

El solar seleccionado para la construcción del nuevo edificio se sitúa frente al existente. La particularidad de la ubicación consiste en encontrarse en un punto de sutura del tejido urbano del casco antiguo de la ciudad. El emplazamiento en esquina se orienta hacia la avenida de la Catedral, traza inconclusa de una de las aberturas propuestas por Cerdà. El programa funcional propuesto es deliberadamente abierto:

“...evitar todo tipo de distribución interior específica o condicionada a un programa fijo...”¹

Este enfoque implica libertad de decisión frente a los condicionantes de uso para los participantes, pero, como contrapartida, éstos deberán dar una solución propia a esta indefinición.

El jurado estaba formado por arquitectos de prestigio. Entre otros: Alejandro de la Sota, Josep Lluís Sert, Josep Maria Sostres y Federico Correa. El fallo del concurso se argumenta en torno a tres parámetros fundamentales. En primer lugar manifiesta la importancia de la integración del nuevo edificio con el contexto histórico del lugar; como segunda premisa se valora la organización funcional propuesta; y, como último punto, se considera la idea arquitectónica y la solución conceptual de los proyectos presentados.

Se analizarán las propuestas de los equipos finalistas del concurso: J. Rosselló / M. Mir; O. Bohigas / J.M. Martorell / D. Mackay / E. Steegman; C. Arañó / E. Compta; L. Clotet / O. Tusquets; A. Viaplana / H. Piñón / E. Miralles; y J. Llinàs.

PROPUESTAS

¹ “Concursos de anteproyectos para la ampliación de la sede social del C.O.A.C.B”, *Arquitecturas bis*, nº 17,18 Julio / Septiembre 1977, pág. 2.



5.1.2. "POKER" iluminado la plaza Nova. Interpretación de la autora.

5.1.1. Vista desde la calle del Bisbe



J. Rosselló / M. Mir

De las deliberaciones del jurado se determinó que el proyecto que proporcionaba una mejor respuesta a los requerimientos del concurso de ideas era el presentado bajo el lema *POKER* de los arquitectos J. Rosselló y M. Mir. La propuesta ganadora fue la del equipo J. Rosselló y M. Mir.

De los documentos aportados por el equipo Roselló-Mir para analizar el contexto destaca la perspectiva desde la calle del Bisbe (fig. 5.1.1). El boceto se materializa redibujando, a partir de una fotografía existente, el entorno de la plaza Nova. Por la diferencia entre los puntos de fuga de las aristas verticales se deduce que la imagen original la componían dos fotografías.

En primer término, a la derecha, se encuentra el arco del acueducto romano y, con el mismo trazo, se dibujan el edificio de viviendas del siglo XIX o el mural de la sede del Colegio de Arquitectos: el entorno se describe sin poner relevancia un elemento sobre otro. A la izquierda de la imagen aparece, sin discreción, la medianera del edificio entre la calle Boters y la calle de la Palla. En este caso, el proyecto se concentra en resolver el volumen de la ampliación. Las imágenes no plantean una respuesta para el espacio público, ni tampoco para el solar frente a la ampliación. El entorno se dibuja para explicar la idea. Si el contexto se traza a mano alzada, el

edificio de define con líneas rectas, y sin las sombras y tramas que se utilizan para representar los alzados.

Los planos opacos de la fachada delimitan el espacio de la plaza. Un muro continuo impide la relación entre interior y exterior. En consecuencia, se genera una separación clara entre la calle y el interior de los edificios.

“Se ha entendido la Plaza Nueva como el final semi-cerrado del salón formado por la avenida de la Catedral.”²

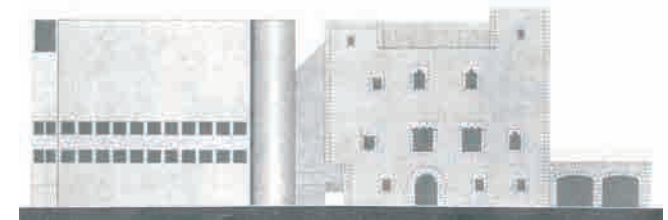
La disposición de los elementos en el plano del cuadro consiste en la colocación en el centro de la perspectiva de la antigua sede del colegio y la ampliación se intuye de forma tímida a la izquierda de la imagen. El nuevo volumen no rivaliza con la presencia del mural con los dibujos de Pablo Picasso: se somete a su jerarquía sin buscar protagonismo. Sin embargo, el edificio pretende iluminar con su faro la plaza Nova (fig. 5.1.2).

En el alzado del proyecto el edificio del “Cercle artístic” se describe minuciosamente, pero de forma irreverente se invade la parte baja para forzar la entrada al edificio (fig. 5.1.3). Una sombra hace intuir una rendija entre el muro “gótico” y el cilindro que alberga el núcleo de escaleras. Es en este punto donde se prevé colocar el acceso.

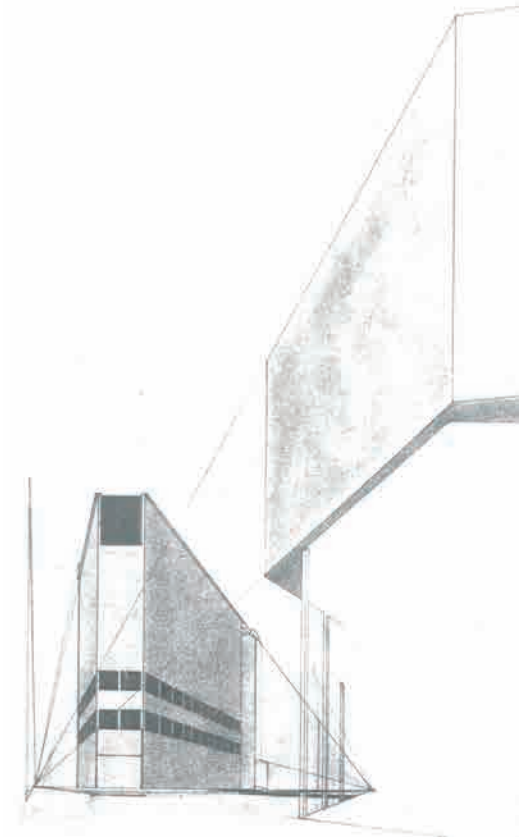
Las alturas de ambos volúmenes se emparejan con voluntad de diálogo. Las ventanas de la fachada siguen el ritmo de la loggia del piso superior del “Cercle Artístic” y, como elemento singular, la cristallera del chaflán ubicada en la planta superior se abre como mirador hacia la ciudad.

Si el alzado sirve para mostrar la correspondencia con el edificio del “Cercle Artístic”, para explicar la relación entre la sede del COAC y su futura ampliación se utiliza la imagen más abstracta de la propuesta (fig. 5.1.4). El proyecto se aísla del contexto para poner de manifiesto las relaciones que lo generan.

La perspectiva se construye con un punto de vista forzado y la línea de horizonte más baja respecto de la altura de la vista de un ciudadano. Con las líneas de fuga se relacionan las alturas



5.1.3. Alzado de la calle dels Arcs



5.1.4. Perspectiva que pone en relación la sede del COACB con su ampliación.

2 “Concursos de anteproyectos para la ampliación de la sede social del C.O.A.C.B”, Op. cit. pág. 2.

de ambos edificios y un trazo describe la coincidencia de las ventanas del nuevo edificio con el cuerpo bajo del existente. Este gesto indica una tensión entre el mural de Pablo Picasso y las aberturas propuestas. En la memoria del concurso los arquitectos citan a Rafael Moneo:

“El lugar hace que cada arquitectura adquiera su condición de estado, puesto que le permite alcanzar la dimensión de lo individual, precisa como hemos visto, para identificar un hecho urbano.”³

En síntesis, a diferencia de otros concursantes, en esta propuesta no se hace alusión a la forma urbana del s. XIX. Al insertar el proyecto en el lugar se consideran las alineaciones vigentes y se asume el chaflán definido en éstas. J. Rosselló y M. Mir circunscriben, en consecuencia, su “mirada propositiva” hacia la ciudad a través de líneas, alturas y ritmo.

O. Bohigas / J.M. Martorell / D. Mackay / E. Steegman

El segundo premio fue otorgado al proyecto bajo el lema *DOCTOR ROBERT O VAGHE STELLE DELL'ORSA* del equipo formado por: O. Bohigas, J.M. Martorell, D. Mackay y E. Steegman.

La propuesta inicia el análisis del entorno con un plano en el que superpone las alineaciones antiguas de la plaza Nova con las actuales (fig. 5.1.5). En la memoria del concurso escriben:

“Las alineaciones antiguas constituyen una plaza configurada para el cruce de caminos delante de la puerta de la muralla.”⁴

La forma de la plaza existente en 1976 era fruto de la traza de la vía C proyectada por Cerdà. Esta abertura no llegó a concluirse en toda su longitud y quedaba interrumpida en este punto. El espacio urbano abierto difería de la estructura de la plaza antes del s.XIX. Teniendo en cuenta este dato, el equipo de arquitectos utiliza el proyecto para plantear una reflexión urbana. Acompañando al plano de las alineaciones (que remite a la Historia) presentan la planta de situación (fig. 5.1.6). En ambos casos se delimita el mismo encuadre de la ciudad: la plaza Nova hasta llegar al espacio que se abre delante de la fachada de la Catedral, la calle de

3 “Concursos de anteproyectos para la ampliación de la sede social del C.O.A.C.B”, Op. cit. pág. 2.

4 “Concursos de anteproyectos para la ampliación de la sede social del C.O.A.C.B”, Op. cit. pág. 4.

Santa Lucía y la calle del Bisbe. El área también abarca, en la calle de la Palla, los solares que dejan al descubierto parte de la muralla romana.

En la planta de situación se explica con exactitud la diferencia entre el espacio ocupado y el vacío. El perímetro de las edificaciones se define por una línea gruesa reforzada por la trama con la que se representa el pavimento de la zona peatonal. Se pueden identificar con el mismo recurso gráfico los patios del Palacio del Arzobispado y de la casa de la Ardiaca como si formarían parte de la red de espacio público.

El proyecto muestra especial atención a los vestigios de la ciudad antigua. Con esta intención, se plantean unos pequeños jardines frente a los tramos visibles de la muralla romana, enfatizando, así, la importancia de los restos arqueológicos.

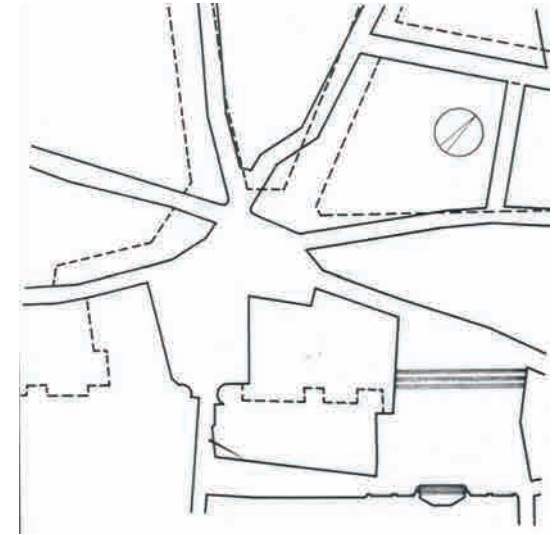
La urbanización de la avenida de la Catedral se resuelve con una hilera de árboles a ambos lados que delimitan la zona peatonal de la calzada. Para cerrar el espacio se reconstruye el monumento al Dr. Robert del escultor J. Llimona⁵. La escultura realiza una doble función: la representación simbólica que reivindica la cultura catalana y como objeto que fija y limita las visuales de la plaza.

El edificio de la ampliación del Colegio de Arquitectos, representado en el plano en color oscuro, reproduce el gesto de la antigua alineación de fachada. Con un ángulo agudo se avanza hacia la plaza Nova. El proyecto opta por no seguir la línea de fachada vigente; se rebela contra la forma de chaflán que ésta propone. En este mismo sentido, la volumetría que enuncian para el solar comprendido entre la calle Boters y la calle de la Palla restituye en parte el recuerdo formal de la ciudad antigua.

En síntesis, en esta propuesta existe la voluntad manifiesta de recuperar el espacio de la plaza Nova; el edificio de la ampliación busca restituir la memoria de la ciudad. El edificio persigue el objetivo de resolver el espacio urbano. En el texto del concurso los autores comentan:

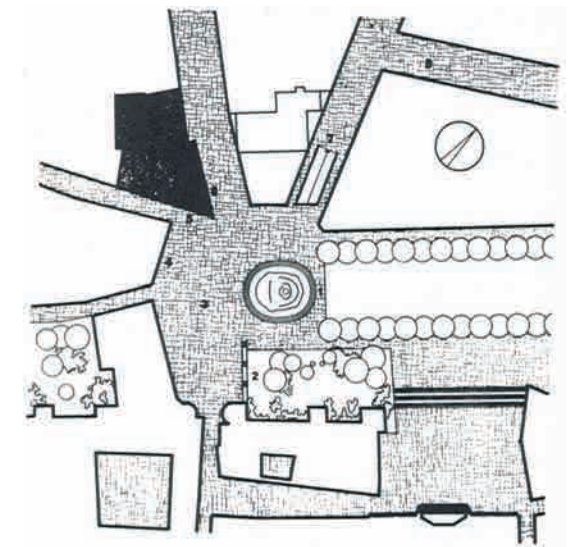
“El nuevo edificio interesa, más que como un objeto arquitectónico, como parte de un

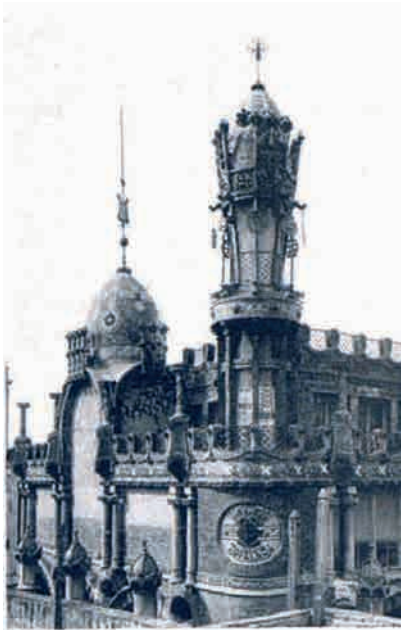
5 Monumento construido en honor al Dr. Bertomeu Robert, que fuera alcalde de la ciudad y miembro de la Lliga Regionalista. La escultura se ubicaba en la Plaza Universidad de Barcelona hasta el momento de ser desmantelada en 1940.



5.1.5. Planta de superposición de las diferentes alineaciones

5.1.6. Planta de situación y definición de los elementos urbanos.





proyecto de remodelación de la plaza...”⁶

Por tanto, la arquitectura se pone al servicio de una causa de mayor jerarquía, como es la creación de ciudad.

Por otro lado, dos esbozos complementan la explicación de la propuesta: en uno el observador se coloca en la avenida de la Catedral y en el otro en la calle del Bisbe (figs. 5.1.7 y 5.1.8). En las perspectivas se utiliza la técnica de calcar el entorno de una fotografía base para depurar y enfatizar algunos aspectos con el dibujo. Al analizar el trazo se observa cantidad de detalles, texturas, sombras y definición de materiales.

El equipo ganador del concurso describe la ciudad con el objetivo de insertar el proyecto en ella. Por el contrario, el equipo de Bohigas define huecos de fachada, el pavimento de la calle... No existe, pues, una indefinición arquitectónica, existe una propuesta de creación de la ciudad.

En ambas perspectivas la ampliación del COAC surge como una arista viva que muestra su vértice sobre la plaza; entran en escena la reconstrucción del monumento del Dr. Robert de J. Llimona, así como la continuación del antiguo acueducto romano, a modo de reivindicación a la Historia. El nuevo edificio también se formaliza como un *revival* gótico buscando emparejarse con la edificación del “Cercle Artístic”. En el proyecto, por tanto, rivalizan simbolismo y memoria.

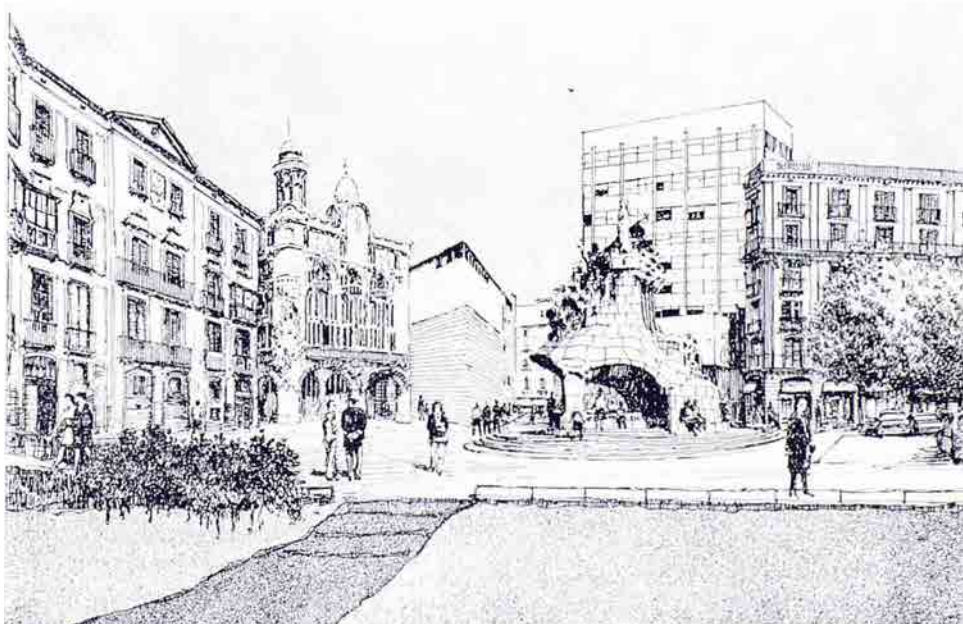
Otro de los objetivos que busca la propuesta es construir un final a la plaza. Las visiones que se apreciarían al caminar por las calles dels Arcs, Boters o de la Palla hacia la avenida de la Catedral implicarían que la vista se encontraría con la escultura de J. Llimona y de ese modo se obtendría una perspectiva con un fondo definido. Con la ubicación del monumento consiguen, en definitiva, delimitar visualmente la plaza Nova.

El entorno se muestra, pues, como un conjunto acabado. No se representa la medianera del solar frente a la ampliación. En su lugar se dibuja -en el caso de la vista desde el carrer del Bisbe- una visión simétrica de la esquina del edificio del Palau de la Música. Sin embargo, desde otro ángulo en el mismo emplazamiento se coloca otro “modelo”. Este hecho resta importancia a la forma arquitectónica concreta enfatizando el espacio urbano (fig. 5.1.9).

5.1.9. Fotografías del Palau de la Música
MACKAY, D. “El Palau de la música Catalana” Quaders, 52-53, 1963.



5.1.7. Vista desde la Av. de la Catedral.



5.1.8. Vista desde la Av. de la Catedral.

En síntesis, la ciudad que propone *DOCTOR ROBERT O VAGHE STELLE DELL'ORSA* rinde culto a su memoria. La arquitectura trabaja para devolver la formalización de la antigua plaza y el proyecto lleva implícito una “mirada propositiva” hacia una urbe para ser admirada.

5.1.11. Fotomontaje desde la Plaza Nova



5.1.10. Plano de situación.

C. Arañó / E. Compta

El tercer premio del concurso fue concedido a la propuesta con el lema E6 de los arquitectos C. Arañó y E. Compta. En este caso, la aproximación al lugar es puntual. El proyecto se concentra en solventar el edificio de la ampliación, limitándose a definir el espacio público de la calle dels Arcs. En la memoria del concurso comentan:

“Se realiza un análisis de los condicionantes urbanísticos de la zona sin plantear la remodelación de la misma, no por no creerla necesaria, sino por salirse de los límites que nos hemos marcado.”⁷

Esta premisa de partida es la antítesis de la opción planteada por Bohigas, Martorell, Mackay y Steegman y coincidente con la que tomará, como se verá, el Studio PER.

En el plano de emplazamiento se detecta que el encuadre de la ciudad se circunscribe al entorno de la plaza Nova (fig. 5.1.10). El documento no aporta información alguna sobre la existencia de la catedral, ni la muralla, ni el palacio episcopal. El dibujo no explica las preexistencias del lugar, simplemente pretende enunciar la ubicación del edificio. La rotulación de los nombres de las calles toma mayor importancia que la descripción gráfica del contexto urbano.

Acompañan al plano de situación dos perspectivas que muestran la ampliación en relación a su entorno. Si los otros concursantes redibujan la ciudad, Arañó y Compta utilizan la técnica del fotomontaje para explicar el proyecto e insertarlo en el lugar. Las imagen fotográfica no se retoca simplemente se superpone el dibujo sobre ella.

La primera de las vistas se toma desde la plaza Nova (fig. 5.1.11). El encuadre de la fotografía se fuerza al comprobar cómo fugan las líneas verticales de la fachada del COAC. El espectador se encuentra situado muy cerca de su objetivo, casi dentro de la calle dels Arcs. La plaza colocada en primer término queda prácticamente fuera del encuadre, el cuál centra la atención en la nueva relación existente entre los dos edificios del Colegio de Arquitectos y el espacio entre ellos.

Se observa que el extremo final del edificio de la ampliación se sitúa en la mitad de la fotografía. Un cuarto de la superficie se destina aproximadamente al ámbito de la calle dels Arcs y el



5.1.12. Fotomontaje desde el carrer dels Arcs

otro cuarto lo ocupa el edificio existente. A la izquierda aparece la medianera del solar frente a la ampliación. El proyecto no contempla la resolución de este elemento: se limita a mostrarlo como preexistencia.

El volumen continua las alineaciones vigentes, pero, sin embargo, el chaflán se redondea. Este gesto busca la continuidad del plano de fachada, la cual responde a un juego entre dos membranas, generando una propuesta epitelial. Si en el edificio existente la composición del alzado responde a una trama, en este caso es el recorte entre un material opaco, más pesado, y otro material más ligero y transparente el que define las aberturas del edificio.

La imagen nos muestra también el diseño del espacio urbano. La alineación de una serie de tiestos con cipreses, y la intuición de una vegetación esbelta establece una jerarquía para organizar la urbanización de la calle y, en otro sentido, invita a entrar en ella desde la plaza Nova, a modo de señal de bienvenida.

En el segundo fotomontaje el observador se sitúa en la calle dels Arcs (fig. 5.1.12), con una situación tangente a la fachada de las viviendas frente al «Cercle Artístic» para conseguir abrir el ángulo de visión y mostrar el nuevo edificio de la ampliación. La colocación forzada del espectador está pensada para la explicación del proyecto, no obstante, no expresa la visión que tendría una persona al pasear por la calle dels Arcs.

En la fotografía se inserta el volumen del edificio, la propuesta de mobiliario urbano y de la vegetación mediante un collage de imágenes. Explica el planteamiento de convertir la calle en peatonal, impidiendo el paso de vehículos al colocar grandes tiestos con cipreses. Con esta apuesta de mobiliario la calle se convierte en un recinto a modo de salón entre las dos sedes del Colegio de Arquitectos.

Es importante incidir en la composición de la imagen. Si se observa la ménsula que sostiene el balcón, en el lado izquierdo superior de la imagen, la cual define una de las esquinas del plano del encuadre, parece una presencia destinada a juzgar el proyecto. Por otro lado, las líneas de fuga se escapan del papel generando una tensión, un movimiento que remarca el deslizamiento de unas capas de la fachada sobre otras.

Por tanto, con este punto de vista el volumen que alberga la escalera se pone en relación con las torres de defensa de la muralla de la ciudad (al fondo de la imagen). El cilindro pauta el acceso otorgando una cierta complejidad al juego entre las dos membranas de la fachada. Se

comprueba entonces que, aunque el proyecto no profundiza en la escala urbana, sí que utiliza algunas referencias del contexto.

Ambas perspectivas son parciales: el espectador se aproxima al edificio y pierde la referencia urbana.

“Se pretenden asimilar de alguna manera todas las pequeñas manifestaciones vitales que provoca esta localización.”⁸

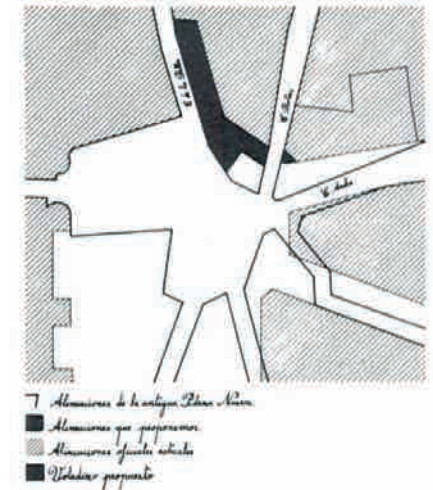
En síntesis, la descripción de esta propuesta no se realiza a través de recorrido alguno, sino que se realiza una “mirada propositiva” sobre un ámbito de ciudad resolviendo un objeto arquitectónico como si se tratara de un espacio doméstico.

L. Clotet / O. Tusquets

La propuesta presentada bajo el lema *CASCO ANTIGUO* de los arquitectos L. Clotet y O. Tusquets (Studio PER) es un estudio que se ancla en el tejido de la ciudad para resolver el proyecto. Ya desde el plano de situación se intuye la voluntad de que el análisis de las preexistencias defina las condiciones de contorno de la idea (fig. 5.1.13), estudiándose en él la superposición de las diferentes alineaciones. En primer lugar se crea una referencia a la Historia: a través del dibujo explican cómo fue la plaza Nova; con una trama muestran las alineaciones oficiales y en color más oscuro la decisión de proyecto.

Acompañando al plano de emplazamiento redescubren la imagen de la plaza en el s.XIX (fig. 5.1.14). El ciudadano apreciaba calles de sección estrecha del casco antiguo que desembocaban en la plaza. En el solar previsto para ampliación existía previamente un edificio de viviendas. El volumen de la esquina de la calle Boters se precipitaba como la quilla de un barco hacia el vacío.

La manzana quedaba configurada por un edificio con el chaflán redondeado. La fachada de éste estaba pautada por pequeñas cornisas que definían las alturas de cada piso. Y, en su planta baja, se ubicaba una gran abertura en esquina. Por último, el alzado de la calle Boters se componía básicamente por el ritmo de los balcones. En el dibujo de esta propuesta al concurso del COAC se enfatizan los huecos en el muro pintándolos con una sombra negra.



5.1.13. Superposición de alineaciones



5.1.14. Vista de la Plaza Nova en el siglo XIX

8 “Concursos de anteproyectos para la ampliación de la sede social del C.O.A.C.B”, Op cit., pàg. 6.



5.1.15. Vista desde la Vía Layetana

El análisis previo que realiza el Studio Per remite a cuestiones urbanas conceptualmente más amplias. A través de la documentación gráfica, se pone en relación los aspectos de tipo arquitectónico con el urbanismo de la ciudad. La mirada de los arquitectos se extiende a la Vía Layetana y hace referencias a las vías A y C proyectadas por Cerdà en el proyecto de Ensanche. La lectura atenta de la ciudad pone en duda los parámetros que definen la volumetría del solar. En la memoria cuestionan la línea de fachada vigente:

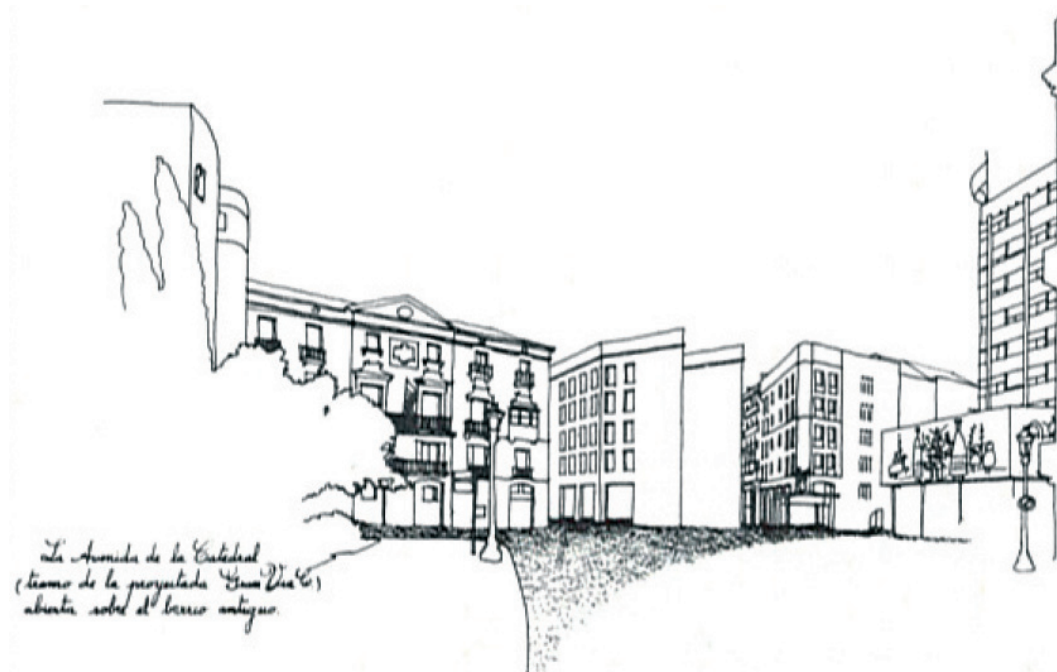
“Creemos equivocado rematar la avenida de la Catedral con una plaza conseguida con rectificaciones del antiguo trazado. Vemos los edificios a construir entre el carrer de la Palla, Boters y Archs como extremidades del barrio antiguo y no como pantallas que lo escondan. El barco es a la vía Layetana como el casco antiguo es a la avenida de la Catedral.”⁹

En la perspectiva de la Vía Layetana hablan de sección y fondo (fig. 5.1.15). La calle descubre el puerto y la Barceloneta. Antes del trazado de la vía, esta vista no era posible. Lo mismo sucede con la avenida de la Catedral: al derribar las viviendas existentes se abre una nueva visión del casco antiguo. El proyecto atiende en este caso a la ciudad como un paisaje, un fondo de escena para la avenida de la Catedral.

Una vez acometido el análisis del lugar, el proyecto pasa a explicarse a través de un recorrido. La secuencia de las vistas empieza por el entorno urbano, seguidamente pasa a describirse el volumen del edificio y, por último, finaliza con la mirada desde el interior. Se inicia el trayecto desde la ciudad para, en última instancia, volver a contemplarla.

El trayecto comienza en la avenida de la Catedral en dirección hacia la plaza Nova (fig. 5.1.16). La línea de horizonte se coloca a la altura del ciudadano. Todos los edificios que configuran el espacio urbano se dibujan con el mismo trazo y la imagen narra la composición de las fachadas con sus detalles. No existen diferentes jerarquías, ni diferentes valores de línea. El nuevo edificio se inserta en la ciudad y se diluye en ella.

Clotet-Tusquets definen la volumetría del solar frente a la nueva ampliación. El apunte construye el retranqueo del nuevo volumen. Desde este punto de vista se advierten las dos quillas como antesala de la nueva sede del COAC. Las nuevas oficinas se perciben como un conjunto de fragmentos. Nada parece dar a entender que se está frente a un edificio público: su Arquitectura hace referencia al lenguaje de las viviendas preexistentes.

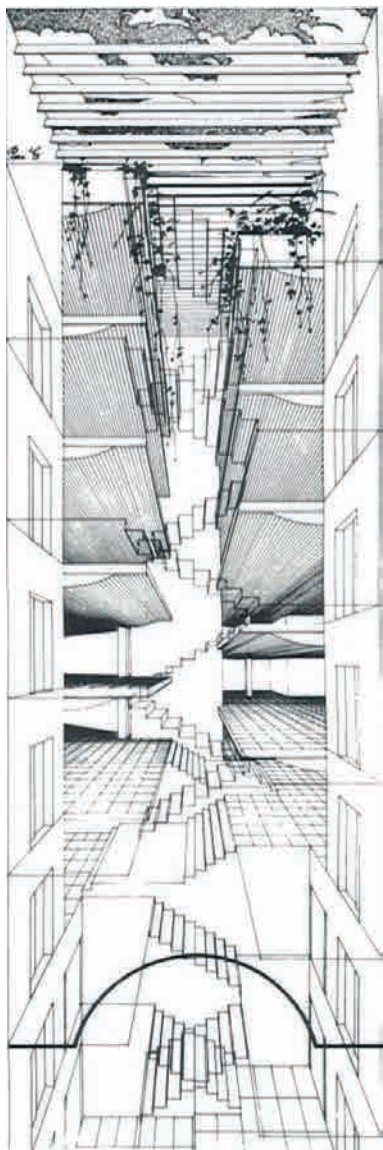


5.1.17. Perspectivas desde la Plaça Nova.

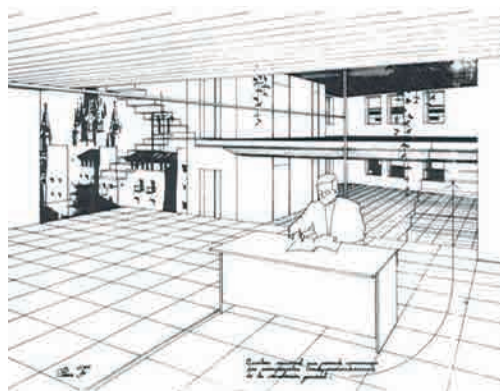
En el siguiente boceto, la perspectiva permite descubrir la fachada de la calle dels Arcs. Si en el apunte anterior exponen el edificio en el contexto urbano, en este caso describen el proyecto (fig. 5.1.17). La esquina se vacía a nivel de la planta baja para situar el acceso al edificio. Se libera el ángulo con una estructura que apea la fachada resaltando este gesto con la sombra negra. El chaflán se redondea como en el edificio antiguo. Y, sobre la entrada, plantean una escultura blandiendo un compás –símbolo del arquitecto- .

La fachada se alinea al edificio contiguo. En parte resigue la composición del edificio del “Cercle Artístic” reproduciendo sus ventanas trigeminadas y se intercala entre los muros una gran abertura donde se sitúa la escalera. Antes de girar la esquina, cambia su textura predominando el hueco frente al macizo. Las aberturas que plantea la propuesta son de orden doméstico: sus dimensiones, disposición y proporción pertenecen a la asimilación de la imagen de las viviendas del casco antiguo.





5.1.18. Esbozo del núcleo de escaleras



5.1.19.



5.1.20.



5.1.21.



5.1.23.

En el dibujo del interior del edificio (fig. 5.1.18), se observa que la imagen de la escalera es la más abstracta del proyecto. La representa una perspectiva frontal con el punto de vista central. Al decalar las diferentes plantas el recorrido vertical produce un zig-zag que invita al movimiento y la imagen consigue, así, marcar un ritmo. El dibujo de los peldaños de la escalera y los rellanos es liviano, con voluntad de desmaterializarse, de reproducirse hasta el infinito.

Ésta es la única perspectiva en la que se pierde la referencia de la ciudad. Las siguientes vuelven a mostrar el contexto. En el apunte F se sitúa en la planta superior (fig. 5.1.19). En primer término se observa un personaje escribiendo sobre una mesa; tras él, un juego de niveles con

diferentes tramos de escaleras y, a través de las aberturas, se aprecia de nuevo la ciudad. Se reconoce el edificio de la casa de l'Ardiaca y la Catedral al fondo. La otra fachada deja entrever al edificio vecino que forma parte de la misma propuesta.

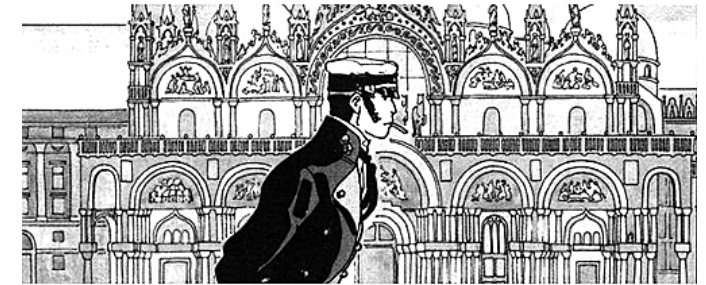
Dos elementos constituyen los pilares sobre los cuales gira el resto del proyecto: la escalera y la ventana, tal y como ya habían ensayado en la construcción del “ático Tusquets” de 1974 en el cual la escalera es la pieza que genera y resuelve el espacio. Ésta se convierte en estantería, mesa o lugar para sentarse (fig. 5.1.20).

Por último, el edificio público se domestica: los arquitectos muestran la imagen del interior de un lavabo. Desde la ventana se contempla la Catedral. El contexto se trata como un paisaje contemplado a través del marco de un cuadro. Se trabaja por contraste, contraponiendo la persona sobre la monumentalidad de la ciudad. El esbozo se perfila con trazos limpios y sombras con textura de cómic; son los 70 (fig. 5.1.21). El modo de representar se emparenta con el cómic de Hugo Pratt «Corto Maltés»¹⁰ (fig. 5.1.22). El personaje en primer plano habita la urbe que aparece como telón de fondo.

Por otro lado, el tratamiento gráfico es similar en ambas *viñetas*. En el dibujo de Tusquets la arquitectura histórica se explica a través de sombras; en cambio el proyecto para el COAC y la mujer se dibujan con trazos finos. Hugo Pratt también utiliza este recurso pero invertido: el personaje (Corto Maltés) toma protagonismo en la imagen por contraste sobre la Basílica de San Marcos dibujada con líneas precisas.

En la perspectiva de Tusquets la mano que dibuja se detiene a explicar el tipo de lavamanos, el grifo y el espejo en la ventana: el arquitecto trabaja la escala de detalle para definir el diseño del mobiliario. Este proyecto también se nutre de la dimensión artística del autor. Se observa que la mujer que se acicala junto al espejo es Ana, la misma que Tusquets pinta en 1975, ahora vestida. (fig. 5.1.23).

En síntesis, el discurso que desarrollan Clotet-Tusquets se centra en dos parámetros: la memoria de la ciudad y el recorrido desde la escala urbana hasta la escala doméstica. De los proyectos analizados es el que acomete una “mirada propositiva” más amplia hacia la ciudad.



5.1.22. Imagen del cómic “Corto Maltés”
La Venecia Secreta, Hugo Pratt.

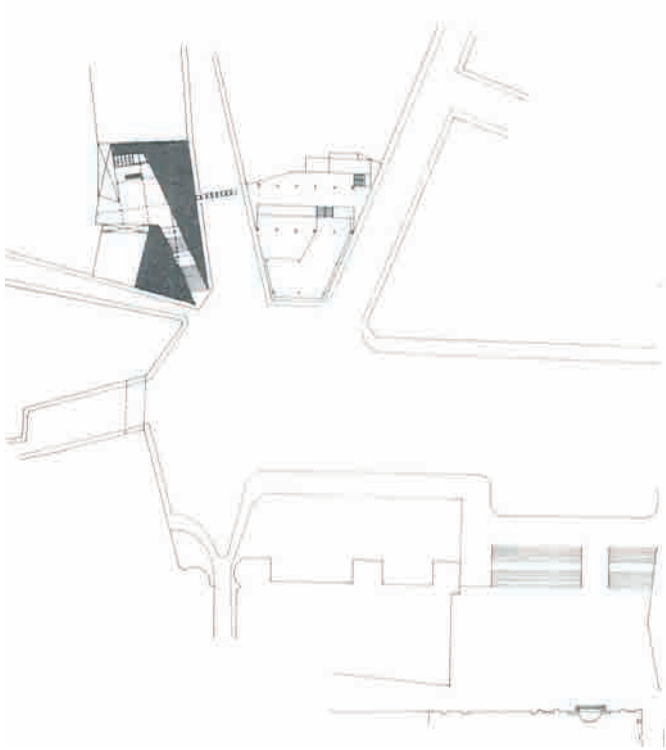
5.1.19. Vista de la planta superior hacia el espacio vacío central.

5.1.20. Ático Tusquets, 1974

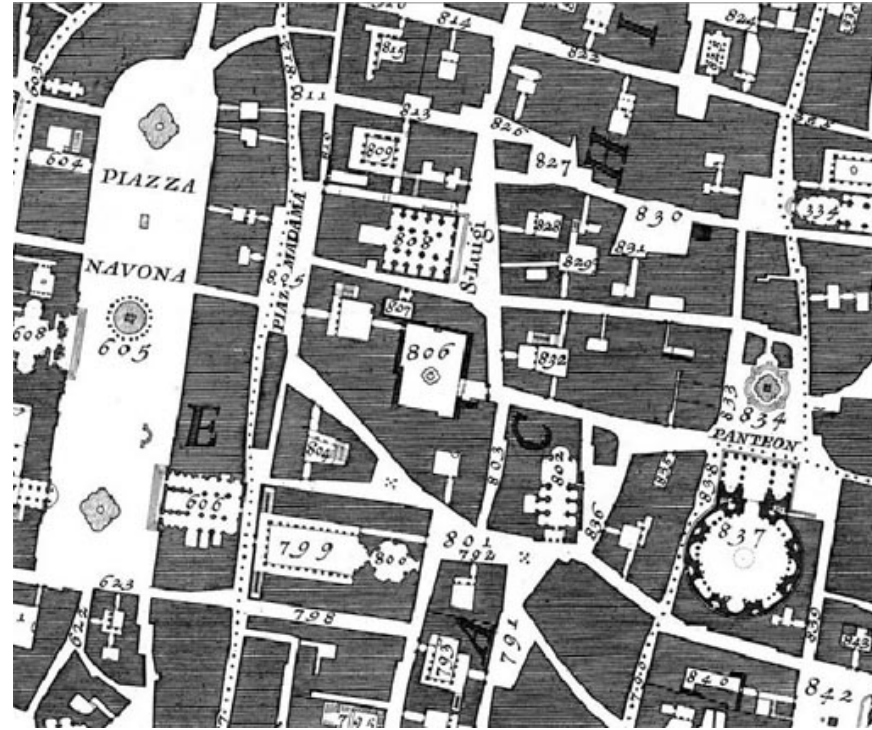
5.1.21. Vista desde los aseos de la planta superior

5.1.23. Ana frente al espejo. 1975. Oleo 33x47cm.

Oscar Tusquets.



5.1.24. Planta de situación



A. Viaplana / H. Piñón / E. Miralles

5.1.25. Fragmento del plano de Roma de G.B. Nolli (1748)

A. Viaplana, H. Piñón y E. Miralles como colaborador presentaron la propuesta con el Lema *CICLOP MECÀNIC*. La planta de situación de esta propuesta es toda una declaración de intenciones (fig. 5.1.24). El plano abarca desde la plaza Nova hasta la plaza frente a la Catedral. El encuadre es similar al escogido por el equipo de Bohigas, pero el grafismo explica otros conceptos.

Del plano contrasta la decisión de que la ciudad se dibuje con líneas sutiles; los edificios se definen por su perímetro con un trazo fino. Pero, sin embargo, la sede del COAC y la propuesta para su ampliación se representan con detalle a nivel de planta baja. Como si el espacio público no se limitara al exterior. Si el volumen construido se tiñera de negro recordaría a un plano «Nolli» de la ciudad de Barcelona (fig. 5.1.25).

El dibujo no define propuestas de la urbanización de la plaza Nova; trabaja con el uso de la cota cero permitiendo una permeabilidad entre el espacio interior y la calle. La escalera del edificio se convierte en un espacio híbrido; pertenece a la plaza y a la construcción de la idea.

Respecto a las alineaciones de fachada, el proyecto sigue fiel a las vigentes introduciendo únicamente pequeños cambios. El chaflán se desvirtúa por un gesto del edificio y, si se realiza una lectura atenta sobre la planta de situación, se observa que en la calle de la Palla aparecen dos líneas con trazo discontinuo que indican un puente o un volumen superior que genera una fachada sobre la plaza.

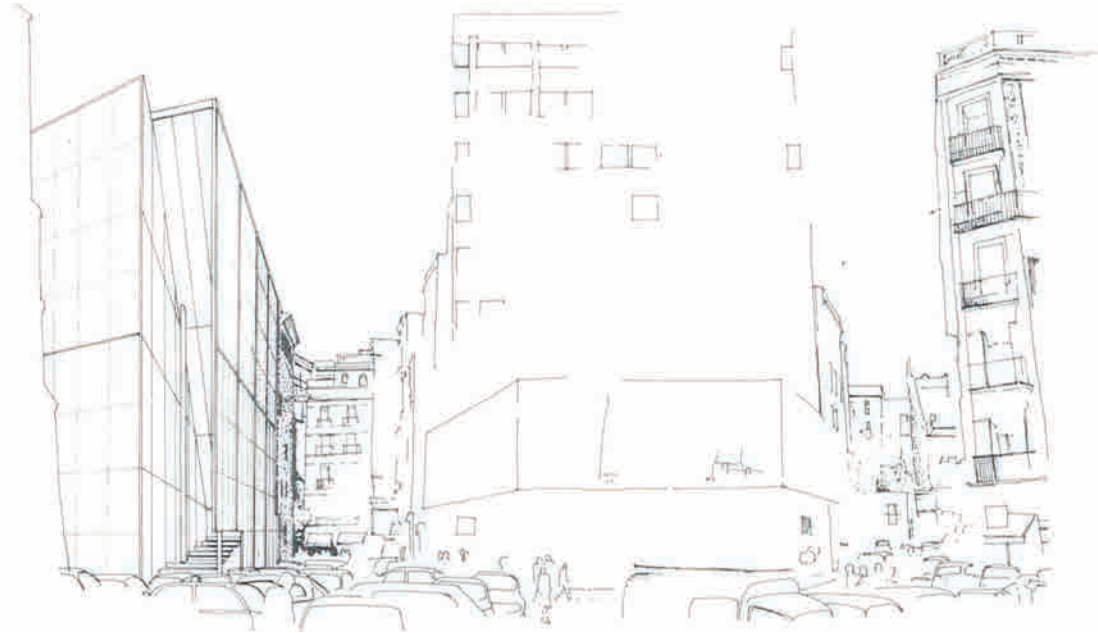
El acceso a la ampliación se sitúa en la esquina fragmentando, de este modo, el chaflán. En la memoria del proyecto se habla de grieta, pero sugiere la forma de una gran abertura que abduce al ciudadano que pasea por la plaza. Esta sensación se aprecia claramente en las perspectivas del concurso.

De este modo, tres vistas complementan la lectura del proyecto en su contexto: un apunte desde la plaza Nova, otro desde la calle dels Arcs y, por último, un boceto más abstracto del edificio mostrando su esquina.

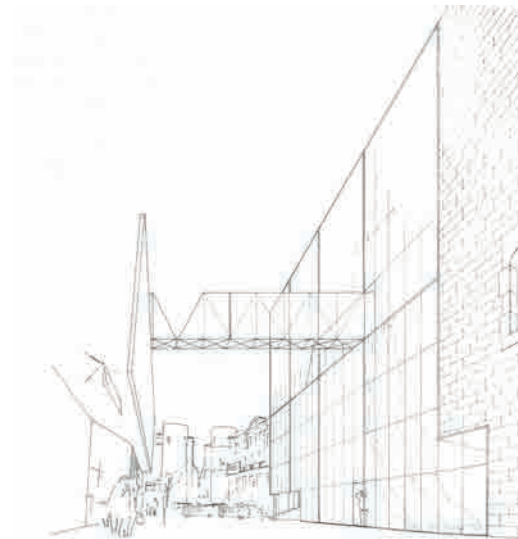
En la primera imagen se abarca el encuadre desde la medianera del solar frente a la ampliación hasta las viviendas de la esquina de la calle Capellans (fig. 5.1.26). La sede existente se desvirtúa con el dibujo, evitando la competencia. Sí se definen la textura de las viviendas, sus ventanas, los balcones, las cornisas... como si el nuevo volumen actuara por contraposición a la ciudad antigua. En la plaza Nova se describe el caos de la circulación, un magma de vehículos y los peatones cruzándola a modo de gesta heroica.

La colocación del espectador muestra tres soluciones de solares trapezoidales. Por un lado, las viviendas que ocupan toda la volumetría generan un chaflán hacia la plaza. Otra solución es la de la antigua sede del Colegio, la cual genera un zócalo que sigue la alineación a fachada del solar y plantea un cuerpo retrasado más alto para las oficinas. Por último la propuesta de Viaplana-Piñón-Miralles que libera la parte del chaflán convirtiéndolo en un espacio urbano.

Si las líneas del entorno se trazan a mano alzada, el dibujo de la propuesta se delinea a conciencia. Las aristas son vivas. Se percibe la decisión del plano inclinado atravesado por la estructura que enmarca la entrada y el despiece de la fachada definido con claridad. La escalera melnikoviana se dibuja con precisión. En la memoria del proyecto comentan sus referencias.

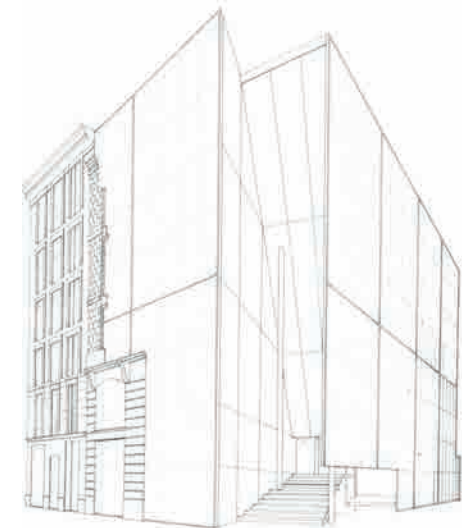


5.1.26. Vista desde la Plaza Nova / carrer del Bisbe



5.1.27. Perspectiva desde la calle dels Arcs.

5.1.28. Vista desde la esquina Perspectiva desde la plaça Nova.



“Melnikov, Krier, los constructivistas rusos, forman parte del reparto: el cámara, los efectos especiales, la foto fija. No intervienen por el valor que hace que formen parte del patrimonio cultural, sino por haber resuelto problemas objetivos que, en esta ocasión, coinciden con los que se han cruzado en nuestro camino.”¹¹

De hecho, se trata de resolver el encargo. La colocación del acceso principal en la esquina soluciona el problema del chaflán y la escalera y el plano inclinado que ejerce de marquesina pautan el acceso. Y, finalmente, el despiece de los planos acristalados solventa los alzados.

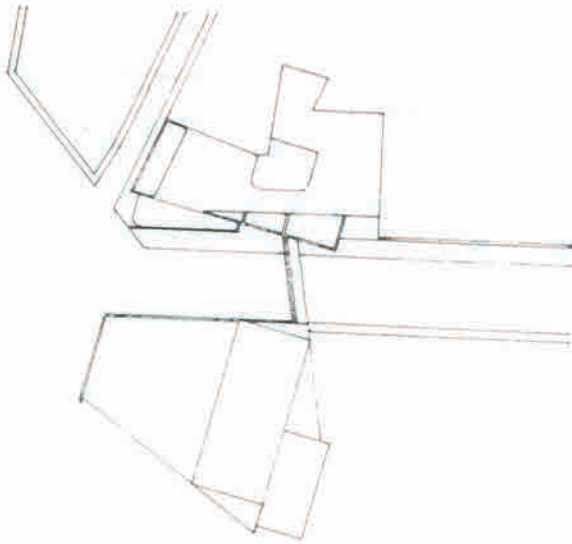
En la segunda perspectiva, desde la calle dels Arcs, el punto de vista se sitúa a la altura del ciudadano que pasea por el casco antiguo (fig. 5.1.27). Desde este lugar se puede observar el gesto del edificio a nivel de planta baja para ensamblarse a su vecino del “Cercle Artístic”. El pilar de la esquina, como el cartel del pabellón de la URSS, se hace rotar para enfilarse la escalinata que forma parte del espacio público.

En este apunte la ciudad se presenta como un fondo de escena enmarcada entre los dos edificios y la pasarela entre ambos: la superficie de vidrio de las fachadas reflejará la imagen del pulso urbano.

La última vista muestra la esquina del edificio (fig. 5.1.28). Desde este ángulo se aprecian sus dos alzados. Si en la calle dels Arcs el plano vidriado se cuele en el muro de piedra del “Cercle Artístic”, en la calle Boters se conserva parte de la fachada de las antiguas viviendas y por detrás discurre la lámina de la nueva piel propuesta.

En síntesis, en *CÍCLOP MECÀNIC* la “mirada propositiva” que configura la ciudad se realiza a través de una arquitectura concreta. Se trata de una idea potente que se coloca en el lugar sin la necesidad de mimetizarse.

11 “Concursos de anteproyectos para la ampliación de la sede social del C.O.A.C.B”, Op cit. pág.10.



J. Llinàs

Por último, la propuesta presentada bajo el lema *NES* merece especial atención por el tipo de representación que utiliza. La puesta en escena de Josep Llinàs difiere sensiblemente del resto de concursantes.

En el plano de situación la ciudad no se describe (fig. 5.1.29). El arquitecto se remite al contexto inmediato. Dos líneas paralelas definen las construcciones de alrededor: el edificio del “Cercle Artístic” y las viviendas junto al Colegio. La disposición de la planta sigue la traza de la calle dels Arcs; no se orienta hacia el norte ni tampoco teniendo el mar como referencia. Esta colocación –premeditada– permite una mejor lectura del proyecto.

Llinàs dibuja las cubiertas de la sede del COAC, su ampliación y la manzana de la plaza Nova en esquina con la calle Boters y calle de la Palla. De hecho, el proceso de trabajo trata de establecer la relación que entablan los tres volúmenes. El edificio resultante se compone de los tres, sin posibilidad de disociarlos. Son piezas de un puzzle que por separado pierden su sentido.

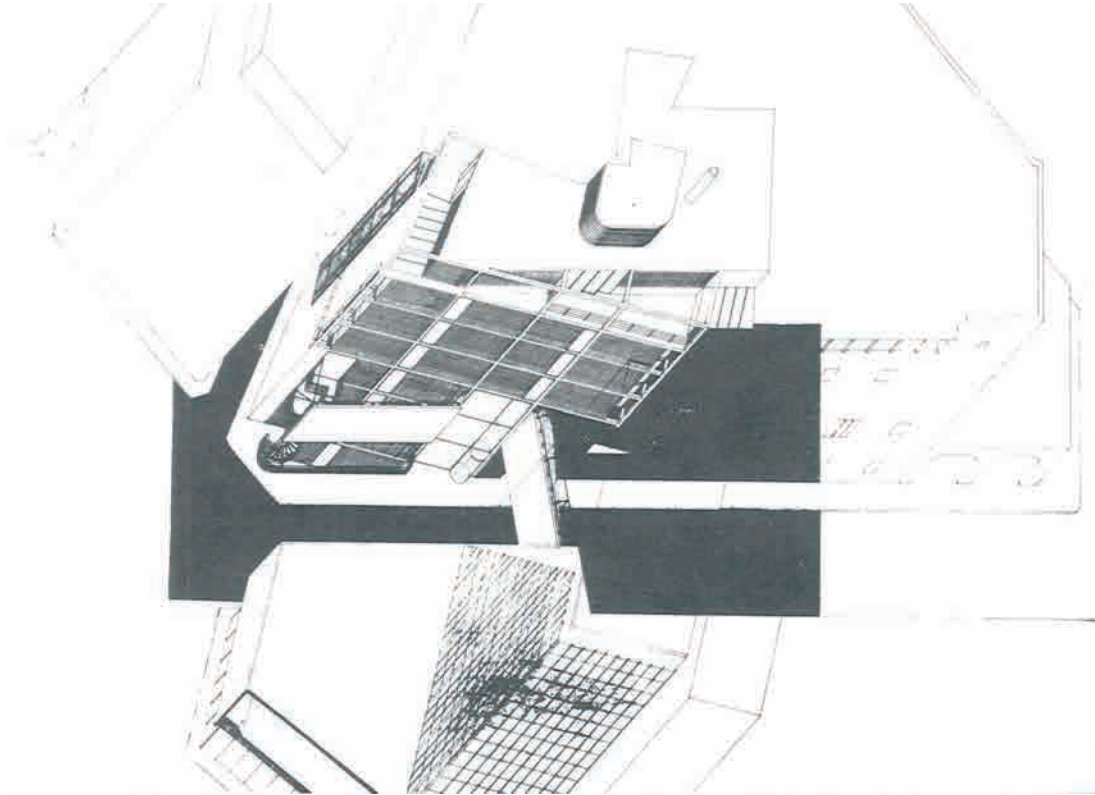
El volumen de la construcción de la esquina Boters-plaza Nova-Palla otorga un punto de apoyo al edificio de la ampliación, y la sede del Colegio aporta las claves del giro del proyecto. Éste se basa en una estructura de dos ejes: la alineación de la calle y la del cuerpo de oficinas existente: el proyecto se argumenta mediante relaciones geométricas.

Si se atiende a la forma de graficar el plano de situación, se observa que mientras el equipo de Bohigas-Martorell-Mackay-Steegman esboza el espacio urbano, el de Tusquets-Clotet reflexiona sobre la memoria de la ciudad; Viaplana-Piñon explican la propuesta representando la planta baja, y la propuesta de Josep Llinàs dibuja un esquema de las cubiertas para argumentar la volumetría del proyecto mostrándose, de este modo, la articulación de las distintas partes.

El complemento a la explicación de la idea se realiza a través de una axonometría (fig. 5.1.30). Si el resto de imágenes analizadas situaban la línea de horizonte a la altura del ciudadano, J. Llinàs invita a mirar desde una vista aérea. Y, con ello, aporta la solución más abstracta de los participantes, una forma de representación imposible para el ojo del espectador.

El encuadre del dibujo se limita a los tres volúmenes mencionados y añade de forma tímida el edificio del “Cercle Artístic”. En este caso tampoco relaciona la propuesta con el espacio urbano de la plaza de la Catedral. La calle se representa con una trama y la mancha de color negro enfatiza la posición de “artefacto arquitectónico” depositado.

5.1.29. Planta de situación.



5.1.30. Perspectiva axonométrica del proyecto

En esta vista se detecta que el nuevo volumen toma la directriz del cuerpo alto de la sede colegial y muestra la relación entre los dos paralelepípedos. El edificio adquiere la voluntad de ser exento rebelándose contra el concepto de ciudad configurado por calles y manzanas.

Por otro lado, la retícula de la fachada emerge del plano de la calle, generando una entrada de luz para la planta sótano. La idea se trabaja excavando el plano del suelo y creando más superficie de contacto entre la arquitectura y el espacio urbano. Se define así, una membrana permeable que busca romper la contundencia del volumen. El arquitecto conecta ambos cuerpos mediante un paso elevado a nivel de planta primera que prolonga la alineación de la pared del mural de Picasso de la sala de actos. La estructura marca la entrada al edificio en planta baja y el nuevo acceso se coloca frente la antigua sede colegial.

El plano suspendido alineado con la fachada del “Cercle Artístic”, el plano del paso elevado entre las dos sedes y el zócalo del cuerpo bajo de Colegio de Arquitectos definen un recinto conceptualmente cerrado. De este modo se pretende fagocitar el espacio urbano situado delante de la calle dels Arcs, convirtiendo el exterior en parte “interior” del conjunto.

En síntesis, en esta propuesta contrasta, como se ha comprobado en otras propuestas, la descripción del edificio con la indefinición de la ciudad. Llinás plantea una «mirada propositiva» hacia la ciudad a través de la articulación de piezas con las que consigue añadir complejidad al sistema de calle y alineación a vial. El proyecto persigue difuminar el límite entre lo público y lo privado ensayando lo que años más tarde construirá en el conjunto de equipamientos y viviendas de Fort Pienc en Barcelona.

5.1.31. Superposición de las diferentes alineaciones tomadas por los equipos de arquitectos.

Trazo continuo	Alineaciones antiguas
Trazo discontinuo	Alineaciones vigentes
Naranja	Viaplana-Piñón
Rojo	Bohigas, Martorell, Mackay y Steegman
Verde	Llinás
Azul	Tusquets-Clotet



CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

Los distintos equipos abordan la representación gráfica de forma heterogénea. Arañó-Compte utilizan el fotomontaje para explicar el edificio dentro del contexto urbano. Tusquets-Clotet se centran en un dibujo de línea con contrastes en blanco y negro, se trata de un grafismo emparentado con el cómic. El proyecto de Bohigas destaca por las sombras, las texturas y el detalle. La propuesta de Piñón-Viaplana apuesta por la línea fina; el edificio se traza de forma precisa (con regla) y, en cambio, la ciudad se dibuja a pulso y las líneas se diluyen. Llinás trabaja en axonometría y con ello compone una respuesta más abstracta.

En el plano de la superposición de las distintas alineaciones propuestas (fig. 5.1.31) se evidencia que mientras Tusquets-Clotet busca la restitución de la ciudad antigua y el retorno a la plaza del siglo XIX, el equipo de Bohigas plantea la solución desde el espacio público y se centra en aspectos simbólicos; sin embargo el proyecto de Viaplana- Piñón incide en la permeabilidad del límite entre el edificio y la urbe.

En síntesis, cada equipo propone un tipo de «mirada propositiva». Tusquets-Clotet construyen la «ciudad memoria» y se imbrican con la tradición. Bohigas incide en la «ciudad como lugar público» y proyecta la plaza con alusiones simbólicas. Por último, el edificio de Piñón-Viaplana compone la «ciudad permeable» en la cual se diluye el interior con el exterior.

En este concurso, las perspectivas de la ciudad se dividen en diversos grupos. Aquellas que pretenden atesorar las trazas del pasado, como el proyecto de Tusquets-Clotet que se resuelve desde el apoyo en la ciudad del siglo XIX persiguiendo la historia de la «ciudad memoria». Aquellas que se concentran en el espacio público, como el presentado por MBM que se centra en construir la ciudad como *leitmotiv* del proyecto “ciudad espacio público”.

Y, por último, las imágenes más abstractas en las que importa el objeto arquitectónico, cómo se percibe y cómo se recorre; entre las ideas que aportan Piñón-Viaplana la ciudad se resuelve desde la coherencia del proyecto: constituye la “ciudad permeable” en la que existe una continuidad entre el exterior y el interior. Por tanto, se construyen de forma simultánea “miradas propositivas” como parte del proceso proyectual y éstas conllevan una representación gráfica específica.



5.2.1. Perspectiva Exposición Barcelona MDCCCXVII
Proyecto J. Puig i Cadafalch, 1915

5.2 | 1984 - CONCURSO DE ANTEPROYECTOS PARA EL ANILLO OLÍMPICO

Como antesala a la candidatura de los Juegos Olímpicos de Barcelona, se convoca el concurso restringido de anteproyectos para definir lo que en el futuro se convertirá en el Anillo Olímpico de la ciudad.

Las bases del concurso proponen ubicar las instalaciones deportivas de los JJOO en la montaña de Montjuïc tomando como referencia el edificio del antiguo Estadio existente que fue construido para albergar la “sección de deportes” de la Exposición Universal de 1929.¹ El concurso plantea como sede donde se celebrarán las competiciones de los Juegos Olímpicos de 1992 esta edificación con la previsión de albergar una capacidad para 60.000 espectadores.

La posición propuesta para el Anillo Olímpico contiene una doble implicación: por un lado constituye un lugar simbólico para Barcelona y, por otro, contiene condiciones a escala metropolitana al tratarse de un mirador desde el cual se domina el paisaje periurbano.

A diferencia de los anteriores concursos que se insertan en la trama de la ciudad, la singularidad del Anillo Olímpico reside en la existencia de la percepción lejana. El concurso tratará de acometer la construcción de un nuevo *skyline*, una nueva imagen para la Barcelona Olímpica.

“Se comprueba, por otro lado, cómo el proyecto 92 vuelve a insistir en los temas que habían sido definidos en los grandes eventos anteriores a 1888 con la Ciudadela y a 1929 con la conquista de Montjuïc. Ahora las intervenciones mayores se concentran en el otro lado de la Ciudadela -la villa Olímpica- abriendo la ciudad al mar, y en el lado de poniente de Montjuïc, abriendo la montaña hacia el delta del Llobregat e iniciando un nuevo proceso de reurbanización que tendrá que borrar la sombra que Montjuïc había arrojado sobre aquel sector.”²

Si bien existen antecedentes previos a la exposición del 29 de convertir la montaña de Montjuïc en un parque mirador hacia la ciudad, la situación elevada del lugar constituye una característica que da la pauta para su formalización y marca su imagen a lo largo del tiempo. En consecuencia, el Anillo Olímpico se emparenta con el proyecto del arquitecto Josep Puig i Cadafalch de 1915: “Exposició Barcelona MDCCCXVII” (fig. 5.2.1)

1 En 1936 en el estadio de Montjuïc, debían celebrarse las Olimpiadas Populares (evento alternativo a los Juegos Olímpicos que ese mismo año se celebraban en Berlín). Dichas Olimpiadas no llegaron a inaugurarse al estallar la Guerra Civil.

2 BUSQUETS, J. *Barcelona. Evolución de una ciudad compacta*. Editorial Mapfre.



5.2.2. Zona Estadio de Montjuïc, vuelo aéreo, 1981

Los ejes de la propuesta de Puig i Cadafalch sirven como premisa del lugar del concurso de anteproyectos para el Anillo Olímpico, aunque cada equipo toma una posición particular ante este punto: no se trata de una condición *sine qua non*. Se pretende establecer un diálogo con la preexistencia de un evento anterior con el cual se comparten espacio e intenciones de impulso social y cultural para la ciudad de Barcelona.

El estado inicial del lugar unos años antes del concurso era el siguiente: en el vuelo aéreo de 1981 se observan las instalaciones deterioradas del Estadio de 1929, las piscinas Picornell y diversos campos deportivos (fig. 5.2.2). En lo referente al espacio público, únicamente se conservan las trazas de la avenida que articulaba el conjunto (de forma asimétrica respecto del Estadio) así como parterres y vegetación de distintos parques perimetrales.

Hacia el norte de la fotografía se observa el eje consolidado de la avenida de María Cristina, los pabellones de la Exposición Universal de J. Puig i Cadafalch y, al final del recorrido, el edificio del Palacio Nacional. En contraste con la monumentalidad de la herencia de la Exposición del 1929, en la parte sur de la imagen se aprecian descampados y zonas de barracas vecinas.

En agosto de 1983, el Ayuntamiento de Barcelona invitó a ocho equipos de arquitectos al concurso de anteproyectos para el Anillo Olímpico. Los arquitectos y equipos seleccionados fueron los siguientes: Ricardo Bofill; José Antonio Coderch; Federico Correa / Alfonso Milá / Carles Buxadé / Joan Margarit; Vittorio Gregotti; Arata Isozaki; Rafael Moneo / Francisco Saenz de Oiza; James Stirling; y Richard Weilde.

Desde la organización se facilitó a los concursantes un plano esquemático del anillo Olímpico con el trazado de las calles, la posible ubicación de los edificios y la topografía de la montaña. De los ocho equipos iniciales, en diciembre de 1983 sólo presentaron seis propuestas los siguientes equipos: Ricardo Bofill; Federico Correa, Alfonso Milá, Carles Buxadé y Joan Margarit; Vittorio Gregotti; Arata Isozaki; Rafael Moneo y Francisco Saenz de Oiza; y Richard Weilde.

En enero de 1984 se falla el concurso. En el veredicto se decide repartir la ejecución del proyecto para Montjuïc entre todos los concursantes. Se encarga la ordenación general y la remodelación del estadio al equipo formado por F. Correa, A. Milá, C. Buxadé y J. Margarit; la construcción del Palacio de Deportes la realizará A. Isozaki; el Centro de Prensa y INEF lo llevará a cabo R. Bofill y, por último, se propone como supervisor técnico del proyecto a R. Weilde. A continuación se analizarán las propuestas de cada uno de ellos.

PROPUESTAS

Una vez descrito el contexto geográfico e histórico del concurso, y antes de abordar el análisis individual de las propuestas del concurso de anteproyectos se propone clasificarlas en relación a su forma de concebir la transformación del nuevo espacio urbano.

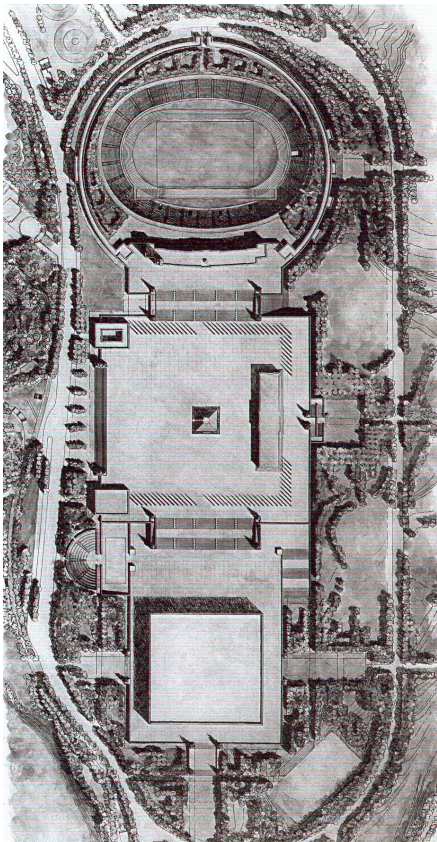
En una primera aproximación, se detectan dos formas distintas de trabajar: aquellos autores que optan por trabajar el concepto de “plaza” y aquellos que se decantan por basar su propuesta en el concepto de “eje urbano”.

Después de estudiar las diferentes propuestas comentadas, se propone ubicar en el primer grupo los proyectos de Ricardo Bofill; Vittorio Gregotti y R. Moneo; y F. Saenz de Oiza. (figs. 5.2.3, 5.2.4 y 5.2.5) Estos equipos compartirán la idea de plaza como lugar público, como heredera del ágora griega o del foro romano.

Como se verá más adelante, los ejemplos de los tres conceptos de plaza respectivos son: el espacio abierto de R. Bofill, el recinto cerrado de la plaza salón de V. Gregotti y, por último, la plataforma elevada sobre el paisaje de R. Moneo y F. Saenz de Oiza.

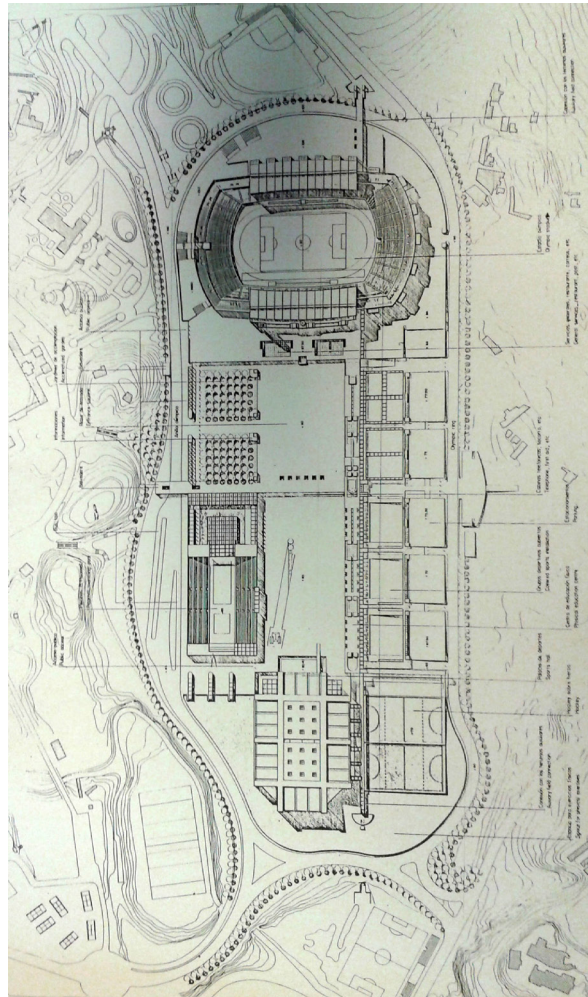
El segundo grupo lo componen las propuestas de Arata Isozaki; R. Weidle; y el equipo de Correa / Milá / Buxadé / Margarit (figs. 5.2.6, 5.2.7 y 5.2.8) Estos arquitectos entenderán el conjunto de una forma lineal, como una sucesión de espacios urbanos que generan perspectivas focalizadas hacia la fachada del estadio Olímpico.

Estos tres anteproyectos incluyen plantas que coinciden en la ordenación del anillo olímpico a través de un eje central con una secuencia de espacios públicos que se articulan de forma ascendente (de Este a Oeste).



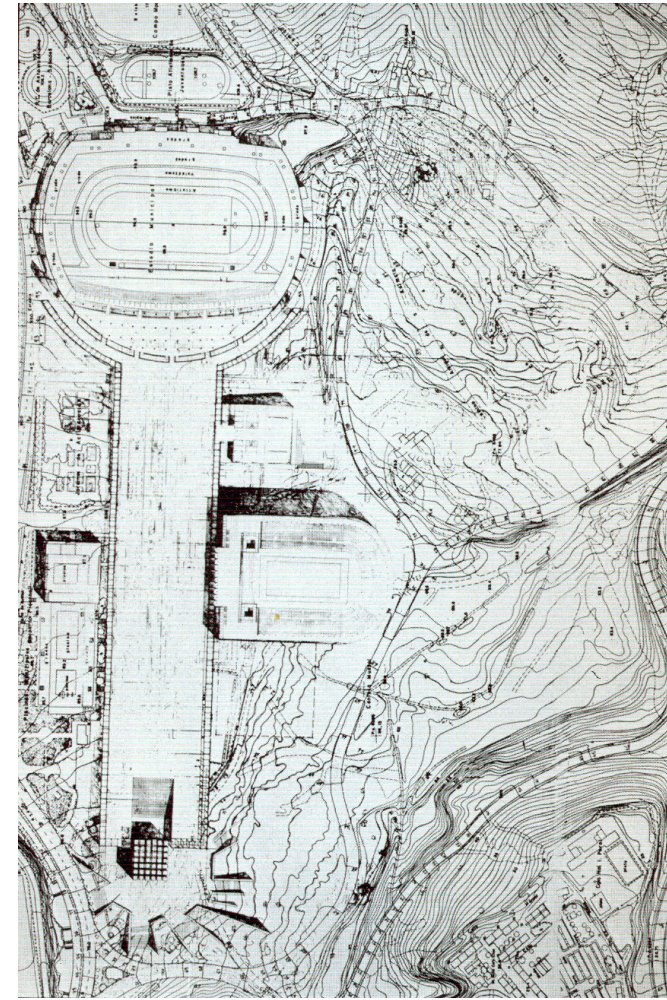
5.2.3.

5.2.3. Planta de la propuesta presentada por R. Bofill



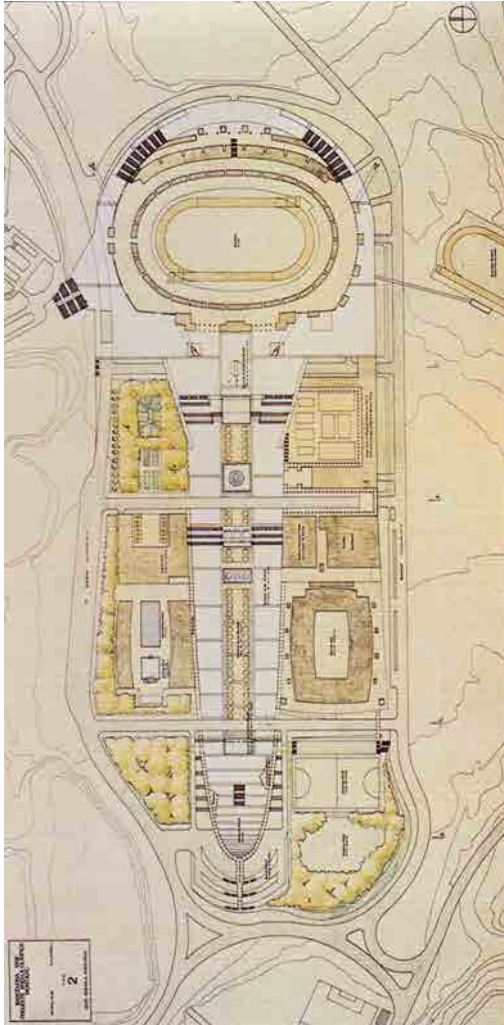
5.2.4.

5.2.4. Planta de la propuesta presentada por V. Gregotti

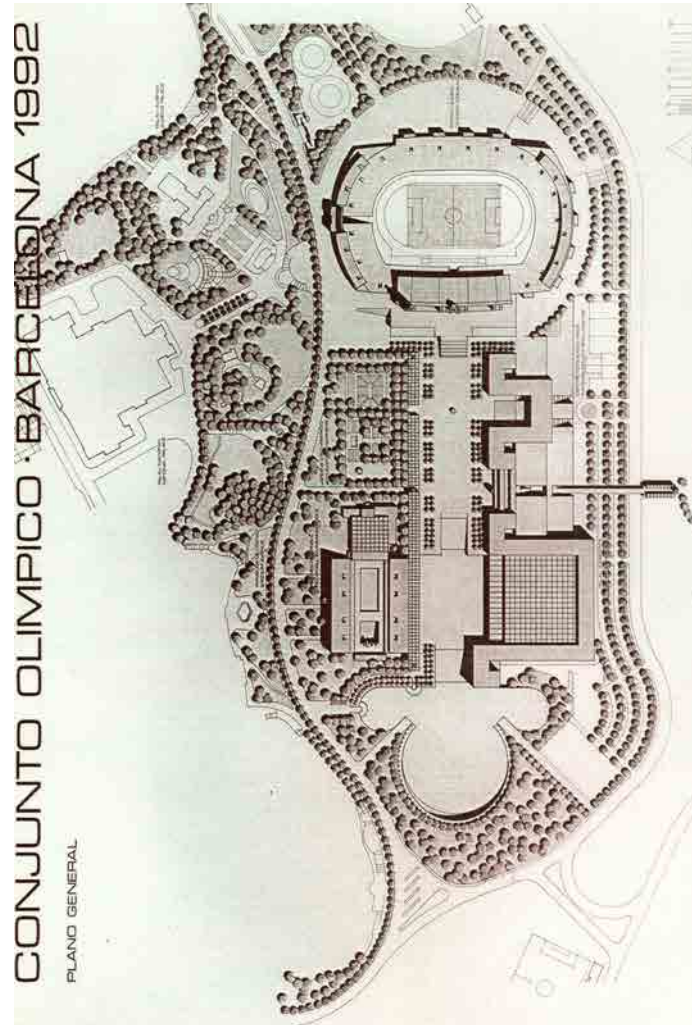


5.2.5.

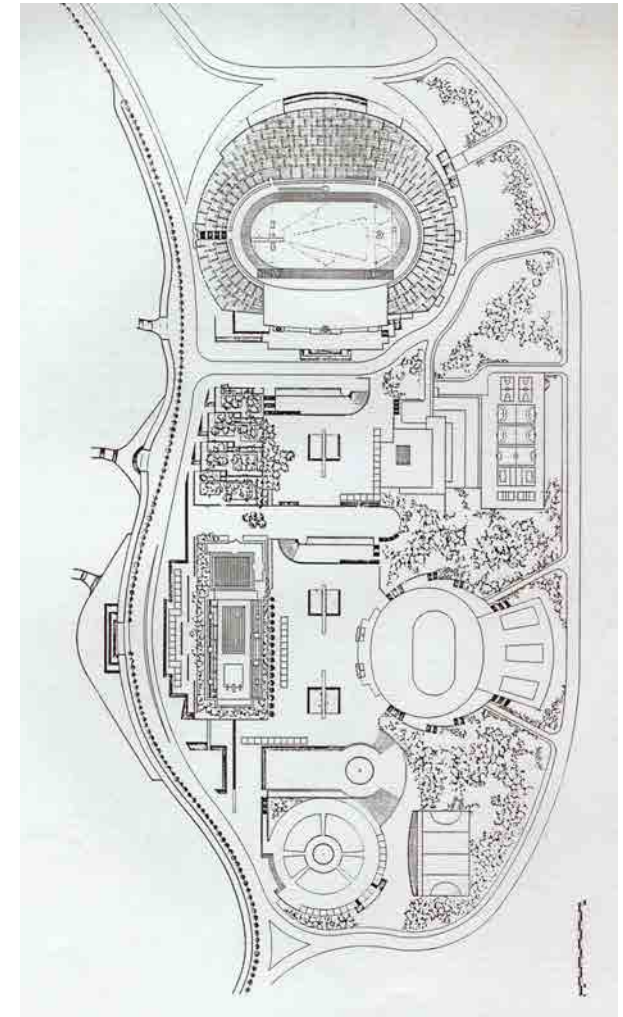
5.2.5. Planta de la propuesta presentada por R. Moneo y F. Saenz de Oiza



5.2.6.



5.2.7.

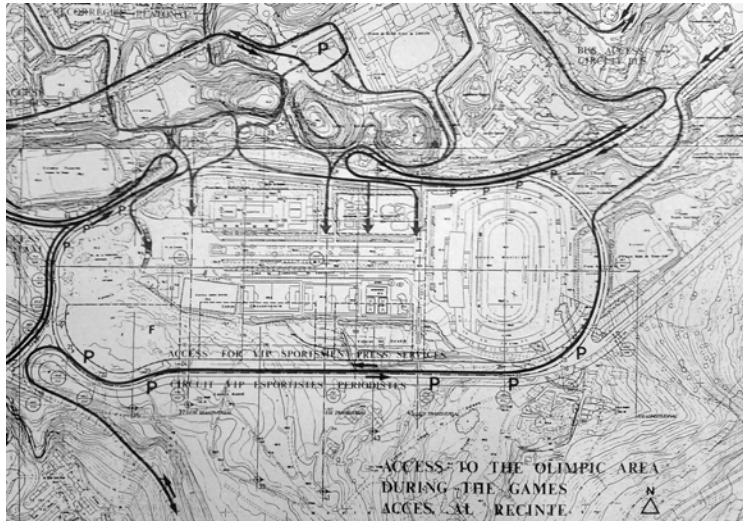


5.2.8.

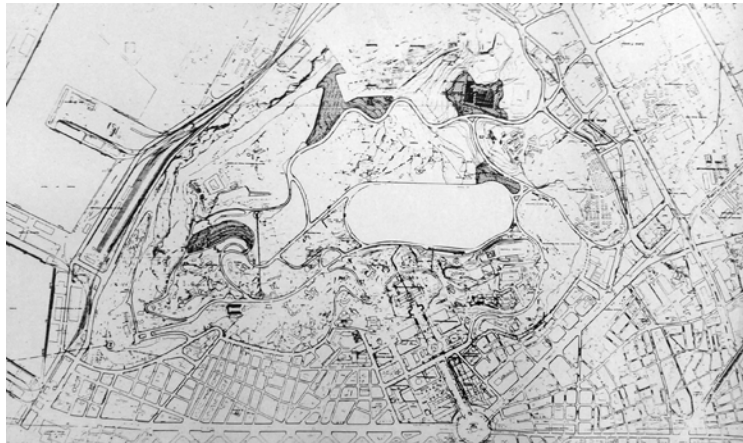
5.2.6. Planta de la propuesta presentada por A. Isozaki

5.2.7. Planta de la propuesta presentada por R. Weilde

5.2.8. Planta de la propuesta presentada por el equipo Correa / Milá / Buxadé / Margarit

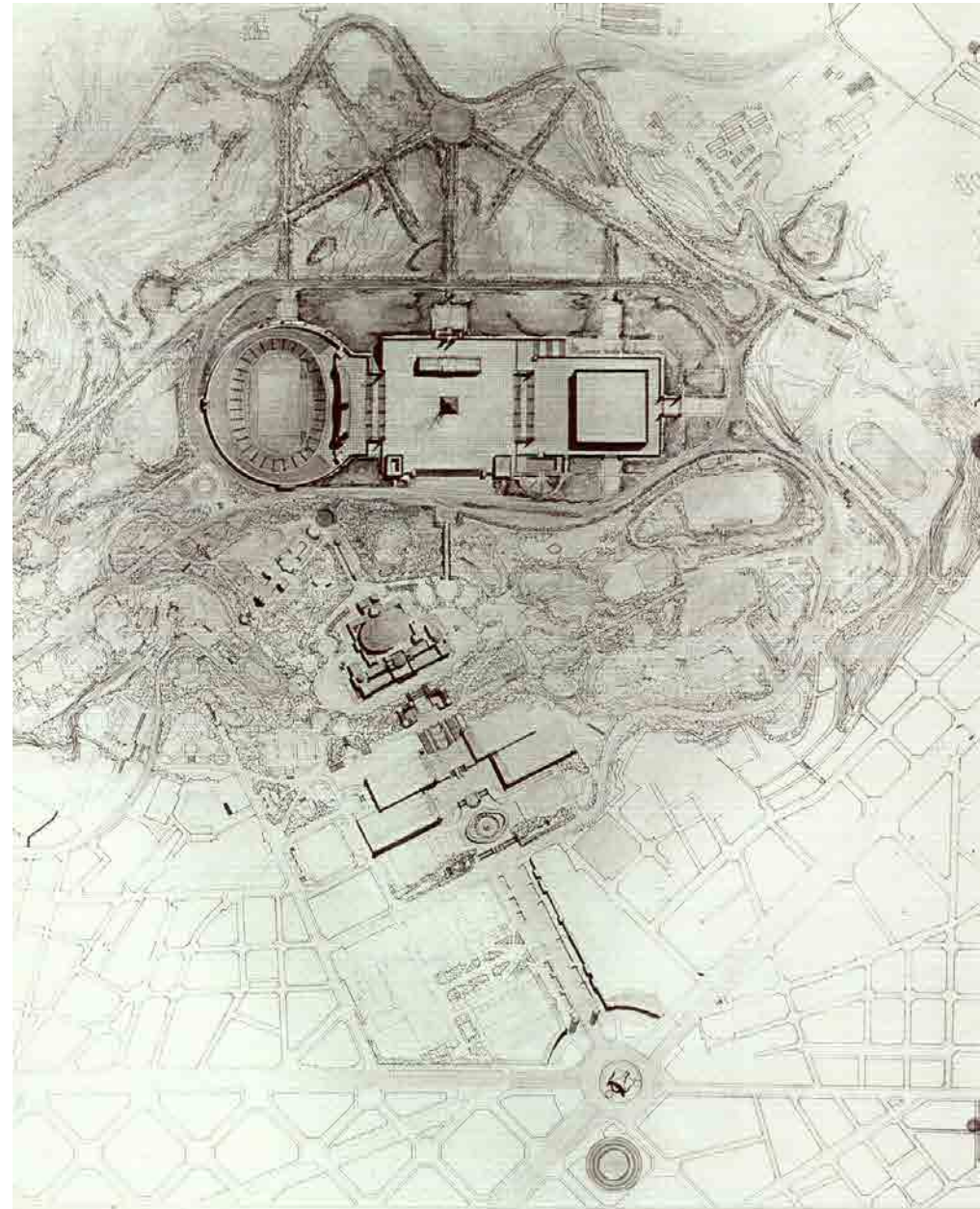


5.2.9. R. Bofill.
Explicación de las circulaciones durante los Juegos Olímpicos



5.2.10. R. Bofill.
Plano de situación con el ámbito en blanco

5.2.11. R. Bofill.
Plano de emplazamiento



5.2.11.

R. Bofill

Ricardo Bofill propone crear una gran plaza pública para resolver el complejo. Sobre la gran plataforma se asientan los distintos edificios y el escenario se ordena mediante anchas escalinatas que conectan los distintos niveles, las cuales se encuentran flanqueadas por elementos ornamentales que fortalecen la centralidad de la simetría del conjunto.

Para explicar los recorridos de acceso, Bofill utiliza el plano de estado actual con el emplazamiento base sin redibujar. En esta planta, la dirección de lectura del plano se hace coincidir con el Norte y la inclusión de la avenida del Paralelo sirve de apoyo para relacionar su lectura urbana con el Ensanche (fig. 5.2.9).

El área del proyecto donde debe situarse el concurso se deja en blanco. Alrededor del ámbito destacan cuatro superficies tramadas que corresponden, respectivamente, con el antiguo parque de atracciones; el espacio entre el cementerio y la calle del Foc que conecta con la Zona Franca; y con el recinto del anillo olímpico (fig. 5.2.10).

En el plano de emplazamiento, se redibuja la ciudad incidiendo en el detalle del eje de la Exposición Universal de 1929 y el ámbito alrededor del anillo olímpico. Las sombras oscuras refuerzan los edificios y los cambios de nivel; sin embargo, la vegetación y la topografía se describen con otro lenguaje (fig. 5.2.11).

Se observa que el proyecto de R. Bofill se extiende fuera del perímetro delimitado en las bases del concurso. En el lado sur plantea un parque que abre el conjunto hacia la otra vertiente de la montaña reafirmando con ello, una mirada hacia la Barcelona Metropolitana.

“El <lugar escogido> no deberá tener sólo en cuenta las áreas Norte que dan a los jardines de Maragall y el Palacio Nacional, sino también al nuevo parque público propuesto, que se situará en los terrenos yermos existentes entre el cementerio, los suburbios industriales y el puerto. Porque este parque será el único escalón de acceso desde el sur de Barcelona a las instalaciones de Montjuïc mediante la fachada escarpada del proyecto del anillo olímpico. Esta fachada no sólo constituye un monumental mirador desde el cual se albira el mar y las montañas, sino también una gran escalera que constituirá el límite de los dos lados de Montjuïc (...) Por tanto, esta elección se basa en un gran espacio público, la plaza Olímpica, que unirá los nuevos edificios a los antiguos y claramente servirá de enlace a los accesos de peatones en los cuatro puntos cardinales.»³

El nuevo “jardín” continua las trazas de la propuesta para el Anillo Olímpico. La estructura se articula entre tres plazas circulares y caminos flanqueados con árboles a ambos lados. El proyecto se organiza alrededor de ejes y simetrías que pautan el recorrido del ciudadano, forzando la perspectiva frontal.

R. Bofill plantea una propuesta monumental asentando la propuesta sobre las referencias simbólicas de la Arquitectura clásica y la Exposición Universal de 1929. La gran plaza potencia el giro desde el paseo de María Cristina hacia el nuevo orden que se establece entre el Estadio y el Pabellón de Deportes. El Anillo Olímpico se imagina como un gran parque en el que se encuentran los edificios exentos, rodeados por vegetación y recorridos idílicos. En la memoria del proyecto también se reivindica la “plaza”.

“Hemos tratado de evitar la masificación, el exceso de construcción, para potenciar la idea de un jardín. Un lugar verde, abierto, como sistema de organización espacial.”⁴

“El proyecto puede imaginarse como un ágora sobre la ciudad formada por tres plataformas de características distintas:

1. Un estadio concebido como la recuperación romántica de una ruina transformada en jardín teatralizado.
2. Una gran explanada capaz de albergar a 100.000 espectadores, que a la manera de un balcón urbano, se convierta en el asentamiento del edificio de la prensa (...)
3. Un Palacio de los Deportes concebido como un palacio urbano: abierto a la tercera plataforma y a la ciudad.»⁵

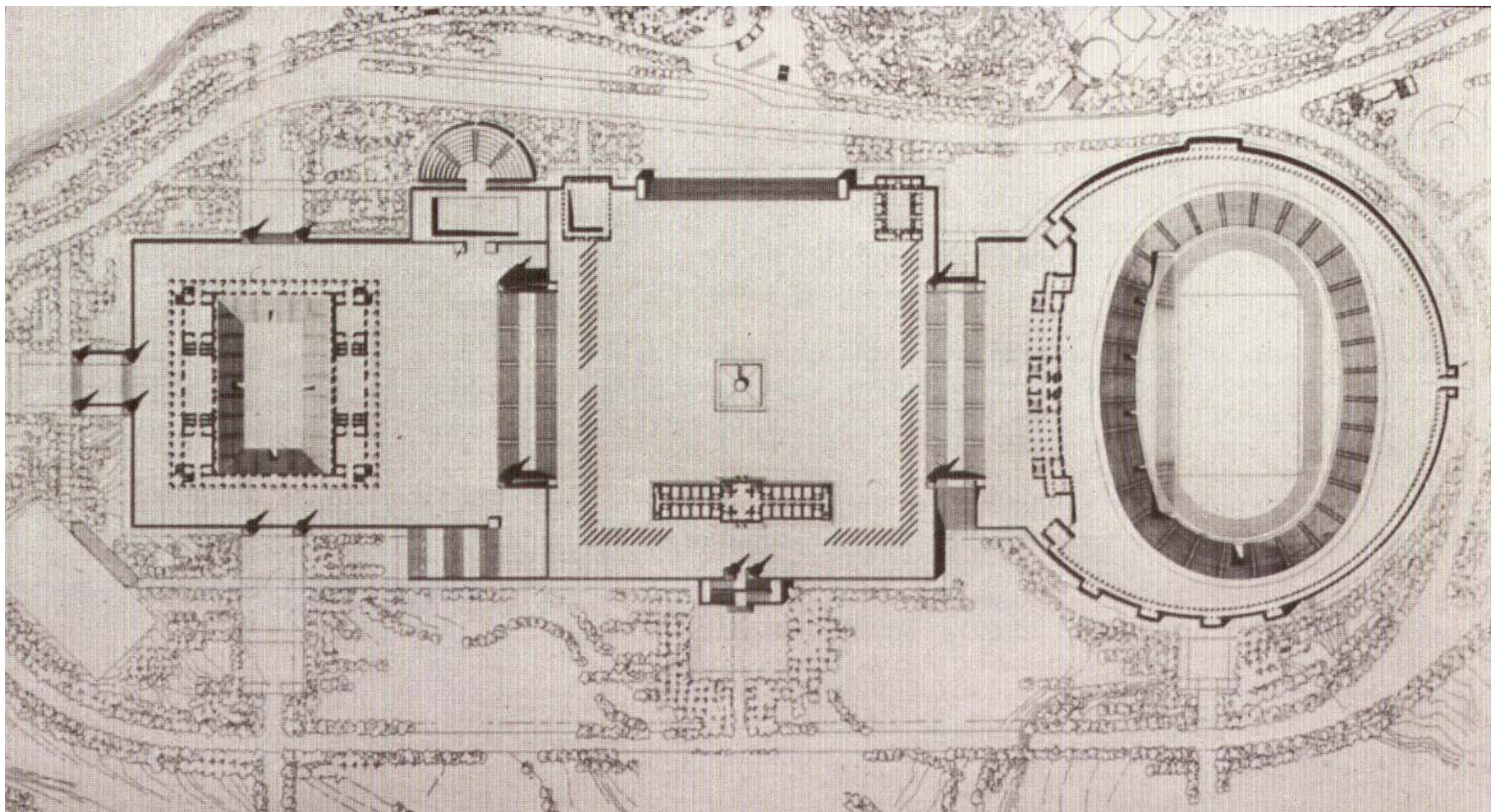
R. Bofill dispone los recorridos a través de ejes y perspectivas. Desde el plano de emplazamiento se descubren las intenciones del arquitecto: el dibujo delata. La arquitectura se enfatiza con sus sombras y la vegetación con su trazo sinuoso. El trazo, los ejes y la simetría de la antigua Exposición de 1929 se comparan con la nueva monumentalidad de 1992.

La planta general explica que la plaza es el elemento que permite el giro ortogonal para contem-

temporani, Ajuntament de Barcelona.

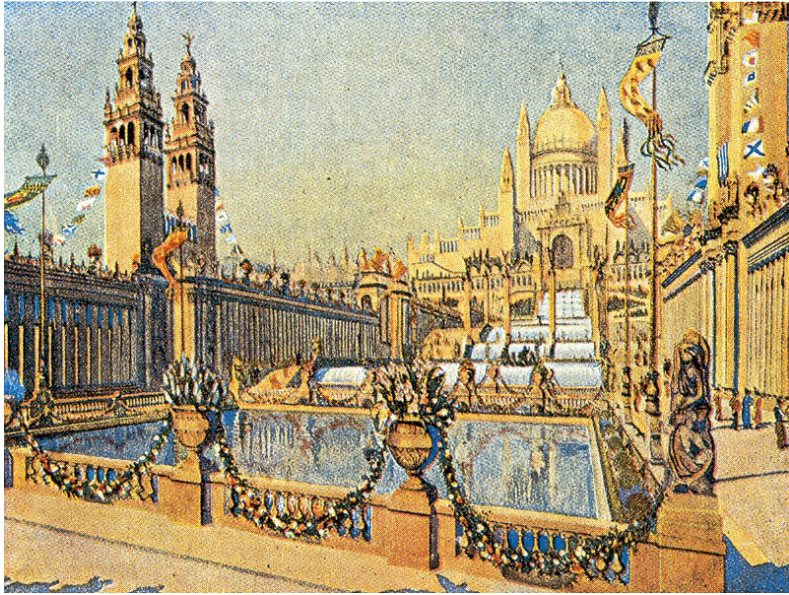
4 De la memoria del concurso presentado por Ricardo Bofill / Taller de Arquitectura Barcelona
Fuente: Arxiu Municipal Contemporani, Ajuntament de Barcelona.

5 De la memoria del concurso presentado por Ricardo Bofill / Taller de Arquitectura Barcelona
Fuente: Arxiu Municipal Contemporani, Ajuntament de Barcelona.



plar el estadio. El ciudadano visualiza una perspectiva frontal centrada. En el plano en planta de mayor escala se comprueba que el muro y la vegetación construyen recintos definidos (fig. 5.2.12). Estos elementos pautan la visión del ciudadano y dirigen y condicionan sus miradas. En concreto, la plaza y el muro (bien sea artificial o bien sea natural) conforman la formalización de su proyecto de ciudad.

5.2.12. R. Bofill. Planta del Anillo Olímpico



5.2.15. Perspectiva Exposición Universal
Proyecto J. Puig i Cadafalch, 1917

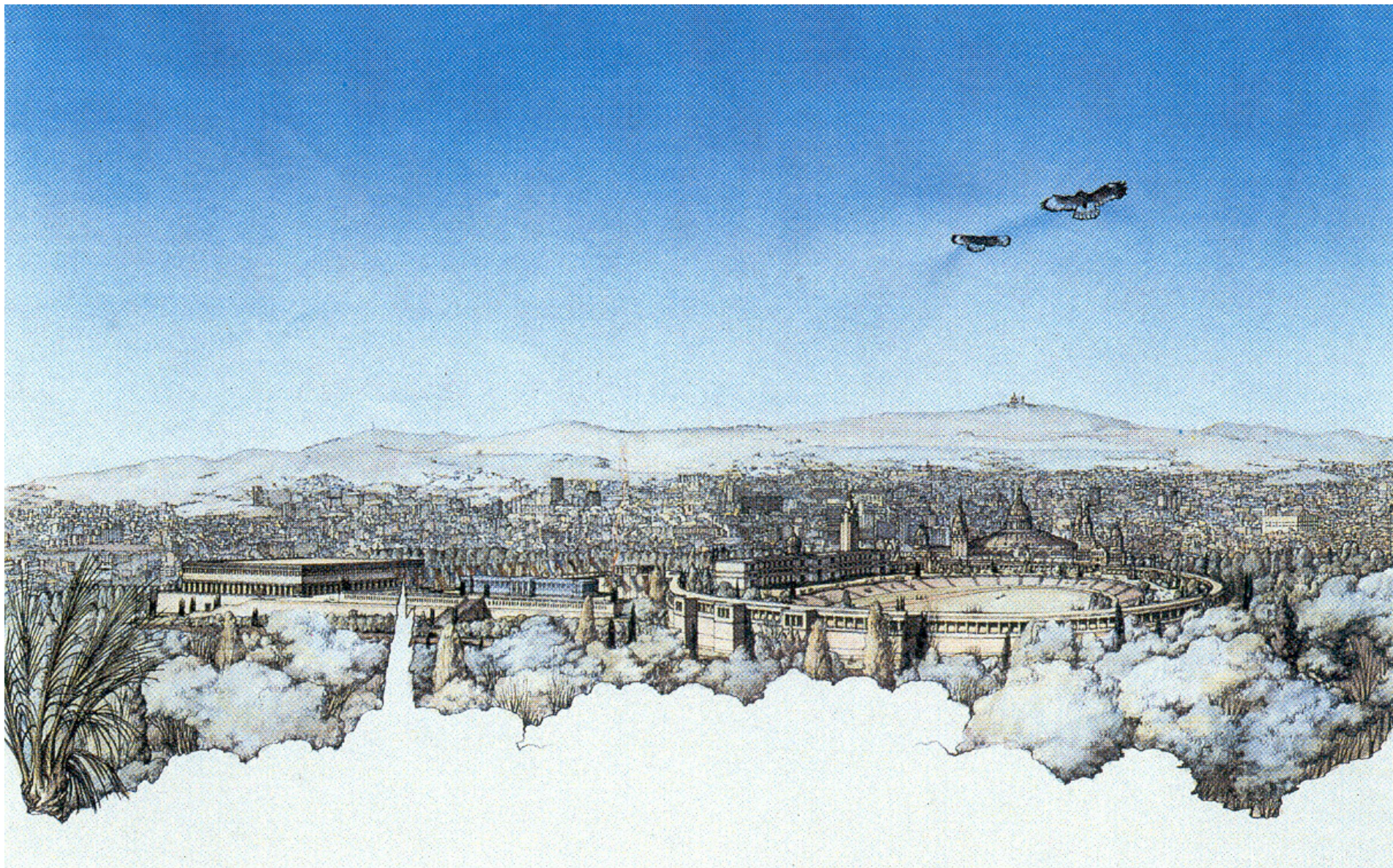
5.2.13. R. Bofill. Perspectiva del anillo olímpico vista desde el sur



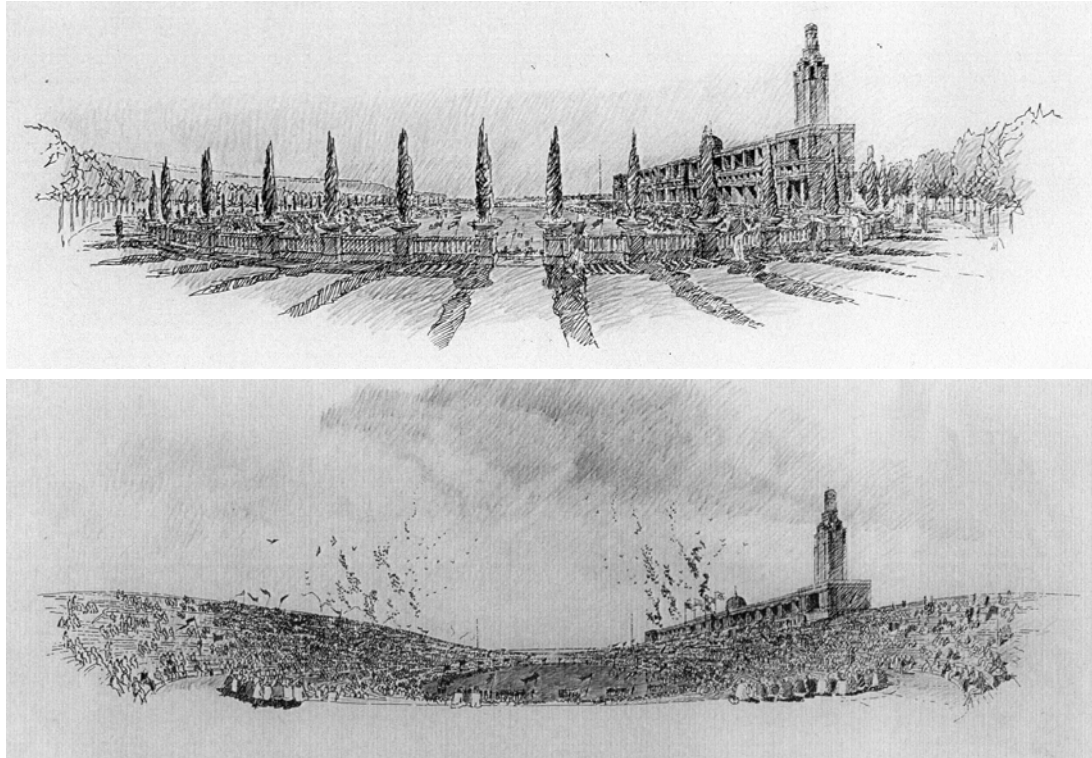
Si al examinar la planta se toma consciencia de la referencia 1929-1992, en las perspectivas generales aportadas ya no se alberga la menor duda (figs. 5.2.13, 5.2.14). El color, los matices, las banderolas y los personajes recuerdan las perspectivas del proyecto de la exposición de 1929 (fig. 5.2.15). Los dibujos, de trazas historicistas, representan una arquitectura teatralizada, refiriendo juegos florales literarios, fuentes, cascadas y “englantinas”.

En la comparación de la relación del anteproyecto con su entorno inmediato, se observa que las perspectivas permiten entender su posición en relación a la ciudad (fig. 5.2.14). El esbozo sitúa en primer plano el perfil de la montaña de Montjuïc contra el Anillo Olímpico. La trama de la ciudad se describe con un grano menudo y de forma precisa, con intención. En la amalgama de edificios se distinguen, con un dibujo aún más detallado la torre de “La Caixa”, de J.A. Coderch y F. Mitjans, y el eje de la calle Tarragona, entre otros. El dibujo también explica la comparación de la montaña de Montjuïc con el Tibidabo y se visualiza el tejido urbano de Barcelona encajándose a la falda de éste último. Así, en el fondo de la perspectiva se aprecia el límite de la ciudad y el perfil de la sierra de Collserola en la que se distingue el parque de atracciones y la silueta del templo del Tibidabo. En 1984 aún no se ha construido la torre de telecomunicaciones del arquitecto Norman Foster, infraestructura que cambiará el *skyline* de la montaña y por ende, de la imagen de la ciudad.

5.2.14. R. Bofill. Perspectiva del anillo olímpico vista desde el sureste



5.2.14.



5.2.17. y 5.2.18. R. Bofill. Perspectivas del interior del estadio olímpico. Secuencias

De las perspectivas generales con el paisaje como elemento principal se procede seguidamente a analizar las vistas de recorrido por el *recinto del Minotauro*. Dos perspectivas explican como será el Estadio Olímpico con dos versiones distintas de aforo del estadio. Se propone derribar parte de la fachada conservando solamente el alzado más representativo, es decir, la fachada oeste en la que se encuentra la torre existente como elemento emblemático del conjunto. En el anillo perimetral que se genera entre las gradas y la fachada se instalarán unas gradas móviles para aumentar la capacidad del estadio.

En la primera visión, describe un recorrido por el espacio intersticial que se forma entre el muro límite del estadio con las gradas (fig. 5.2.17). En él se pueden observar la pauta de la balaustrada y el ritmo de cipreses en primer plano; las sombras se dibujan como si se tratara de luz artificial⁶ y, por tanto, la imagen obtenida teatraliza la realidad.

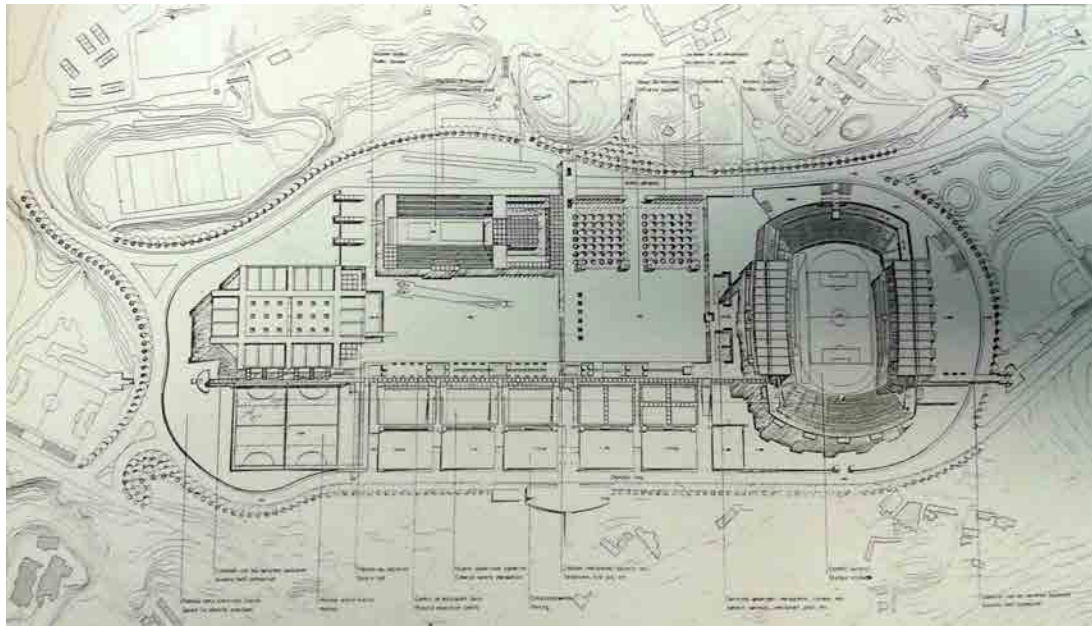
6

El Sol, como foco de luz lejano, produce sombras consideradas como paralelas.

La ciudad de R. Bofill desvela un lugar idílico. En el interior del estadio las gradas están repletas de espectadores y, con la expresividad de las sombras, los árboles también se tratan como un elemento construido. La corona de árboles parecen ser «plataneros», un tipo de árbol con clara referencia al ensanche de la ciudad. Por último, la fachada del antiguo estadio con una de sus torres se contrapone con el perfil yermo de la montaña.

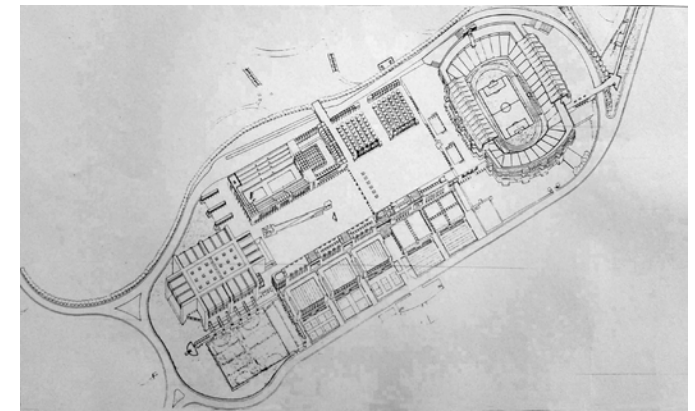
En la segunda perspectiva «comienza el espectáculo» (fig. 5.2.18). En ella se explica el máximo aforo del edificio con las gradas móviles y llenas éstas a rebosar de banderolas, globos, con palomas y griterío general. Desde el dibujo se puede «escuchar» la emoción latente en el estadio.

En síntesis, la «mirada propositiva» de ciudad de Bofill compone un jardín de límites cerrados. Un laberinto delimitado entre cercas y arbolado, el cual es un elemento arquitectónico más del anteproyecto; todo el conjunto se controla mediante el ritmo y modulado de los edificios; una perspectiva lleva a la otra. El espectador, el ciudadano, discurre de un escenario a otro a voluntad del arquitecto.

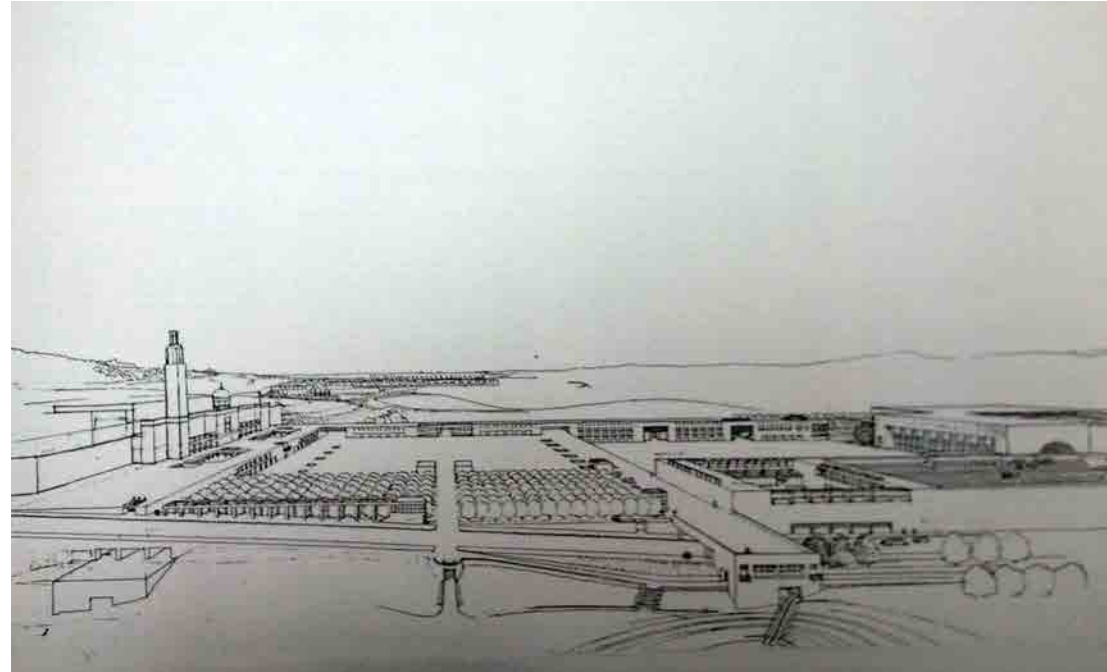


5.2.19. bis V. Gregotti. Planta Anillo Olímpico.
Accesos espectadores.

5.2.19. V. Gregotti. Planta Anillo Olímpico



5.2.20. V. Gregotti. Axonometría.



5.2.21. V. Gregotti. Perspectiva desde el lado norte.

V. Gregotti

La idea de Vittorio Gregotti, como la de Bofill, parte del concepto de “plaza”; ambos trabajan con una plataforma en la que disponen los edificios. No obstante, Gregotti apuesta por un espacio de perspectiva cerrada, situando en el eje de la visión central el Estadio. Como réplica, el Palacio de Deportes se coloca de forma enfrentada a éste y de ese modo se articula el eje este-oeste de la propuesta (fig. 5.2.19).

El plano número uno de la propuesta de Gregotti se trata de una axonometría militar. Si bien ésta muestra la volumetría del conjunto, la elección de la axonometría conlleva una forma de representar alejada de la percepción del ciudadano (fig. 5.2.20).

El documento se centra en la descripción del Anillo Olímpico. Se limita a narrar aquello que acontece en el proyecto, en él no se dibujan las referencias del entorno. En contraposición, se explican con detalle los edificios; se definen las ventanas y los pórticos de las fachadas.



5.2.22. V. Gregotti. Perspectiva general desde el sur.

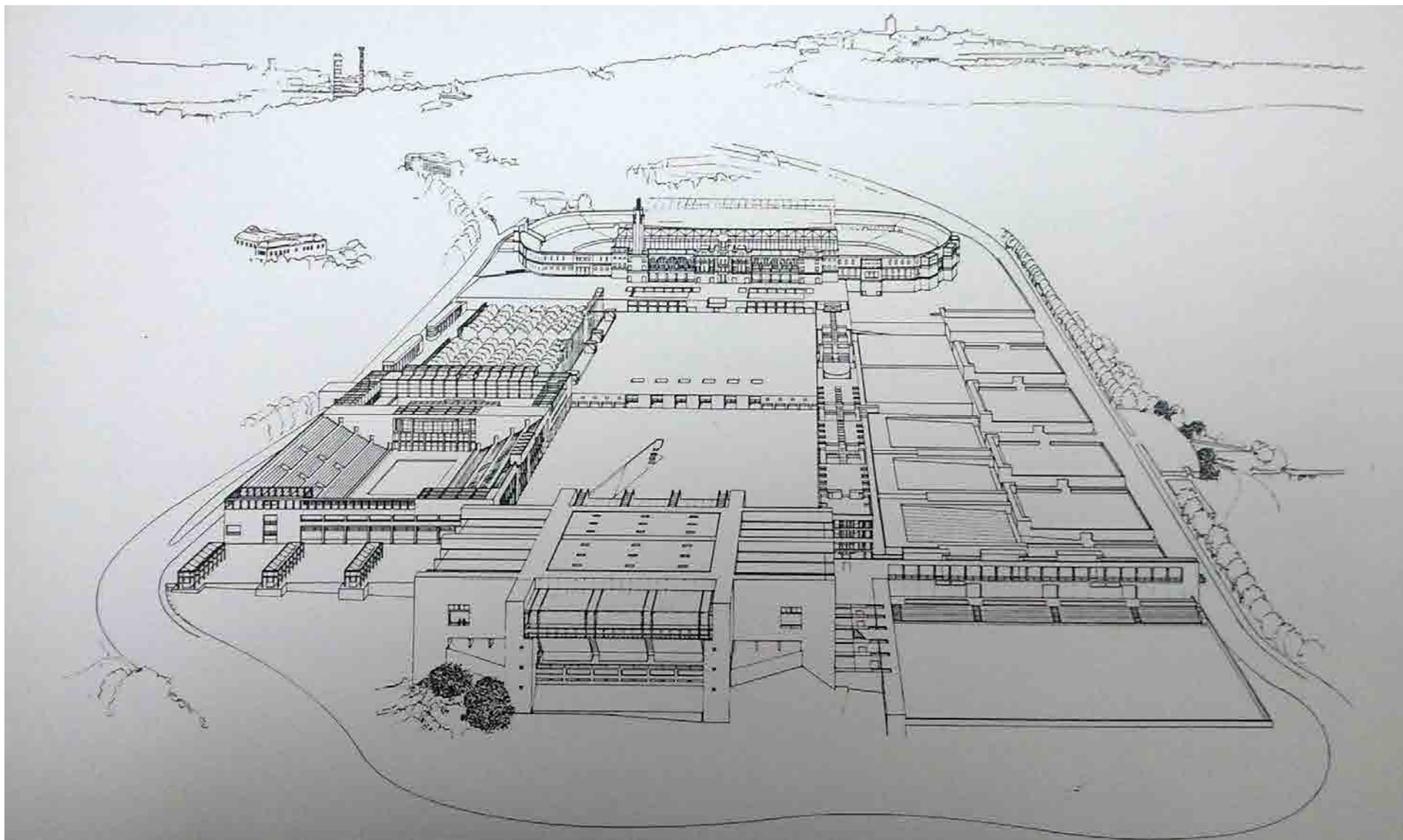


Para resolver el concurso Gregotti opta por el concepto de plaza salón. Con esta operación genera un objeto autónomo con vistas sobre sí mismo. Como comenta en la memoria :

“Hemos pensado mantener la idea de un gran espacio central al cual haga referimento el conjunto de los edificios pero al mismo tiempo subdividiéndolo en dos partes que posean caracteres distintos...»⁷

En el frente norte y sur, el proyecto es claramente asimétrico. La propuesta centra su atención hacia el lado del Palacio Nacional. En este punto, el conjunto del Anillo Olímpico abre una fachada más permeable. Una retícula de árboles tamizan la entrada hacia el *gran espacio central*. Sin embargo, en el alzado opuesto se construye un edificio lineal que actúa como telón de fondo de la plaza (fig. 5.2.21). Con esta disposición de los edificios se cierran las vistas hacia el sur. Para Gregotti Barcelona termina, se detiene, en Montjuïc. La vertiente sur de la montaña se trata como aquello que sucede en la parte trasera, lugar dónde se sitúa el aparcamiento.

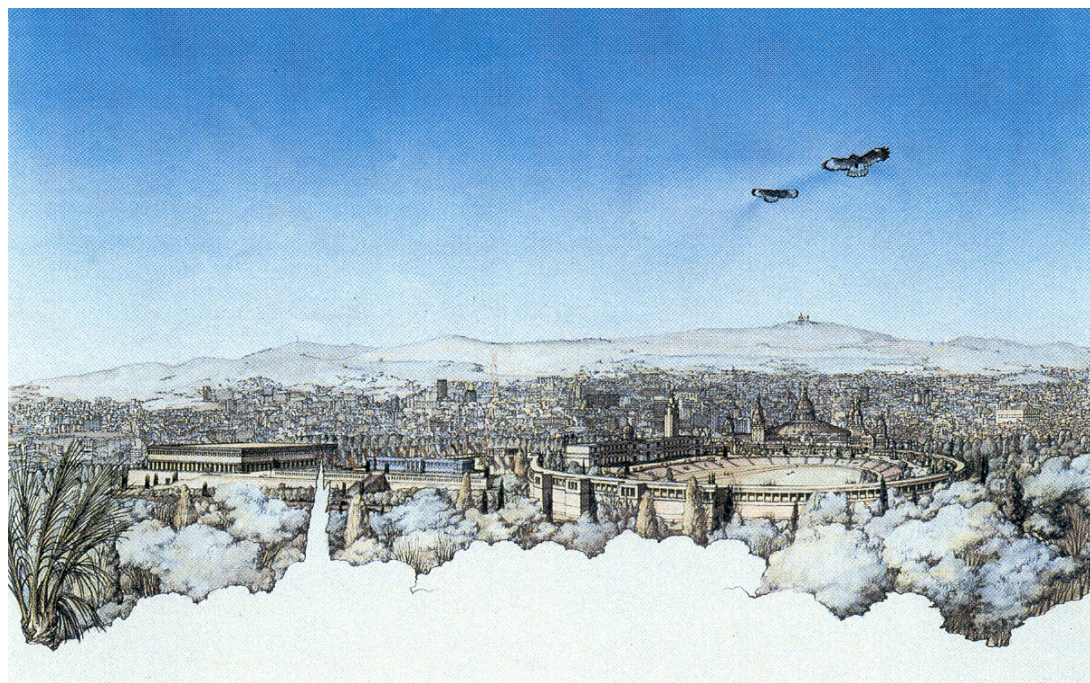
En la perspectiva central, la línea de horizonte se encuentra elevada, explica el proyecto de forma ajena a la percepción del ciudadano (fig. 5.2.22). Se trata de un formato horizontal en el que el cielo ocupa la mitad de la imagen. En el primer plano se describen los accesos que vertebran el proyecto de norte a sur. Se observan tres niveles: cada uno de ellos coincide con una entrada al recinto.



5.2.23. V. Gregotti. Perspectiva general desde el oeste.



5.2.25. V. Gregotti. Perspectiva general desde el sur



5.2.26. R. Bofill. Perspectiva del Anillo Olímpico vista desde el sur-este.

Se trata de un dibujo de líneas, bien definido. Como en la axonometría, de nuevo la mano se detiene en los detalles: las escaleras se resuelven y se describe el alzado del Palacio de Deportes. Al fondo, con un trazo más impreciso, se intuye el perfil de la montaña.

El plano número 16 representa la vista del Anillo Olímpico desde el oeste; el conjunto se contrapone con el entorno (fig. 5.2.23). La plaza se mide contra la silueta de Montjuïc, con el castillo y, al fondo, con el puerto y el Mediterráneo. En esta imagen no dibuja el Palacio Nacional (actual MNAC). El proyecto se describe rodeado de vegetación como si se tratara de un claro en el bosque.

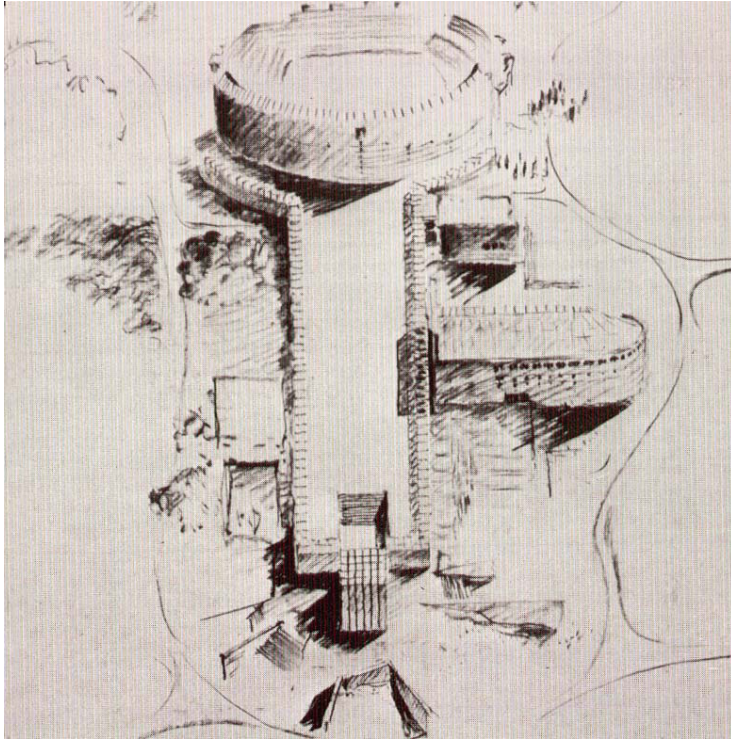
En general, las perspectivas que presenta para el concurso toman un punto de vista elevado alejado de la línea de horizonte del espectador. Se trata de imágenes aéreas que describen el conjunto en su totalidad. En todos los planos se utiliza la representación de línea de contorno de trazos precisos, sin sombras. Solamente se añaden texturas a la vegetación (fig. 5.2.24). A diferencia de la axonometría y los dibujos en diédrico, en las vistas siempre se define el entorno y el perfil del fondo de las montañas.

En síntesis, se puede comparar la «mirada propositiva» hacia la ciudad de Gregotti y Bofill a través de estas dos imágenes (figs. 5.2.25 y 5.2.26). Las dos imágenes toman el pulso a la ciudad desde puntos de vista similares y ambos autores utilizan el formato horizontal. Respecto a la colocación de la línea de horizonte y el punto de vista, Gregotti busca una posición más centrada en el conjunto con el horizonte más elevado. Con ello consigue más profundidad de campo que R. Bofill. Esta elección permite describir con mayor claridad la geometría del proyecto.

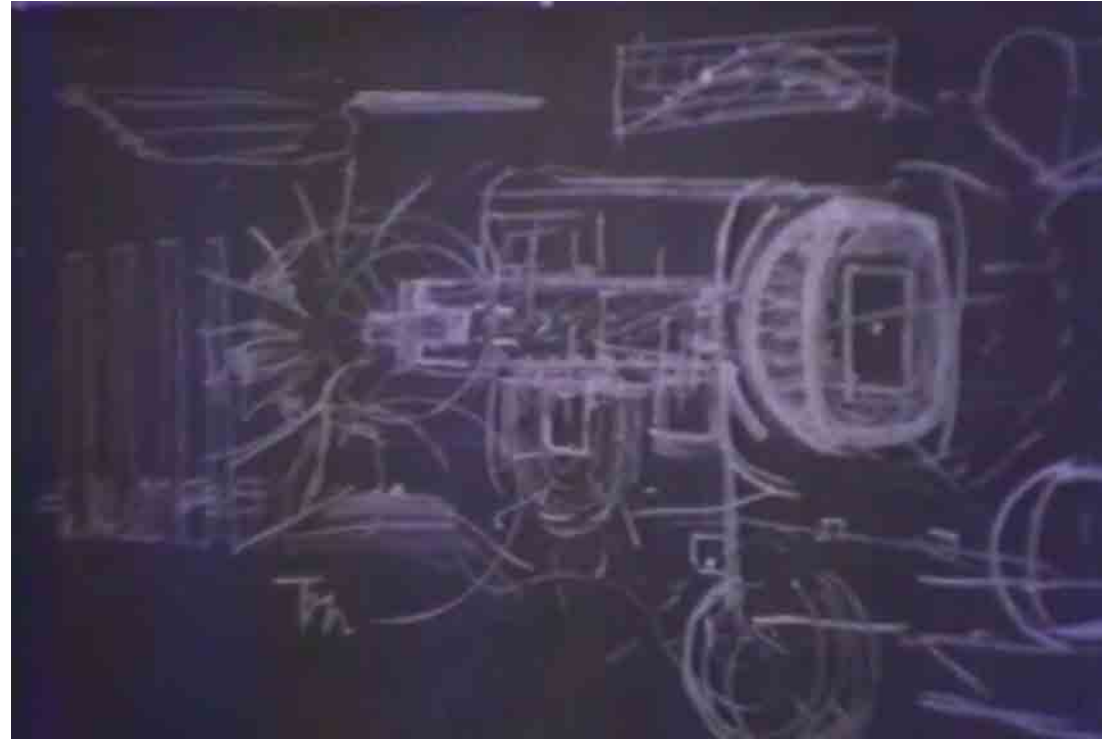
Gregotti explica Barcelona como un tejido abstracto mediante un dibujo de líneas. En sus imágenes existen tres tramas distintas: en primer plano el proyecto, en segundo término la trama a 45° del Ensanche de Cerdá y, por último, el perfil de la montaña. Básicamente narra la geometría del lugar: ciudad y geometría se convierten en conceptos indisociables.

Su imagen se representa mediante un dibujo lineal. En ella, la ciudad se interpreta como un conjunto de volúmenes en el que destacan las directrices principales del Ensanche. Se distingue el plano inclinado de Barcelona. En un plano cercano se encuentra el edificio del MNAC y a lo lejos sólo se dibuja la silueta de Collserola.

En cambio, la perspectiva de Bofill describe un perfil del Tibidabo y una ciudad más reconocibles. En ella se explica Barcelona a través de singularidades: en definitiva, por su arquitectura. Por otro lado, la imagen contiene ciertos guiños a los dibujos de 1929. Trasciende como un



5.2.28

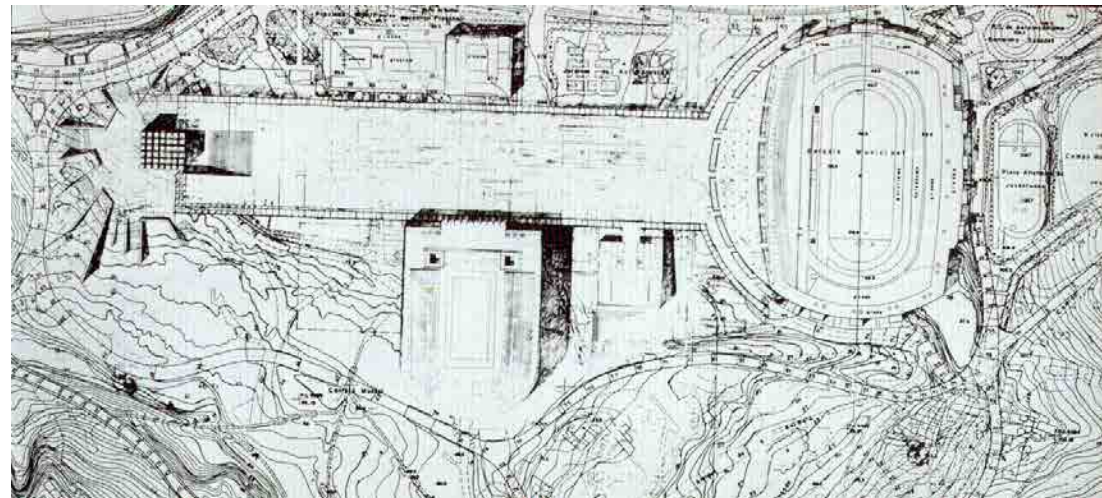


5.2.27.

5.2.27. Moneo-Sáenz de Oiza. Explicación del proyecto. Esbozos

5.2.28. Moneo-Sáenz de Oiza. Esbozo del proyecto visto desde el oeste

5.2.29. Moneo-Sáenz de Oiza. Planta del Anillo Olímpico



5.2.29.

escenario fantástico en el que usa recursos simbólicos: las aves, las banderas y sobretodo las referencias clásicas.

Desde estas vistas se comprende que pese a partir ambos de la idea de «plaza», Bofill opta por ampliar el horizonte y abrirse al paisaje. En cambio, Gregotti sigue fiel al concepto de plaza que se desarrolla a través del recinto cerrado: se trata de recorrer estancias, con una plaza en una disposición en forma de U. El ciudadano discurre por diversos salones, reforzando el concepto de ciudad como una secuencia de plazas y calles. En consecuencia, Gregotti limita el espacio público entre cuatro fachadas actuando al margen de la Barcelona Metropolitana.

Moneo / Sáenz de Oíza

De todas las propuestas, la presentada por Moneo-Sáenz de Oíza constituye la solución más monumental (fig. 5.2.27). Como respuesta al concurso plantean una gran plaza elevada sobre la topografía de la montaña. Un solo plano de proporción rectangular que parte desde la cota de acceso al Estadio Olímpico para dominar el territorio (fig. 5.2.28).

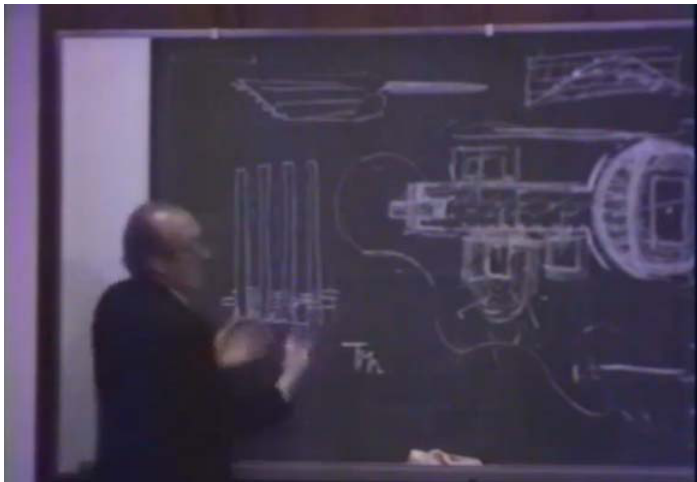
“Desde el <foro>, y a través de las pérgolas, se vería el Mediterráneo, haciéndose una vez más presente en el horizonte el mundo griego: a poniente, y dando así un digno remate al <foro>, se levantaría un monumento olímpico, como debida ofrenda al espíritu y a los sentimientos que dieron lugar a los Juegos. El remate del conjunto quedaba abierto, enmarcando el eterno paisaje de un mar que siempre ha estado presente en la historia de la ciudad. Que lo estuviese también en los juegos olímpicos era un aliciente más que nos ofrecía la construcción del <foro>.”⁸

Con esta actuación, se genera un balcón sobre el paisaje de la ciudad y el proyecto se convierte en una actuación más autónoma respecto del entorno. La gran plaza mira hacia la ciudad pero se distancia de ella desde un pedestal (un muro impenetrable). En el perímetro del espacio público proponen una «falsa fachada», un ritmo de ventanas enmarcan el paisaje y un alzado delimita el recinto del «Foro». En consecuencia, las oberturas actúan como un marco sobre el territorio. Los pabellones de formas claras y precisas se plantean como volúmenes exentos. Todos ellos dan fachada tangente al «Foro» para pasar a medirse con la montaña en el resto de su perímetro.

8 “Concurso de proyectos para el anillo Olímpico de Montjuic” .

“Entrevista con los concursantes madrileños Sáenz de Oíza y Moneo”.

Revista del colegio oficial de Arquitectos de Madrid, Año LXV, IV Época, nº247 (Marzo-abril 1984), pág. 41.



En la planta, el dibujo de la propuesta destaca sobre la topografía (fig. 5.2.29). Ésta se explica con detalle: en el plano se trazan las curvas de nivel modificadas por la actuación. Si para definir el entorno de Montjuïc se utiliza el relieve, para explicar la volumetría de los distintos pabellones, Moneo-Oiza, inciden en las sombras. El contraste muestra el volumen de las instalaciones deportivas como si se tratara de objetos tectónicos.

Con el mismo recurso expresivo se dibuja el «baluarte» de acceso situado en la parte oeste. En el plano en planta de la propuesta, entre las curvas de nivel, la arquitectura se apuntala, se realza mediante la explicación de la sombra que arroja.

Al oeste del conjunto, se propone la escultura olímpica que marca la entrada del visitante: como la puerta al recinto «sagrado», al Anillo Olímpico. Primero el baluarte, después el tamiz de la escultura y, por último, la escalinata que eleva al espectador hacia la gran plaza. La puerta se concibe como una retícula de monolitos de planta cuadrada (en planta 7x7, en la maqueta 4x5). En el dibujo se distinguen 6x5. El eje se consolida de este a oeste (figs. 5.2.30 y 5.2.31).

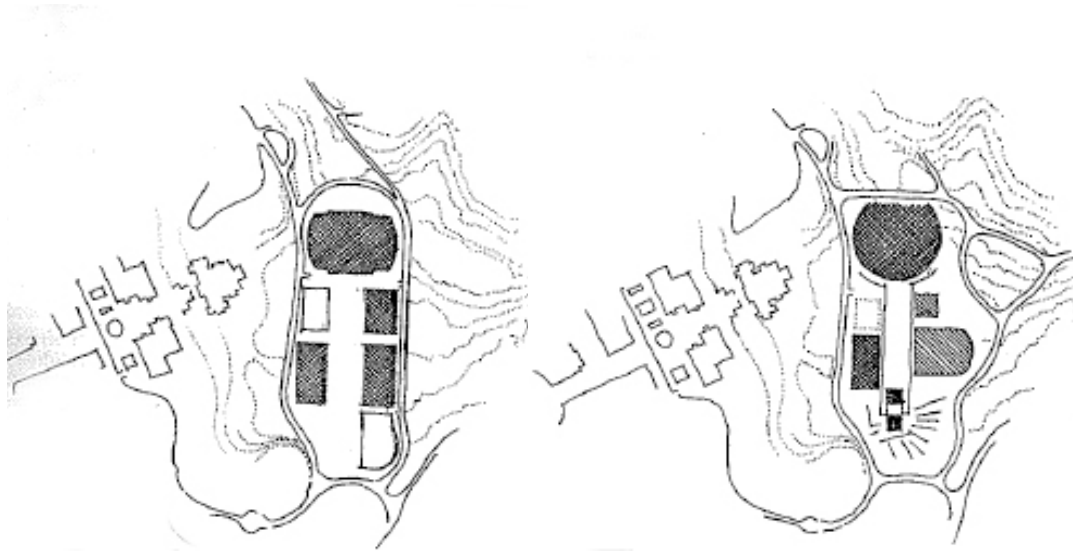
Y como final del recorrido el ciudadano atraviesa el plano vacío hacia el nuevo Estadio. La propuesta de Moneo-Oiza es la única que no rehabilita su fachada principal. En su lugar, plantea construir un nuevo edificio en forma de media luna (fig. 5.2.32).

En esta propuesta se trabaja con la escala monumental. Se trata de una actuación contundente y enérgica que se alza coherente con ella misma. Se obra con el convencimiento que lleva a la voluntad del arquitecto a traspasar ciertas reglas establecidas.

“El jurado ha preferido optar por el proyecto mosaico. Da miedo un proyecto entero, completo, con una clara opción figurativa, y se prefiere disolver la respuesta asimilando proyectos bien diversos en uno. Por eso creemos que el jurado nos ha eliminado no tanto por habernos salido del “terreno de juego” como por pensar que hoy una arquitectura tan rotunda como la nuestra era practicar “juego peligroso”⁹ (Fig. 5.2.33)

Las actuaciones tienen una fuerte componente abstracta; la solución se presenta a través de las grandes dimensiones y los elementos con una enorme carga simbólica. En definitiva las piezas se disponen en el paisaje como si se construyera una gran escultura *land-art*.

9 “Concurso de proyectos para el anillo Olímpico de Montjuïc”
 “Entrevista con los concursantes madrileños Sáenz de Oiza y Moneo”
 Revista del colegio oficial de Arquitectos de Madrid, Año LXV, IV Época, nº247 (Marzo-abril 1984), pág. 42.



5.2.33.



5.2.32.

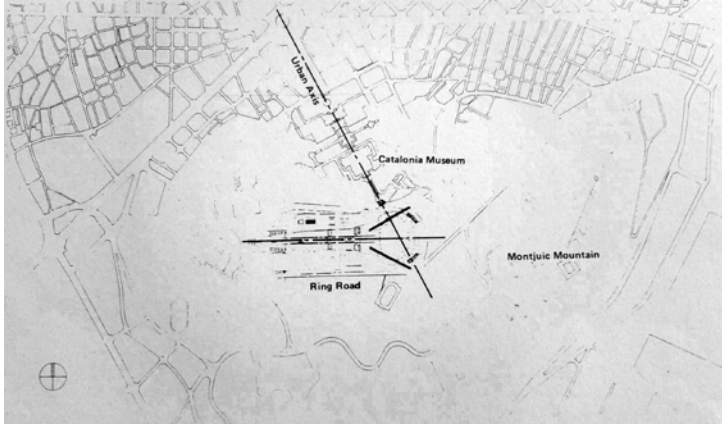
“La ciudad puede que haya dejado de ser protección (geografía), mercado (economía) o escenario en el que se lleva a cabo la lucha por la vida (historia), pero es todavía el lugar, o al menos así lo entiendo, en que sentir la proximidad, la presencia de los otros, y esto es algo de lo que nunca se podrá ni prescindir ni olvidar.”¹⁰

En síntesis, en esta propuesta existe una “mirada propositiva” de baja tensión respecto a la ciudad. El objeto arquitectónico atiende a un sistema independiente, pero, en esencia, el proyecto propone construir una propuesta coherente: un plano que se eleva sobre la montaña para mirar hacia el horizonte.

10 MONEO, R. “Seis apuntes discontinuos sobre la ciudad” en La arquitectura de la no-ciudad. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, U.P. de Navarra, 2004.

5.2.32. Moneo-Sáenz de Oiza.
Explicación del proyecto. Croquis del nuevo Estadio Olímpico

5.2.33. Moneo-Sáenz de Oiza.
Izquierda: Esquema Anillo Olímpico.
Derecha: Esquema de la alternativa presentada.



5.2.34. A. Isozaki. Esquema de la memoria del anteproyecto.

A. Isozaki

El proyecto de Arata Isozaki se articula, al igual que el de Moneo-Sáenz de Oiza, de oeste a este. Aunque ambos abordan desde el mismo punto el acceso al recinto, en este caso el Anillo Olímpico se traza como una avenida en cuyo fondo se sitúa el Estadio. En relación a las preexistencias, si la idea de Moneo-Sáenz de Oiza se plantea con cierta autonomía respecto de la Exposición de 1929, en el caso de Isozaki ésta se utiliza como excusa proyectual.

En el esquema que aparece en la memoria el límite del encuadre se sitúa en la avenida del Paralelo. Para explicar el contexto se dibujan sólo las líneas de contorno de las manzanas de la ciudad; no se describen los matices. Destacan con una traza más gruesa los dos ejes que articulan la propuesta. En la planta también destacan los dos grandes arcos de la estructura del estadio.

La propuesta de Arata Isozaki responde formalmente a la complicidad con la traza de la Exposición de 1929. El proyecto se estructura en dos ejes: “Urban Axis” y “Central Axis Avenue” (Fig. 5.2.34). En la memoria del anteproyecto se explica:

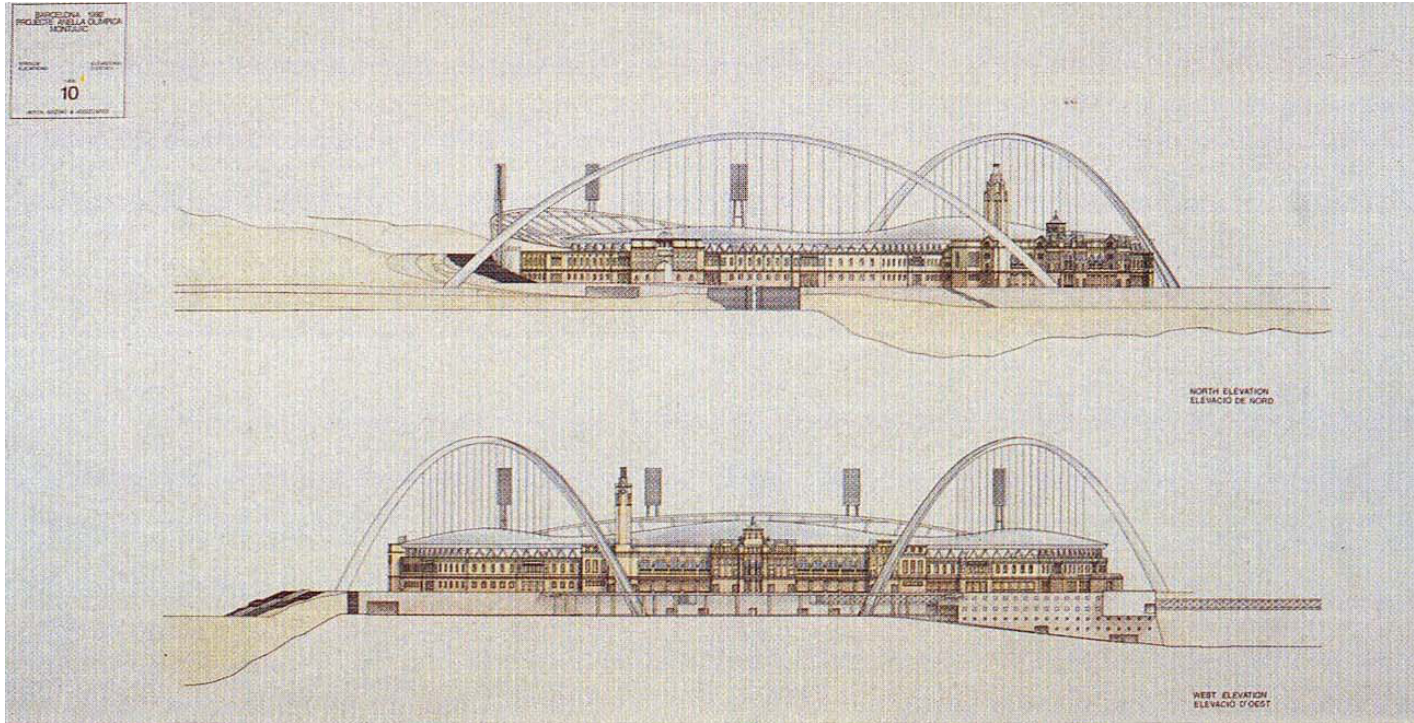
“El eje urbano se dirige desde la Plaza España al Museo de Cataluña (...) Sobre este eje, se levantará un arco de 60 m de altura por 240 m de anchura que pasará por encima de la parte norte del Estadio. Este arco es la respuesta de la armonía espacial de acuerdo con el eje urbano. Otro arco se levantará simétricamente al eje central. Estos dos arcos serán la estructura de la cubierta del Estadio. Visto de forma macroscópica, dichos arcos harán visible desde lejos la existencia de las instalaciones Olímpicas y al mismo tiempo podrán servir de símbolo de las Olimpiadas de Barcelona.”¹¹ (Fig. 5.2.35)

En este sentido, el proyecto de Isozaki potencia los aspectos simbólicos relacionados con la Exposición Universal de 1929. Sin embargo, se vertebra del lado oeste hacia el este. Para ello, dispone un nuevo acceso al recinto en la cota más baja del ámbito del concurso. Un elemento parabólico enfatiza la entrada al recinto olímpico; se plantea una ascensión por el eje central para culminar, al final, con el Estadio Olímpico.

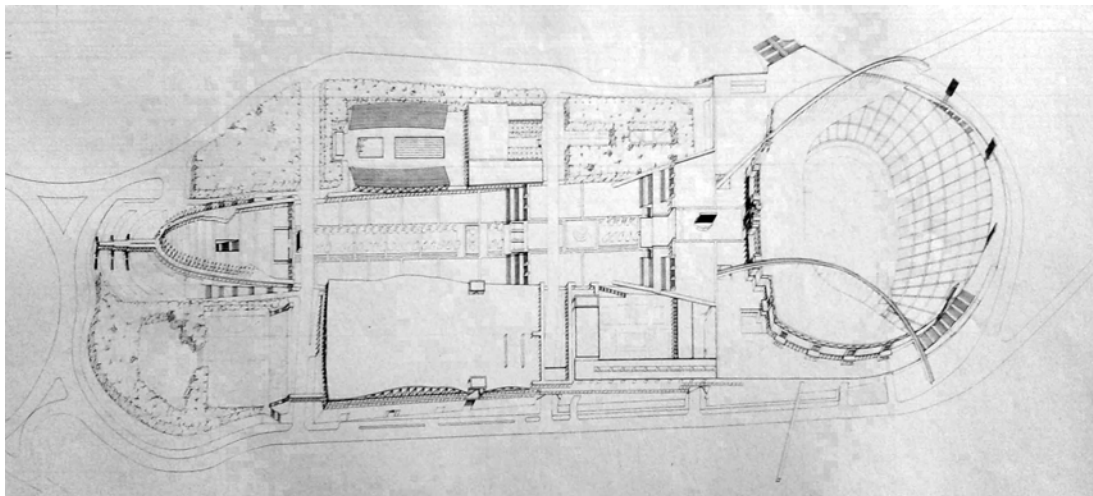
El primer plano de la propuesta se trata de un axonometría general (fig. 5.2.36). En primer lugar llama la atención la elección de la terna de ejes, pues esta disposición no favorece la explicación de la volumetría del conjunto. En cambio describe con claridad el espacio público que discurre desde la entrada para desembocar en el Estadio.

11

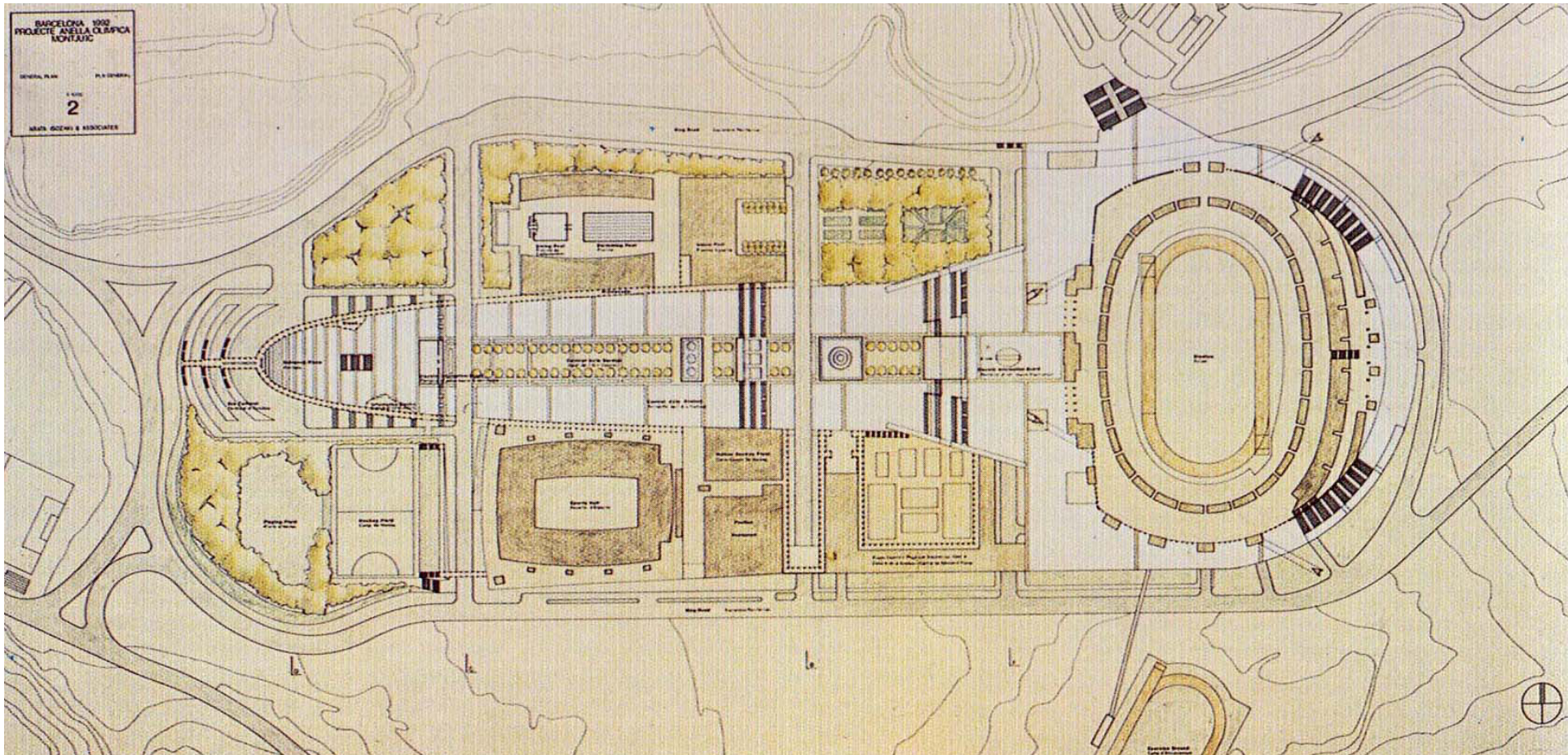
Memoria del Anteproyecto, pág. 2. Arxiu Municipal contemporani, Ajuntament de Barcelona.



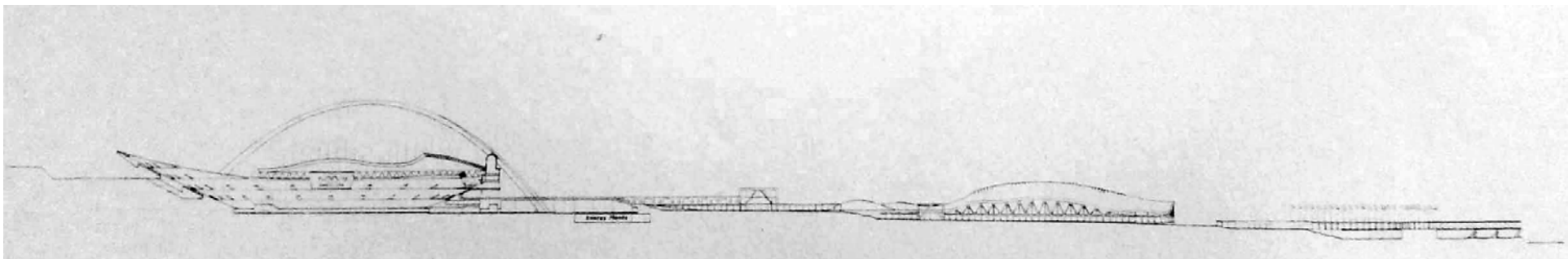
5.2.35. A. Isozaki. Alzados del Estadio olímpico.



5.2.36. A. Isozaki. Axonometría.



5.2.37.



5.2.38.

La axonometría se representa con líneas precisas. Explica los detalles de las fachadas de los edificios y muestra la estructura de los mismos. Describe de forma funcional los edificios sin entrar en matices ni materiales.

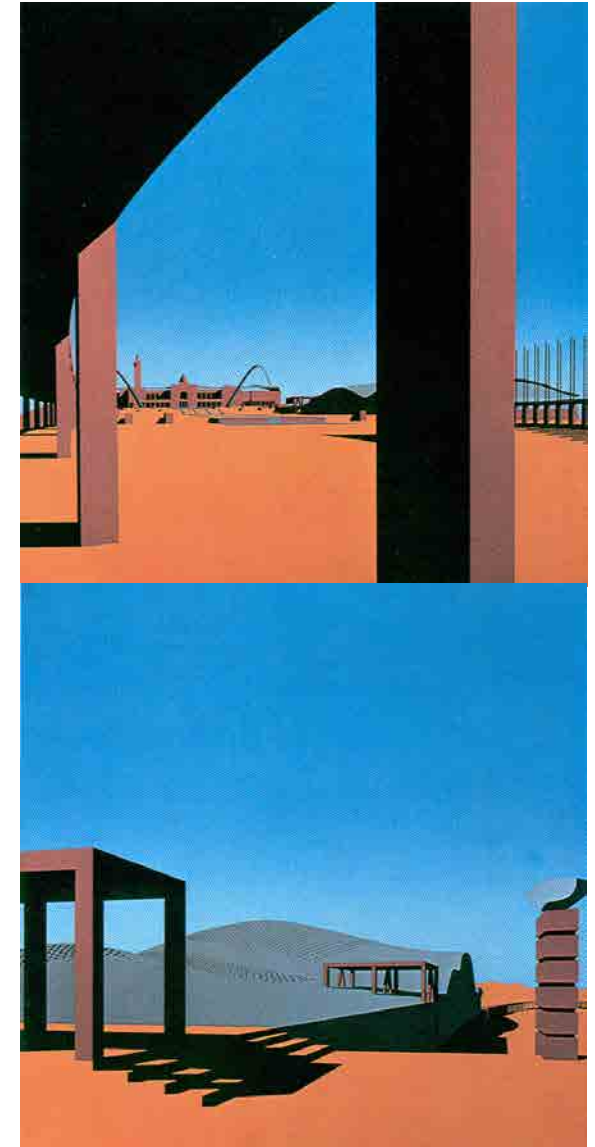
La planta corresponde al plano número dos de la propuesta (fig. 5.2.37). Respecto a la representación, el tipo de línea se asemeja a la axonometría: se dibuja con trazos definidos, sin sombras. En este plano, el proyecto se detiene en la explicación de la planta baja de los edificios; con ello se describen los accesos. El documento hace énfasis en el porticado perimetral del paseo y detalla el punto de acceso principal. Importa el recorrido, cómo llega el visitante. Interesa recalcar la correcta funcionalidad de la propuesta.

Por otro lado, el trabajo que realiza con la topografía se entiende en la sección longitudinal (fig. 5.2.38). En primer término, explica la ascensión que deben recorrer los visitantes hasta alcanzar la cota del Estadio Olímpico (se sitúa la terminal de autobuses). En segundo término, describe el juego de integración en el paisaje de la cubierta del Pabellón de Deportes. El edificio de forma curva pretende restituir con su volumetría el perfil de la montaña.

“(…) la mayor parte del pabellón será enterrado aprovechando el valle que se sitúa en el lado sur del eje central. La cubierta del Pabellón de deportes podrá verse desde la avenida. Sus líneas, ligeramente curvas, darán una imagen parecida a la silueta de las montañas de Montjuïc.”¹²

Las vistas que explican el recorrido a la altura del ciudadano constituyen las imágenes más sugerentes de la propuesta. En este sentido, la representación diverge de los otros equipos: se trata de perspectivas elaboradas con ordenador en las que se pone el énfasis en la tecnología y en la estructura de los edificios. Los colores y sombras toman protagonismo en las perspectivas del proyecto de Isozaki (figs. 5.2.39 y 5.2.40). El contraste se convierte en protagonista del dibujo. Los puntos de vista de las perspectivas se sitúan lejos de la centralidad que sugiere el proyecto. El espectador se coloca bajo el pórtico mirando hacia la cubierta del pabellón de deportes.

En el primer dibujo, los pilares de la pérgola, en primer plano, enmarcan el estadio que se escapa de la visión por la parte izquierda. La cubierta del pabellón de deportes se emparenta con los arcos de la estructura del Estadio. La geometría euclidiana de los porches se compara con las superficies regladas de los pabellones deportivos. No se trata entonces de representar la realidad; en los dibujos no aparece ni la figura humana, ni el arbolado de la avenida, ni tan solo las



5.2.37. A. Isozaki. Planta del Anillo Olímpico.

5.2.38. A. Isozaki. Sección longitudinal

5.2.39 y 5.2.40. A. Isozaki. Renders Anillo Olímpico.

12

Memoria del Anteproyecto, pág. 2. Arxiu Municipal contemporani, Ajuntament de Barcelona.



5.2.41. Plaza de Siena, dibujos de viaje de Louis Kahn, 1951.

fuentes ornamentales. Los recursos expresivos: color, luz y sombra están al servicio de la forma y la estructura de la arquitectura de Isozaki. Si en el primer dibujo se cuenta con la presencia del Estadio Olímpico, en el segundo desaparece cualquier referencia al lugar. Sólo se explica el pórtico y la nueva topografía conformada por la silueta del edificio del pabellón de deportes.

Cielo azul, tierra naranja y fuertes sombras explican la geometría de los edificios. Los colores y el fuerte contraste traen a la memoria los dibujos de viaje de Louis Kahn de la plaza de Siena (fig. 5.2.41). Pero esta vez no se dibuja una plaza. En este caso, el espectador se sitúa frente al juego entre la topografía, la tecnología y la estructura.

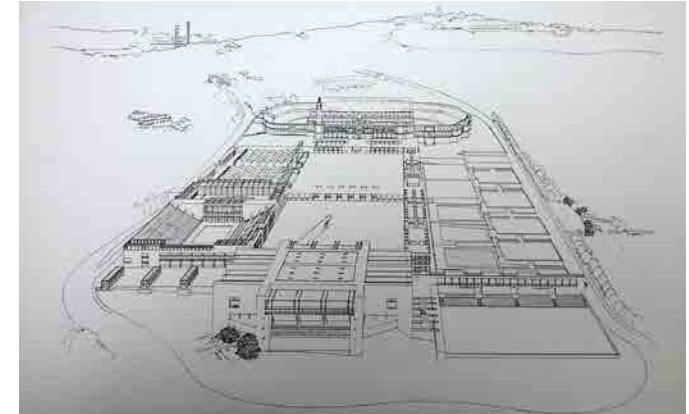
Isozaki elige una representación dispar: junto a dibujos de línea se encuentran imágenes de gran capacidad visual y, por último, la técnica del fotomontaje. Con ella inserta el proyecto en el territorio mediante la composición mixta entre una fotografía de la maqueta (fig. 5.2.42) y una fotografía real del paisaje del lugar. El recinto Olímpico se explica desde el oeste, desde la gran parábola de acceso. (fig. 5.2.43) Se trata de una vista aérea con el castillo de Montjuïc, el puerto y el mar como fondo. Para explicar la propuesta se escoge la mejor vista de la avenida hacia el Estadio, potenciándose el eje. Éste se mide con las preexistencias del lugar y el paisaje. La maqueta percibida desde este punto muestra el plano inclinado ascendente de la avenida, la parábola que recibe al visitante, los cipreses que pautan la visión para, al final del eje, contraponer el Estadio Olímpico y sus dos grandes arcos parabólicos de la cubierta con la silueta de la montaña y el castillo.



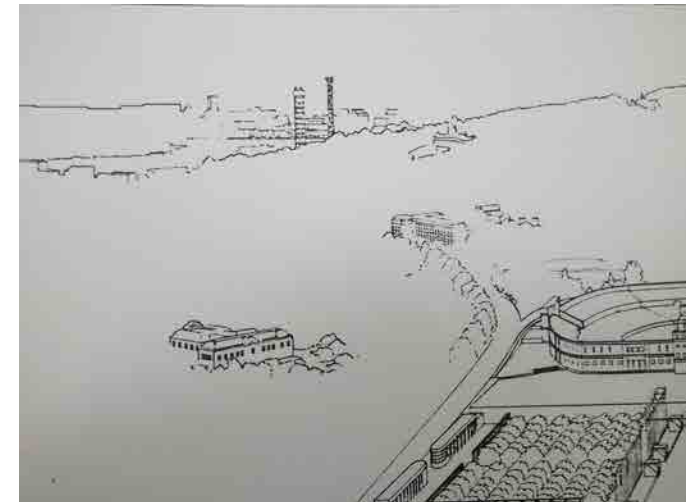
5.2.42. A. Isozaki. Fotografía de la maqueta desde el sur-este.



5.2.43.



5.2.44.



5.2.45.

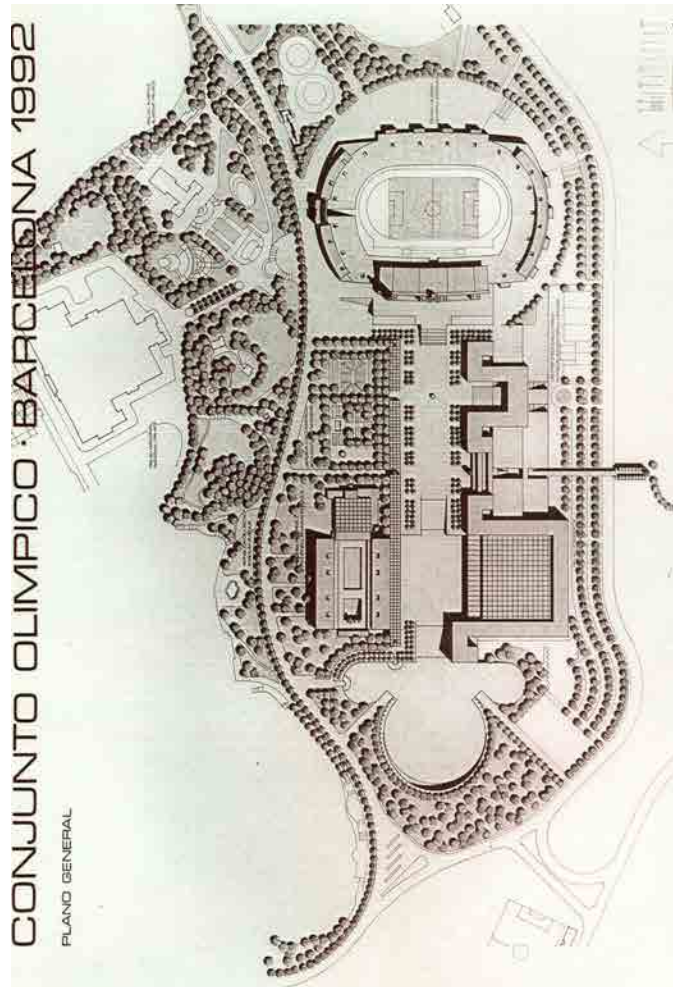
Esta misma fotografía sirve como base para la perspectiva de V. Gregotti (figs. 5.2.44. y 5.2.45). En este caso redibuja los elementos esenciales del paisaje: el perfil de la montaña, el castillo, las torres del puerto o el perfil del barrio de la Barceloneta. También se esbozan algunos edificios como el palacete Albéniz o la escuela dels Tres Pins, pero no aparece el museo de Catalunya.

En síntesis, al comparar ambos proyectos desde este punto de vista se observa que los conceptos de espacio público son antagónicos. La plaza-salón de Gregotti está definida por las alineaciones de las fachadas. De ellas se muestran las oberturas, la composición, el ritmo... se dibuja a

5.2.43. A. Isozaki. Fotomontaje / vista del proyecto desde el oeste

5.2.44. V. Gregotti. Perspectiva general desde el oeste

5.2.45. V. Gregotti. Detalle perspectiva general desde el oeste



una escala doméstica. Mientras que el fotomontaje de Isozaki se emparenta con los grandes ejes barrocos. Describe una arquitectura formalmente más compleja, que busca una imagen icónica y singular para cada edificio. Por tanto, se trata de dos «miradas propositivas» de la ciudad que pertenecen a ideas de base opuestas respecto de la configuración del espacio público. Sin embargo, ambas se anclan en la tradición para crear la nueva ciudad.

R. Weidle

Como en el caso anterior, el proyecto de R. Weidle se estructura como un eje urbano ascendente. La idea genera una sucesión de espacios públicos que culminan en el Estadio Olímpico. Desde la plaza circular situada al oeste del conjunto se propone una perspectiva que tiene como fondo la infraestructura del Estadio.

En el plano general del conjunto se observa un encuadre limitado al dibujo del entorno (fig. 5.2.46). No se hace referencia explícita al eje de la Exposición Universal. Weidle representa el recinto olímpico junto con el Museo Nacional de Cataluña, el Palacete Albéniz y las zonas ajardinadas circundantes.

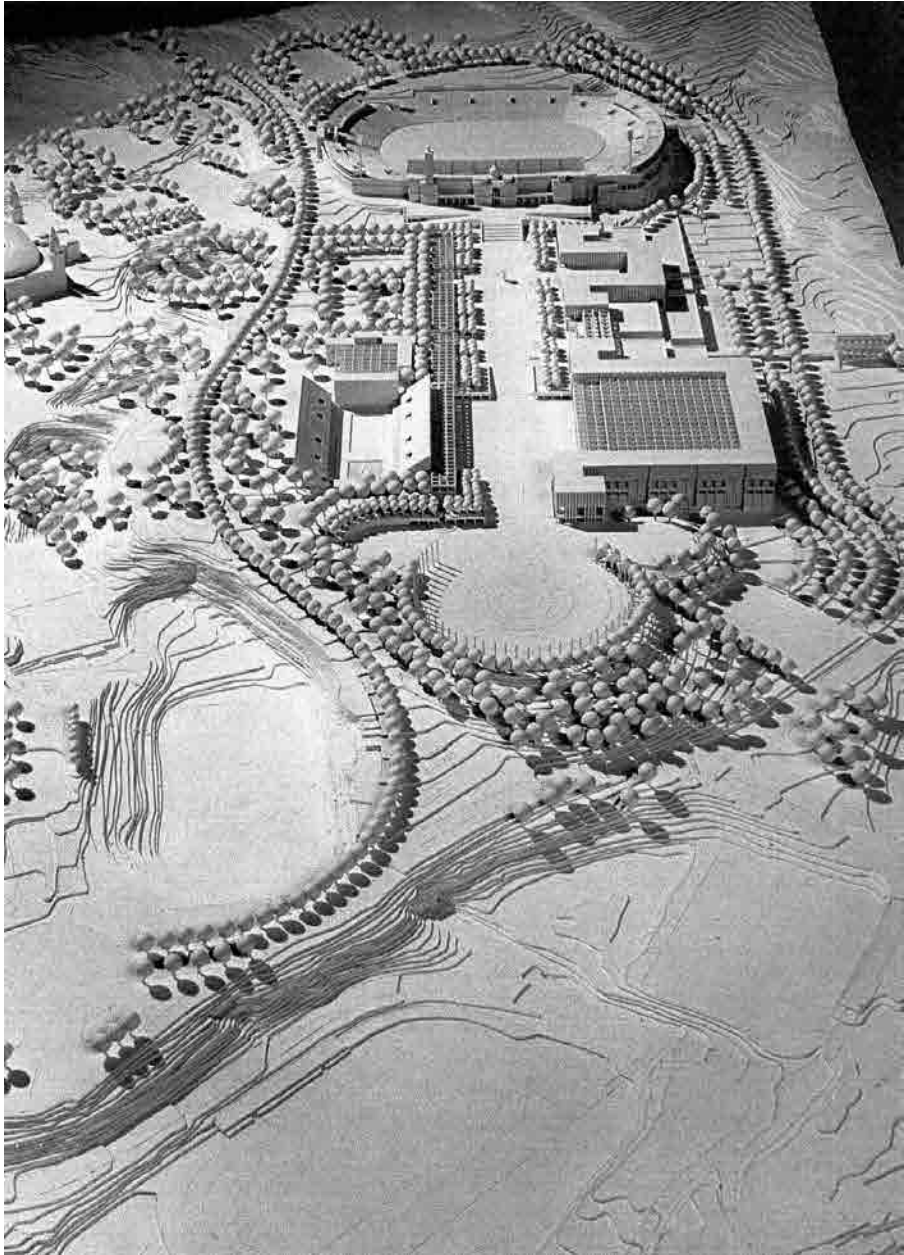
De los dos monumentos sólo se delinea el perímetro. El resto, los edificios deportivos y la vegetación se expresan mediante el contraste de sombras. La volumetría es la parte relevante, el arbolado y los inmuebles compiten al mismo nivel.

Para resolver la arquitectura de los pabellones deportivos y el centro de educación física, opta por un repertorio formal uniforme. Pórticos, estructura vertical y religas; los cuales generan fachadas de gran expresividad con fuertes contrastes de sombras y tramas.

En proyecto busca una perspectiva frontal apoyada por una arquitectura compacta (figs. 5.2.47 y 5.2.48). No se destaca la singularidad de cada edificio, con ello, potencia la relevancia de la fachada remodelada del antiguo estadio, que se convierte la única pieza con composición monumental.

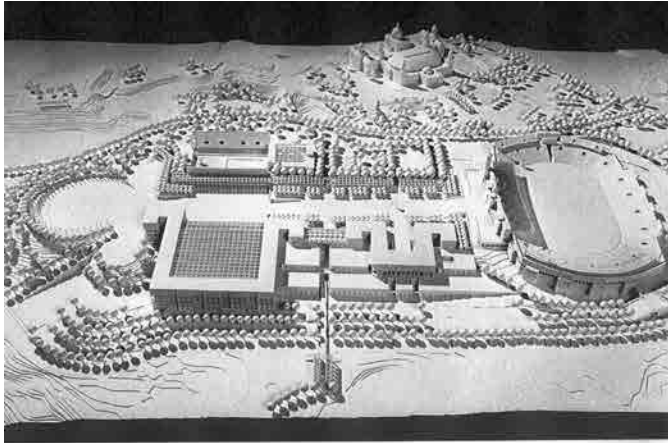
La avenida olímpica que propone Weidle se configura de forma asimétrica (figs. 5.2.49 y 5.2.50). En el lado norte se construye una pérgola lineal de estructura ligera que permite su paso a través. En cambio, en el lado sur dan fachada al eje el pabellón de deportes y el centro deportivo generando un frente más construido y menos permeable. En esta propuesta existe un frente y una parte trasera. Como ya se ha visto también en la propuesta de Gregotti, el límite de la ciudad se sitúa en la montaña de Montjuïc.

5.2.46. R. Weidle. Plano general del conjunto.



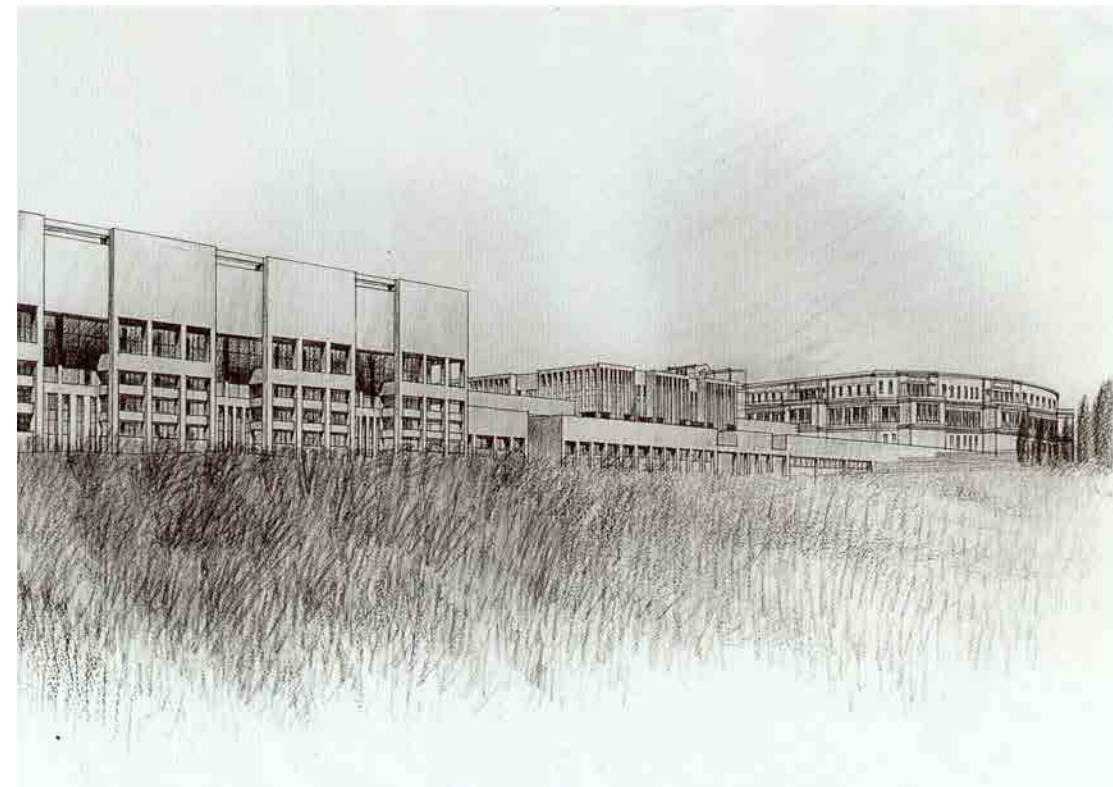
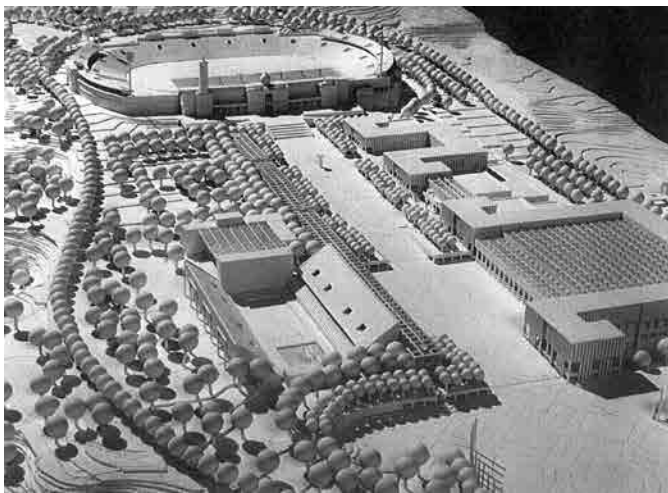
5.2.47. R. Weidle. Fotografía maqueta.

5.2.48. R. Weidle. Perspectiva desde la plaza hacia el Estadio Olímpico.



Esta asimetría en la disposición de los elementos se formula como respuesta al entorno, pero surge como consecuencia de la «mirada propositiva» de Weidle hacia la ciudad. Es decir, el arquitecto genera una fachada permeable al visitante que accede desde la avenida de María Cristina y hacia el eje de la Exposición Universal. Sin embargo, plantea un alzado más opaco para la vertiente sur de la montaña.

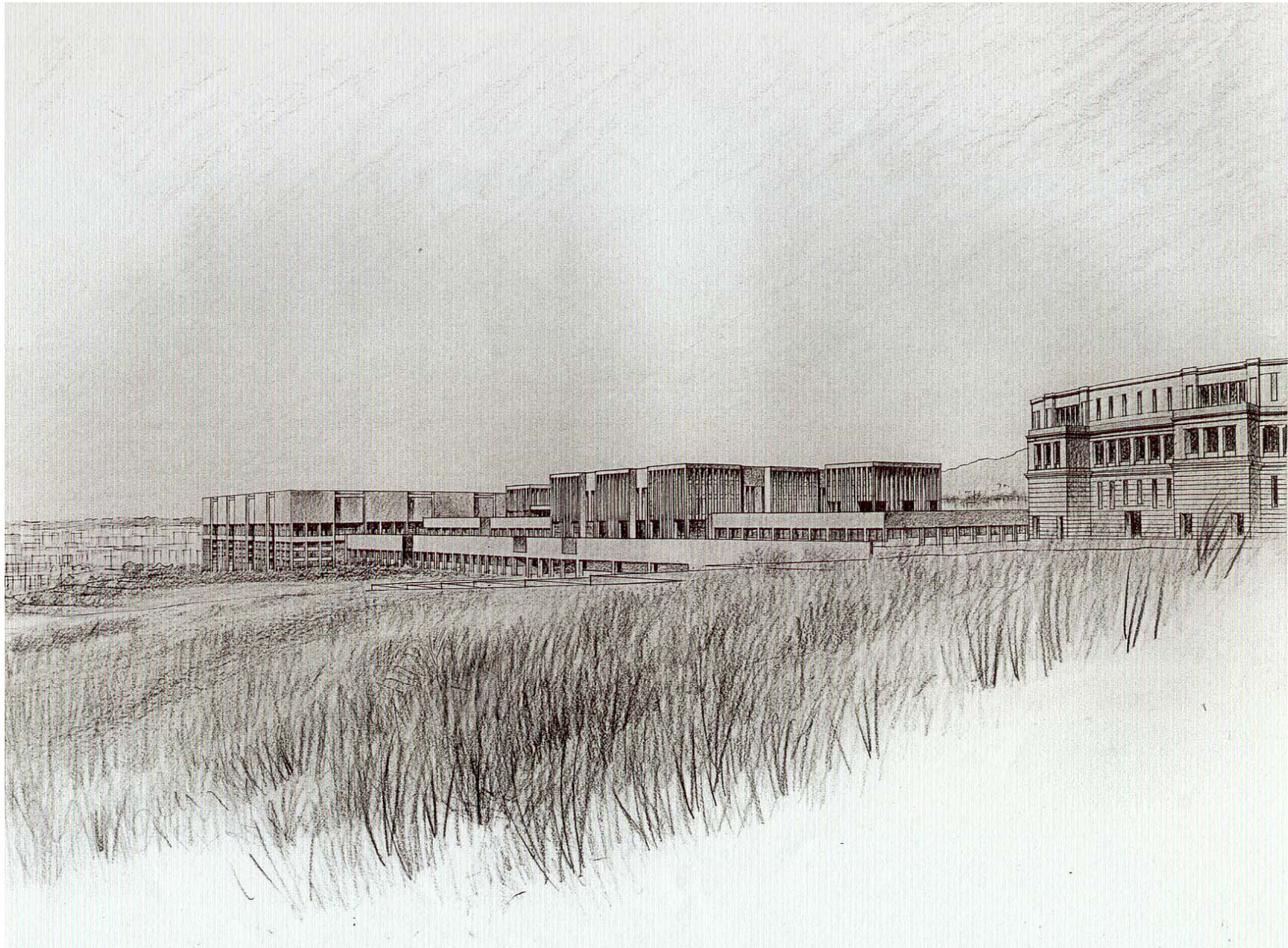
Sorprende, en cambio, su insistencia en dibujar el proyecto desde el lado sur. En concreto, las dos vistas explican el alzado posterior del Anillo Olímpico. Las dos perspectivas sitúan la línea de horizonte a la altura del ciudadano (figs. 5.2.51 y 5.2.52). En ambas, el encuadre recorta el conjunto, es decir, no se pretende explicar todo el proyecto sino la percepción desde ese punto en concreto.



5.2.49 y 5.2.50. R. Weidle. Fotografías maqueta.

5.2.51. R. Weidle. Perspectivas del proyecto desde el sur hacia el estadio.

5.2.52. R. Weidle. Perspectivas del proyecto desde el sur hacia el pabellón de educación física.



5.2.52.



5.2.53. Correa-Milà. Fotografía de la maqueta desde el oeste.

El dibujo realizado desde el este se confronta con la ciudad. Se aprecia que entre el Estadio y el pabellón de educación física se vislumbra la silueta de la sierra de Collserola. Mientras que en la izquierda de la imagen se explica la urbe como un conjunto de prismas. Las azoteas de las viviendas se superponen como en una fotografía tomada con un teleobjetivo.

En síntesis, lo paradójico de los bocetos es el primer plano: un «prado» de hierbas altas, una tierra de nadie, un vacío urbano. Definitivamente, se trata de un final de ciudad.

F. Correa / A. Milà / C. Buxadé / J. Margarit

El proyecto de Correa-Milà-Buxadé-Margarit plantea una sucesión de plazas para resolver el espacio público. Si en el caso de Weidle la plaza se cerraba con la arquitectura, en este caso se propone un arquitectura más fragmentada. Cada edificio se trata de forma singular (fig. 5.2.53). Como escriben E. Granell y M. Usandizaga:

“Se huye premeditadamente de las relaciones proporcionales, de los accesos enfrentados y de la estricta definición de la forma. Se consigue así la menos orgánica de las soluciones propuestas, al menos si por orgánica entendemos aquella arquitectura concebida como un cuerpo vivo, al que no es posible amputar nada sin afectar el todo.”¹³

El acceso se propone por el lado norte. Desde este punto se construye un eje a modo de espina que sirve de antesala a los diversos pabellones. La sucesión de plataformas se inicia en la plaza de forma circular configurándose a través de pórticos. El espacio se va pautando hasta llegar al último nivel en el que se encuentra el Estadio Olímpico.

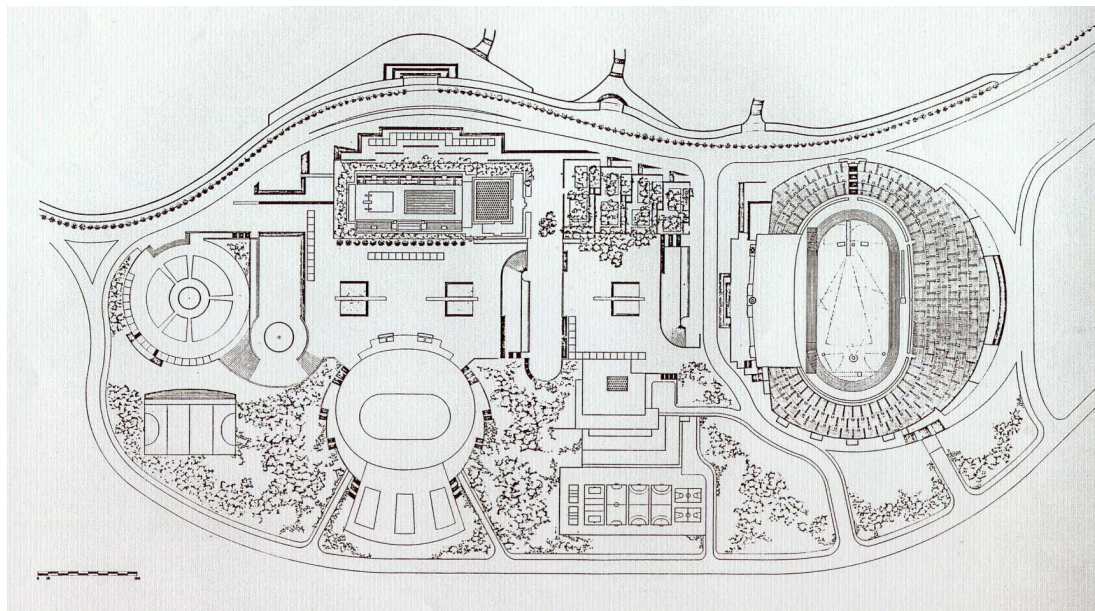
El cambio de cota se realiza a través de unas grandes rampas que limitan cada plataforma. En este caso, se intercala una calle entre el Estadio y el resto del conjunto Olímpico. Es decir, si bien se puede entender el proyecto desde una lectura unitaria, éste se conforma de partes independientes.

En el plano de emplazamiento la información se superpone, no se redibuja el entorno (fig. 5.2.54). El encuadre toma la dirección de la avenida del Paralelo para explicar la propuesta. Deja entrever el puerto y la plaza España. Sin embargo, la planta inserta sólo bien delimitada la zona del Anillo Olímpico. Se trazan con línea gruesa discontinua los recorridos de acceso a los distintos edificios partiendo de plaza España para explicar la funcionalidad de la propues-

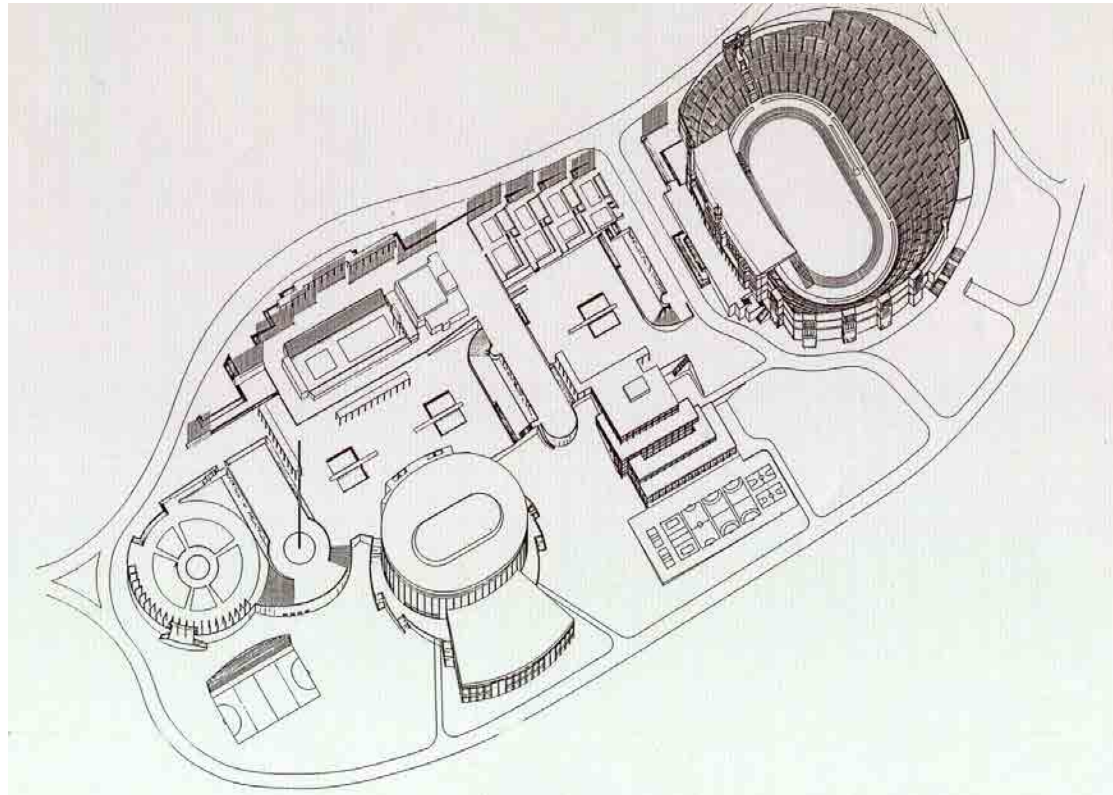
¹³ GRANELL, Enrique, et al. *Montjuic Olímpic: Barcelona 1992*. Barcelona: Oficina Olímpica, Ajuntament de Barcelona, 1984, pág.116.



5.2.54. Correa-Milà. Plano de emplazamiento.

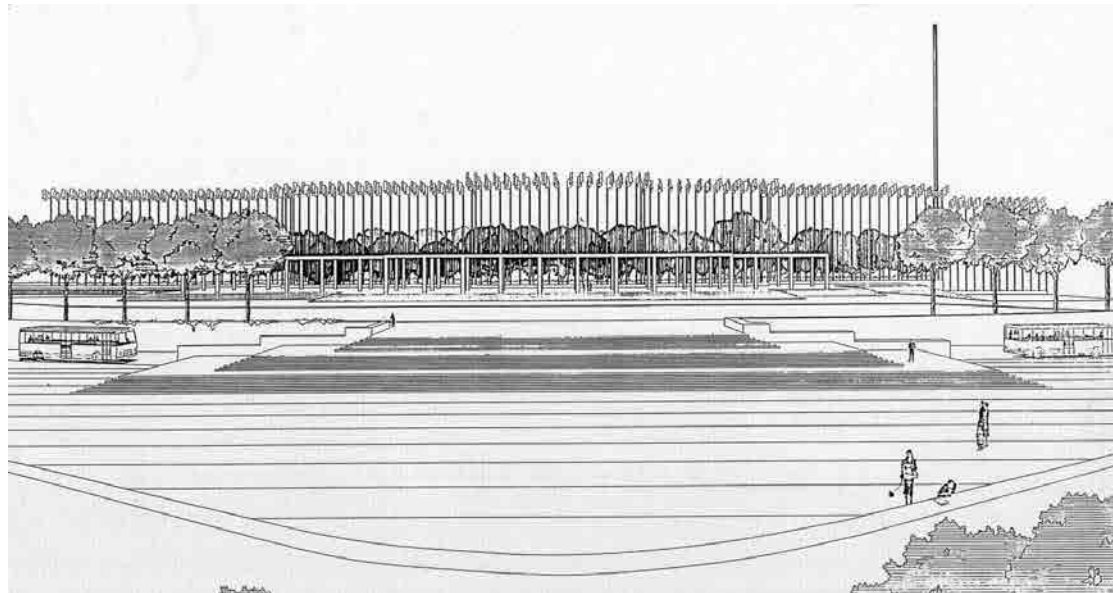


5.2.55. Correa-Milà. Planta del proyecto.



5.2.56. Correa-Milá. Axonometría del conjunto.

5.2.57. Correa-Milá. Perspectiva del anteproyecto desde el lado norte.



ta, pero el documento no hace referencia a la Exposición Universal de 1929. La relación entre acontecimientos no se hace evidente, no se potencia como herramienta proyectual.

Por otro lado, en la planta se hace hincapié en las curvas de nivel para explicar la nueva topografía que sirve para adaptar los edificios al terreno (fig. 5.2.55). Se explican de forma detallada los distintos niveles, que muestran una composición compleja resuelta a través del detalle.

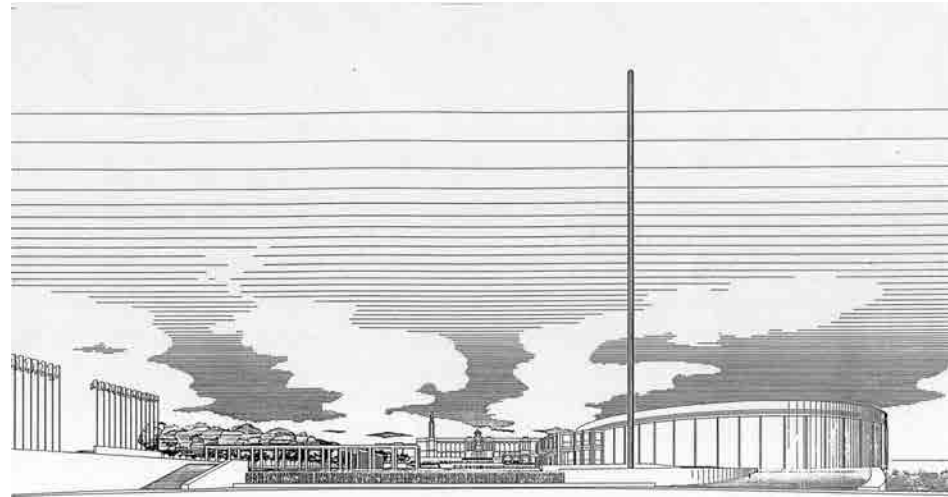
La axonometría utiliza la misma técnica de dibujo que la planta: una representación de dibujo lineal (fig. 5.2.56). En el caso de Correa-Milá-Buxadé-Margarit no se explican los alrededores: sólo se define la calle perimetral. Se trata de representación de líneas, no existe ni vegetación ni sombras, aunque, sin embargo, se detiene en la definición de los detalles.

La vista muestra y explica la complejidad de cambios de nivel que existen en el proyecto para resolver la accidentada topografía del lugar. El espacio público se fracciona en siete plataformas de dimensiones y configuración distintas. Del dibujo se deduce un amplio repertorio formal: pabellones de deportes, escaleras, rampas, pérgolas y pórticos. De la axonometría se intuye el despiece de las fachadas. También el trabajo de encaje de las escaleras que conectan las diferentes cotas del Anillo Olímpico. Finalmente muestra en detalle los límites de los terrenos de juego, sus dimensiones y los tipos de deporte que se desarrollarán.

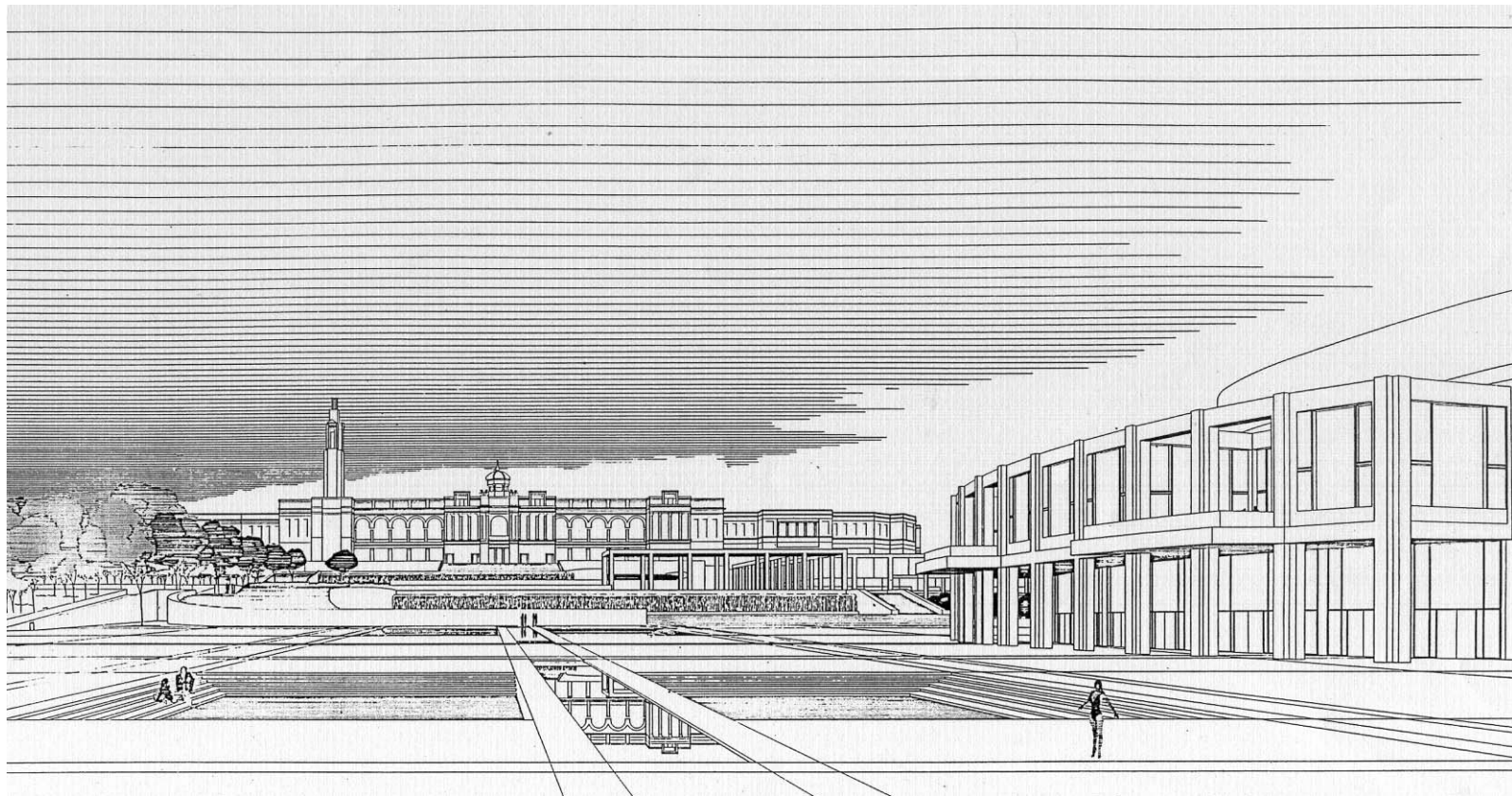
En el lado norte, los mástiles de las banderas forman una línea retranqueada que crea una fachada hacia la ciudad (fig. 5.2.57) a modo de bienvenida al espectador que accede desde plaza España. Como una actuación teatral en la entrada al recinto Olímpico, se proyecta una gran escalinata que emboca al visitante hacia el escenario. Se propone una composición horizontal con un pórtico en primer plano, el ritmo de los mástiles de banderas que ondean en un segundo plano y, emergiendo desde el fondo, el elemento vertical que señala la existencia del evento.

Si desde la ciudad se encuentra con una composición unitaria con una propuesta de lectura permeable, en el lado sur se disponen dos edificios de arquitectura diversa. Ambos se resuelven de forma singular. El pabellón de deportes a través de una volumetría específica que explicita su uso, pero, sin embargo, para el pabellón de educación física se plantea un sistema de plataformas escalonadas que se integran en el terreno.

Desde el sur, el anillo Olímpico se asienta en el terreno como un basamento escalonado, fragmentado, con formas circulares que, a modo de gotas de agua que caen en un estanque, se van expandiendo. También la plataforma del acceso principal desde el norte acaba en un baluarte redondeado, generando un mirador hacia la parte trasera de la montaña de Montjuïc. La



5.2.59.



5.2.60.

complejidad de los cambios de nivel se concentra en el eje este-oeste y se contraponen con la permeabilidad que se fomenta para el sentido norte-sur.

Se muestran los elementos simbólicos, las banderas, los pórticos, las pérgolas y el gran mástil como escultura vertical que armoniza el conjunto de trazas horizontales. El eje este-oeste se explica en el anteproyecto mediante tres perspectivas: una general y otras dos que siguen el recorrido ascendente hacia el estadio.

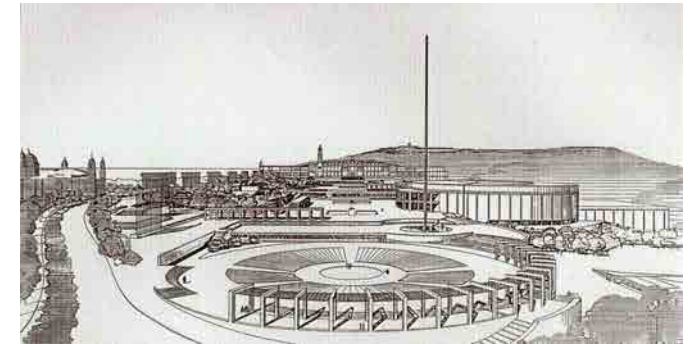
En la vista general se utiliza como en el resto del proyecto un dibujo lineal (fig. 5.2.58). Se refuerza la volumetría y las sombras a través de unas tramas horizontales que varían de densidad para dar mayor o menor volumen.

Desde esta visión frontal se explica la avenida. Desde la plaza circular se asciende acompañado por el reflejo del agua hasta la fachada principal del Estadio. Los estanques lineales focalizan la centralidad de la perspectiva. Dos elementos verticales se contraponen: la torre del viejo estadio remodelado y la escultura vertical frente al pabellón de deportes. La vista muestra la secuencia y ascensión hasta el Estadio, pero la simetría se interrumpe, se desvanece con las pérgolas y pórticos que configuran el espacio. Se dibujan grupos de personas que pasean por las plazas. Éstas, junto con el fondo de la montaña de Montjuïc y el castillo otorgan la escala del lugar al observador.

La visión elevada permite alcanzar otra relación con el paisaje. A la izquierda de la imagen el nuevo Anillo Olímpico se mide con el Museo Nacional. En el fondo, se contraponen con la horizontalidad del mar Mediterráneo. Y, como último recurso, se contrasta con el castillo de Montjuïc, edificio de gran carga simbólica para Barcelona.

Otras dos vistas completan la explicación. En la primera el espectador se sitúa en la plaza circular: la línea de horizonte queda a una cota baja (fig. 5.2.59). Por el efecto de la perspectiva las plataformas parecen superponerse. Desde este punto se muestra la fuerte carga simbólica de la propuesta. A la izquierda, las banderas y dos escalinatas pautan la ascensión. La escultura vertical y el contrapunto de la torre del Estadio situada a la izquierda de la imagen refuerzan este simbolismo.

Las nubes proporcionan la expresividad al dibujo. Junto al pabellón de deportes se encuentra una escalinata de trazo sinuoso, por la que ascienden unos personajes que sitúan al espectador frente a la dimensión real de la propuesta.



5.2.58. Correa-Milá. Vista general del Anillo Olímpico

5.2.59. Correa-Milá. Perspectivas del conjunto
Recorrido por la avenida central del Anillo Olímpico. Cota inferior

5.2.60. Correa-Milá. Perspectivas del conjunto.
Recorrido por la avenida central del Anillo Olímpico. Plaza intermedia.

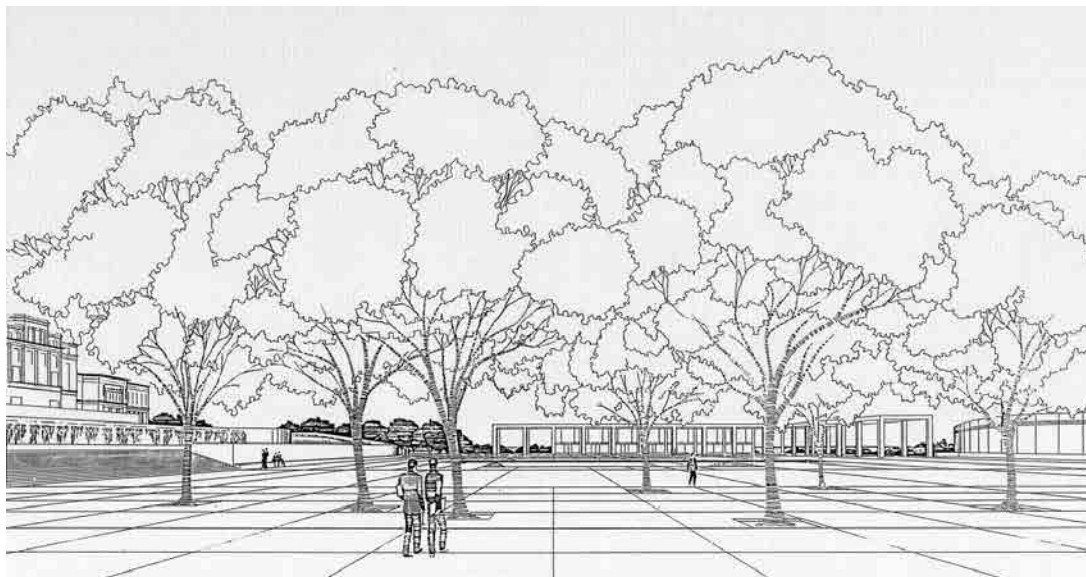
Siguiendo el recorrido hacia el estadio, la siguiente perspectiva se toma desde la plaza del pabellón de deportes (fig. 5.2.60). En el eje de la perspectiva se proyecta una lámina de agua, un estanque alargado en el que se refleja el Estadio Olímpico, potenciando la monumentalidad del conjunto. Las personas aparecen en primer plano. Ya no son figuras en negro, ahora se pueden reconocer: una atleta en maillot saludando o una pareja sentada en las escaleras. Parecen flotar en el espacio.

Las imágenes reflejan una idea que parte de soluciones concretas. Se rompe con la idea de unidad del conjunto para crear lugares con carácter propio. Con esta actuación, se buscan espacios de escala más acorde con el ciudadano. Por ejemplo, en el lado norte, las placitas arboladas que reciben al espectador que accede desde la avenida de María Cristina (fig. 5.2.61); o dentro del gran eje frontal se definen una serie de plazas semihundidas (fig. 5.2.62); o el balcón semicircular que mira el paisaje hacia el sur.

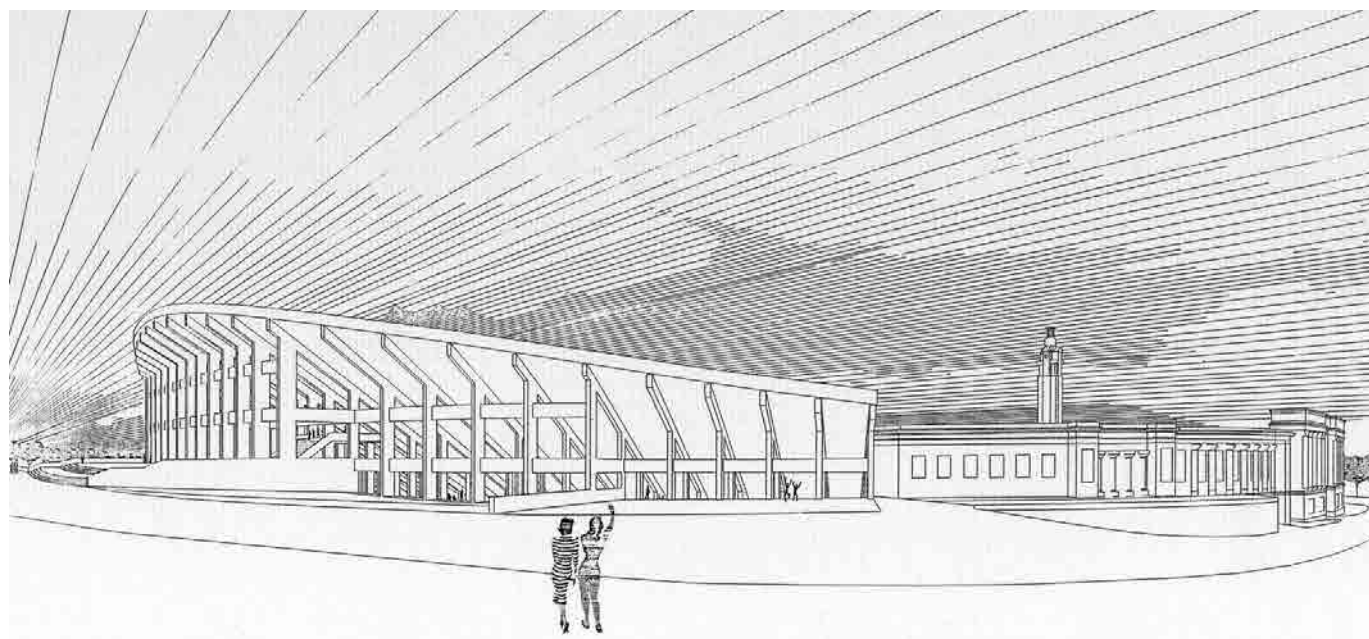
La estructura del Estadio Olímpico se libera de la fachada y se muestra al espectador (fig. 5.2.61), como explica la perspectiva de los alrededores el edificio. Ésta se ejecuta con un dibujo técnico preciso. En la imagen aparecen algunos personajes conocidos: atletas o la mujer del vestido a rayas con tacones altos.

Las maquetas y perspectivas ejemplifican una direccionalidad clara. Por un lado, existe un eje que comienza desde la Plaza Olímpica situada en el punto bajo del recinto para terminar enmarcando la fachada principal del Estadio. Por otro, en la planta se observa que el eje que muestran las imágenes se interrumpe por un sistema de rampas y planos de agua que permiten la transición entre un nivel y el siguiente.

Sintetizando, el planteamiento de Correa-Milá conlleva una «mirada propositiva» de tipo híbrido del espacio público: la propuesta de un eje urbano combinado con recintos más domésticos. El concurso se resuelve analizando punto por punto dando lugar a un conjunto fragmentado. Una «mirada propositiva» hacia la ciudad intuida desde el detalle, definida desde el grano menudo, y tejida desde la escala humana.



5.2.61. Correa-Milá
 Perspectiva desde el exterior del Estadio Olímpico



5.2.62. Correa-Milá
 Perspectiva del acceso al recinto desde el norte
 ascendiendo desde av. de María Cristina

5.2.63. Fotograma película "Los Tarantos"
F. Rovira - Beleta, 1963



CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

A diferencia de otros concursos, el Anillo Olímpico se enclava en la montaña de Montjuïc; no se sitúa dentro o tangente a la trama de Cerdá. Este concurso lleva implícito una relación doble con Barcelona: como mirador hacia la ciudad y como fondo a las visiones más lejanas de la misma. El concurso trata de resolver aspectos simbólicos más que de dar respuesta a un punto concreto.

La montaña de Montjuïc se configura como un territorio dual: lugar de exposiciones, visible y simbólico, en contraposición con su parte trasera, la vertiente de las canteras y el cementerio; la vertiente hacia el mar con su lado más inhóspito, lugar donde se asentaba antaño un tejido de barracas, el que fuera escenario de películas como «Los Tarantos» (fig. 5.2.63).

En un inicio los proyectos se dividen según conceptos de espacio urbano. Aquellos que se centran en la idea de plaza, bien sea un espacio abierto como Bofill o Moneo, ya sea un recinto delimitado como el proyecto de V. Gregotti. O aquellos que enfatizan la idea de eje urbano, como el escenario de Isozaki o las perspectivas de Weidle. Por último Correa-Milá que presentan una propuesta híbrida entre ambos conceptos.

Por tanto, como resultado del análisis se deduce que los proyectos pueden agruparse según su visión de la escala de la ciudad. Unos arquitectos proponen una «mirada propositiva» de Barcelona en la que la montaña de Montjuïc genere un límite: en consecuencia el anillo Olímpico se entiende como un telón de fondo. Otros, proponen una «mirada propositiva» en la que entienden la montaña como una atalaya sobre un territorio más amplio, que traspasa el perímetro de la ciudad, obteniendo como resultado la escala metropolitana del lugar.

Respecto a la situación respecto de la ciudad Weidle, Gregotti o Corre-Milá toman la montaña de Montjuïc como el final de Barcelona. En este sentido, centran su interés hacia el norte y el este del Anillo Olímpico. Establecen un diálogo con la trama urbana de Barcelona y el puerto. Estos proyectos se decantan hacia la vertiente norte potenciando el acceso desde el eje la plaza España.

Otro grupo comprende la ciudad como un ámbito mayor y más amplio, entendiendo que ésta no limita al perímetro del municipio. Ya sea desde la plaza como recinto conformado por los edificios o como una plataforma sobre el paisaje, Isozaki y Moneo abren el enclave hacia el oeste generando acceso en ese punto. En otro orden, Moneo-Oiza y Bofill crean un balcón, un lugar para contemplar que inicia la conquista de la ciudad sobre el Delta del Llobregat: se vuelven a realizar «miradas propositivas» sobre la vertiente olvidada de la montaña. Moneo-Oiza, Isozaki y Bofill - desde arquitecturas muy diversas- exploran el campo de la monumentalidad. Reformulan el concepto de hito urbano estudiado por Kevin Lynch.¹⁴

Si se comparan en primer lugar las elaboraciones de Moneo-Oiza y Isozaki, si bien son dos proyectos formalmente opuestos, ambos escogen el mismo punto de acceso - la vertiente oeste - potenciando una opción distinta a los demás concursantes. Desde la cota inferior del recinto provocan que el ciudadano ascienda hacia el Anillo Olímpico.

Arata Isozaki utiliza el recurso formal para desarrollar el elemento monumental. Un gran arco potencia -señala- la visión lejana del estadio olímpico. El arco parabólico de la estructura de la cubierta del edificio se hace cómplice de la geometría de la exposición de 1929. Se sitúa de forma perpendicular al eje de la avenida de María Cristina, enmarcando el Palacio Nacional. Con ello, obtiene el cambio de plano para generar el nuevo eje de la avenida Olímpica. Sin embargo, las perspectivas que presenta son tangenciales, desde la plaza del anillo olímpico. Falta una imagen contundente que muestre la intención (solo se dibuja en planta). Se tratan de juegos de artificio que trabajan desde el plano simbólico.

Sin embargo, Moneo-Sáenz de Oiza se ocupa de la monumentalidad trabajando desde el lugar. Por un lado, saca ventaja de la posición urbana y, por otro, trabajando con las dimensiones, el tamaño del espacio urbano y los edificios. Por último, potencia la relación a través del recorrido con el ciudadano.

La aproximación de Moneo-Sáenz de Oiza hacia la monumentalidad se materializa con un elemento escultórico que plantean en la entrada al recinto. Una retícula de paralelepípedos a través de la cual pasa el ciudadano. Se aborda desde el recorrido, desde la percepción. Esto se hace explícito en la conferencia ¹⁵ que realizaron sobre el concurso, en la cual Sáenz de Oiza, explica el gesto comparándolo con el proyecto de la biblioteca de Viipuri: enfatizando la ascensión hacia “el Foro”. En cambio, R. Bofill utiliza la simetría, el vacío de la plaza, la dimensión y la disposición de los edificios para reforzar la monumentalidad del proyecto. El anillo Olímpico se dirime entre dos conceptos: ágora (de Bofill) o foro (de Moneo- Sáenz de Oiza).

Sin embargo, paradójicamente, y entendiendo la importancia del nuevo perfil de la montaña que generan los proyectos, éstos no se dibujan desde la ciudad. Es decir, se confrontan los proyectos con la urbe, pero en cambio no se muestra en ningún momento como éstos se percibirán desde Barcelona.

Ricardo Bofill imagina un proyecto que contiene parte de la «ciudad memoria» y parte «ciudad paisaje». Arata Isozaki también piensa la propuesta desde los elementos simbólicos y monumentales comparte con Bofill la idea de «ciudad memoria» combinada con la «ciudad paisaje». Moneo-de Oiza construyen un Anillo Olímpico monumental y describen la «ciudad paisaje».

Las respuestas de Gregotti y Weilde, en cambio, cabalgan entre la «ciudad geometría» y la «ciudad espacio público». Por último el equipo de Correa-Milá definen el lugar desde una lectura más doméstica y proponen la «ciudad fragmento».

La ausencia de esta lectura urbana denota la pérdida de una oportunidad. El paisaje se contempla. La arquitectura del Anillo Olímpico no es consciente del impacto de su presencia a escala urbana. Actualmente, desde la carretera de Esplugas se hace evidente este hecho. El edificio de Isozaki aparece como un elemento anómalo en la montaña, lejos de ser aquella superficie topográfica tan sugerente descrita en el anteproyecto. En conclusión, los concursantes de este concurso no logran romper el «anillo»; pues no no logran formar parte de la ciudad. Ciertamente el anillo rinde tributo a su nombre: se entiende como algo cerrado que se mira a sí mismo.

15

Conferencia en el Colegio de Arquitectos de Cataluña de Moneo-Sáenz de Oiza, 1984.

5.3 | 1986 - CONCURSO INTERNACIONAL L'ILLA DIAGONAL

En el presente capítulo se analiza el concurso internacional para la “manzana Diagonal”. De entre todos los ejemplos seleccionados, se trata de uno de los proyectos que trabaja a una mayor escala. En este caso no se proyecta un solo edificio sino que los arquitectos deben resolver un tramo de ciudad a través de un programa complejo de usos: equipamientos, hotel, oficinas y centro comercial.

Otra singularidad respecto del resto de concursos reside en que la consulta internacional de L'Illa Diagonal la convoca un promotor privado, aunque con la supervisión de los equipos técnicos del Ayuntamiento.

“L' existencia d'un gran buit urbà precisament en el punt que la Diagonal canvia de l'ordenació en mançana tancada al bloc obert i tractarse d'una operació d'un terreny més gros de l'habitual la propietat del solar de l'antic Hospital de Sant Joan de Déu van decidir a instància del servei tècnic de Planejament l'Ajuntament a convocar una consulta internacional d'idees que permetés prefigurar solucions a un problema de forta complexitat.”¹

En concreto, el concurso se refiere básicamente a un ejercicio de ordenación. No obstante, los distintos equipos llegan a la definición arquitectónica del proyecto; en su trabajo no se limitan a definir la volumetría. Al contrario: la maqueta y los planos se detallan se intuyen, la forma y la tipología de la ciudad que tienen en mente.

“A los arquitectos se les pedía un estudio volumétrico de la manzana, que tenía que resultar de sus mismas opciones en cuanto a los diversos usos, su distribución en el solar, la relación con las calles y avenidas adyacentes y resolución de los problemas de accesibilidad y aparcamiento. Los participantes debían presentar diversos planos – de emplazamiento, plantas, secciones y alzados- perspectivas y una maqueta de la propuesta.”²

Por tanto, se destaca este ejemplo en esta investigación por ser el lugar en el que se sitúa, durante un periodo de tiempo, un punto no resuelto de Barcelona. El proyecto de L'Illa ha de plantear una respuesta a un gran vacío urbano, al terreno baldío que fue la imagen de este ámbito de ciudad durante décadas.

1 AA.VV. Barcelona. *Urbanisme a Barcelona :Plans Cap Al 92*. Barcelona: Ajuntament. Servei de Planejament Urbanístic, 1987, pág. 135.

2 *Consulta Internacional de ideas: manzana Diagonal*, 1986, pág. 5



5.3.1. Zona del barrio de Les Corts. Plano del Ensanche y sus alrededores. Ildefons Cerdà, 1859.

5.3.2. Superposición plano de Les Corts de 1870-1880 con plano de finales del siglo XX



El solar del proyecto con fachada a la avenida Diagonal y tangente a la calle Numancia constituye una de las áreas de nueva centralidad de la ciudad propuestas por el ayuntamiento, tratándose al eje Numancia-Tarragona como una de las líneas vertebradoras de la ciudad. En otro orden, la avenida Diagonal –como vía representativa de la ciudad- espera esta oportunidad para resolver la arquitectura que debe representarla.

El solar forma parte del barrio de Les Corts, antiguo municipio que en 1859 todavía no formaba parte de la ciudad de Barcelona. Por consiguiente, queda al margen de la trama de Ensanche proyectada por Cerdà (fig. 5.3.1). Aunque la estructura de las manzanas de Cerdà no caracterizan la morfología del lugar, se observa, sin embargo, como la traza de la avenida Diagonal quedaba dibujada con dos líneas paralelas que ya marcan el carácter del solar.

“En la superposición del plano de 1870 con el plano de finales de siglo XX, se constata que: las vías que inciden en el emplazamiento de l’illa son: a) La calle Mayor de Les Corts –actual carrer Anglesola- que une el centro del pueblo de Les Corts con la carretera de Barcelona a Les Corts –actual avenida Sarrià-, se puede evidenciar que la calle Mayor de Les Corts, es amplia y que a comienzos del siglo XX tiene dos vías para el tranvía, lo que nos lleva a la conclusión de que esta vía tuvo una marcada importancia, la misma que perdió durante el paso de los años. b) El camino antiguo de Barcelona a Les Corts y a Sarrià –que divide diagonalmente el terreno actual de l’illa-. c) El camino que conecta el camino de Barcelona a Les Corts con el camino de la Travesera. d) La riera de Magoria donde se sitúa la actual calle Entenza.”³ (Fig. 5.3.2).

La ordenación a la que estaba sujeta la manzana en el Plan General Metropolitano era clave 18 “zona sujeta a anterior ordenación volumétrica”. Como red viaria el planeamiento prolongaba la traza de la calle Constanza hasta la Diagonal y mantenía la calle Anglesola (fig. 5.3.3).

Del fotoplano de 1981 se detectan trazas que recorrían el solar: la calle Anglesola (antigua calle Mayor de les Corts), el antiguo camino de Barcelona a les Corts y Sarrià (que traza una línea diagonal en el solar y, por último, el trazado hacia Barcelona y la Travessera. El concurso se sitúa entre el tejido más compacto de Les Corts y la edificación aislada existente al traspasar la Diagonal (fig. 5.3.4).

3 ALBORNOZ VINTIMILLA, B; *El Nudo y La Arquitectura: aproximación crítica a los proyectos complejos* Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2000. ISBN 8469956515. Tesis doctoral dirigida por A. Armesto.



5.3.4. Vuelo Histórico, 1981



5.3.3. PGM Barcelona, 1976, zona de Les Corts.



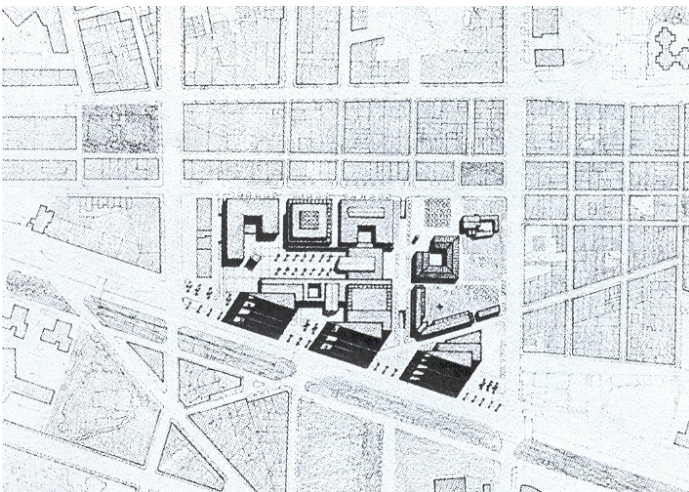
PROPUESTAS

El proyecto ganador del concurso de ideas será la propuesta presentada por Manuel de Solà-Morales y Rafael Moneo. Los cinco equipos realizan una lectura del lugar en claves diferentes. Para entender sus propuestas en primer lugar se interpretan las preexistencias y los antecedentes al contexto.

“Per desenvolupar aquesta iniciativa costejada pel sector privat, encarreguen a un equip dirigit per l'arquitecte Josep M^a Montaner de portar endavant la consulta. Es convocaren els arquitectes Mario Botta, Wilhelm Holzbauer, Giancarlo De Carlo, Derek J. Walker i Manuel de Solà-Morales, Rafael Moneo, per la seva reconeguda solvència i la seva experiència professional específica en temes d'aquesta envergadura.”⁴

Se analizará exclusivamente la volumetría de la manzana en la maqueta de las propuestas, puesto que la maqueta de conjunto es la misma para todos los participantes. El fotógrafo de las maquetas no forma parte de los equipos y, por tanto no se puede apreciar la intención del proyecto en las vistas seleccionadas de maqueta.

5.3.5 . Wilhelm Holzbauer. Foto de maqueta de la propuesta.



5.3.6 . Wilhelm Holzbauer.
Fragmento del plano de ordenación del conjunto

William Holzbauer

Propone tres edificios en altura que pautan la avenida Diagonal. Su volumetría en cuña recoge la alineación de la calle Deu i Mata y la de la avenida. A primera vista los edificios solo se distinguen por el color. Sus usos serán los requeridos: oficinas, hotel y apart-hotel. En detalle, se intuyen unas aberturas con ligeras diferencias entre ellos (fig. 5.3.5).

Si frente a la Diagonal la propuesta se defiende de una forma contundente, por el contrario, el proyecto titubea en el resto del solar. Tras los edificios altos se esconde una trama de menor altura que sigue las directrices del tejido urbano existente. Las calles, sin embargo, quedan delimitadas por la traza de Déu i Mata.

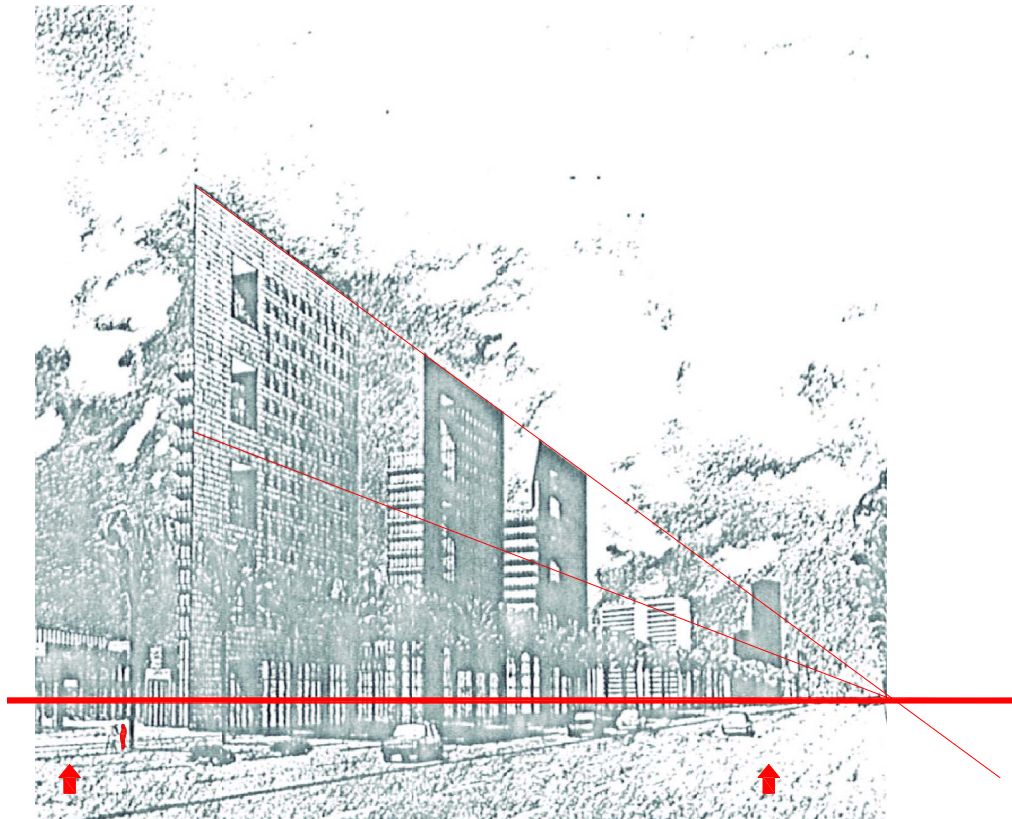
La planta indica una estructura de un grano de piezas diversas. Existe una retícula que sigue las alineaciones de las trazas principales: se genera un delante y un detrás de las bambalinas de la escenografía preparada para la gran avenida (fig. 5.3.6).



5.3.8.

Del plano de ordenación del conjunto destacan las sombras de los tres volúmenes que se proyectan en la avenida Diagonal. Los tres edificios se miden con sus homónimos de la vía rápida. En la planta se percibe la decisión de continuar la calle Anglesola –antigua traza de la calle Mayor de Les Corts- a través de un edificio de viviendas que, junto con el cuerpo bajo de la torre, conforman la sección de la calle.

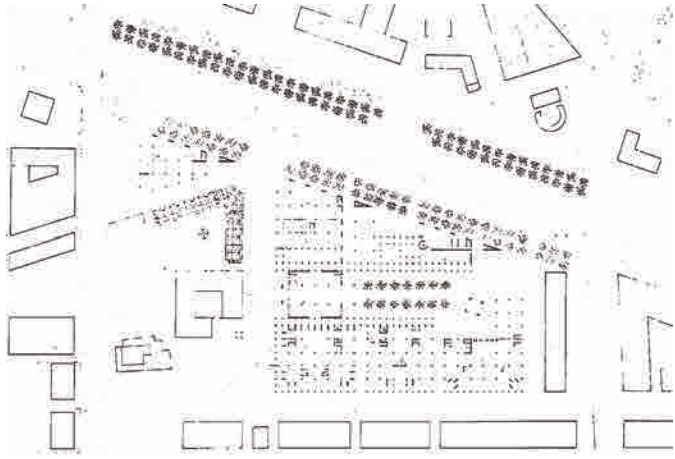
Si hacia la avenida el proyecto ofrece una imagen unitaria, en el interior de manzana se divide en dos propuestas distintas a ambos lados de la calle Constanza. A la izquierda se plantea una plaza *salón* porticada definida por los cuerpos bajos de las torres y los volúmenes que dan fachada a la calle Deu i Mata. A la derecha, junto a la calle Numancia, se suceden una serie de



5.3.9.

5.3.8 . Perspectiva de la propuesta de Holzbauer desde la Diagonal mirando hacia el oeste.

5.3.9 . Estudio de la perspectiva. Apreciación de la situación de la línea de horizonte, las fugas de la vista y los personajes de la composición.



5.3.7. Wilhelm Holzbauer. Planta baja del conjunto de la propuesta.

espacios públicos en el vacío intersticial de los edificios.

En la fachada de la avenida Diagonal se abre una brecha después del edificio de la Mutua: la vista se escapa y se intuye un cubo rotado respecto de las alineaciones propuestas. Ese gesto marca la entrada a la plaza del interior de manzana.

Por tanto, la fachada aparece pensada sobre todo para la lectura rápida desde el vehículo que circula por la Diagonal, que se contrapone a la imagen que tendrán los ciudadanos que transitan por ella. La ciudad que imagina Holzbauer ejemplifica una propuesta híbrida, entre la ciudad “simbólica” y la compuesta por la estructura de calles y plazas.

En la planta baja de los edificios emblemáticos sólo quedan unas pequeñas cuñas que crean el zócalo comercial. La estructura porticada de la plaza se distingue por una trama de puntos y rayas diminutas. Sin embargo, se puede apreciar el grano de la vivienda, incluso su tipología (fig. 5.3.7).

En la perspectiva de la propuesta destacan los volúmenes en sombra; al fondo la torre de oficinas de Mitjans y Coderch –excesivamente esbelta-, y algún vehículo circulando por la vía rápida... Pero en realidad lo único que otorga continuidad a la Diagonal en esta imagen es la vegetación; la hilera de árboles que se pierde en el horizonte (fig. 5.3.8).

Por el sombreado que arrojan los edificios y los árboles de la avenida se intuye que la imagen representa una hora alrededor de la media mañana. Todo está dispuesto para que la Arquitectura luzca, incluso el cielo casi de tormenta acompaña la escenografía. El encaje de la perspectiva tiene su base en una vista cónica oblicua; el observador se coloca cerca, forzando el ángulo de la torre situada en primer plano.

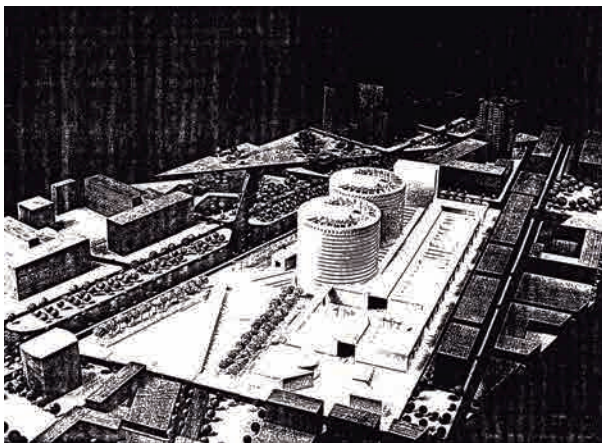
En síntesis, si a primera vista todo se traduce en grandilocuencia, ritmo y solemnidad en esta propuesta, en una segunda lectura más precisa, atendiendo a los detalles, en la parte inferior izquierda de la imagen se aprecia una ciudad más doméstica. El vacío abre la puerta a una plaza de escala más humana en la cual se ubica el centro comercial. No es casual entonces que las únicas personas que pasean por la avenida se colocan frente a la rendija que lleva a este espacio interior (fig. 5.3.9).

Mario Botta

La propuesta de Mario Botta utiliza la estrategia de generar un vacío en la fachada de la avenida Diagonal concentrando la edificación en dos torres circulares que se maclan a un basamento que continua la directriz de la calle Déu i Mata (fig. 5.3.10). Con este recurso se permite la transición entre la edificación continua y la edificación aislada. La distancia genera un espacio público que ejerce de antesala del objeto arquitectónico. La mirada urbana consiste, entonces, en otorgar un parque a la Diagonal generando una gran plaza.

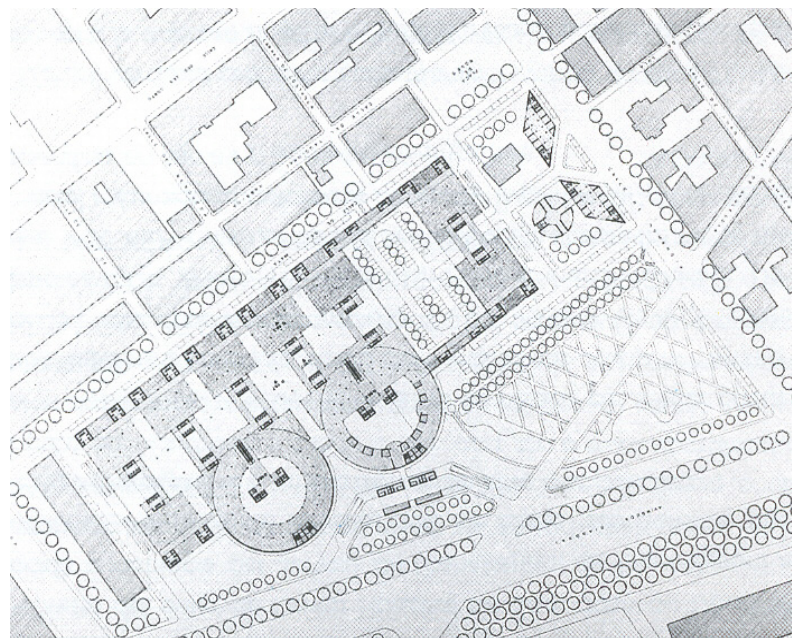
En el plano de las preexistencias del lugar sólo se percibe la traza de la calle Anglesola, que se conserva para permitir el tráfico rodado y el edificio de can Rosés -actualmente Biblioteca-. Mario Botta toma como excusa la dimensión del edificio de la Mutua para definir la dimensión del basamento de la propuesta, integrando de ese modo el volumen en el proyecto (fig. 5.3.11 y 5.3.11b). En este sentido, los volúmenes construidos tanto del contexto como de la propia propuesta se distinguen por una trama de relleno: en realidad no existe una transición entre el interior y el exterior. Si la planta de Holzbauer destaca por la trama de la estructura, en el caso de Botta se define por la disposición de los núcleos de comunicación y la definición entre lo construido y el espacio público.

En síntesis, esta solución destila simetría, axialidad y monumentalidad hacia la ciudad (fig. 5.3.12). La ciudad queda al servicio de la Arquitectura; una ciudad poblada de cuerpos geométricos colocados sobre una tabla rasa. La traza de la Diagonal se niega y, junto a ella, se abre una gran plaza.

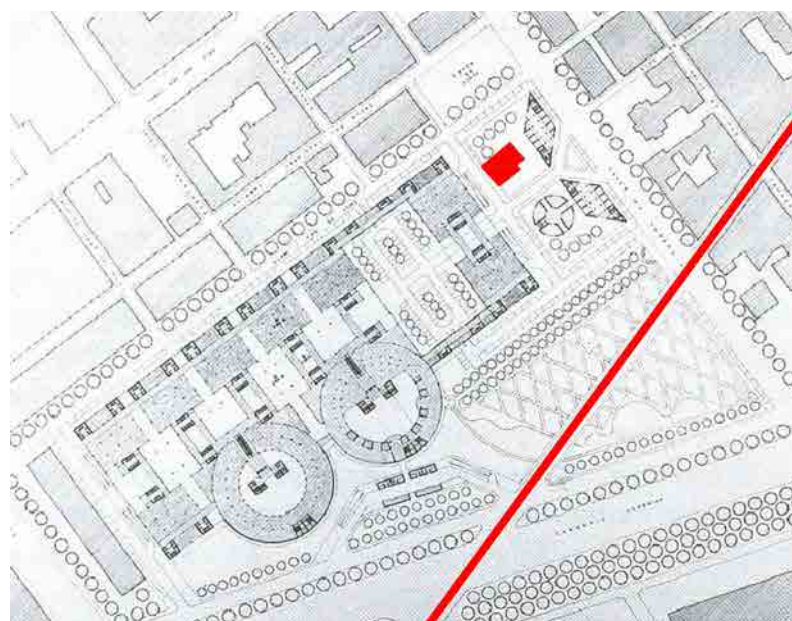


5.3.10. Mario Botta. Foto de la maqueta.

5.3.11. Mario Botta. Planta baja del conjunto de la propuesta.
5.3.11b. Preexistencias incorporadas al proyecto.



5.3.12. Mario Botta. Foto de la maqueta.



Derek Walker

La propuesta de Derek Walker contiene dos conceptos distintos de ciudad en su génesis. Por un lado genera dos manzanas con alineación a la calle y por otro introduce un edificio singular en el centro geométrico de la parcela en el cual ubica el hotel una torre circular de 22 plantas (fig. 5.3.13).

En relación al tejido urbano, se otorga prioridad a la calle Constanza, sobre la cual plantea un eje simétrico con una fuente ornamental. Sin embargo, la calle Anglesola se transforma en una vía peatonal y se interrumpe visualmente con los edificios de vivienda planteados en la esquina de la manzana.

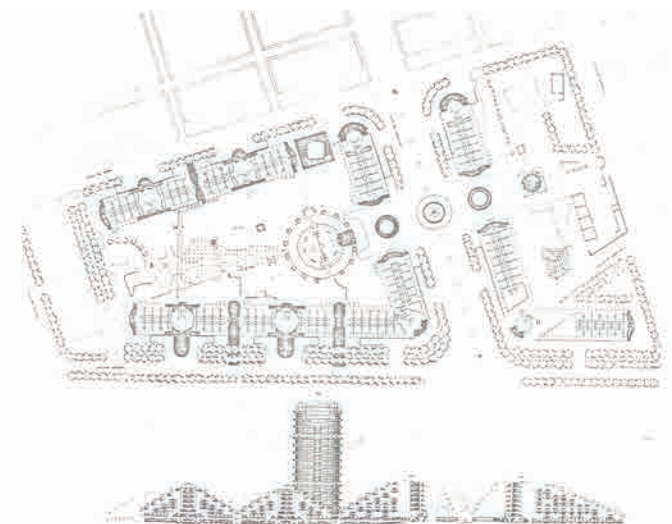
Los edificios que dan fachada a la propuesta siguen el mismo modelo para las distintas calles de la manzana: las mismas ventanas, las terrazas o el bajo comercial dan igual respuesta a vías de carácter doméstico, como el caso de la calle Déu i Mata o la avenida Diagonal. Las aberturas de los alzados son de grano pequeño y la disposición de las terrazas no sigue criterios de orientación solar; es un modelo que únicamente se repite.

La planta baja se dibuja con detalle (fig. 5.3.14). Explica la trama del zócalo con pequeñas unidades de comercio. Si en plano de Holzbauer los edificios altos proyectaban su sombra sobre la Diagonal, en este caso se prescinde de la expresividad de las sombras. Por otro lado el espacio público aparece como un “oasis” dentro de la manzana cerrada, la cual se puebla de anécdotas paisajísticas.

En síntesis, la propuesta de Walker se sitúa entre la búsqueda de un icono singular para la ciudad como en el proyecto de M. Botta y la propuesta de una ciudad vinculada a la tradición del Ensanche, capaz de albergar distintos usos en el mismo edificio: el comercio en planta baja y en los pisos superiores, oficinas o viviendas.



5.3.13. Derek Walker. Foto de la maqueta.

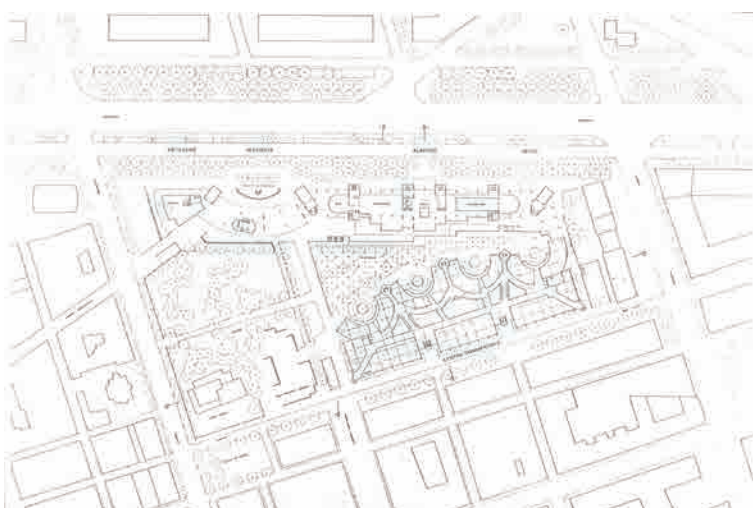


5.3.14. Derek Walker. Planta baja del conjunto de la propuesta.
Alzado de la Avenida Diagonal.



5.3.17. Giancarlo de Carlo. Foto de la maqueta.

5.3.16. Giancarlo de Carlo.
Planta baja del conjunto de la propuesta.



GianCarlo de Carlo

El alzado de la Diagonal relaciona el proyecto de este autor con el resto de edificios de la avenida, dibujando el tramo comprendido desde el edificio de Correa-Milá a los edificios de “La Caixa” de Coderch (fig. 5.3.15). Los elementos verticales pautan la propuesta de fachada continua de la propuesta. Entre el edificio de la Diagonal y el centro comercial con fachada a la calle Déu i Mata se plantea un espacio público que discurre entre ambos.

En la planta baja del conjunto se explica la implicación del proyecto con el entorno (fig. 5.3.16), respecto de las preexistencias del lugar. Se incorpora al proyecto la traza de la calle Anglesola que, convertida en peatonal, cruza por debajo del edificio y se diluye antes de llegar a la Diagonal. Lo mismo sucede con la calle Constanza. Las calles del resto del tejido urbano de Les Corts se detienen en el límite del solar.

“Según el autor del proyecto la Diagonal es una avenida que presenta ángulos de visión que favorecen las lecturas distantes, pero al mismo tiempo, por su carácter también peatonal, hace posible una visión próxima que se plantea complementaria a la primera. Esta razón justifica el sistema de composición dual que se ha adoptado para el edificio que da frente a la Diagonal, basado en un orden general que recoge las partes singulares del programa y un orden menor en el que se inscriben las partes más domésticas y variadas del edificio.”⁵

El dibujo de la vegetación acompaña la estructura. En la Diagonal se interrumpe en los puntos por los que se debe acceder a los edificios. Junto al volumen de la Mutua, un grupo de árboles delata la entrada al centro comercial (fig. 5.3.17).

En síntesis, en esta propuesta se muestra que si en la fachada de la Diagonal existe cierta linealidad, en el ámbito del solar donde se ubica el edificio de Can Roses la geometría se fragmenta: se penetra a otro lugar, un pequeño bosque que se adentra entre los dos edificios. Del mismo modo, se puede explicar la arquitectura: de formas más sobrias acompañando la Diagonal y de formas más sinuosas en el centro comercial en el interior de la manzana.



Manuel de Solà Morales / Rafael Moneo

En último lugar, se analiza la propuesta ganadora del concurso presentada por los arquitectos Manuel Solà-Morales y Rafael Moneo. La idea del proyecto se entiende al contemplar el alzado de la Diagonal (fig. 5.3.18), en el que el edificio se pone en relación y en valor con los otros volúmenes de la avenida. Solà-Morales y Moneo seleccionan el tramo entre la plaza Francesc Macià y el edificio del hotel Princesa Sofia.

El plano de emplazamiento (fig. 5.3.19) complementa la explicación de la propuesta a escala urbana. El documento describe los diferentes tejidos preexistentes en el contexto: a la izquierda los límites del ensanche; la traza de la antigua carretera de Barcelona a Sarrià; la trama del barrio de “Les Corts” -con el vacío de la plaza de la Concordia- y muestra al mismo tiempo la evolución de la ciudad desde la manzana cerrada al bloque aislado.

“<La supermanzana> se convierte en la pieza hermenéutica que desvela su esencia: el paso de la ciudad tradicional a la ciudad moderna.”⁶

El edificio es un contenedor de usos, el cual se trabaja en sección. El centro comercial se sitúa en planta baja y en las plantas superiores se prevén las oficinas y el hotel, en una clara jerarquía desde lo público hacia lo privado. Los equipamientos se ubican en la esquina entre Numancia y Déu i Mata y abrazan a la antigua finca de Can Roses. El interior de manzana se reserva para el espacio público que da acceso al hotel con fachada a la calle Déu i Mata.

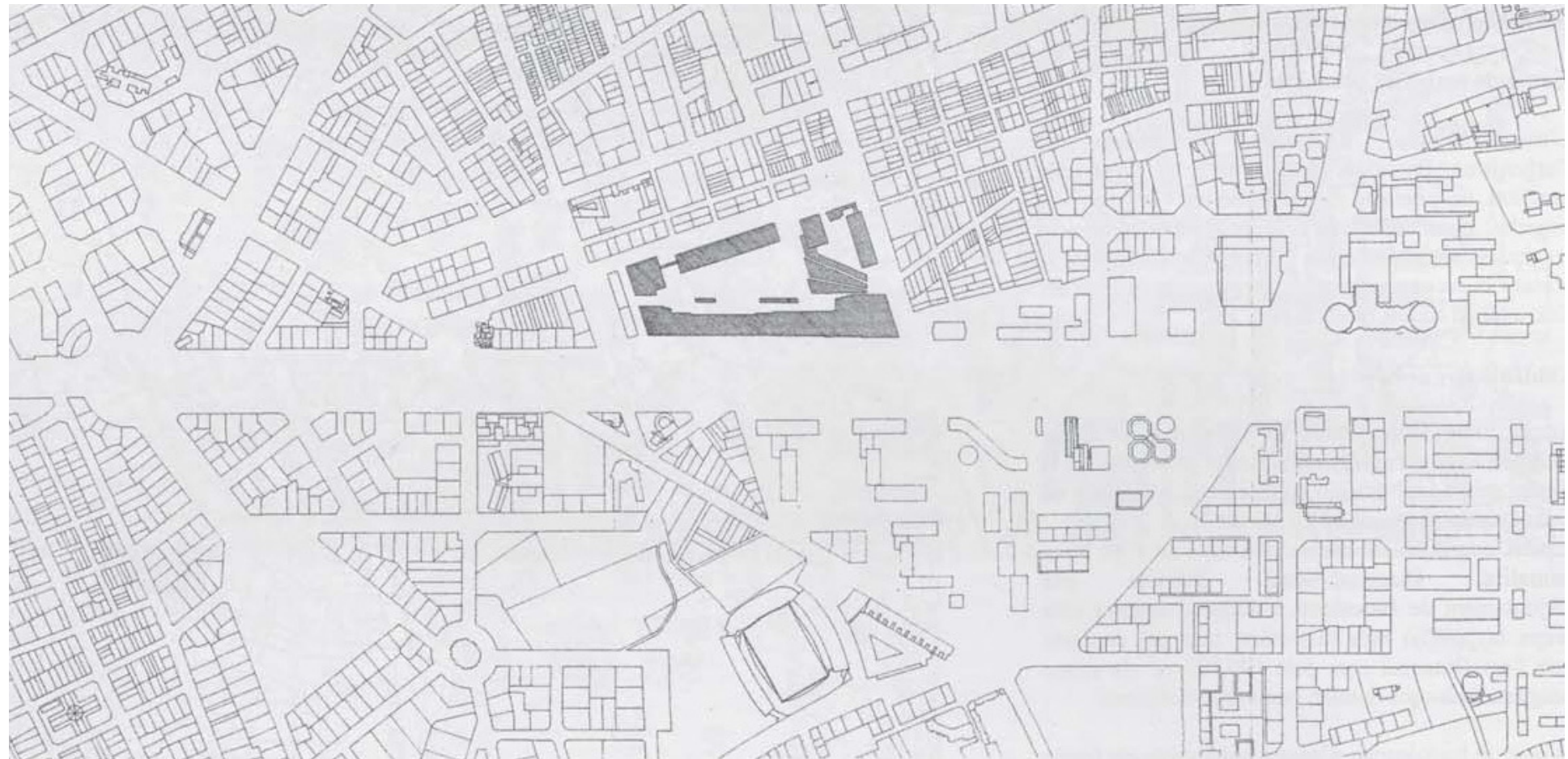
“...el gran rascacielos recostado con 334 metros de fachada en la Diagonal, recubierto de travertino romano y granito africano, provoca opiniones polémicas entre los ciudadanos (...) L'Illa es más un manifiesto arquitectónico, una lección de urbanismo, que una arquitectura pensada a partir de los detalles. Aquello que se ha realizado es directamente la maqueta.”⁷ (Figs. 5.3.20 y 5.3.21)

El plano en planta recoge las trazas preexistentes (fig. 5.3.22). La alineación de la calle Anglesola convertida en peatonal marca una línea diagonal en la estructura y en la circulación del centro comercial. Por otro lado, la calle Ecuador también marca su impronta en el edificio y, junto a la calle Constanza, ayuda a definir los límites del parque del interior de manzana. El proyecto se entrelaza con el lugar de forma sutil y lo asimila sin que por ello llegue a condicionarlo.

6 Montaner, J.M. *Repensar Barcelona*. Barcelona, Edicions UPC, 2003, pág. 81.

7 Montaner, J.M. *Repensar Barcelona*. Barcelona, Edicions UPC, 2003, pág. 80.

5.3.18.



5.3.19.



5.3.20



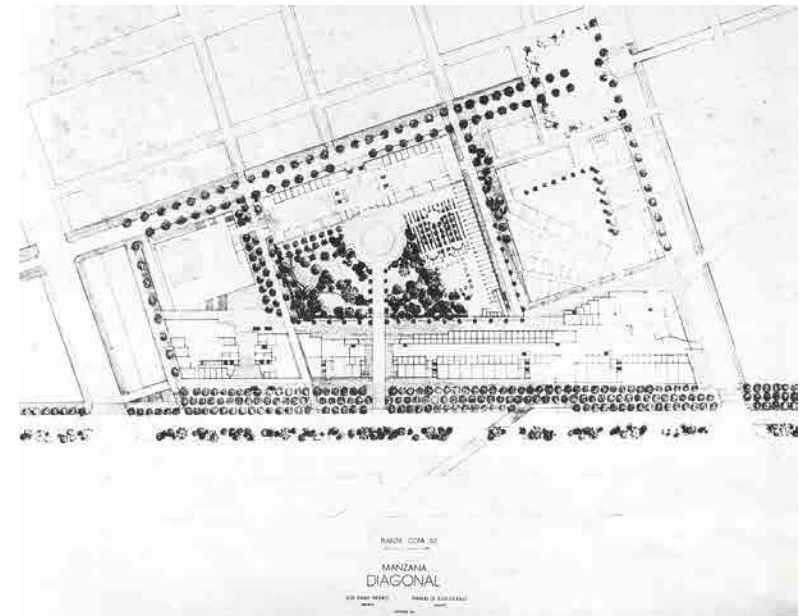
5.3.21

5.3.18. Manuel Solá-Morales / Rafael Moneo. Alzado de la Diagonal

5.3.19. Manuel Solá-Morales / Rafael Moneo. Planta emplazamiento.

5.3.20 y 5.3.21. Manuel Solá-Morales / Rafael Moneo. Fotografías de maqueta.

5.3.22 . Manuel Solá-Morales / Rafael Moneo. Planta emplazamiento.



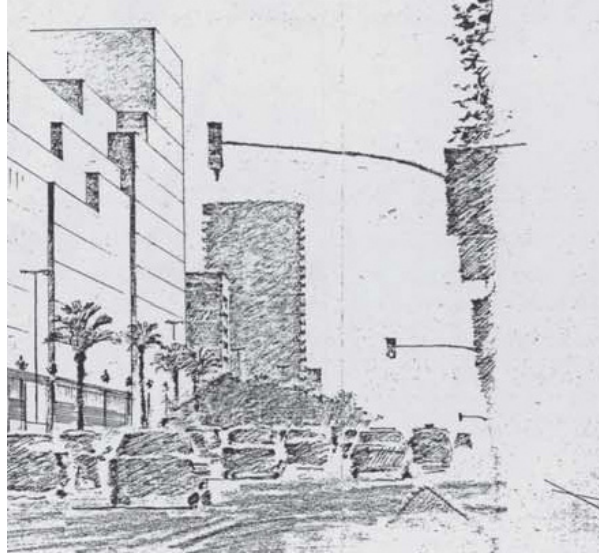
Manuel Solá-Morales / Rafael Moneo.
Detalles de la perspectiva.

5.3.25. Edificio de "La Caixa".

5.3.26. Pórtico de l'Illa Diagonal.

5.3.27. Transición entre el Ensanche y la nueva ordenación.

5.3.28. Alzado de la propuesta.



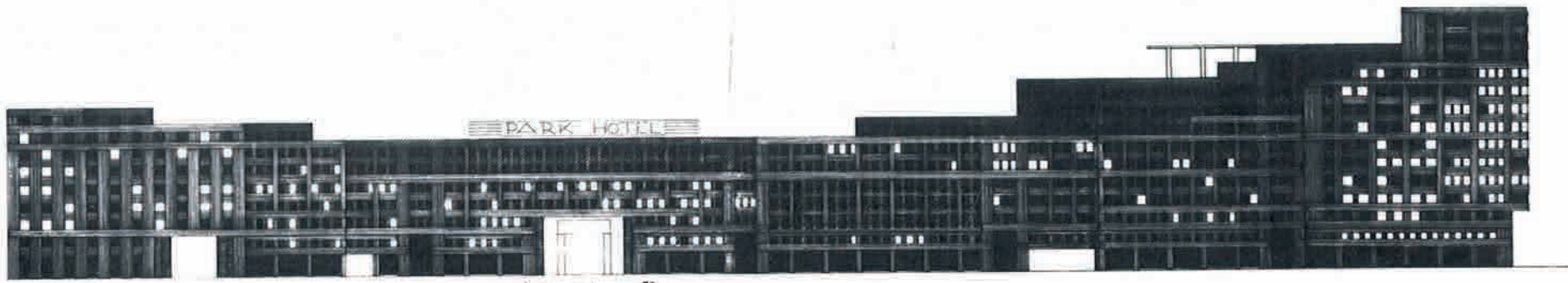
5.3.25.



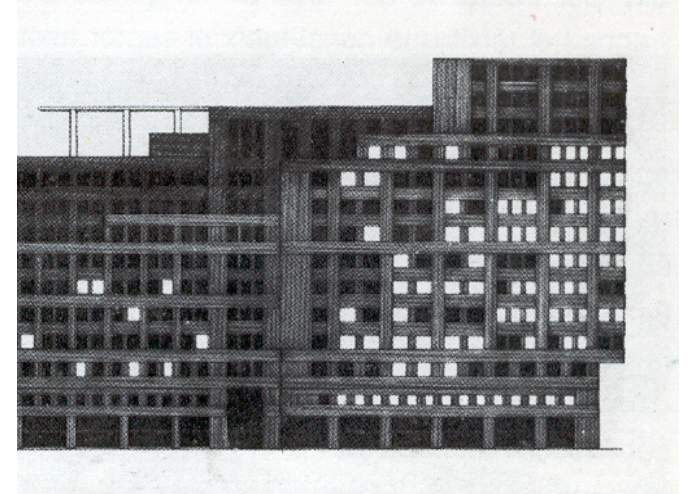
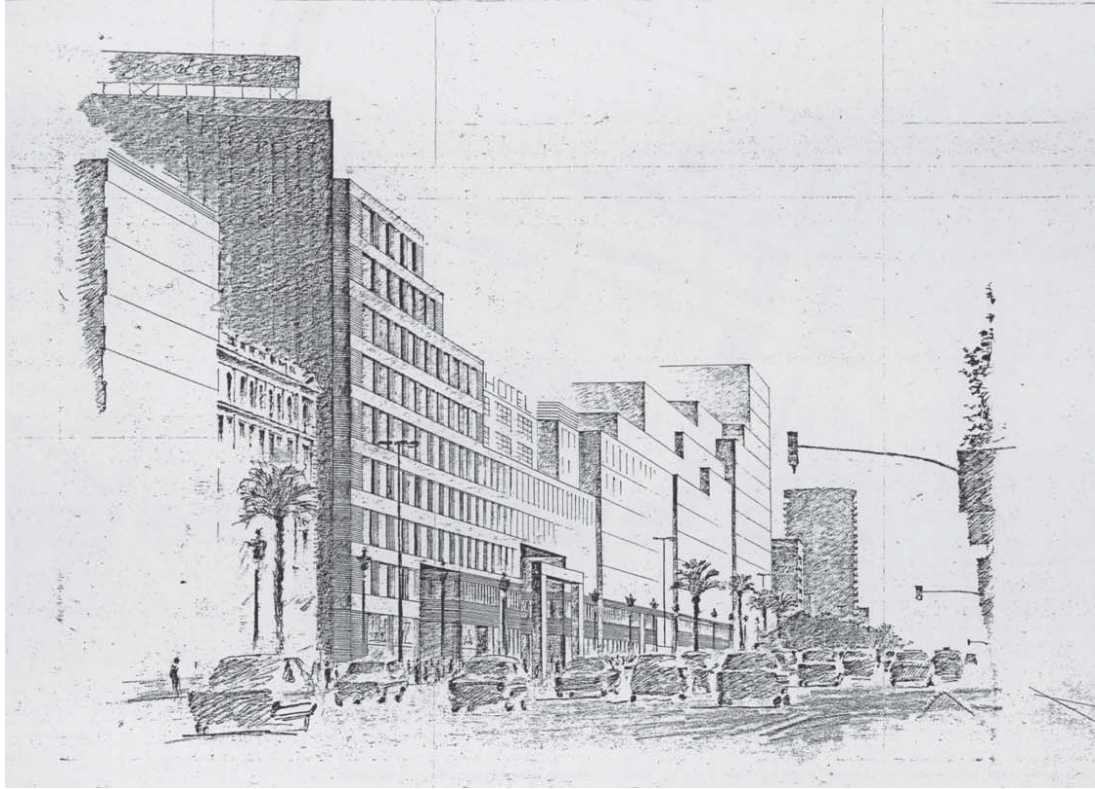
5.3.26



5.3.27



5.3.28

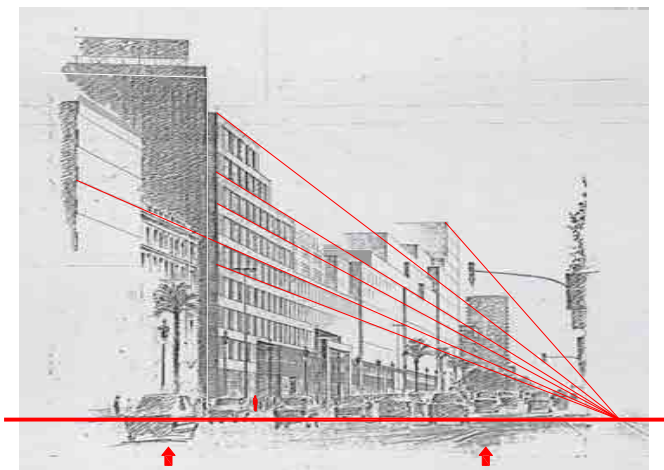


5.3.29. Manuel Solá-Morales / Rafael Moneo. Fragmento de la fachada a la avenida Diagonal.

5.3.24. Manuel Solá-Morales / Rafael Moneo. Perspectiva desde la avenida Diagonal hacia el oeste.



5.3.30. Gotham City



5.3.23 . Estudio de la perspectiva presentada al concurso.
Apreciación de la situación de la línea de horizonte, las fugas de la vista y los personajes de la composición.

La propuesta plantea una nueva calle que desde la Diagonal lleva al interior de manzana, la cual desemboca en una rotonda para acceder al hotel. Esta vía que en el dibujo toma mucha importancia, no llegará a construirse.

La perspectiva presentada al concurso (fig. 5.3.23) toma su base de una fotografía, la cual se redibuja. Se trata de una perspectiva frontal. Por las distancias entre los edificios de la Diagonal se observa que se trata de una fotografía tomada con teleobjetivo: por tanto, la longitud del edificio propuesto se acorta. La línea de horizonte se coloca un poco forzada por debajo de la altura de la vista del ciudadano, enfatizando la pendiente de la calle, que asciende ligeramente en dirección oeste.

El esbozo muestra una vía tomada por los vehículos. Se dibujan con expresividad los coches, los semáforos y la línea de farolas antiguas se pierde en la lejanía. Se identifican también las palmeras que pautan el paseo de los transeúntes. En el dibujo se pueden apreciar pequeñas figuras que pasean al lado del edificio de L'Illa (fig. 5.3.24.)

Se escoge la luz de tarde como efecto que enfatiza los volúmenes de este “rascacielos recostado”. Quedan en sombra el edificio de la Mutua y, al fondo, la torre de oficinas de “La Caixa” de Mitjans y Coderch. El volumen de Solà-Morales y Moneo se enmarca entre los dos asumiendo e integrándose con las escalas de ambos.

La posición del observador esconde el testero del edificio de la Mutua. De ese modo la fachada se empareja con las viviendas de la esquina de la calle Entenza. Si se entorna un poco la vista se descubre que el grano y la textura de ambos edificios se asemeja. Los dos pertenecen a la tradición de la ciudad tradicional: atienden a la sección de la calle, conforman una manzana continua...y sus aberturas pautan la fachada.

Si se realiza un *zoom*, y se analizan aquellos elementos de lectura simbólica de la arquitectura, el basamento del edificio se hace destacar con una tonalidad negra. Por otro lado se señala la puerta del hotel con un gran pórtico y como remate en la parte superior del edificio, el cartel con el logo de “hotel” (figs. 5.3.25., 5.3.26. y 5.3.27.)

Detrás de las ventanas iluminadas de la fachada dibujada (fig. 5.3.29.) parecen habitar los seres melancólicos de la ciudad de algún cómic, como la de Gotham City (fig. 5.3.330). Con el desarrollo del proyecto esta imagen se perderá para pasar a una trama continua de ventanas iguales de 2 x 2,4 m.

En síntesis, la propuesta pretende alargar la definición de ciudad a través de la manzana y de la relación entre la fachada y la sección de la calle, pero su longitud lo delata: su dimensión lo convierte sin pretenderlo en un elemento singular.

CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

En referencia al programa funcional del concurso de ideas se detecta que los autores de las propuestas se polarizan en dos direcciones: o bien conciben edificios que albergan varios usos trabajando el programa en sección, como es el caso de Walker o Solà- Morales / Moneo, o siguen el modelo de centro comercial aislado como el resto de concursantes; pero ambos se acercan al concepto de “ciudad espacio público”.

En lo que se refiere al concepto de ciudad se pueden agrupar las distintas propuestas en dos grupos: los equipos de Holzbauer y Botta combinan la “ciudad geometría” con la “ciudad simbólica” y, en cambio, los proyectos de De Carlo y Solà-Morales / Moneo construyen la fachada de la avenida Diagonal de forma continua y se acercan a la idea de “ciudad espacio público”.

En síntesis, si se comparan los distintos proyectos entre sí, se observa que los equipos de De Carlo y el formado por Solà-Morales / Moneo esbozan una ciudad que acompaña a la Diagonal, pensada para el peatón que pasea. En la arquitectura **más o menos continua** que proponen abren huecos en planta baja que invitan a entrar en el interior de manzana. En el caso de Solà-Morales / Moneo es un interior definido por la edificación de la propuesta. Por el contrario, la propuesta de De Carlo se abre hacia la calle Numancia.

En el caso de Holzbauer, si bien apuesta por dar respuesta al eje urbano, lo hace de una forma discontinua. Utiliza pequeños hitos en el espacio público para guiar al ciudadano. Detrás de la fachada de la Diagonal alberga una propuesta de ciudad basada en el ágora, en la plaza, como lugar de encuentro. Su forma de plantear la urbe lleva al concepto de la «ciudad simbólica».

Sólo Mario Botta se aleja de la ciudad tradicional y construye su propia «ciudad geometría». El ciudadano transita en una urbe en la que no existe diferencia entre el espacio público y la arquitectura. Los edificios se convierten en objetos depositados en el plano, maclados o aislados según leyes coherentes con el proyecto: volumetría y geometría. No refuerza la avenida Diagonal, sino que frente a ella diseña un parque urbano.

5.4.00. Fotoplano de la zona. Se distingue la traza de la Gran Vía, de la calle Pere IV, en cambio la Avenida Diagonal todavía no está por consolidar. Vuelo de 1981.



5.4 | 1989 - CONCURSO INTERNACIONAL VIVIENDA Y CIUDAD

El concurso “Vivienda y Ciudad” organizado por el Colegio de Arquitectos de Cataluña se emplaza a las puertas de la celebración de los JJOO, en 1989 y posee un carácter teórico. Barcelona se proyecta hacia el exterior, sin embargo los promotores del concurso reivindican la vivienda como generadora de ciudad. En este sentido, la competición representa, en parte, una declaración de intenciones. Como se lee en las bases del concurso:

“Se impone un acento particular: relacionar parte de ese futuro crecimiento con la vivienda urbana, en la creencia que no debe estar excluida en la periferia de la ciudad, sino que debe formar parte, también de sus áreas centrales.”¹

Este concurso define el final de la avenida Diagonal entre la plaza de les Glòries y el mar. De la parte oeste de la Diagonal del concurso de L’Illa, se actúa ahora en la parte de levante y en ambos casos se trata de un concurso internacional. En el concurso de “L’Illa” se invita a cinco equipos y éstos deben resolver un encargo concreto, pero, sin embargo, en “Vivienda y Ciudad” se formula una pregunta teórica como núcleo del concurso sobre el concepto de «habitar». Los organizadores optan por convocar un concurso abierto y, por otro lado, convocar a un grupo de arquitectos invitados (fuera de la competición).

Ambas convocatorias se congregan en la misma vía, la avenida Diagonal, trazada por Cerdà. (fig. 5.4.0) No obstante, la estructura urbana en cada zona es diversa. Si “L’Illa” cabalga entre el Ensanche y el bloque aislado, en la parte final de la Diagonal entre la plaza de las Glòries y el mar –el tramo objeto de estudio en este concurso- las trazas preexistentes y el uso fabril han dejado un tejido desordenado, sin jerarquizar, en el cual las manzanas del Ensanche asoman tímidamente con su geometría. Si bien la retícula de las calles se ha consolidado en el lugar, la calle Pere IV corta el paso a la Diagonal. La vía antigua no se ha sometido (aún) a la trama uniformadora del Ensanche. (fig. 5.4.00 y 5.4.000)

En este contexto se convoca este concurso que especula acerca de la continuación de la avenida Diagonal a partir de la plaza de les Glòries partiendo de la vivienda como regeneradora de la ciudad. Tal y como se plantea en las bases:

”El concurso “Habitatge i ciutat”, organizado por el Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, con la colaboración de l’Ajuntament de Barcelona, la Generalitat y el Ministerio de



5.4.0. Plano del Ensanche de Cerdà, 1859
Zona donde se ubican las 5 manzanas

1

Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos. BCN: Col·legi d’Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 18.

5.4.000. Fotografía de la avenida de la Diagonal.
Manolo Laguillo, 1989.



Obras Públicas y Urbanismo, propone promover la reflexión en torno a las características de la vivienda y su papel en la formación de la ciudad.”²

Las bases del concurso sugieren como premisa dos tipos de viviendas: la unidad familiar de 120m² y la unidad individual de 50m² de superficie. Por otro lado, el enunciado se deja abierto en cuanto a tipologías. La pregunta surge de una reivindicación del rol de la vivienda como se define en las bases.

“... No se han fijado alturas y profundidades edificatorias, siendo posibles ordenaciones en manzana, en edificios aislados o en retranqueo (...) Se impone un acento particular: relacionar parte de ese futuro crecimiento con la vivienda urbana, en la creencia que no debe estar excluida en la periferia de la ciudad, sino que debe formar parte, también de sus áreas centrales.”³

La investigación se centra en el análisis de los proyectos presentados y la idea de ciudad que éstos representan. El estudio de las tipologías de viviendas no es el objetivo de la presente tesis.

2 *Ibidem*, pág. 19.

3 *Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos*. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 21.

PROPUESTAS

En este sentido, los concursantes (arquitectos invitados y arquitectos participantes del concurso abierto) plantean respuestas sobre este ámbito, aunque a diferencia de otros ejemplos éstas no se construirán. Las soluciones se pueden agrupar según el paradigma de ciudad que intuyen: un primer tipo lo componen aquellos que trabajan a escala del territorio, un segundo grupo se centra sobre la estructura o el tejido de la ciudad; y en último lugar se definen aquellos que inciden sobre el fragmento del entorno.

Los equipos que quedaron finalistas en este concurso de ideas fueron: I. Ábalos y J. Herreros; Wall / Neutellings / de Geyter / Roodbeen; Helmut Christen; Alberto Daniel / Claudia Lieberman; A. Beal / S. Brunet; Jean Pierre Pranlas / Roberto Collovà; Meili, Peter, Herzog y de Meuron; y Hans Kollhoff. El primer premio se otorgó *ex-aequo* para los equipos A. Beal / S. Brunet y Jean Pierre Pranlas / Roberto Collovà. A continuación se analizan cada una de sus propuestas.

I. Ábalos y J. Herreros

El equipo Ábalos y Herreros presenta una lectura desde el territorio mediante una potente imagen que se comprende resiguiendo la secuencia de mar a montaña. Los arquitectos trabajan a tres tiempos; con tres ritmos de ciudad.

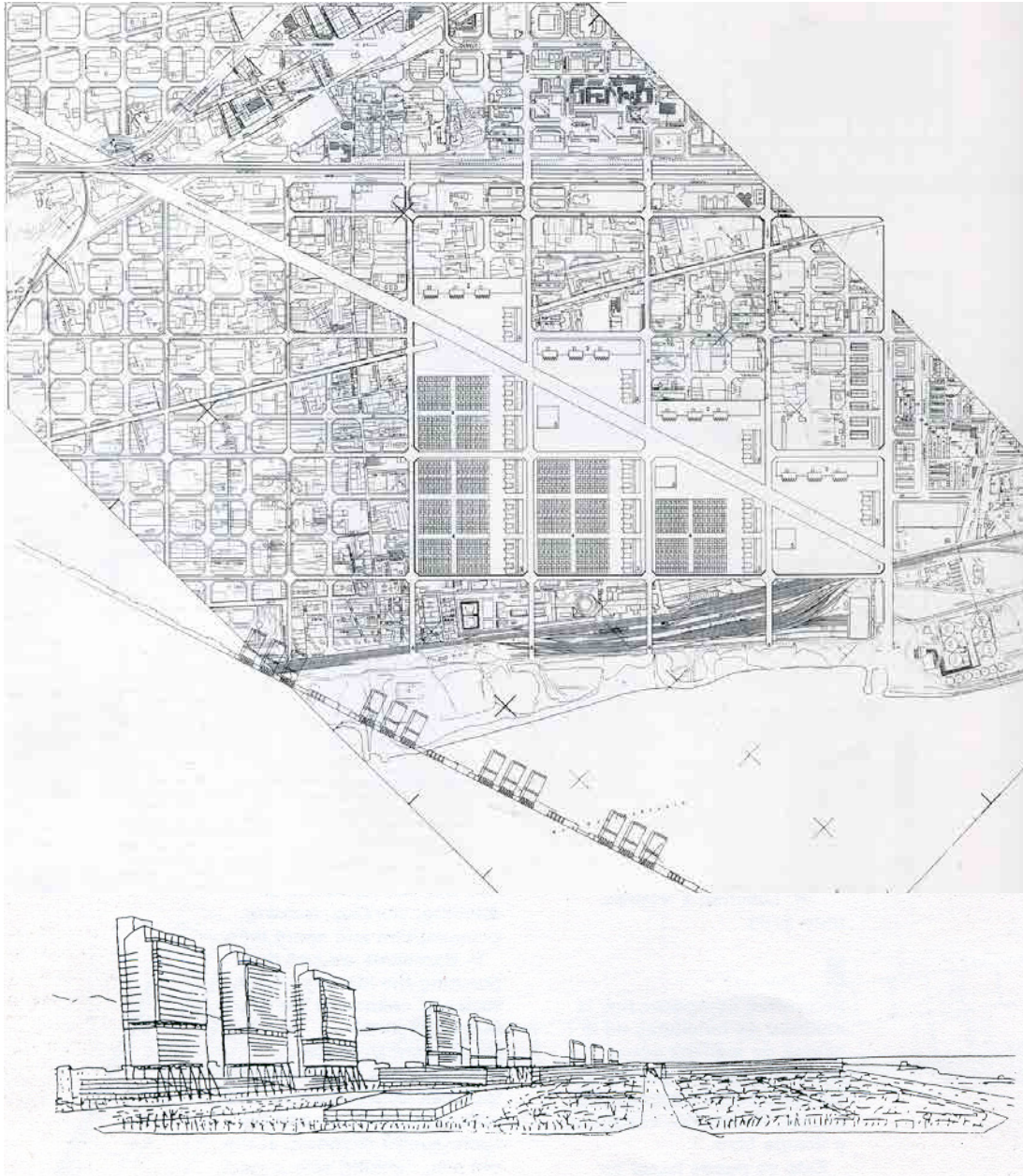
Para explicar la idea utilizan todo el ámbito del plano base del concurso. No obstante concentran la acción entre las calles Bilbao y Rambla Prim (verticales), Perú y el paseo de Taulat (horizontales) (fig. 5.4.1). Sobre el plano se dibuja la propuesta y se superpone el alzado de la Diagonal. La ciudad representa una cuestión de densidades.

La calle Pere IV se interrumpe y discurre bajo la nueva propuesta. Construyen la imagen de la Diagonal mediante grandes manzanas que mantienen la trama de Cerdá, pero siguiendo la estructura del plan del GATPAC que jerarquiza las calles y agrupa las manzanas de 3 x 3. Tres son también los tipos de densidades con las que se resuelve esta zona de Barcelona. Como explican en la memoria del concurso:

“Explora disposiciones alternativas propias de la ciudad presente: el *suburb* de baja densidad pegado al plano del suelo y el edificio mixto residencial-trabajo-comercio, unidades urbanas cuya organización remite a la escala urbana y complejidad de la ciudad policéntrica. El uso de la tercera dimensión permite así modelar el territorio con atención a la escala de las huellas y trazas heredadas. Estratificar en él los usos y compensar la concentración vertical con el espectáculo de un vacío extenso en el que prolongar la mirada y del que recibir la luz.”⁴

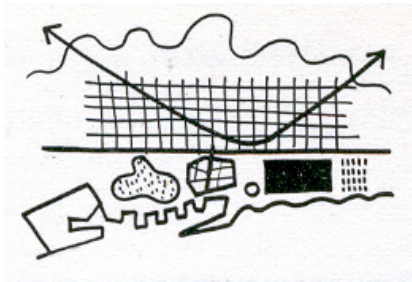
La imagen se percibe a través de los edificios de 24 plantas a la escala del territorio (fig. 5.4.2). En la perspectiva de líneas “limpias”, realizada con trazo a mano, impreciso, el espectador se sitúa *ligera*mente elevado, a nivel del cuarto piso, para contemplar el paisaje de la “cashba” en relación a los otros volúmenes. La visión se realiza desde una de las calles verticales del ensanche. Las torres sin embargo se recortan contra las montañas de alrededor de Barcelona.

En síntesis, la perspectiva no habla de calles, ni siquiera muestra la imagen de la Diagonal: describe relaciones entre conceptos de ciudad: la “ciudad global” o la “ciudad dual”. En el boceto se observa esta trama de grano menudo que recuerda vagamente al Somorostro, a las barracas que poblaban el litoral del Poblenou, tiempo atrás... Mientras que otros concursantes construyen la Diagonal, esta propuesta proporciona un paisaje con un vacío.



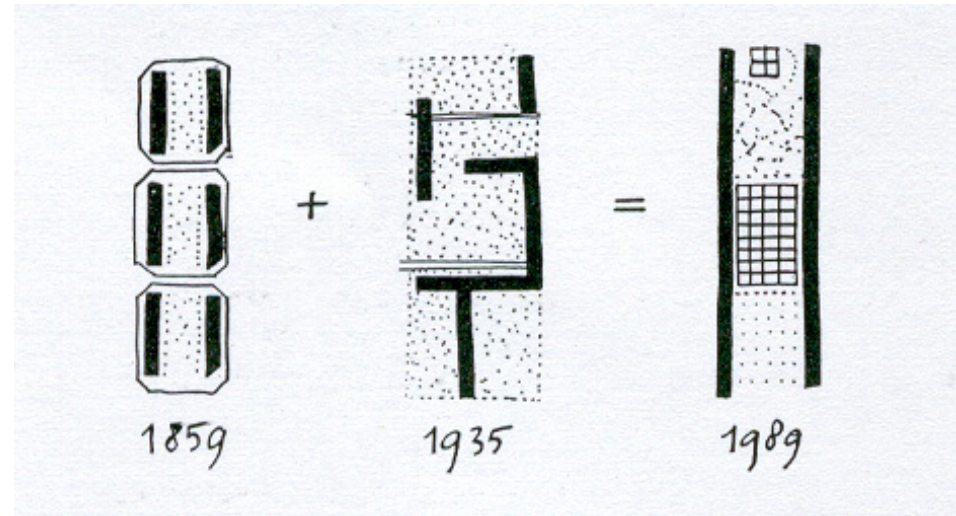
5.4.1. Ábalos y Herreros.
Planta de ordenación de la propuesta.

5.4.2. Ábalos y Herreros. Perspectiva de la propuesta.



5.4.3. Wall, Neutellings, de Geyter y Roodbeen
Esquema de Barcelona con la propuesta

5.4.4. Wall, Neutellings, de Geyter y Roodbeen
Ensamblaje entre el proyecto de Ensanche y la propuesta del GATPAC



5.4.4.



5.4.3. Wall, Neutellings, de Geyter y Roodbeen
Esquema de Barcelona con la propuesta.

Wall / Neutelings / de Geyter / Roodbeen

El equipo británico-holandés formado por Wall, Neutelings, de Geyter, y Roodbeen inicia un análisis a gran escala. Sus esquemas se trabajan a nivel europeo:

“La Diagonal entra en la ciudad como una autopista procedente de Madrid y toma la dirección a Francia al llegar a esta franja litoral. Forma un bumerán de conexión que comunica la retícula vial de la ciudad con las autopistas europeas.”⁵

Se está enunciando la “ciudad global”. En este caso se definen estrategias a seguir, no se plantean la urbe desde una imagen formal (fig. 5.4.3).

Mediante el pragmatismo -y sin atender a la nostalgia- deciden borrar la huella de la Diagonal a partir de la Plaza de les Glòries. La vía se niega y, a partir de este punto, construyen una ciudad teórica. Otros urbanistas también apuntan hacia ese sentido, pero con menor radicalidad, como comenta Solà Morales:

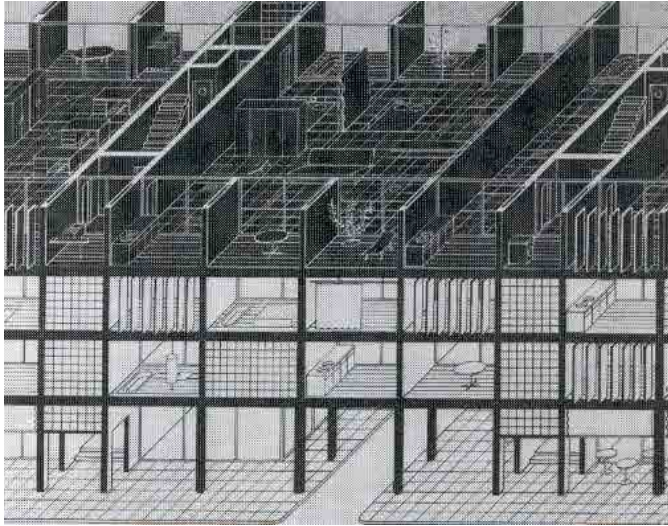
“Creo que la prolongación de la Diagonal tendría que ser sobre todo un trazado mental, un orden espacial indiscutible y prominente de la ciudad. En este sentido, la prolongación del trazado es indiscutible e importantísima. Pero no es necesario que sea el plano de unas fachadas ni un vial rectilíneo ni la axialidad de dos cosas que se miran. Desde el <carroussel> hasta la Défense, poco importa que haya o no avenida: es la referencia mental la que organiza la ciudad.”⁶

Tras realizar el análisis general, el equipo confecciona una revisión a la historia urbana de Barcelona mediante una comparación entre el Plan de Ensanche de Cerdà y el propuesto por el GATPAC (fig. 5.4.4). De la fusión de ambos se deduce el nuevo modelo.

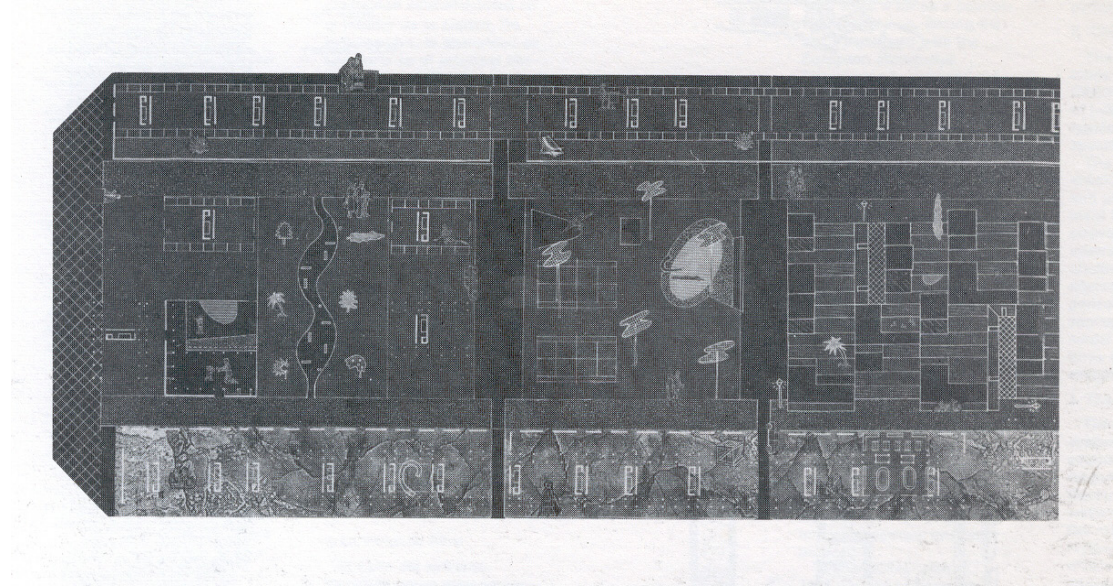
Acompaña a los esquemas un fotoplano de la ciudad de una zona más amplia que la definida en el concurso (fig. 5.4.5). Sobre la imagen se marcan en blanco las vías importantes, tomando en vertical la dimensión de manzana de 400 m (GATPAC). En color claro realzan las trazas históricas de la Rambla del Poble Nou y la de la calle Pere IV. Sin embargo no queda ni rastro de la Diagonal. Se inserta el dibujo de la Villa Olímpica, en aquel momento en proyecto.

5 Jan Neutelings fue colaborador de O.M.A. desde 1981 a 1986.

6 *Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos*. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 101.

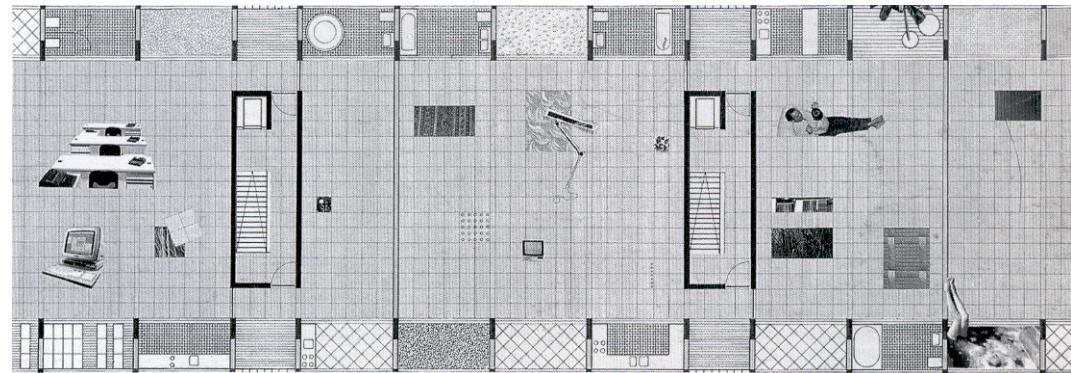


5.4.8. Wall, Neutellings, de Geyter y Roodbeen
Axonometría de las viviendas



5.4.6.

5.4.6. Wall, Neutellings, de Geyter y Roodbeen
Unidad de manzana



5.4.7. Wall, Neutellings, de Geyter y Roodbeen
Bloque de viviendas.

La nueva unidad de tres manzanas se sitúa en la retícula ortogonal de forma que a primera vista puede parecer aleatoria. Pero se observa que las nuevas grandes manzanas se intercalan siguiendo dos intenciones: se colocan en los puntos en los que se elimina la traza de la Diagonal o buscando aquellos solares menos construidos.

En síntesis, la documentación gráfica está acorde con la filosofía del proceso de proyecto. Los arquitectos plantean una estrategia, una estructura, pero en cualquier caso no ofrecen una imagen de ciudad. Los dibujos presentados son esquemáticos y abstractos, trabajados en axonometría o con el collage sobre bases reticulares (figs. 5.4.6, 5.4.7. y 5.4.8). Como comenta Mateo en una entrevista sobre este concurso:

”...El proyecto de la ciudad es más *estratégico* que formalizador, más abstracto que concreto, más relacionado con líneas de fuerza inmatereales que con el diseño específico de las partículas.”⁷

Helmut Christen

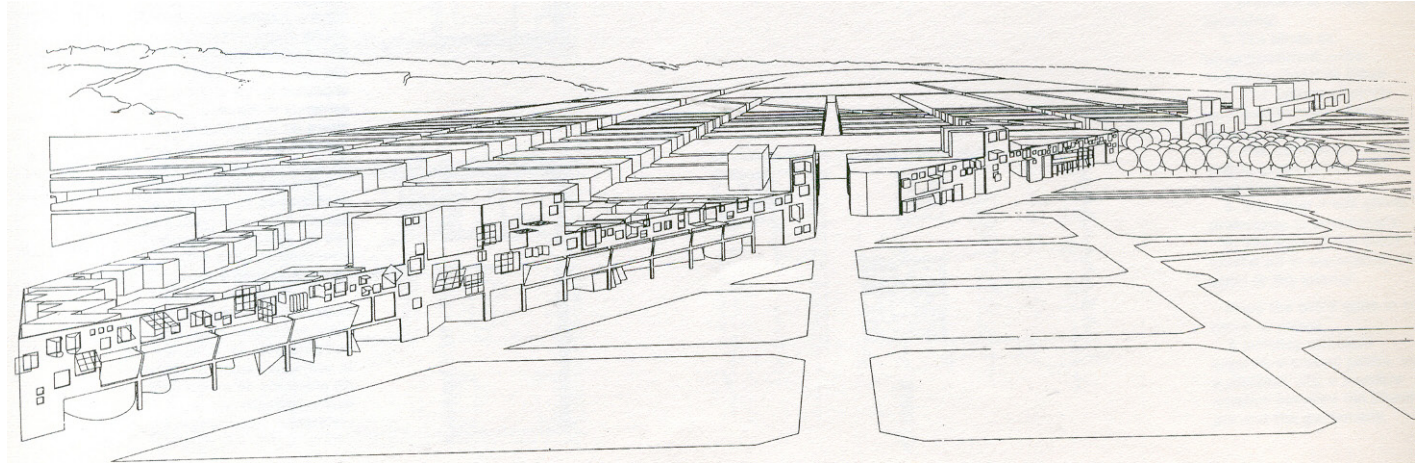
Si el equipo británico-holandés se basa en las direcciones de la trama, la idea de Helmut Christen, también geométrica, confía en la traza de la Diagonal y en la manzana del Ensanche (fig. 5.4.9).

Si se analiza la planta general de la propuesta se observa que sobre el plano base se superpone una retícula en determinadas manzanas de la zona, todas ellas situadas en el lado norte de la Diagonal. Con un grafismo claro y de forma contundente se traza una fachada para la avenida. Serán dos líneas paralelas contínuas que sólo se interrumpirán en las calles importantes. Incluso pasan por delante del gran bloque de viviendas de forma retranqueada existente entre las calles de Selva de Mar y Josep Pla, como un biombo que uniformiza toda la avenida.

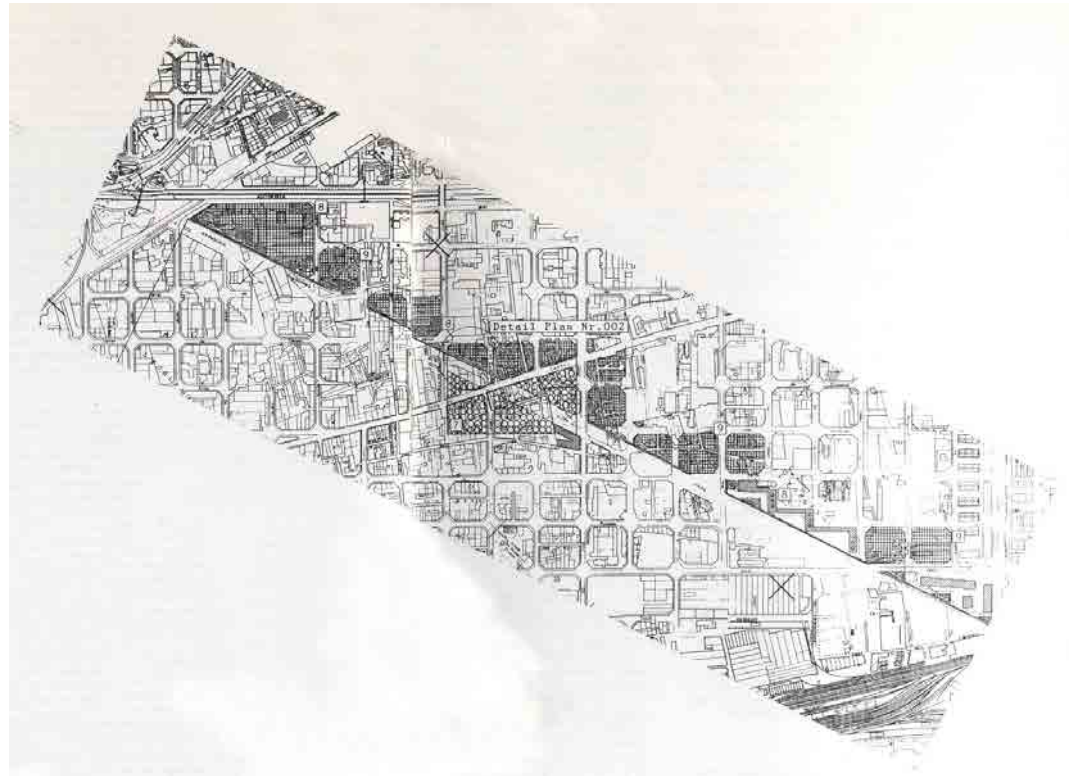
El proyecto atraviesa al otro lado de la Diagonal sólo en un punto: sobre el cruce con la traza preexistente de la calle Pere IV. En este lugar se coloca el parque en el que jugarán los niños del vecindario... El trazado general de la retícula se genera a partir de la modulación de la estructura de la viviendas (fig. 5.4.10).

7

Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 69.



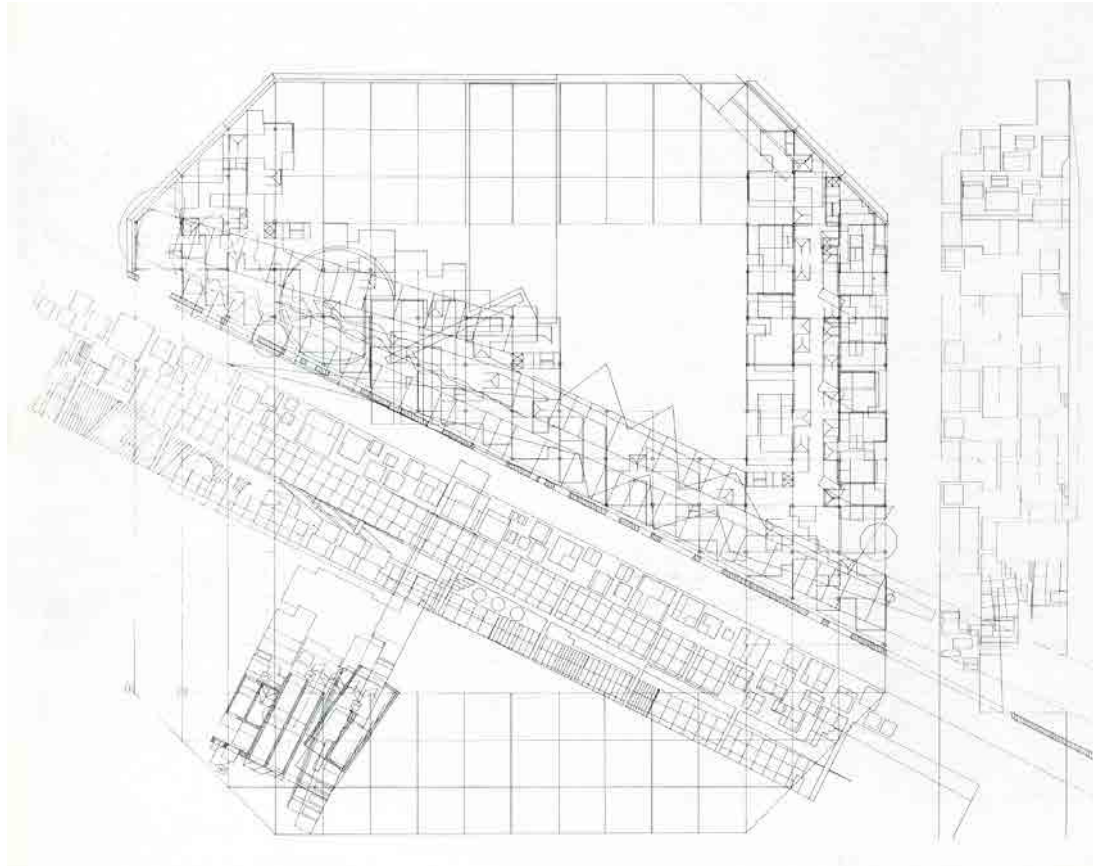
5.4.11. Helmut Christen. Perspectiva del conjunto



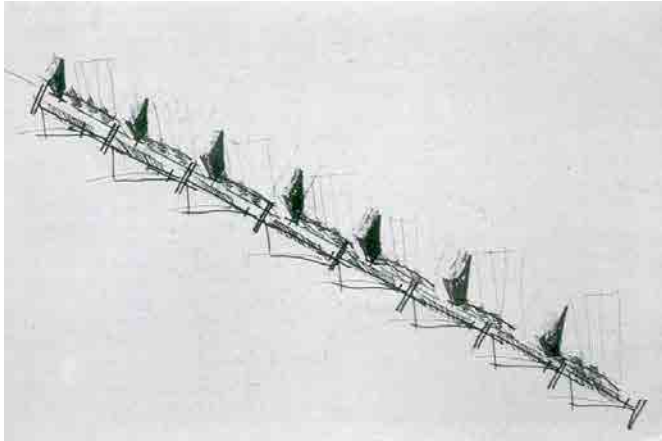
5.4.9. Helmut Christen. Planta de la propuesta

A los planos que muestran el trabajo de encaje geométrico les acompaña una perspectiva también de trazos precisos (fig. 5.4.11). En ella, el observador se sitúa de forma elevada sobre la retícula indefinida de manzanas. En primer plano éstas solo se dibujan en planta, sin volumen, para poder mostrar la nueva Diagonal, que consiste en una fachada continua llena de pequeñas anécdotas.

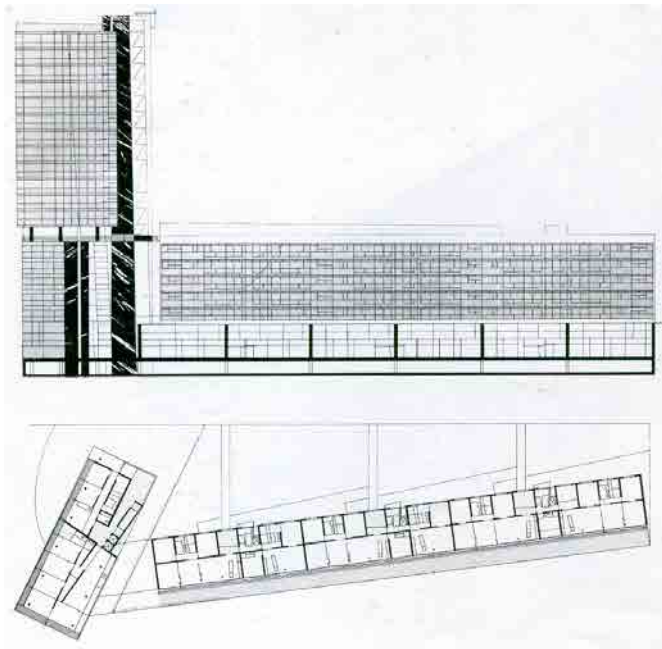
En síntesis, se intuye que la propuesta alberga una sección compleja. Al fondo, se esbozan las montañas con las que no se plantea relación, son simplemente un límite. Y la avenida se termina, pero, sin embargo, para ella no se escribe un final preciso.



5.4.10. Helmut Christen.
Estudio de la unidad de manzana.hacia el oeste.



5.4.13. Daniel y Lieberman. Boceto de las torres de la avenida Diagonal



5.4.14. Daniel y Lieberman. Planta y sección de los edificios.

Alberto Daniel / Claudia Lieberman

Daniel y Lieberman resultaron ganadores ex-aequo del concurso. Si con el proyecto de Ábalos y Herreros se habla del concepto de “paisaje”, los dos proyectos siguientes inciden especialmente sobre la trama. Sobre la importancia de la continuidad de la traza coinciden dos de los equipos ganadores del primer premio ex-aequo (tres ganadores). Ambos parten de la directriz de la Diagonal y se concentran en dar una imagen contundente hacia la calle. Mientras que Daniel / Lieberman trabajan desde la secuencia de edificios, definiendo una fachada continua. En este caso se proyecta la ciudad a través de mega-estructuras que albergan múltiples funciones.

” [...] vivienda, trabajo, formación, consumo y tiempo libre.”⁸

Los edificios se estructuran en vertical. Siete torres combinadas con bloques lineales de menor altura se sitúan en correspondencia con las manzanas del Ensanche (a partir de la actual calle Llacuna). La secuencia de hitos se construye sobre el lado norte, que concentra la mayor densidad y entienden la vivienda como un elemento: neutro, flexible y variable (fig. 5.4.12)

La explicación gráfica del proyecto se inicia con un fotoplano con una banda centrada sobre la traza de la avenida Diagonal. Del encuadre de la imagen sobresalen (recortadas) calles importantes: la Meridiana, Pere IV, así como también la actual calle Escultor Claperós por donde discurrían las vías del tren ahora soterradas.

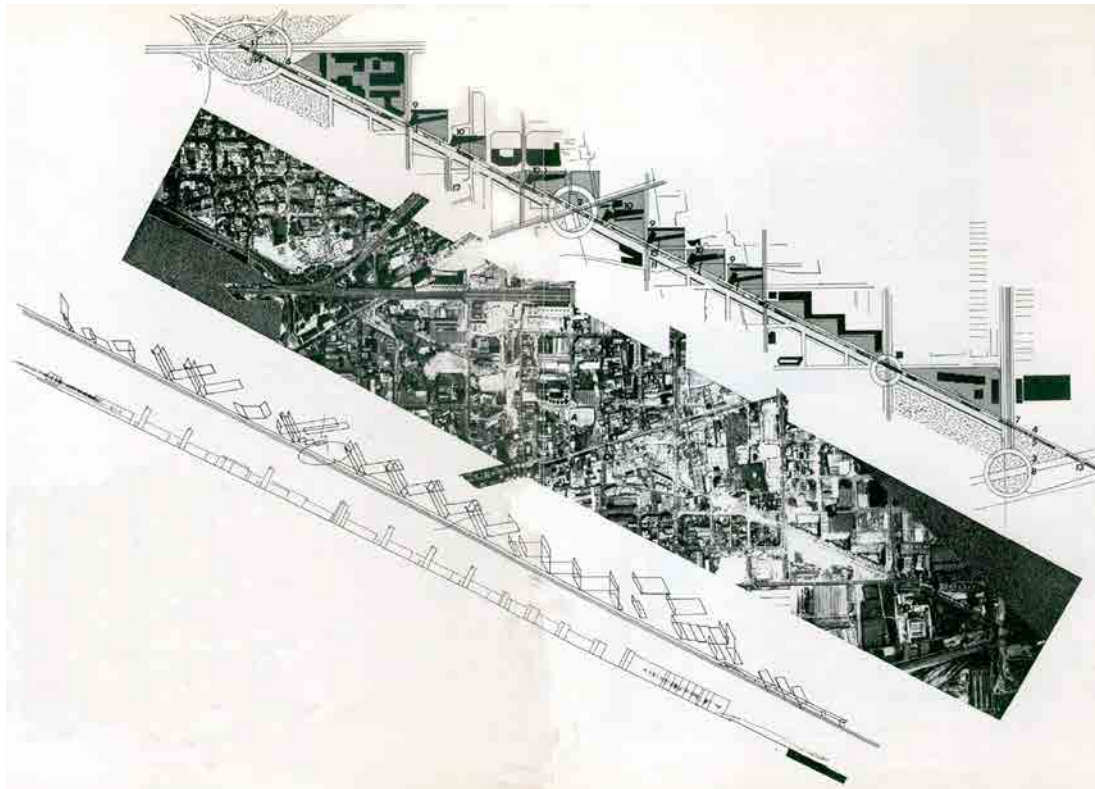
El boceto hecho a mano y la perspectiva abstracta se complementan; entre ambos muestran que la ciudad se rige por una sucesión de elementos con un fuerte componente simbólico. El ritmo no es continuo y se pauta con la ciudad existente (figs. 5.4.13 y 5.4.14).

La altura de la ciudad que plantean permite las vistas sobre la trama vecina y el horizonte, hacia el mar. Por otro lado, se emparenta con las otras torres de la Diagonal, primas lejanas que moran más allá del Paseo de Gracia, en la “otra Barcelona”. Se remiten, por ejemplo, al edificio del Banco Atlántico (fig. 5.4.15). Se reflexiona sobre la dirección de la ciudad de este a oeste.

“Proponemos trabajar los intersticios entre una nueva y potente arquitectura y las <permanencias> del viejo parcelario definiendo un <vector> de infraestructuras – progresivamente dotado con las tecnologías urbanas del futuro- que garantice la relación del tramo Diagonal-Mediterráneo con el tejido de la ciudad y del mar.”⁹

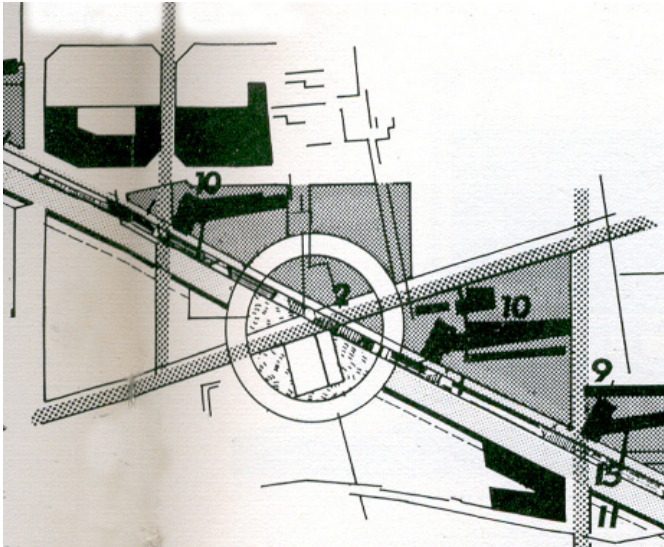
8 *Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos*. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 59.

9 *Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos*. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 59.

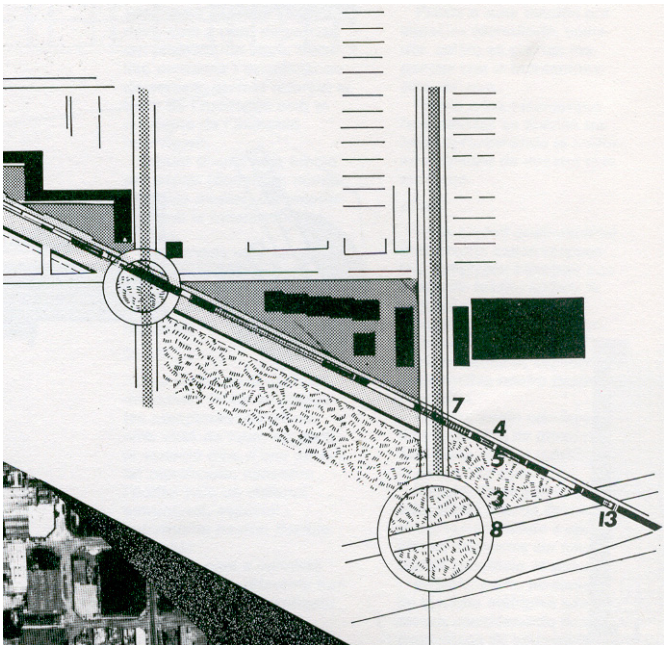


5.4.15. Fotografía desde el interior del edificio del Banco Atlántico.
Barcelona, Open House, 2012.

5.4.12. Daniel y Lieberman.
Planta de la propuesta.



5.4.16 y 5.4.17. Daniel y Lieberman.
Zona del cruce con la calle Pere IV y area del final de la Diagonal.



El proyecto incide, por tanto, en las intersecciones con trazas importantes. Se plantea una plaza en el cruce entre la avenida Diagonal y Pere IV (fig. 5.4.16). En la planta general, en la zona este, se dibuja la rambla Prim que finaliza en una rotonda sobre la vía rápida (fig. 5.4.17). Se esbozan un conjunto de equipamientos que continúan la traza y un paso elevado que finaliza en la línea de costa. En las líneas del plano se intuye la forma triangular que luego, años más tarde, definirá el edificio del Fórum. En resumen, la Diagonal de Daniel / Lieberman llega al mar. En este sentido la propuesta aborda un punto sobre el cual otros no logran profundizar.

A. Beal / S. Brunet

El equipo de Antoine Béal y Segolène Brunet fue uno de los ganadores ex-aequo del concurso de ideas. Como en el caso de los anteriores concursantes, trabaja para dar continuidad a la Diagonal y dignificar la calle. Para explicar esta idea se utiliza la planta de estado actual en el momento del concurso. Unas tramas se superponen sobre el plano base, poniendo el acento sobre la calle Pere IV. Otros puntos de interés a destacar son: la calle Maria Aguiló y el antiguo camino de Valencia, todas ellas trazas preexistentes. Se plantea una nueva jerarquía de vías que atraviesan la Diagonal cada tres calles del Ensanche siguiendo la estructura del GATPAC (fig. 5.4.18).

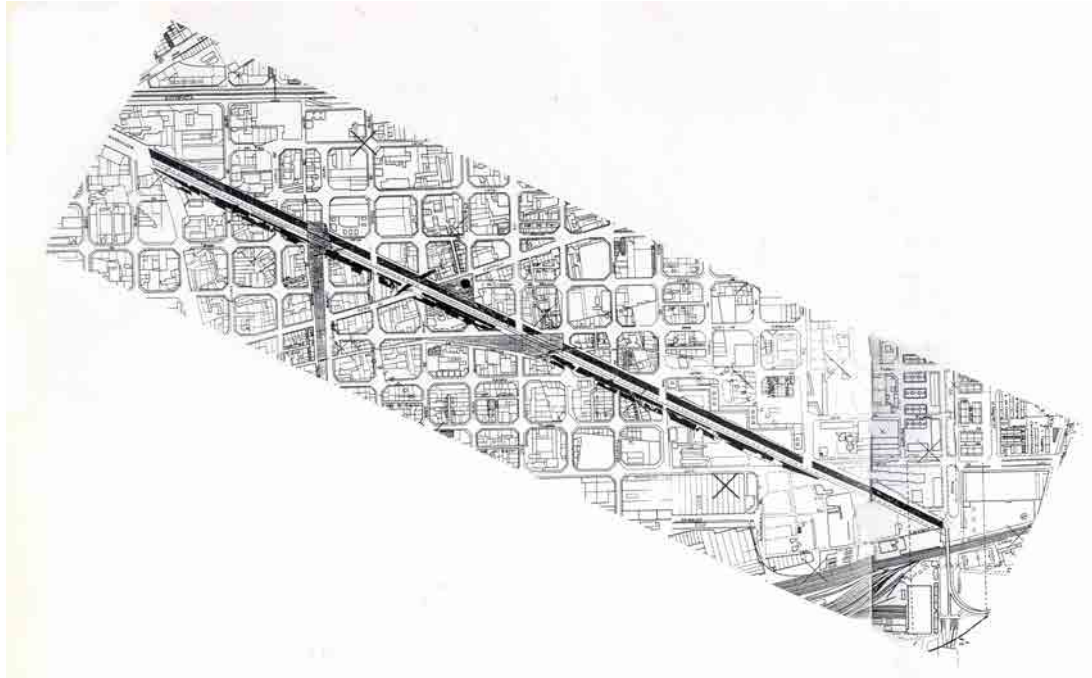
“La Diagonal, tal como se presenta actualmente, constituye un vacío urbano que trunca aquellas islas de edificios que encuentra en su camino. Nuestro proyecto consiste en recrear esta idea dándole sin embargo una nueva identidad.”¹⁰

Se presenta una fachada continua a la Diagonal, en este caso asimétrica y compleja: se plantean oficinas combinadas con viviendas orientadas hacia un espacio interior buscando el asoleo. El alzado de las oficinas y el parque constituyen una nueva sección del vial. Las diferentes actividades urbanas se distribuyen en vertical, no en una zonificación horizontal (en extensión, en superficie).

El proyecto impone sobre la ciudad preexistente una sección continua, pero con una fuerte asimetría. En el lado norte de la vía se plantea un parque lineal a escala urbana mientras en el lado sur se ubica la edificación. El programa se resuelve en un doble bloque en el cual se combinan varios usos; se disponen las oficinas dando fachada a la calle mientras que la parte posterior

10

Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 55.

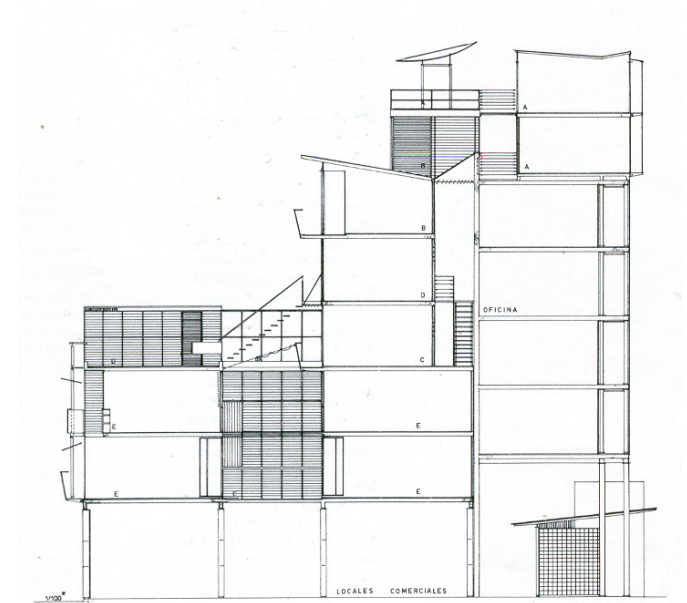


–más tranquila y soleada- se reserva para las viviendas (fig. 5.4.19).

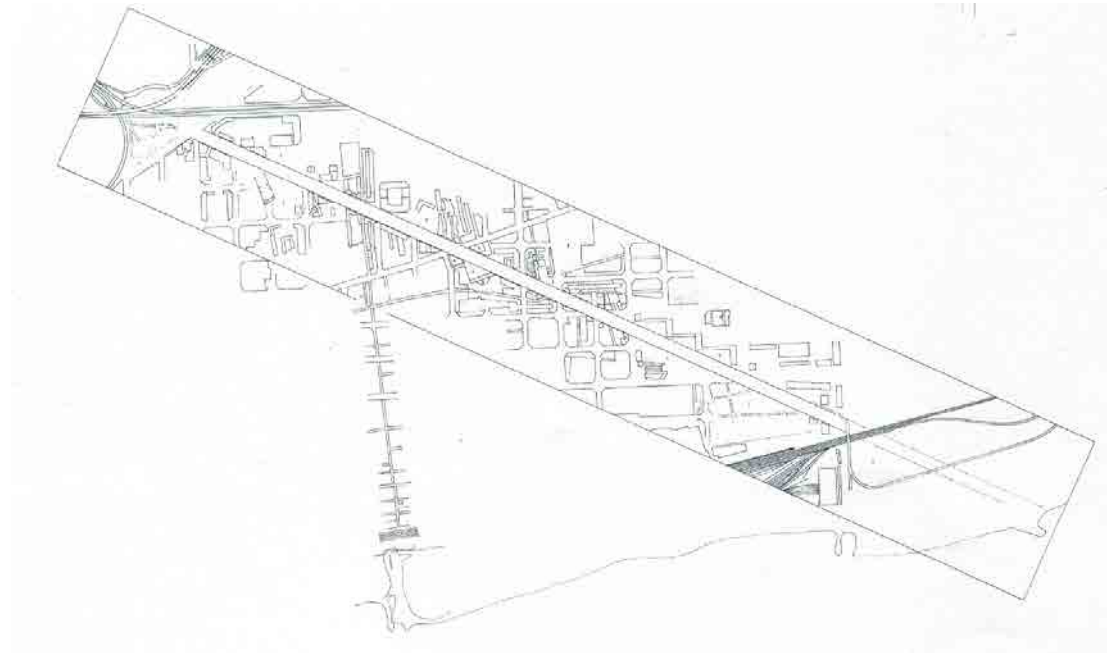
El alzado norte constituye una imagen más uniforme; sin embargo la parte sur construye una estructura fragmentada. Se potencia la sección, pero tras el alzado se esconden las irregularidades de la ciudad existente. Se define la zona central del ámbito dejando los extremos sin resolver. Hacia la plaza de las Glòries el proyecto se detiene en la actual calle Granada. Representa una idea abstracta de ciudad que no pretende resolver las particularidades sino que únicamente ,explica un concepto de ciudad a través de la sección.

A diferencia de la propuesta de Daniel / Lieberman en este ejemplo la Diagonal se interrumpe abruptamente al llegar a la rambla Prim, sin embargo unos trazos discontinuos indican una hipotética continuidad de ésta sobre el mar.

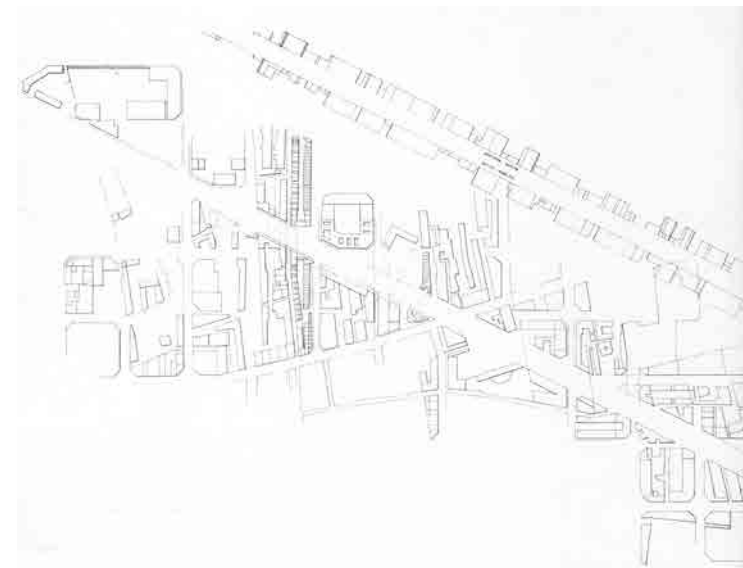
En síntesis, el análisis y la solución se plantean de forma teórica, definen una pauta, sin llegar a resolver las particularidades. En consecuencia, no se materializa en una imagen para el lugar concreto; la sección podría existir en cualquier situación, incluso en medio de la nada, en un desierto.



5.4.18. y 5.4.19. Béal y Brunet.
Planta general y sección de la propuesta.



5.4.20. Pranas y Collová. Planta de la propuesta.



5.4.21. Pranas y Collová. Planta detalle de la intersección entre la avenida Diagonal y la calle Pere IV.

Jean Pierre Pranlas / Roberto Collovà

El otro ganador *ex-aequo* del concurso fue el equipo de Jean Pierre Pranlas Decours y Roberto Collovà. Este equipo identifica los problemas y proporciona una respuesta siguiendo una estrategia basada en tres tipos de densidades. La tipología se adapta colmatando el tejido mediante el fragmento.

El plano de situación se redibuja respecto a la documentación original de las bases del concurso (fig. 5.4.20). El dibujo incide sobre dos calles: la traza de la avenida Diagonal y la rambla del Poble Nou. Entre ambas direcciones y el perfil de la línea de costa se define un triángulo del cual no se describe nada. De esta primera aproximación al lugar puede intuirse la importancia de la relación con el mar, como final de las dos perspectivas; sin embargo el proyecto desvela lo contrario. La definición se diluye al llegar al final de la avenida.

Si se observa con más precisión el trazo de las dos líneas continuas y paralelas con las que se esboza la Diagonal, se detecta que éstas se superponen al tejido fragmentado. Sólo compiten con ella la vía rápida y las vías del tren -que pasan elevadas- en la parte final de la calle. La nueva ciudad se compara con la textura consolidada de la rambla del Poble Nou.

Si los extremos se dejan indefinidos, el trabajo de concreción se realiza en la zona central, en la confluencia entre la Diagonal y la calle Pere IV. Al analizar su dibujo en una planta de mayor escala, se observa como en él se construyen las edificaciones que completan los intersticios entre el vacío generado por la nueva traza, las dos direcciones de la retícula de Cerdà y las líneas de las trazas antiguas. La estrategia consiste en coser, disimular y culminar las manzanas.

Este trabajo de acupuntura se traduce también en el entramado de los espacios públicos. Como comentan en la memoria:

“... La Diagonal se convierte en un nuevo lugar donde los espacios vacíos, emergidos a lo largo del trazado, se transforman en espacios públicos, mientras otros espacios vacíos se desarrollan en el interior de nuevas y mayores manzanas, logrando así una función regeneradora.”¹¹

En el plano de detalle, se muestra la relación entre las densidades y las tres tipologías de viviendas. Junto a las proyecciones en planta de dos casos concretos de manzana se dibujan los alzados correspondientes. En ellos se intuyen las aberturas; de nuevo se aprecia un trabajo

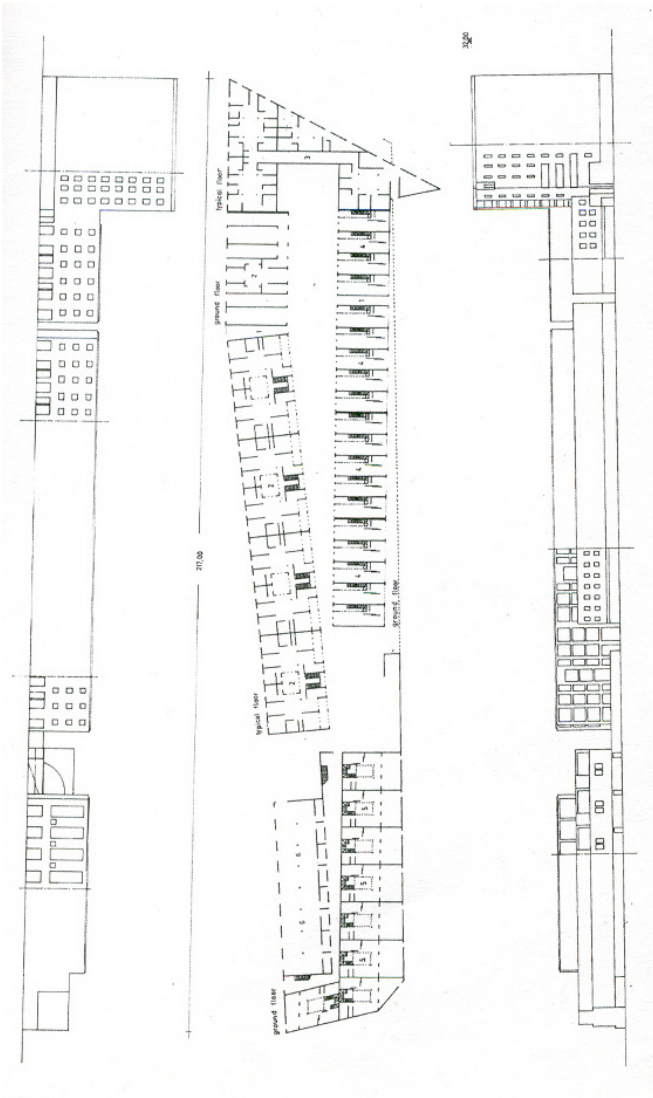
11

Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 53.

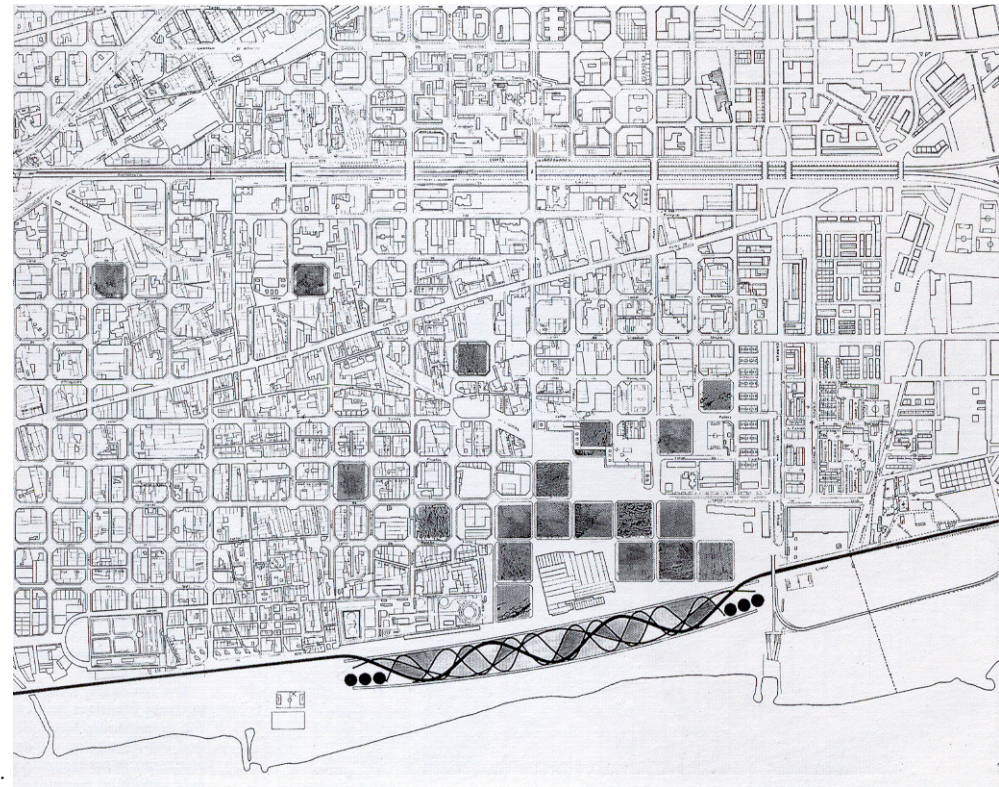
minucioso, pero lleno de discontinuidades. Los autores niegan un *skyline* uniforme. La lectura se construye a base de retales que se combinan y generan un conjunto (figs. 5.4.21. y 5.4.22.).

Los planos advierten de la existencia de una ciudad en la cual es posible “perdersé”, en la que el espacio público se multiplica y adquiere un lenguaje más cercano con el habitante. No obstante, la propuesta de Prantias-Collová no define una imagen concreta: sólo constituye una apuesta hacia una ciudad más heterogénea, con una mirada más introspectiva, pero formalmente todavía abierta debido a la combinación de los tipos.

En síntesis, se trata de un proyecto de estrategia, sin embargo inicia el camino hacia una urbe proyectada a escala doméstica. Vivienda y espacio público se convierten en indisociables como parte de la misma materia. La respuesta se concreta en una ciudad en la que es posible pasear, jugar a pelota o leer el periódico en el sofá.



5.4.22. Prantias y Collová
Planta y alzados del edificio de viviendas.



5.4.23.

Arquitectos invitados al concurso

En los equipos que participaron como invitados se observan dos actitudes que merecen especial atención. Por un lado la salida de tono del equipo formado por Meili, Peter, Herzog y de Meuron (estos dos últimos participes, a posteriori, en la imagen del final de la Diagonal con el edificio Fórum) y, por otro, la ciudad de Hans Kolhoff que refleja un anticipo a lo que realmente sucederá en un futuro.

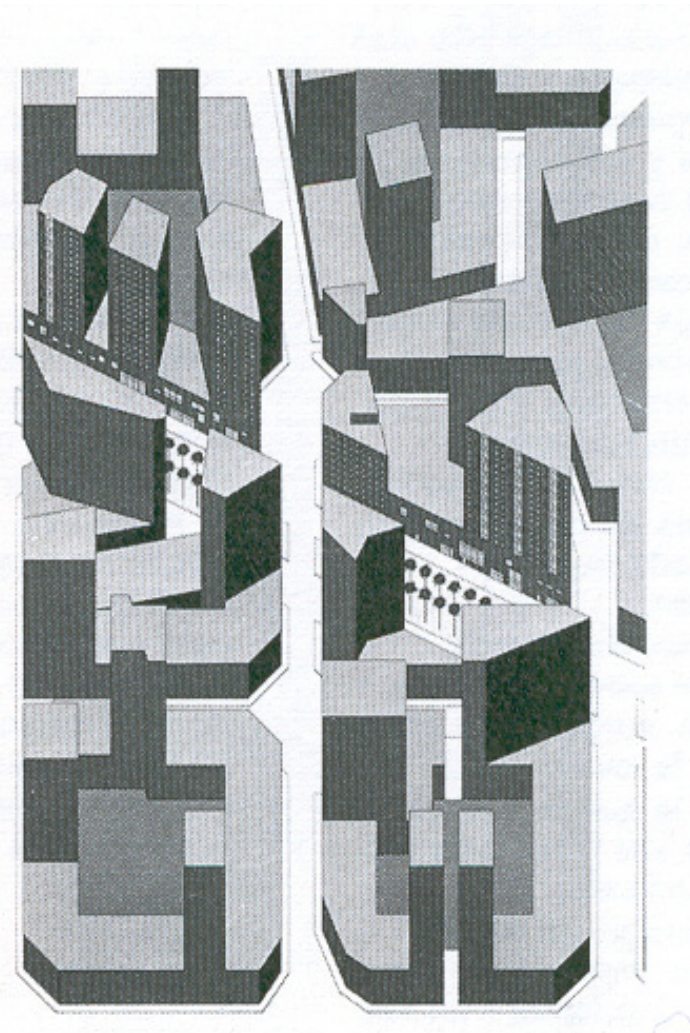
Meili, Peter, Herzog y de Meuron

“Desistimos de reducir las reflexiones urbanas de la <Diagonal> de Barcelona a proyectos de viviendas [...] No puede ser nuestro trabajo ahogar preguntas, sobre todo, cuando ni siquiera han sido planteadas.”¹²

Los arquitectos Meili, Peter, Herzog basándose en la premisa de partida introducen un elemento de paisaje, a priori discordante, que consiste en una depuradora de aguas la cual se convierte en el argumento vertebrador para la idea de una nueva ciudad. Esta propuesta “regala” un vacío al final de la avenida y se hace cómplice de las infraestructuras urbanas.

El dibujo del proyecto dibuja de forma literal el plano base. La avenida Diagonal no se construye; sólo se introducen sobre la planta en algunas manzanas del Ensanche unas texturas de forma aleatoria. Estas «manchas» se van concentrando paulatinamente hacia el final de la Diagonal (fig. 5.4.23). De la planta se advierte que la propuesta no interviene sobre la avenida, sin embargo a partir de la calle Selva de Mar se abre la perspectiva y se concentran en este punto los estanques de la futura depuradora siguiendo la estructura del Ensanche. Uno de ellos se interpone en la traza de la Diagonal, pero deja libre la visión sobre el mar.

Del triángulo que forman las dos calles y la línea de costa, el proyecto conserva un único edificio: se trata de la antigua fábrica de «Can Girona» situada frente al mar con la directriz de las antiguas vías del tren hacia el Maresme. Paralela a la estructura del conjunto fabril se sitúa un paisaje de líneas sinuosas entre las que se enredan la nueva infraestructura de la estación depuradora que se transforma en parque y se entrelaza con la vía rápida -de trazo más ancho- de la nueva ronda litoral.



5.4.24. Kollhoff.
Volumetría del proyecto.

“El nuevo establecimiento será parte visible de un sistema circulatorio, de un proceso natural y, como tal, asumirá un papel importante, estética y funcionalmente, en la ciudad contemporánea.”¹³

Pasados los años, Barcelona ensayará en parte esta estrategia: en la zona del Fórum se ejecutará la convivencia entre la estación depuradora existente, la red de vías rápidas y un nuevo espacio público en el que culmina la Diagonal.

Hans Kollhoff

En contraposición al sorprendente paisaje de estanques se encuentra la propuesta presentada por Hans Kollhoff que trabaja desde la Arquitectura.

“Nos interesa un modo de construcción urbana cuya naturaleza sea arquitectónica y no dependa ni de un plan general ni de los prototipos de vivienda, sino que emerja de la manera más directa posible de las circunstancias que lo condicionan, que lo realizan y que después lo expresan.”¹⁴

En la representación tridimensional del proyecto se observa que para describir la idea se escoge una axonometría con los ejes xy siguiendo las direcciones del Ensanche. De este modo la Diagonal se percibe como tal. Es importante insistir en que la elección de esta terna viene condicionada por el concepto que se quiere transmitir (fig. 5.4.24).

El dibujo describe una volumetría a través del contraste. Con un degradado, la calle se deja en blanco -espacio libre-, y con un tono suave se describe el plano horizontal de las azoteas, siguiendo el gradiente para los patios interiores de manzana casi cerrados. Con mayor fuerza se tiñen las fachadas, en las que se oscurece el alzado este para enfatizar las diferentes piezas.

A posteriori, la mirada se fija en los detalles que definen la imagen de la avenida. En el espacio público se distinguen dos hileras de árboles -el boulevard-, mientras que en las fachadas se interpretan unas aberturas con un ritmo más desordenado en la parte del basamento y más regular en la parte superior de la torre.

13 *Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos*. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 91.

14 *Vivienda y Ciudad: Concurso Internacional de Proyectos*. BCN. Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990, pág. 91.

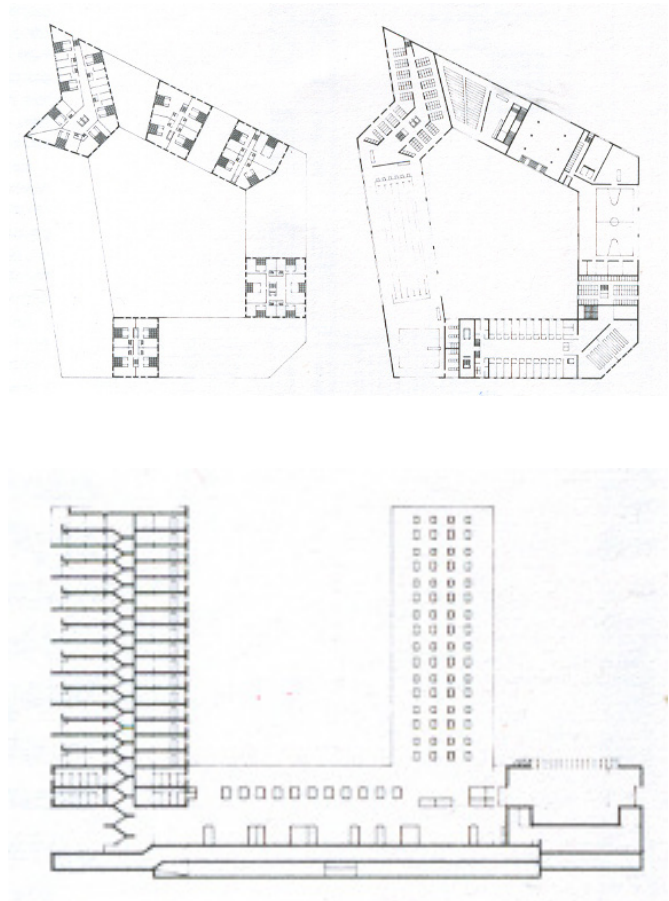
Como se aprecia en la propuesta, las herramientas de trabajo utilizadas son arquitectónicas: luz, sombra, densidad, geometría, etc... En este sentido, se considera importante destacar cómo se representa el proyecto. Con la perspectiva anterior se consigue una lectura clara del planteo; las proyecciones planas acaban de resumir su estrategia urbana. Por otro lado, dos planos sintetizan el discurso: la planta general y el esquema de torres que la complementa (figs. 5.4.25 y 5.4.26)

El trazo del dibujo se realiza con líneas finas y precisas. Sólo se representa el perímetro de las edificaciones y los patios; las trazas divisorias del parcelario, las aceras y la vegetación se obvian. Las calles se leen como el reverso de lo construido. La nueva ciudad y la preexistente se confunden. Sólo en una vista más cercana se descubre la maniobra del arquitecto: las manzanas de forma irregular con una torre. En el proyecto presentado por Kollhoff confluyen diferentes ciudades superpuestas. El autor decide reafirmar la avenida creando un «basamento» de cuatro plantas con una sección que «acoge» al ciudadano.

En el esquema de los edificios altos, cabe destacar dos parámetros: la densidad y la geometría. Es evidente que la Diagonal concentra el mayor número de torres de viviendas, aunque éstas no siguen un ritmo sino que se agrupan en el centro de la vía y se diluyen en los extremos. Hacia el final de la avenida (lado mar) existe un punto en el cual se interrumpen debido a la particularidad del lugar. Existe un gran bloque retranqueado de viviendas que se conserva. A partir del eje de la calle hacia el norte y el sur, paulatinamente desciende la densidad y se advierte que la geometría de los edificios se regulariza siguiendo las dos direcciones del Plan Cerdá. Para comprender toda la volumetría basta con superponer el esquema de las torres sobre la planta general; solapar los dos conceptos de ciudad: la calle -la indómita- con las torres de viviendas -la doméstica-.

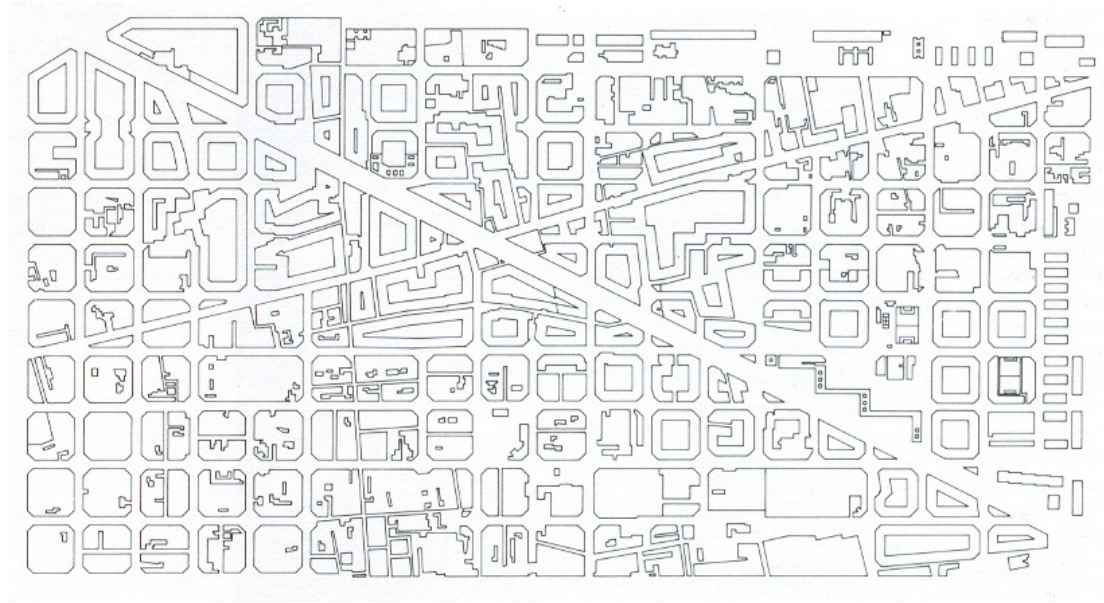
Para la vivienda, el arquitecto reclama intimidad frente al «caos» urbano. Para conseguir cierto aislamiento retoma un recurso que recuerda a la galería de las fachadas interiores del ensanche (fig. 5.4.27).

Las torres de viviendas miran al paisaje y se emparentan con el resto de la ciudad, pero al mismo tiempo, mediante su geometría irregular, generan discontinuidad e imprimen carácter personal a cada manzana. Con ello permite resolver de forma arquitectónica la singularidad de cada lugar, en definitiva, el objetivo consiste en no imponerse sino en adaptarse a la ciudad existente.

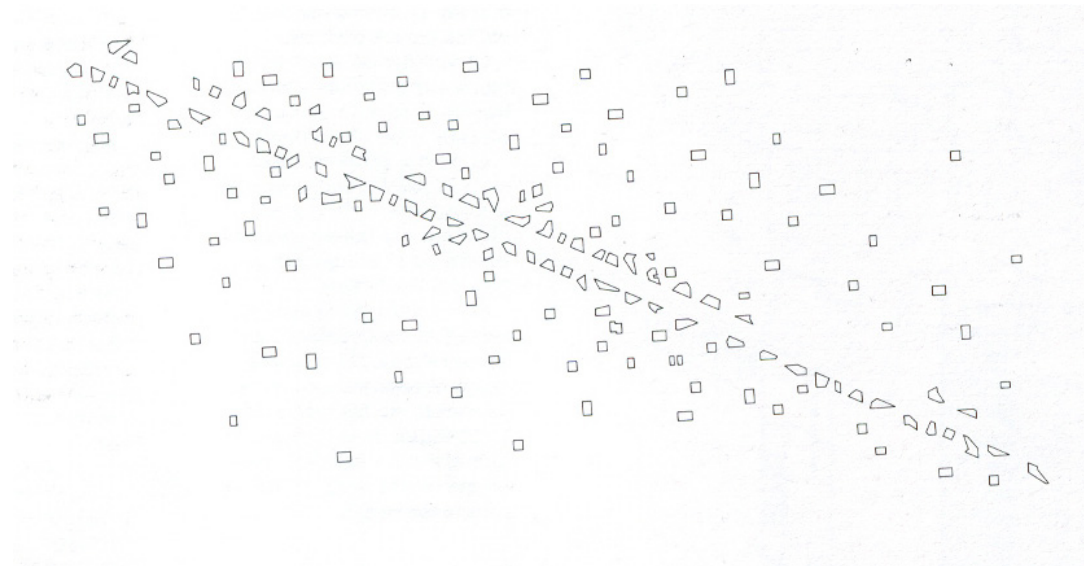


5.4.27. Kollhoff. Planta baja, planta tipo y sección del proyecto.

5.4.25. Kollhoff. Plano de emplazamiento con volumetría que define el proyecto hasta la planta cuarta



5.4.26. Kollhoff. Planta con la definición de los edificios en altura



Una de las críticas que recibió el concurso consistió en el uso exclusivo de la vivienda como elemento dinamizador de este sector de Barcelona. Solà-Morales comenta a propósito de la convocatoria:

“¿Ensanche periférico o periferia céntrica? Pensando una metrópolis que llene la comarca del Maresme, esta Diagonal Este, para mí reviste de un carácter muy céntrico, verdadera Diagonal de las Glorias, tramo singular más apto para el papel de gran estructura direccional y terciaria que la plaza que recibió este nombre por su trazador original.”¹⁵

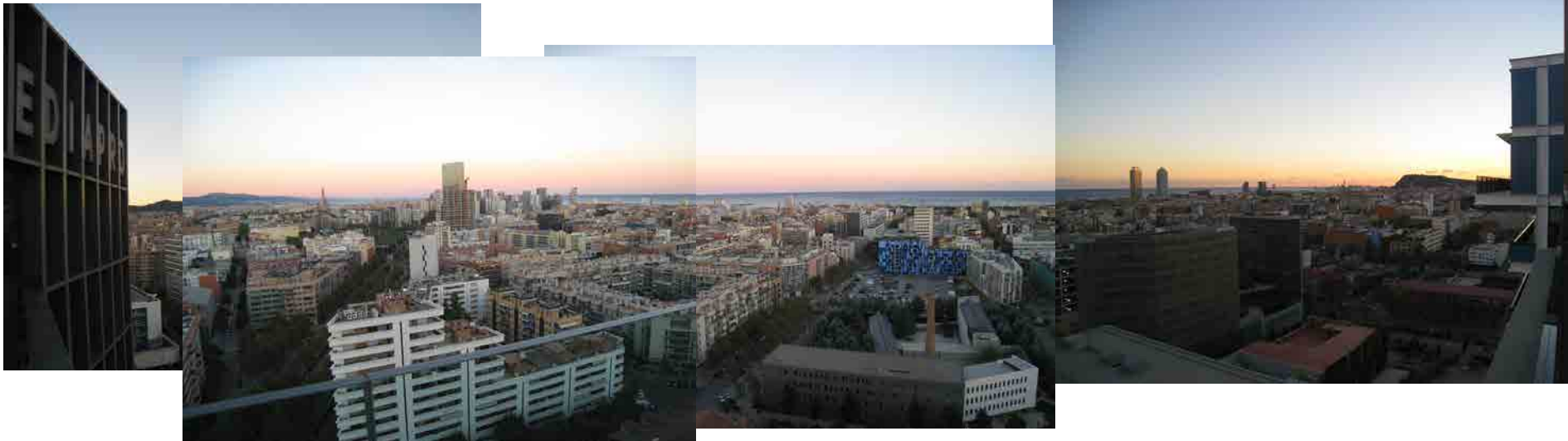
En síntesis, sobre el concepto de los tipos de uso, Kollhoff realiza un gesto hábil, puesto que sin renunciar a la vivienda construye un zócalo de uso terciario de cuatro plantas. En otros aspectos la propuesta también augura aquello que acontecerá aproximadamente una década más tarde.

Así, las torres propuestas que absorben la geometría de las distintas trazas emergen en la Diagonal a partir del año 2000 respaldadas por el nuevo plan de usos del distrito tecnológico 22@ (figs. 5.4.28. y 5.4.29). Este planeamiento paradójicamente prima las actividades tecnológicas (Media, TIC, Energéticas, centros de diseño y relacionadas con la medicina Tec-Med) frente a la vivienda, con la finalidad de crear un distrito de innovación empresarial.

Por tanto, en este nuevo distrito se instalan empresas tecnológicas como el edificio de Media Pro de Carles Ferrater; se convoca el concurso para la Cambra de Comerç de Gascón, o la torre del Hotel ME de Perrault. Estos ejemplos siguen en parte la senda planteada de la mano de H. Kollhoff aunque en ellos nunca habita nadie.

5.4.28. C. Ferrater. Edificio de oficinas de Mediapro.
Barcelona, Open House, 2012.

5.4.29.. C. Ferrater. Panorámica desde la terraza de las
oficinas de Mediapro.
Barcelona, Open House, 2012.



CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

A diferencia de otros concursos, éste se trata de una propuesta teórica; una meditación sobre la ciudad en voz alta. Mientras que en L'Illa Diagonal se trabaja con lo simbólico, entre dos conceptos morfológicos de ciudad (manzana / bloques aislados) en «Vivienda y Ciudad» los participantes se encuentran con un tejido urbano fragmentado, deshilachado, con trazas pretéritas y, siguiendo las bases del concurso, con el objetivo de otorgar una continuidad a la avenida Diagonal.

Atendiendo al tipo de mirada, se distinguen aquellas que se miden con la metrópolis de una forma global, como el ejercicio de Abalos y Herreros, en el que los edificios altos se combinan con un tejido de menor densidad que se apoya sobre la trama del Ensanche, pero sin compartir su morfología.

Siguiendo también la retícula, se encuentran, por un lado, la propuesta del equipo formado por Wall, Neutellings, de Geyter y Roodbeen que incluso niega la abertura de la Diagonal; y la propuesta de Helmut Christen que combina una estructura generada a partir de la manzana de Cerdà con la importancia de la traza de la Diagonal. Por otro, se encuentra el grupo de proyectos que apuestan por el eje urbano como esencia de la ciudad: Alberto Daniel y Claudia Liebermann pautan la avenida de grandes torres (hitos) de viviendas, o la elección de Antoine Béal y Ségolène Brunet que consideran la solución del problema mediante una fachada continua. Como contrapunto, Jean Pierre Pranlas Decours y Roberto Collovà representan la lectura basada en fragmentos.

Por tanto, se detectan diferentes conceptos de ciudad en las propuestas analizadas: las propuestas radicales como la del equipo de Neutelings que borra la traza de la Diagonal para continuar la geometría de Cerdà o como la presentada por Christen con una estructura de grano pequeño describen la “ciudad geometría”.

El equipo de Herzog-De Meuron construye la “ciudad paisaje”. También propone una idea radical, pero reflexionando sobre la integración de las infraestructuras de una gran ciudad.

Ábalos y Herreros trabajan con diferentes densidades y plantean una estructura de grandes torres que representan «la ciudad simbólica». También crea la «ciudad simbólica» el proyecto de Daniel-Liebermann que pauta la Diagonal a partir de grandes torres y construye el final de la avenida con una forma triangular que intuye al futuro edificio del Fórum.

El caso de Pranas-Collová constituye un caso aislado ya que su propuesta genera una «ciudad fragmento». Los arquitectos resuelven el tejido con propuestas puntuales que cosen el tejido urbano la ciudad.

La urbe de Béal-Brunet constituye una sección continua y asimétrica. La propuesta construye la fachada del lado norte y en el lado sur genera un gran parque lineal. Es una «ciudad espacio público», como también la representa la idea de ciudad de Kollhoff, el cual construye la sección de la calle con una tipología híbrida configurada por un basamento continuo de cuatro plantas y sobre él unas torres que dialogan con diferentes geometrías.

En conclusión, los ganadores del concurso junto con los dos arquitectos invitados crean una «mirada propositiva»; un ejemplo de las actitudes de los autores respecto a la ciudad desde el proceso de proyecto. Representan en su conjunto las miradas sobre las que influye el pasado, pero con un enfoque estratégico. Por ejemplo, la vista hacia el paisaje de Meili, Peter, Herzog y de Meuron, o la urbe de Kollhoff que combina densidad, calle y discontinuidad para crear una «ciudad múltiple».

Esta revisión teórica de un ámbito de Barcelona se empareja también con otros proyectos posteriores. Por su localización, representa cierta correspondencia con el Fórum 2004; por su situación, con la consulta sobre las manzanas de la Diagonal de 1993 (aunque éste concurso es menos ambicioso, con ámbito más reducido) y, atendiendo al programa, precede también al concurso de ideas promovido en 1996 por la UIA, que análogamente plantea la creación de viviendas como tejido generador de ciudad, aunque en una situación urbana completamente distinta (el casco antiguo de Barcelona).

5.5 | 1995 - CONCURSO PARA EL FRENTE MARÍTIMO DEL POBLENOU

La consulta para resolver cinco manzanas del frente marítimo del Poblenou constituye el primer ejemplo seleccionado, una vez transcurridos los Juegos Olímpicos de Barcelona. En 1995 el litoral está ya consolidado y la vía férrea desmantelada. Por tanto, la iniciativa consiste en otorgar una continuidad a estrategias previas iniciadas anteriormente. Si en el concurso de “Vivienda y Ciudad” se reflexiona sobre la fachada del barrio del Poblenou hacia la Diagonal, ahora se pretende definir parte de su *skyline* hacia el mar.

El solar del concurso se sitúa en uno de los límites de la trama de Ensanche (fig. 5.5.1). Como sucedía en ejemplos precedentes, se trata de zonas que habían quedado indefinidas en el proyecto original de Cerdà. El emplazamiento surge como fruto del derribo de las fábricas obsoletas del barrio del Poblenou.

En el año 1995, el Ayuntamiento convoca el concurso restringido del “Frente Marítimo del Poblenou” para continuar y resolver la volumetría del litoral de Barcelona. El consistorio invita a los siguientes equipos de arquitectos: Bru / Serra / Vives Cartagena; Pasqual / Ausió / Mora; Rafael de Cáceres; Martorell / Bohigas / Mackay / Puigdomènech; L. Cantallops / E. Cantallops / Closes / Remoué / Simón; E. Donato / M. Jiménez; y la del equipo Ferrater / Guibernau / Montaner / Nieto / Mateu, que será el ganador del concurso. El resultado se publica conjuntamente con una memoria en la que se incluye un análisis de las diferentes propuestas de los proyectos realizado por el propio Ayuntamiento.

“Se trata de siete manzanas de una medida aproximada a las de la trama del Ensanche, que acabarán de formalizar la llegada de la estructura propuesta por Cerdà hasta el mar. Dadas las especificidades del sector, el Ayuntamiento promovió una consulta sobre la base de la manzana tipo y la agregación en el frente de mar, los resultados de la cual han permitido disponer de una importante herramienta de discusión para buscar la ordenación más idónea.”¹

El programa sugerido por la administración pretende definir la volumetría y los usos de cinco manzanas que se sitúan frente al mar entre las calles Lope de Vega, Selva de Mar y Taulat, requiriendo concretar la imagen de la ciudad en este sector. Aunque las bases del concurso se refieren solamente a un estudio de los volúmenes, los concursantes llegan a una definición arquitectónica detallada a través de sus perspectivas.



5.5.1. Plano del Ensanche de Cerdà, 1859
Zona donde se ubican las 5 manzanas

1

AAVV, *Barcelona.Segona Renovació*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996, pág. 27.

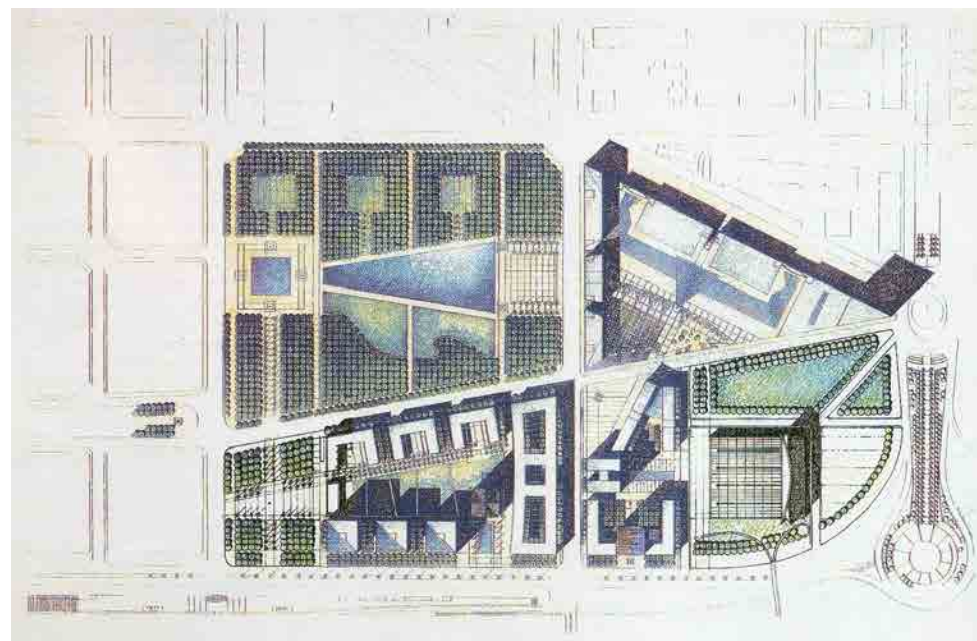


5.5.2. Ricardo Bofill. Perspectiva del proyecto de ordenación del centro direccional de la Nueva Diagonal, 1992

En este período se ha afianzado ya el concepto de ciudad “modelo Barcelona”. Realizados los equipamientos deportivos y construidas las grandes infraestructuras viarias, se explora ahora un concepto de urbe que concentre su atención en la imagen que ésta proyecta al exterior.

Para parte del frente marítimo de este ámbito se habían ensayado antes algunas propuestas como, por ejemplo, el proyecto de ordenación del centro direccional de la Nueva Diagonal, situado entre las calles Selva de Mar y Rambla Prim (actual Diagonal Mar). Así, en el año 1992, el arquitecto R. Bofill plantea un frente marítimo con torres de oficinas (figs. 5.5.2 y 5.5.3). El conjunto se distingue de la trama del Ensanche por su mayor altura y densidad edificatoria, así como también por los modelos arquitectónicos que utiliza como referencia.

A través de la perspectiva dibujada desde la línea de mar, el proyecto se explica con el punto de vista en la playa. La imagen compara la nueva ciudad con elementos emblemáticos de la existente: las torres olímpicas y, al fondo, la silueta de la montaña de Montjuïc. Se trabaja, así, con la “imagen” de la Barcelona post-olímpica como telón de fondo. La idea de Bofill consolida la actuación en la fachada del mar con una nueva morfología de edificios altos. El proyecto recoge una dimensión más paisajística del *skyline* de la ciudad.



5.5.3. Ricardo Bofill. Planta del proyecto de ordenación del centro direccional de la Nueva Diagonal, 1992

PROPUESTAS

En el concurso “Vivienda y Ciudad” la construcción de la urbe se abordaba desde escalas amplias: desde el territorio, desde la geometría de la trama de Cerdá o desde el fragmento. En el concurso del frente marítimo del Poblenou la cuestión se trata de una forma más acotada: los equipos resuelven un problema concreto y real. No existen planteos teóricos más allá del ámbito del concurso. Sin embargo, en ambos casos se reflexiona sobre la manzana del proyecto de Ensanche.

En este sentido, se pueden clasificar las propuestas presentadas para las cinco manzanas del litoral entre aquellas que revisan la «manzana Cerdá» tratándola como una unidad independiente, y aquellas que entienden la actuación como un conjunto.

En primer lugar se describe el grupo que concentra su atención en la relación entre trama y manzana. En este grupo se incluirían los equipos de Bru, Ferrater y Pasqual. En segundo lugar se encuentran los equipos que trabajan una propuesta híbrida y rompen el perímetro de la manzana para establecer una idea de conjunto: serían los estudios de De Cáceres y MBM. Por último, se analizan aquellos que entienden este sector de la ciudad como un conjunto, haciendo hincapié en la idea de «promenade» y de la percepción de la ciudad. En este tercer grupo se situaría a Cantallops y Donato.



5.5.4.

Bru / Serra / Vives / Cartagena

El equipo de Eduard Bru propone la creación de manzanas abiertas (fig. 5.5.4). Las trazas de las calles continúan la trama de Ensanche, sin embargo, la edificación se distancia de la geometría de Cerdá. Las viviendas no conservan el chaflán a 45° ni la altura más o menos homogénea del planteamiento original.

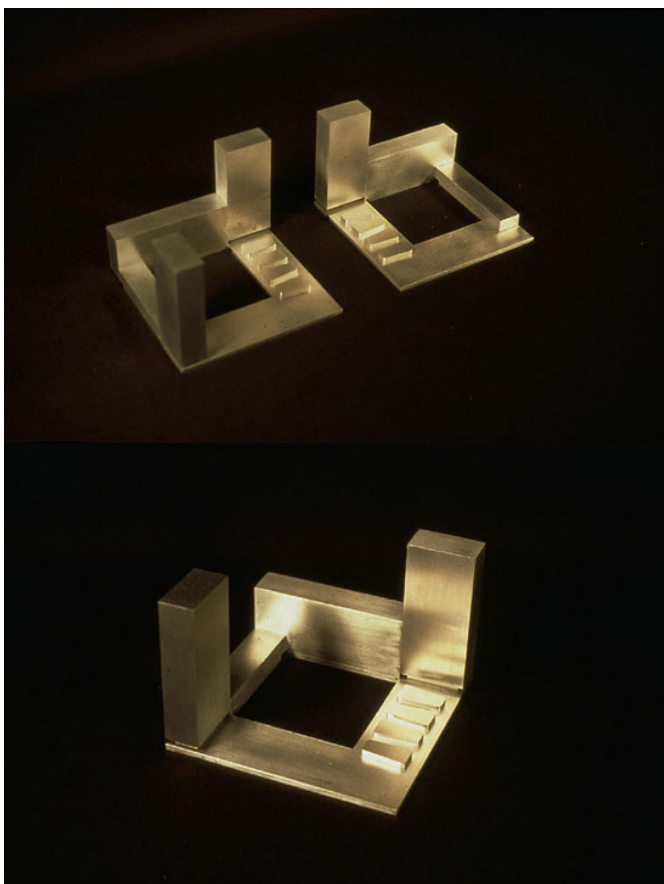
La propuesta combina dos tipologías: el bloque de viviendas alineado a vial y la torre en altura. En el Paseo Taulat se construye un alzado continuo que sólo se rompe con la aparición de dos edificios altos para enmarcar la calle Bac de Roda y otro en la calle Provençals. En cambio el frente marítimo se prevé más permeable. En él se disponen cuatro torres que pautan la fachada.

Todas las torres de viviendas son de proporción rectangular, sin embargo su disposición en planta varía en función de su ubicación. En la fachada marítima se colocan dando el testero y en el paseo Taulat alineados por su lado mayor. El giro genera una apropiada composición dinámica de la propuesta.

La maqueta presentada se fotografía de dos formas. Por un lado, se explican las manzanas como unidad tomando perspectivas casi axonométricas. Por otro lado, se coloca el proyecto en el contexto representando vistas aéreas. En cambio, no se muestra la visión del transeúnte.

El proyecto se comprende en la volumetría de la maqueta (figs. 5.5.5 y 5.5.6.). Consiste en un juego volumétrico que combina los diferentes tipos edificatorios². Estas piezas abstractas parecen querer levitar respecto del plano del suelo. En las imágenes de la volumetría, las manzanas se presentan como pequeñas joyas; en sí mismas constituyen un documento de gran belleza plástica: denotan un trabajo escultórico.

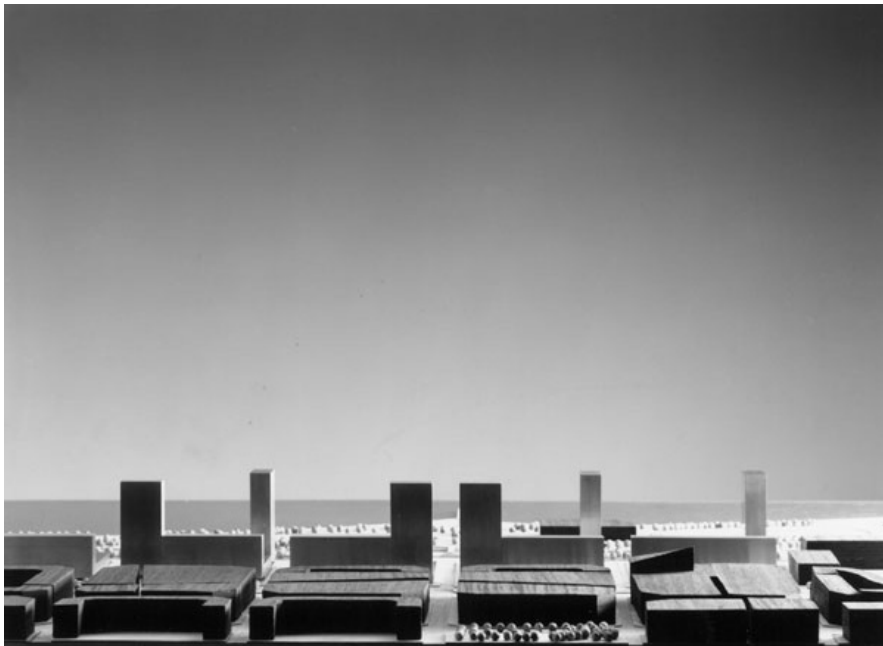
Las fotografías en blanco y negro de la maqueta muestran un *skyline* desde la ciudad (fig. 5.5.7). En primer plano, las manzanas del Ensanche del Poblenou ya desvirtuadas. El punto de vista escogido explica que la trama de calles desemboca en el mar. En el centro aparece la perspectiva simétrica y monumental de la calle Bac de Roda; en el plano intermedio la fachada de la calle Taulat con las edificaciones en forma de L, en sombra, que se recortan sobre el mar. Se observan más iluminadas las torres de la fachada marítima, así como la línea de la playa y el horizonte. La luz proviene de la derecha de la imagen, del sur, y provoca que todo esté a contraluz, recorriéndose las siluetas.



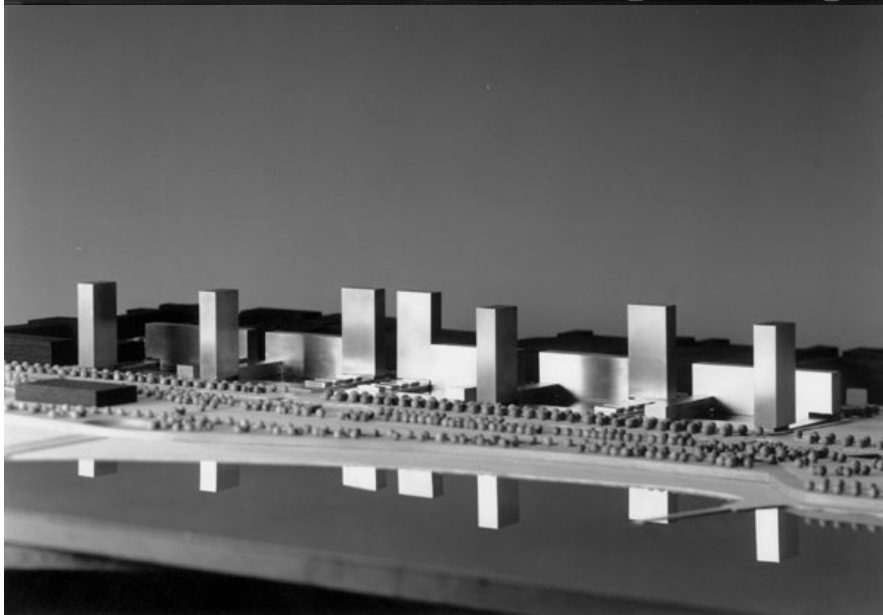
5.5.5.

5.5.6.

² En la maqueta se utilizan materiales distintos para diferenciar la trama del Poblenou (de madera oscura), las nuevas edificaciones del centro direccional en color crema y el proyecto (gris metalizado). Los diferentes materiales explican los reflejos.



5.3.7.



5.3.8.

Bru - Serra - Vives - Cartagena

5.5.4. Maqueta del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995.

5.5.5. y 5.5.6. Fotografías de volumetría de las manzanas.

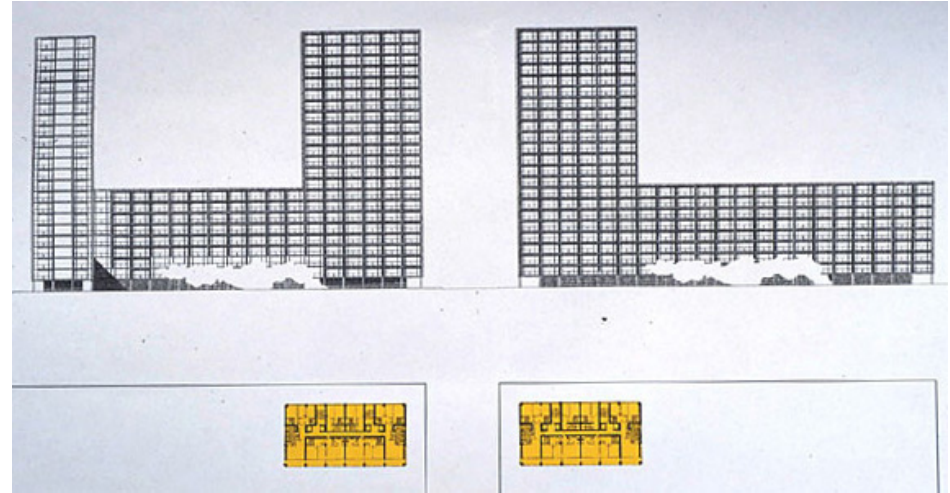
5.5.7. Fotografía de la maqueta. Vista de la propuesta desde el Ensanche.

5.5.8. Fotografía de la maqueta. Vista de la propuesta desde el mar.

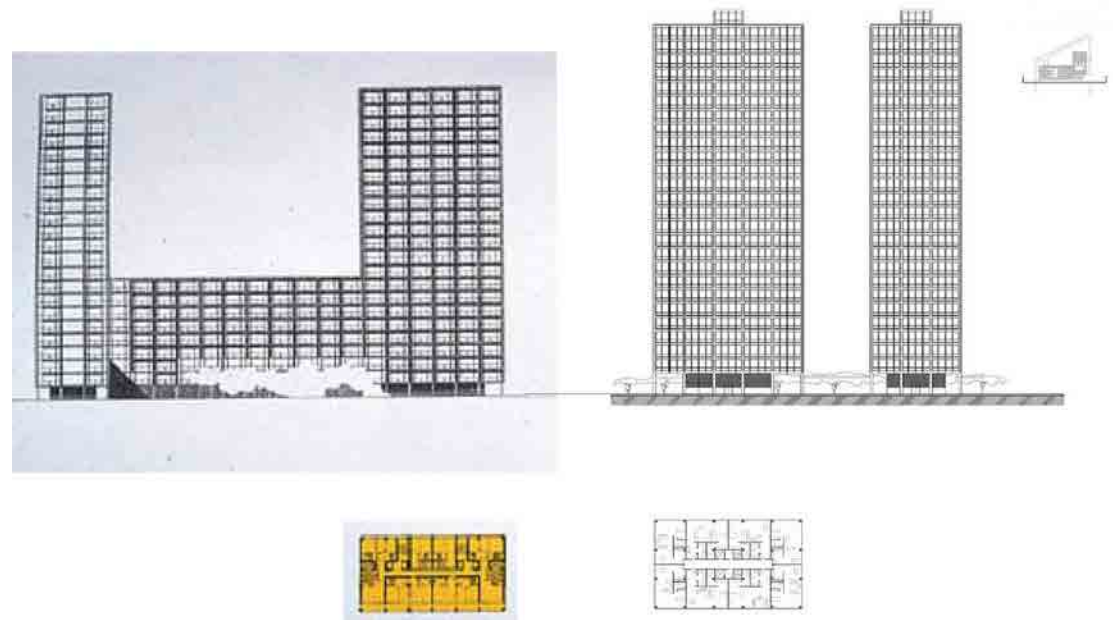
5.5.9. Fotografía de la maqueta. Vista del paseo Taulat.



5.3.9.



5.5.11. Bru - Serra - Vives - Cartagena.
Alzado de dos manzanas situadas entre las calles de Espronceda,
Bac de Roda y Josep Ferrater i Mora.



5.5.12. Comparación entre la propuesta
y los apartamentos de Lake Shore Drive de Mies van der Rohe

En la visión desde el Mediterráneo también se selecciona la posición del observador elevada (fig. 5.5.8). Desde este ángulo se pierde la geometría del Ensanche y la nueva urbe se revela como una barrera a partir del cual se establece un nuevo orden. El alzado del paseo Taulat se convierte en el telón de fondo de las torres de viviendas. La propuesta configura una frontera respecto al Poblenou, y un decorado respecto al frente marítimo. El escenario se prepara para que los nuevos hitos crezcan al ser reflejados en el agua. Se trata de una ciudad que se reconoce desde la distancia, que se proyecta con una estrategia desde el territorio.

En la perspectiva del paseo Taulat la traza se escapa del encuadre (fig. 5.5.9). En primer plano se distinguen el parque y el centro direccional. Los volúmenes de la propuesta se presentan con una iluminación contrastada, llenos de brillos. A la derecha, se detiene la volumetría del Ensanche: se trata de dos modelos de ciudad. Las calles y edificios entre medianeras, frente a una urbe que se exhibe heredada de la tradición Moderna.

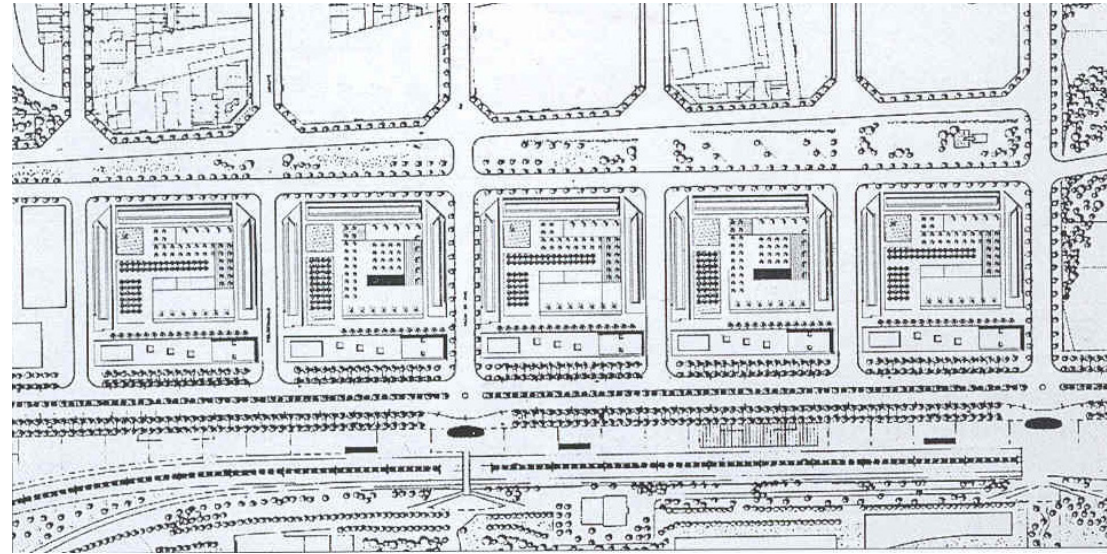
Si en las maquetas se observa la complicidad con el movimiento Moderno, en los alzados del proyecto no se alberga la menor duda (figs. 5.5.10 y 5.5.11). También la recuerdan las proporciones y disposición de las torres de viviendas: rectángulos de proporción 1/2 rotados 90° entre sí. No se escapan las reminiscencias de los apartamentos de Lake Shore Drive de Mies van der Rohe en Chicago.

El juego volumétrico que forman las dos torres de viviendas, la composición de fachada en una trama que enfatiza la estructura, y la liviandad del edificio en la planta baja reconocen la arquitectura de Mies van der Rohe (fig. 5.5.12). En Barcelona el edificio de Chicago se combinará con el contexto mediterráneo y un programa de viviendas más convencional.

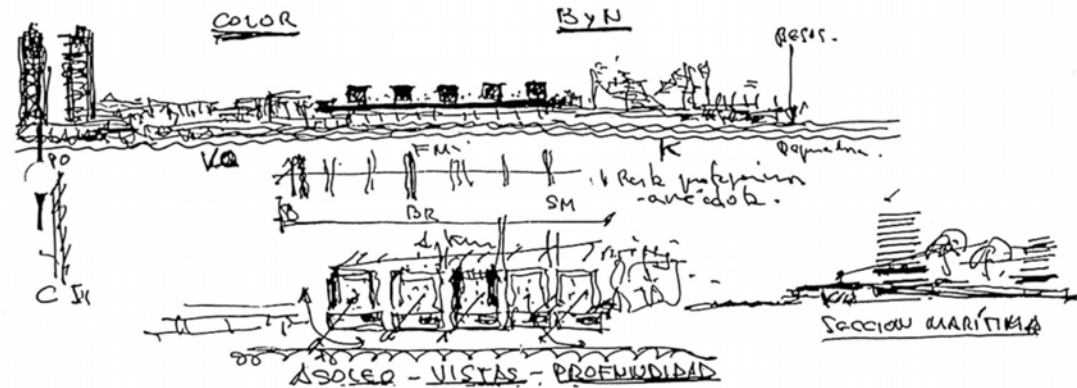
En síntesis, la idea del concurso se basa en la reformulación de las manzanas de Cerdá en la trama de Ensanche combinándola con las premisas de la arquitectura moderna. El equipo de E. Bru explora el concepto de ciudad desde su imagen a una escala territorial.



5.5.10. Bru - Serra - Vives - Cartagena.
Alzado del frente marítimo.



5.13. Ferrater - Gibernau - Montaner - Nieto - Mateu
Planta de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995.



5.14. Ferrater - Gibernau - Montaner - Nieto - Mateu
Esbozos de proyecto.

El equipo de Carlos Ferrater resuelve el concurso a través del estudio de las manzanas como unidad independiente. Como comentan en la memoria del concurso:

“En este proyecto se han sintetizado las tradiciones urbanas de la modernidad de Barcelona: la trama Cerdá y las propuestas de ciudad de racionalista planteadas en el GATCPAC. Por esta razón cada una de las 5 manzanas ha sido resuelta a partir de la síntesis de la manzana cerrada, realizada en el ensanche de Cerdá, y de la composición repetitiva de bloques, típica de la urbanística racionalista. Es decir, se intenta conciliar la trama de manzanas cerradas y calles pasillo con la lógica abierta de las torres.”³

A diferencia de la propuesta de E. Bru, ésta se mimetiza con la morfología del Ensanche (fig. 5.5.13). Se achaflanan las esquinas del paseo Taulat y se mantiene la alineación de las fachadas al vial. La manzana realiza una transición entre la estructura del Ensanche (más cercana al Poblenou) y la fachada marítima de carácter más abierto. En cada unidad, cara al mar, se construye un zócalo comercial sobre el que se sitúa una torre de viviendas. Entre los cinco edificios generan la nueva “imagen” del paseo litoral.

Las manzanas son iguales entre sí y en ellas no se hace distinción respecto de las calles de la trama vertical, a modo de un tejido isótropo: se busca una lectura clara para la nueva fachada marítima. El zócalo se plantea como un pedestal al que se añaden las cinco torres en un ritmo continuo.

En el esbozo se definen las premisas de partida del proyecto: “asoleo - vistas - profundidad” (fig. 5.5.14). Es interesante el análisis del apunte de la fachada marítima. Se representan las torres olímpicas, la Villa Olímpica, la propuesta, el nuevo centro direccional (la futura Diagonal Mar) y en el límite del río Besós. Sobre ellos, se distinguen unas anotaciones: “color” y “B y N”. La elección del blanco y negro neutraliza el proyecto de R. Bofill⁴ y el color pone en relevancia el resto de los edificios.

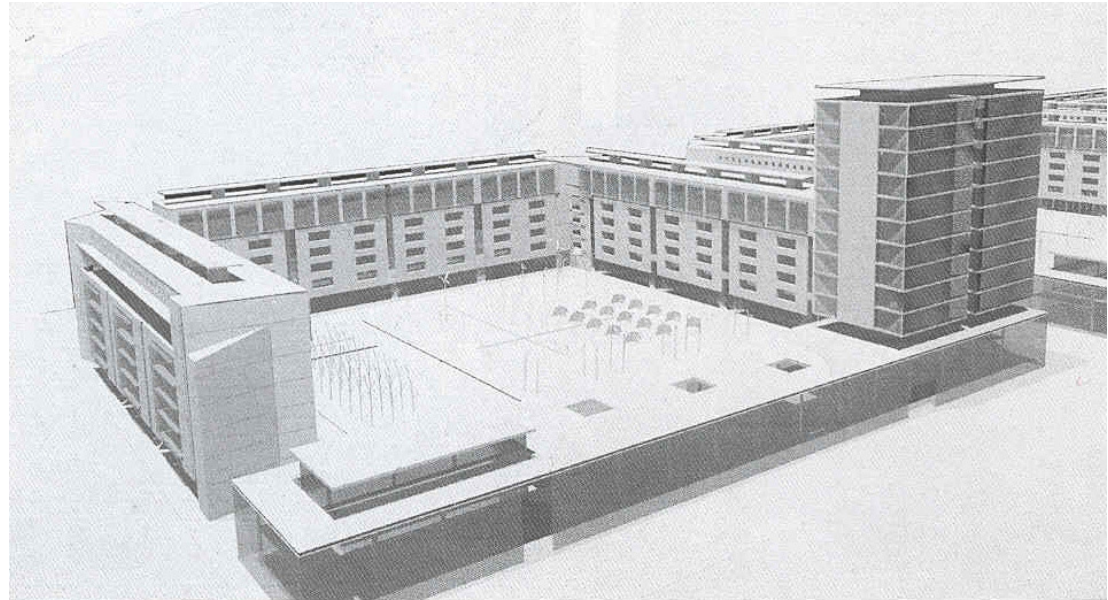
La propuesta toma fuerza en el dibujo por la intensidad del negro: se pinta una banda ancha y las cinco torres levitando sobre ella. El alzado se lee de forma continua, como si se tratara de una sola franja. Este recurso otorga unidad al conjunto, sin embargo, se comprueba en la planta que se trata de manzanas distintas separadas por las calles verticales del Ensanche.

3 AAVV, *Barcelona.Segona Renovació*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996, pág. 50.

4 En otra anotación del dibujo se lee: “Resta protagonismo. Anécdota”.

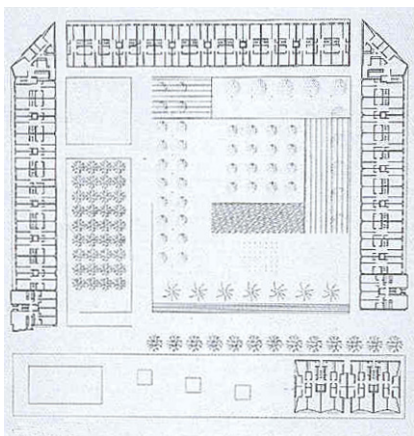


5.5.16.

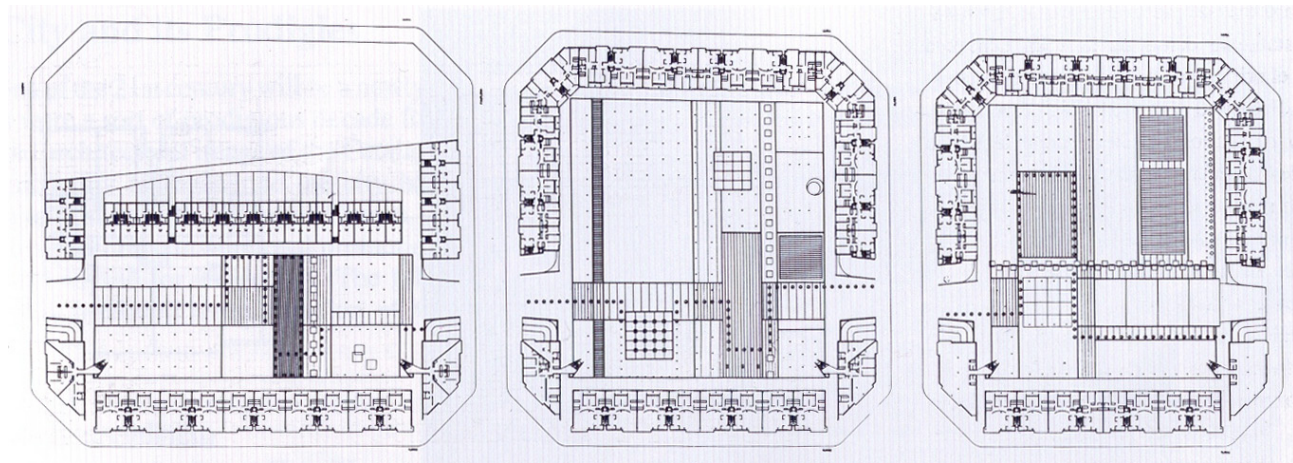


5.5.15.

5.5.18.



5.5.17.



En detalle, en la sección se explica la importancia de la visual desde el paseo marítimo. Se concibe una perspectiva abierta hacia el interior de manzana y éste se imagina como un jardín con árboles. De nuevo se reafirman las primeras hipótesis: búsqueda de una buena iluminación y visibilidad. Se retoman las ideas del GATCPAC.

En la maqueta de la manzana se observa que el proyecto se asemeja a la operación de las viviendas junto a la “Villa Olímpica” fechado entre los años 1989 y 1992 ⁵ (figs. 5.5.15 y 5.5.16). En ese caso, los tres edificios, que conforman una C, contienen tipologías de vivienda similares a la propuesta del frente marítimo. Los edificios se componen de una planta baja comercial (más transparente), una tipología de viviendas en las plantas intermedias y otra tipología diferente en los áticos.

La ordenación del patio interior sigue las mismas pautas compositivas en ambos proyectos (figs. 5.5.17 y 5.5.18). Se utilizan franjas, bandas y *patterns* para configurar la zona ajardinada. Se trabaja con recintos enmarcados por distintos pavimentos: las trazas responden a una geometría ortogonal siguiendo las direcciones del Ensanche.

En la concepción del esquema general también poseen ciertas analogías. Las distintas unidades se vertebran a través de un paso peatonal interior que las enlaza, comunicándolas en sentido horizontal a la trama de Ensanche. En este caso, en cambio, el elemento singular se sitúa en la fachada al mar y es doble: el zócalo y el hito. Se sugiere un contraste entre la línea horizontal frente a la vertical.

En síntesis, la ciudad que propone el equipo de Ferrater se arraiga en los grandes proyectos urbanísticos: Ensanche y GATCPAC. Continúa con la tradición y cumple con el lema de “ganar Barcelona al mar”. La propuesta se inserta en el “modelo Barcelona”⁶ como marca de diseño nacida a propósito de las olimpiadas del 92. En definitiva, muestra una urbe con la cara renovada en la cual el espectador obtiene la imagen que espera. En este contexto no hay lugar para la sorpresa. Es imposible perderse en los entresijos la urbe porque todo está premeditado. Sin duda ha desaparecido la Barcelona “híbrida”⁷ anterior a la década de los noventa.

Ferrater - Gibernau - Montaner - Nieto - Mateu

5.5.15. Maqueta del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995. Manzana tipo.

5.5.16. C. Ferrater. 3 Manzanas en el Ensanche Cerdà. Fotografía del alzado interior. Viviendas junto a la Villa Olímpica del Poblenou, 1992.

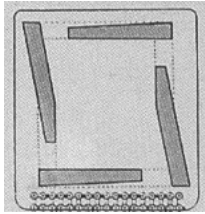
5.5.17. C. Ferrater. 3 Manzanas en el Ensanche Cerdà. Planta del conjunto. Viviendas junto a la Villa Olímpica del Poblenou, 1992.

5.5.18. Ferrater - Gibernau - Montaner - Nieto - Mateu. Planta Segunda / Manzana tipo para la ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995

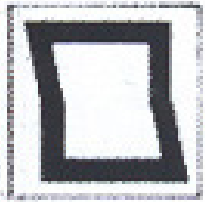
5 <http://laboratoriovivienda21.com/barcelona/?p=78>

6 MONTANER, JM. *Archivo Crítico. Modelo Barcelona. 1973-2004*. Barcelona, Ajuntament de Barcelona y Departamento de Composición Arquitectónica, 2011.

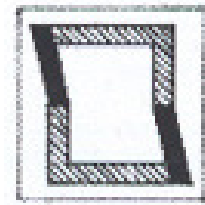
7 Marsé, J. *El amante bilingüe*. Barcelona: Editorial Planeta, 1992.



Planta Baja



Plantas tipo



Plantas superiores

Pasqual / Ausió / Mora

El equipo de J. Pasqual también parte como premisa de concebir la manzana como una unidad independiente. Como comentan:

“Modelo a partir de una propuesta ordenacista, para la manzana tipo, con gran flexibilidad. La manzana es el elemento genérico del sector que da escala a la estructura local.”⁸

Las cinco manzanas se configuran de forma idéntica (fig. 5.5.19). El proyecto parte desde el perímetro cerrado por la edificación; las viviendas construyen las cuatro fachadas, y el recinto del patio se concibe como un lugar segregado de la calle, como un espacio doméstico y, por tanto, protegido respecto de la trama urbana.

“El patio es el elemento de formalización básico de la manzana cerrada, con accesos en las esquinas.”⁹

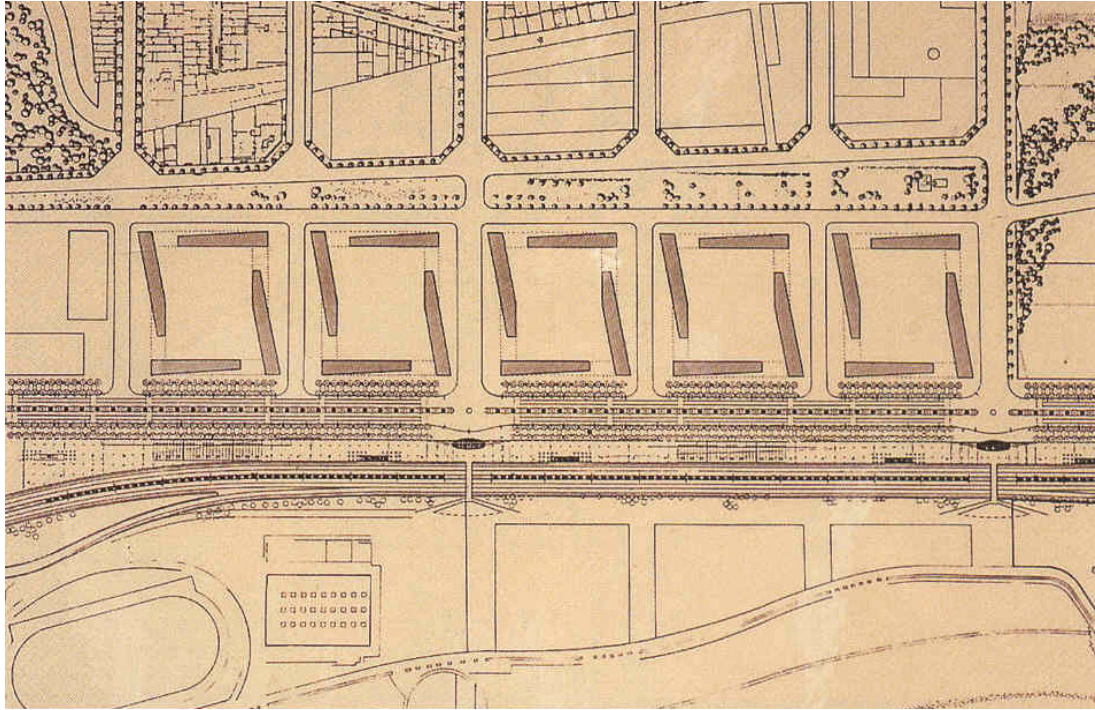
En conjunto, el esquema viario es homogéneo respecto de la trama del Ensanche. Todas las calles verticales de Cerdá continúan la misma sección hacia el mar, aunque se da una mayor jerarquía a la calle Bac de Roda. En este sentido, responde al mismo criterio que en las anteriores propuestas (E. Serra y C. Ferrater). Sin embargo la configuración del proyecto del equipo de J. Pasqual se basa en tipos edificatorios distintos.

En este caso se concibe como una manzana cerrada; una corona de edificación envuelve el espacio interior (fig. 5.5.20). En la planta baja las esquinas se liberan de la edificación para permitir el paso al patio central. Las plantas intermedias construyen el perímetro de la edificación y en las últimas plantas solo se construyen viviendas en parte de los lados verticales de la manzana. La propuesta proporciona la misma respuesta a la fachada del paseo marítimo que a la del paseo Taulat.

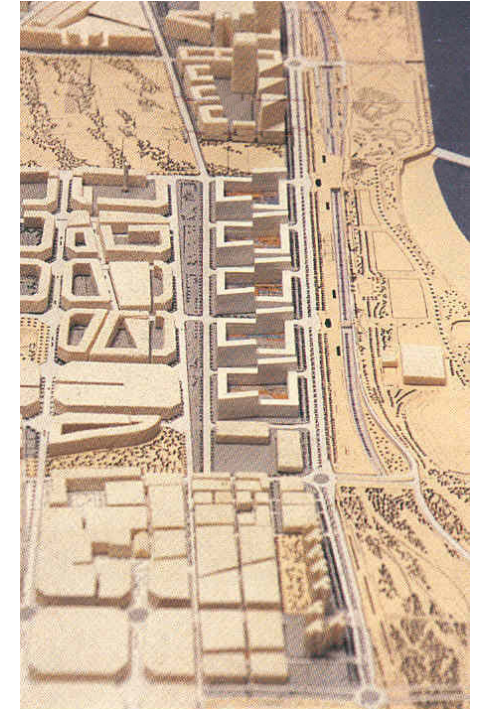
En cambio, si la premisa inicial parte de la unidad de Cerdá, los edificios no siguen las alineaciones de vial como en el proyecto de Ensanche. El equipo de J. Pascual rompe con la alineación de fachadas paralelas en las calles verticales de la trama. La edificación sigue otra dirección y, con ello, la percepción del espacio público se cierra o se abre según el recorrido del transeúnte.

8 AAVV, *Barcelona. Segona Renovació*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996, pág. 51
Traducción del catalán de la autora de la tesis.

9 Ibidem.



5.3.19.



5.5.21. Pasqual - Ausió - Mora
Maqueta del proyecto
de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995

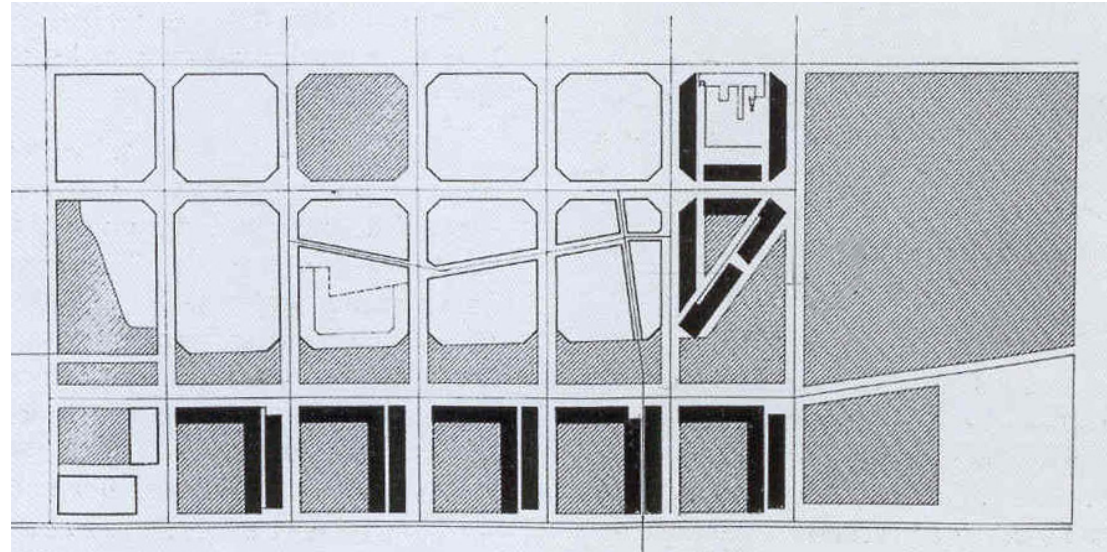
5.5.19. Pasqual - Ausió - Mora
Planta de ordenación del frente marítimo de Barcelona.

La composición en planta es ordenada construyendo una doble simetría (fig. 5.5.21), pero al introducir los cambios de directrices consigue adicionalmente una percepción dinámica: el proyecto concentra su habilidad en desarrollar la fuerza centrípeta. La idea conserva y protege el recinto del patio interior.

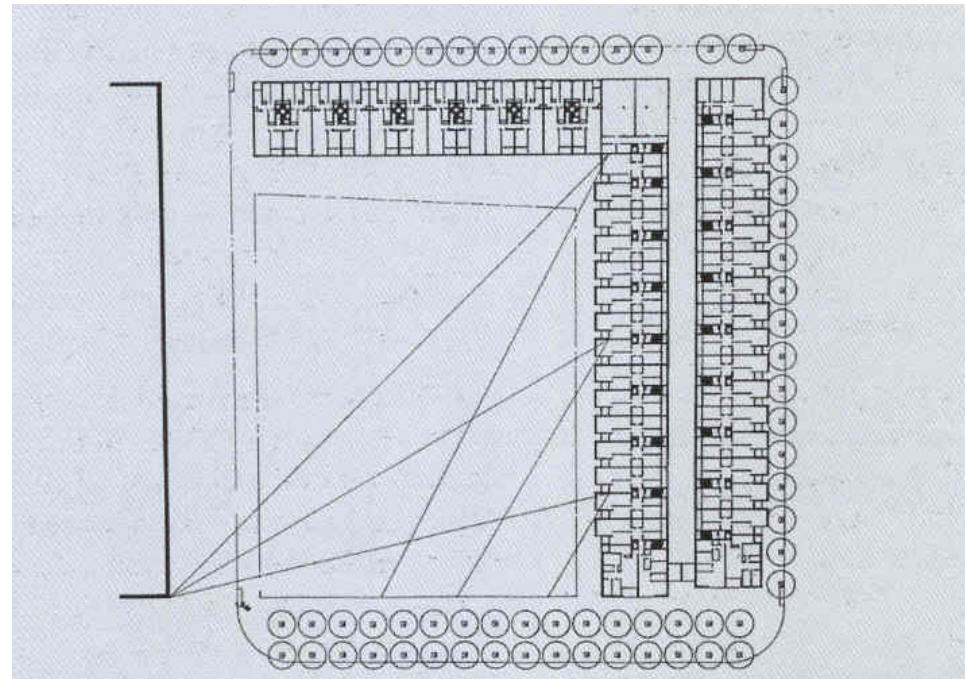
En síntesis, surge entonces la realidad de una doble urbe: la que forman las fachadas y los viales como muralla que preserva del ajetreo a la otra ciudad, en la que se desarrollan las escenas más domésticas. De esta forma, reinterpreta el esquema del Ensanche que compone los recuerdos de los barceloneses: un decorado y un «back stage»¹⁰ en el cual sucede la historia.

10 La parte trasera con las galerías del Ensanche.

5.5.22. R. de Cáceres. Planta ordenación general



5.5.23. R. de Cáceres. Propuesta para la unidad de manzana.



Rafael de Cáceres

La propuesta de R. de Cáceres plantea una disposición de las cinco manzanas colocando un edificio en forma de L. Se trata de una ordenación homogénea, tanto en la volumetría como en su disposición respecto de la red viaria. No distingue jerarquías diferentes entre las calles verticales de la trama de Ensanche.

La planta general es un dibujo sintético y de gran abstracción (fig. 5.5.22). En ella se definen los objetivos del proyecto con una representación clara y concisa. Los ejes del vial construyen el dibujo como las líneas de encaje. De la ciudad preexistente sólo se traza el perímetro. La nueva edificación se resalta en negro y se utiliza una trama más clara para las «zonas verdes».

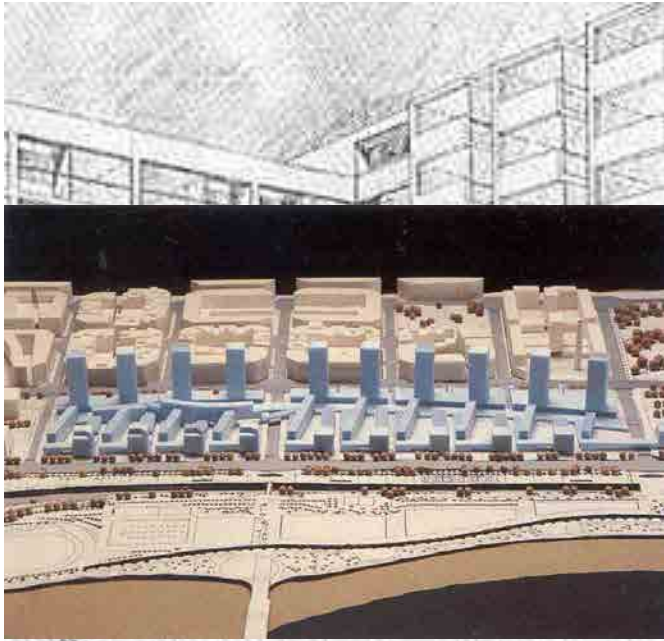
El encuadre abarca un mayor ámbito de ciudad: se dibuja la planimetría hasta la calle de Ramón Turró. El dibujo analiza las trazas de antiguas calles del Poblenou y las hace partícipes del proyecto. Rafael de Cáceres resuelve incluso la ordenación de dos manzanas de fuera del ámbito del concurso. El proyecto realiza, por tanto, una mirada más amplia que traba la respuesta al concurso en su contexto urbano inmediato.

Respecto al espacio público, la propuesta plantea una solución singular. El paseo de Taulat presenta una sección asimétrica: sitúa una gran acera junto a la trama del Poblenou y otra de dimensiones más convencionales en el lado opuesto. Con esta actuación teje una red peatonal que conecta el parque situado a la derecha con las zonas verdes emplazadas junto la calle Bilbao.

En la planta de ordenación, el tono gris muestra el espacio libre el cual se trata como un conjunto. Sin embargo, el interior de las nuevas manzanas se plantea de un modo individual, de forma que se generan cinco plazas independientes que se relacionan con la edificación en L y con el frente litoral.

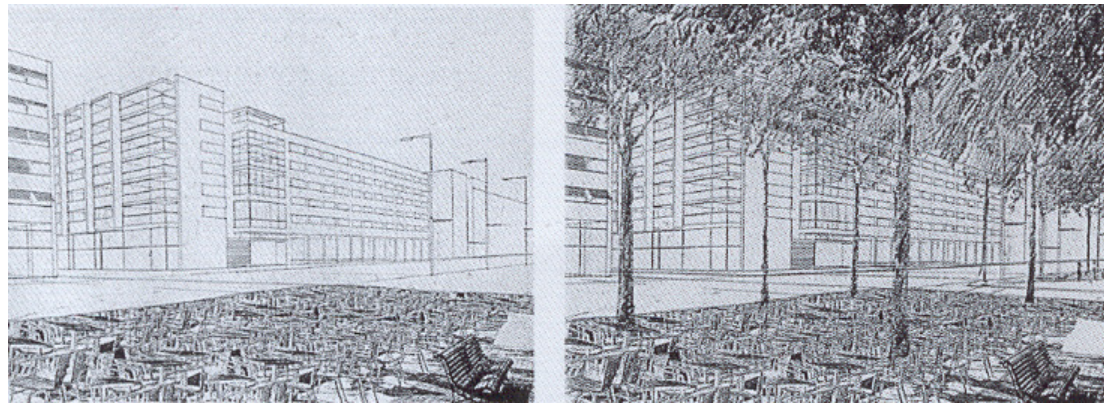
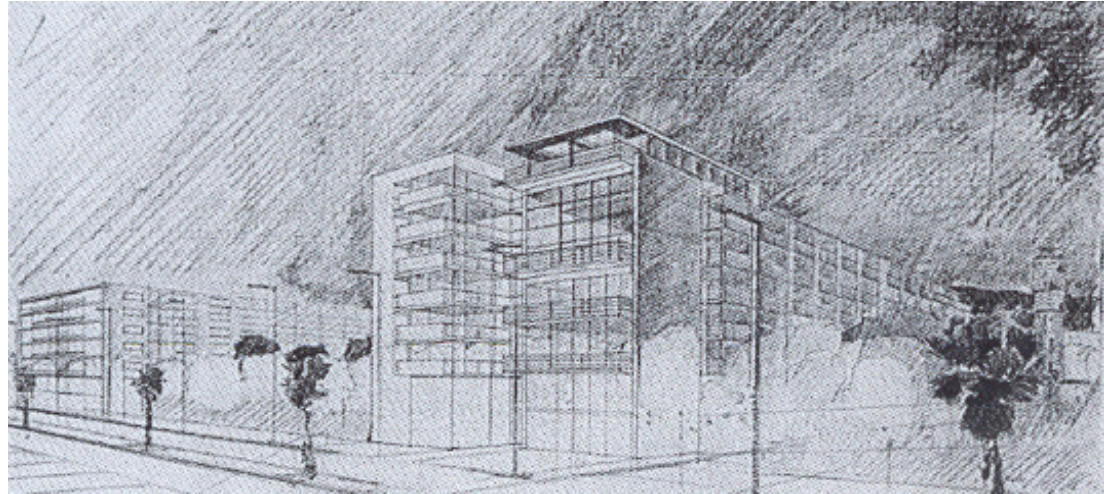
En la planta de desarrollo de la manzana se observa que para construir la volumetría estudia en detalle el asoleo y las vistas sobre el mar; unas trazas explican los ángulos de visión desde las viviendas (fig. 5.5.23). El proyecto abre la manzana hacia el sur y sitúa la edificación en L con un bloque de viviendas dando fachada al paseo de Taulat, y un doble bloque con vistas al interior de manzana o a las calles verticales (lado Besós).

5.5.24. R. de Cáceres. Perspectiva del paseo marítimo.



5.5.23. R. de Cáceres.
Propuesta para la unidad de manzana.

5.5.25. y 5.5.26.. Perspectivas del paseo Taulat.



5.5.25.

5.5.26.

Las perspectivas del proyecto se centran en explicar vistas de la manzana desde el paseo Taulat, desde el frente litoral y desde su interior. Todas ellas acometen una mirada cercana y detallada de los edificios de viviendas: en general, se trata de imágenes domésticas. Describen una ciudad sin nombre, no existe una referencia clara a Barcelona. Se ha diluido la geometría del Cerdá, no se conserva el chaflán, ni el tipo edificatorio de solares entre medianeras, ni la profundidad edificable del Ensanche. Al ser unas perspectivas parciales tampoco nos dan referencias a los símbolos de la urbe, ni siquiera del paisaje del entorno.

En la vista del paseo frente al mar, se encuentra en primer plano la esquina del doble bloque (fig. 5.5.24). El autor pauta el paseo con el ritmo de palmeras y farolas y se muestran los elementos arquitectónicos de las viviendas: terrazas, pérgolas y galerías. Pero todo está por estrenar, todavía no vive nadie. No se observa ningún transeúnte, ni tan siquiera un coche; como una ciudad latente a la espera de que suceda algo.

Lo mismo ocurre en las perspectivas del paseo Taulat (figs. 5.5.25. y 5.5.26). Se presenta la misma vista con y sin vegetación. En primer plano se dibuja un banco modelo “romántico” y una terraza llena de mesas y sillas, pero en ellas no se sienta nadie. Los árboles constituyen el único elemento con vida y se representan con trazos intensos, con sombras y contrastes.

Las viviendas son de arquitectura pautada, con una composición de fachada clara. Y como elemento reconocible, una farola asimétrica que ilumina la calzada y el ámbito de la acera.

Por último, se analiza el boceto de la esquina del bloque en L (fig. 5.5.27). En ella la estructura pauta el ritmo de la fachada. Las sombras describen los porches y galerías de las viviendas. El dibujo resuelve el encuentro entre los dos volúmenes, pero obvia la descripción del espacio ajardinado del interior de la manzana. Como las perspectivas anteriores, describe una ciudad doméstica.

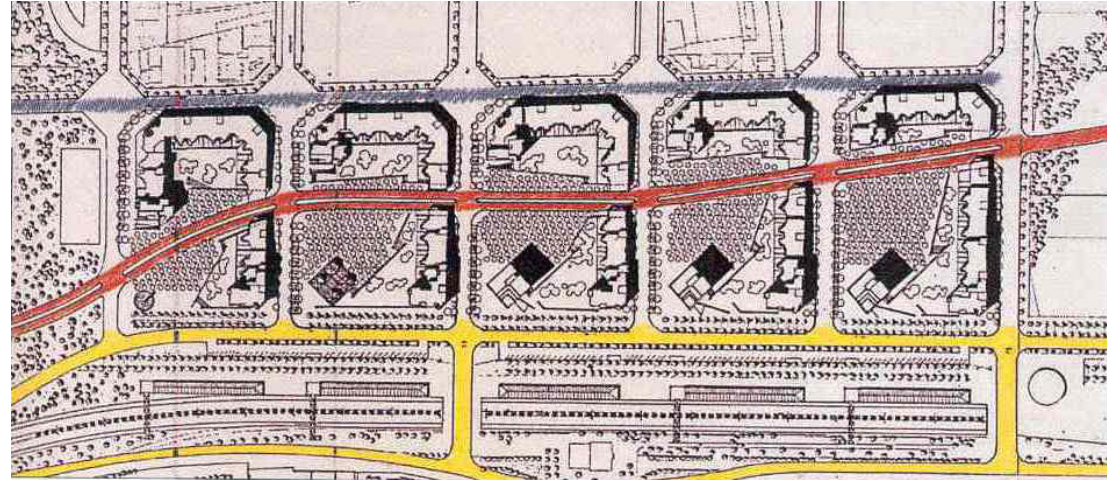
En síntesis, se puede afirmar que la propuesta de R de Cáceres resuelve la manzana. También plantea una respuesta interesante para la sección del paseo del Taulat, pero en cambio, muestra una ciudad homogénea, con un carácter regulado en exceso y apacible.

Martorell- Bohigas- Mackay - Puigdoménech.

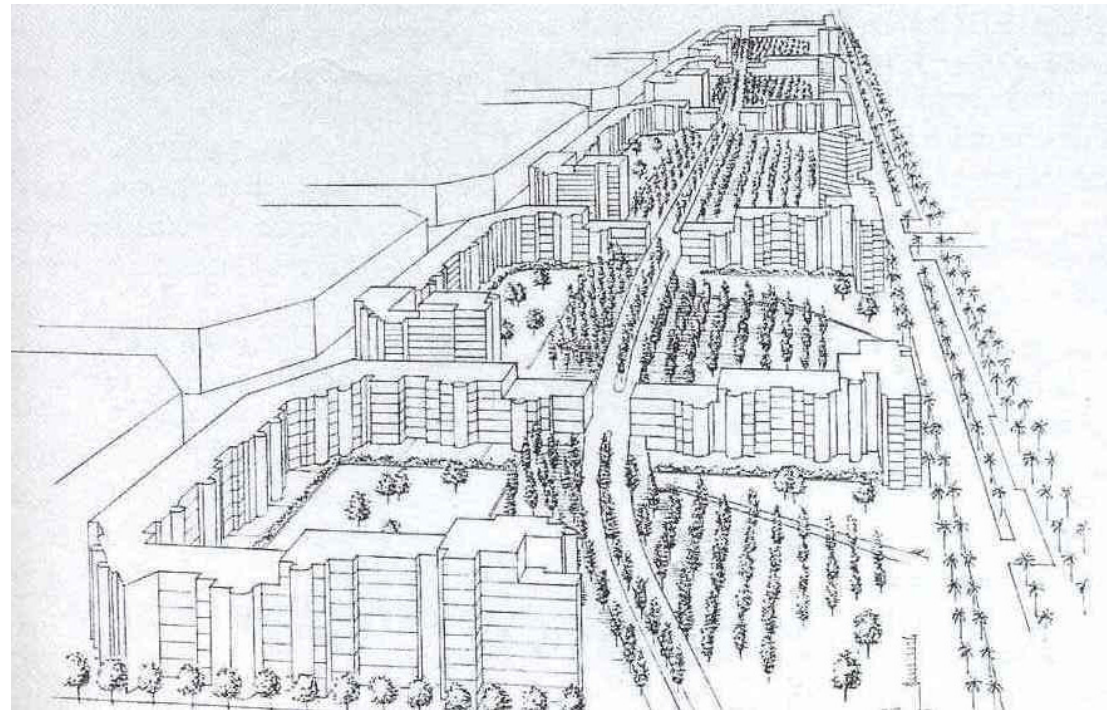
5.5.28. Planta de ordenación general.

5.5.29. Propuesta de la unidad de manzana entre las calles de Espronceda y de Bac de Roda.

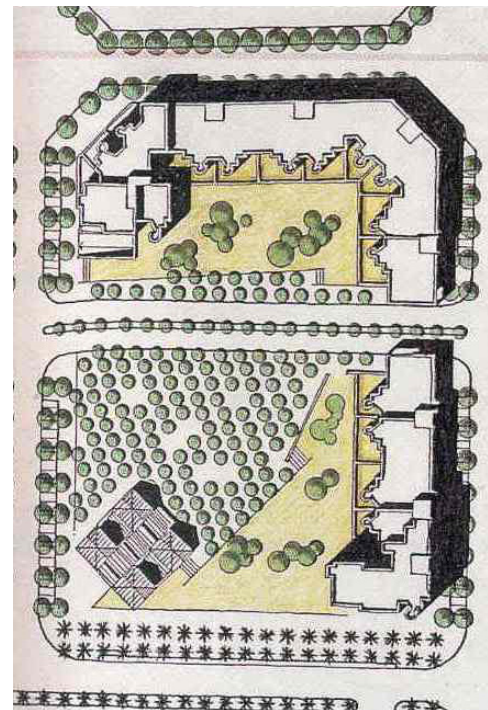
5.5.30. Perspectiva del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona.



5.5.29.



5.5.28.



5.5.30.

Martorell / Bohigas / Mackay / Puigdomènech

El proyecto del estudio de MBM, como el anterior ejemplo, es un concepto híbrido entre la estructura de la manzana del Ensanche y la ordenación abierta. En concreto, la propuesta rompe el perímetro de la edificación alineada a vial del resto de la ciudad, y construye la fachada del paseo Taulat. En cambio, en el frente marítimo propone una ordenación más permeable formada por torres de viviendas y volúmenes de mayor altura.

“Es necesario modificar la estructura viaria general para hacer que los laterales del cinturón den servicio al frente de mar i salvar la Ronda deprimida. La calle Taulat debe quedar con una sección de 20 m, con un uso muy local. Se crearía una nueva calle entre las manzanas como soporte funcional de la ordenación y los sectores vecinos. Ordenación en “L” incorporando tipologías en torre y de alturas diversas, con buenas vistas al mar. Espacios interiores relacionados con el nuevo vial. Transición volumétrica progresiva hacia el sector del centro direccional.»¹¹

La planta de ordenación constituye un documento gráfico de expresión clara (fig. 5.5.28). Respecto al esquema de calles, en color rojo destaca el vial de nueva creación que entrelaza las cinco manzanas. En la parte superior, de color azul, se dibuja el paseo Taulat como final de la trama del Ensanche. En amarillo, se define la circulación del frente marítimo. Sin embargo, las calles verticales se representan acromáticas, todas ellas con la misma jerarquía.

Se trata de un dibujo expresivo en el que la volumetría de la edificación se distingue con claridad por la contundencia de las sombras representadas en negro. Cada manzana se compone de viviendas en dos de sus lados y una torre a 45° que delimita el chaflán sur, exceptuando las dos primeras en las que no se construye la tipología en altura.

En la planta de detalle sigue reforzando la importancia de la volumetría a través del grafismo de unas fuertes sombras (fig. 5.5.29). En el dibujo, se describen tres tipos de espacios libres: la calle del Ensanche en la cual se continua el chaflán y los árboles en hilera; el gran parque público que une las cinco manzanas; y, en último lugar, los jardines comunitarios de las viviendas, coloreados en amarillo. MBM crea una arquitectura al servicio del espacio público.

En conjunto, la propuesta atiende al contexto urbano. Al noroeste dialoga con la trama del Poblenou y estructura de Ensanche, el vial central enlaza con las antiguas trazas de la ciudad (el

11 AAVV, *Barcelona.Segona Renovació*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996, pág. 51
Traducción del catalán de la autora de la tesis.

ferrocarril en la calle Taulat) y al sureste construye una respuesta a la fachada marítima con una propuesta de grano mayor. El proyecto en global se enlaza con la ciudad de un modo coherente.

La edificación en “L” presenta una geometría clara en las fachadas a las calles, planteando una variedad formal hacia el interior de manzana: en el interior los alzados se retranquean y generan galerías acristaladas. Por tanto, ambos planos (calle-interior) son uno el reverso del otro.

En la perspectiva general, el encuadre sólo explica el ámbito del concurso (fig. 5.5.30). El ensanche sólo se intuye, describiéndose su volumetría. El paseo marítimo se distingue por la diferencia en la vegetación: las palmeras que definen las actuaciones olímpicas. La representación a vista de pájaro se centra en explicar el nuevo vial serpenteante.

Desde la posición elevada del punto de vista de la imagen, se percibe la sucesión de plazas del interior de cada manzana. Por los espacios urbanos se circula como por una escenografía, realizándose el cambio de uno a otro a través de un paso estrecho. La planta baja se retrasa para dejar pasar al transeúnte y el resto vuelan suspendidas sobre la acera.

Así, en el dibujo toma el peso «visual» la vegetación frente a unas fachadas fragmentadas y a diferentes alturas. La trama Cerdá se diluye para abrirse al mar: la imagen propone una ciudad como continuidad de la Villa Olímpica.

En síntesis, los autores realizan un trabajo a nivel urbano que se refleja en cada una de las manzanas de forma individual. Si bien existen algunas diferencias entre ellas, todas contienen los mismos elementos: los patios abiertos se distribuyen siguiendo los parámetros de una buena orientación, y la disposición de la edificación se asimila a la tradición iniciada en la Villa Olímpica por el mismo estudio.

L. Cantallops / E. Cantallops / Closes / Remoué / Simón

La propuesta presentada por el equipo de L. Cantallops desdibuja los límites de cada manzana y trata el proyecto como un conjunto unitario. La idea global parte de un esquema en espina tomando como eje urbano el paseo de Taulat.

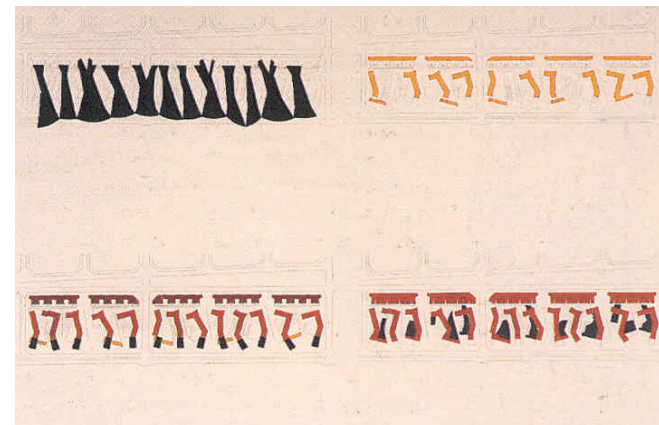
El concepto plantea una transición desde la geometría del Ensanche hacia una estructura de planta libre. En el paseo construye una fachada continua situando los bloques de viviendas alineados al vial (fig. 5.5.31); incluso, en la calle Bac de Roda, la edificación hace un «guiño» al Ensanche achaflanando la esquina a 45°. Tras este alzado regular aparecen los bloques de viviendas con diferentes directrices, los cuales se convierten en torres al llegar a la altura del al paseo marítimo.

En lo referente a la estructura viaria, los autores consideran como traza principal la calle Bac de Roda, tratando el resto como secundarias. Con ello, se agrupan las manzanas generando más espacio público. El proyecto resulta formalmente más complejo permitiendo una gran variedad de zonas libres todas ellas con vistas al mar.

En la planta baja, la ciudad ordenada de Cerdá evoluciona convirtiéndose en un laberinto, lleno de pequeños lugares (fig. 5.5.32). Los espacios libres se componen como estancias domésticas, albergando cada una de ellas una singularidad. El proyecto huye de la trama ortogonal a medida que se acerca hacia el mar.

En la perspectiva general de las cinco manzanas no se explica el entorno, sólo se dibujan las trazas de los paseos (fig. 5.5.33). El punto de vista favorece la descripción de la complejidad volumétrica del proyecto. Se contraponen el alzado continuo del paseo Taulat con los *fingers* que definen el nuevo perfil del frente marítimo vislumbrándose, entre los intersticios, la amalgama de patios diferentes. En detalle, se observa que se trata de un dibujo de línea fina que incide en ciertos detalles como las aberturas y la vegetación.

En la vista desde una de las viviendas del paseo Taulat se abre la perspectiva hacia el mar (fig. 5.5.34). Dos torres enmarcan la panorámica. El espacio público sinuoso desemboca en el litoral; los edificios se piensan como elementos híbridos: cuerpo de bloque y cabeza de torre sobre pilares para generar una sombra sobre el paseo. En la imagen desde el paseo marítimo los espacios libres se abren paso entre los edificios: se deslizan bajo ellos, los envuelven o se quedan atrapados entre ellos (fig. 5.5.35). Sin embargo, siempre se prevé una ranura por la que cruzar al otro lado. Los patios se comunican con varias entradas; el conjunto construye una secuencia

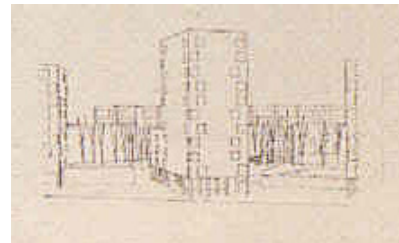
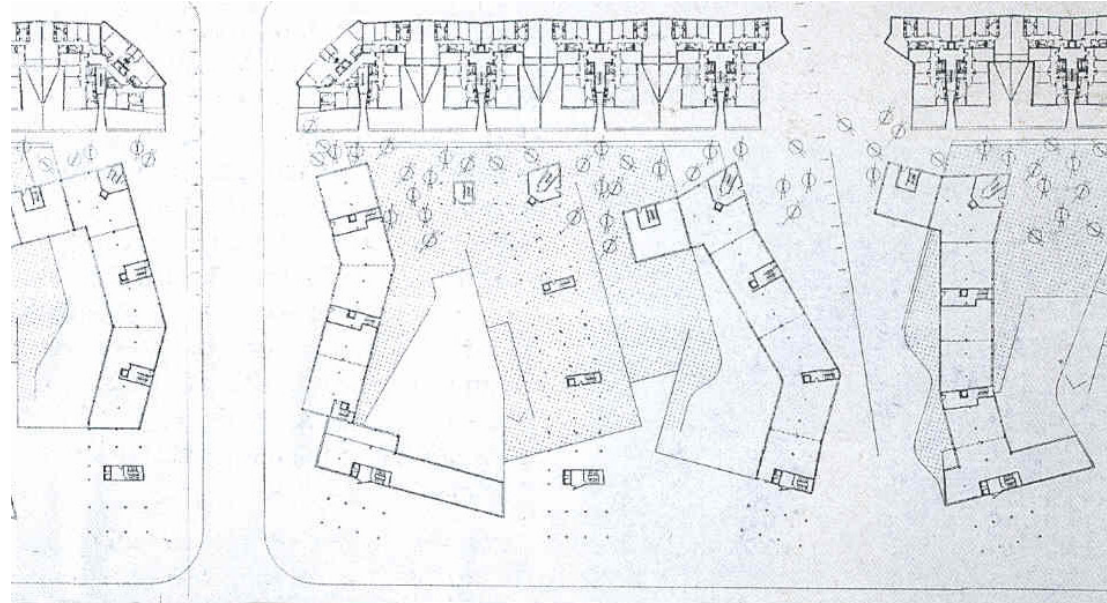


5.5.31. L. Cantallops - E. Cantallops - Closes - Remoué - Simón
Plantas de ordenación:
Vistas hacia el mar;
Comercial y oficinas
Altura de los edificios.
Espacios libres

5.5.33. L. Cantallops - E. Cantallops - Closes - Remoué - Simón
Perspectiva general



5.5.32. L. Cantallops - E. Cantallops -Closes -Remoué - Simón
Planta baja de la propuesta de ordenación de manzana



5.5.34. L. Cantallops - E. Cantallops -Closes -Remoué - Simón
Perspectiva desde las viviendas hacia el mar



5.5.35. L. Cantallops - E. Cantallops -Closes -Remoué - Simón
Perspectiva desde el paseo marítimo.

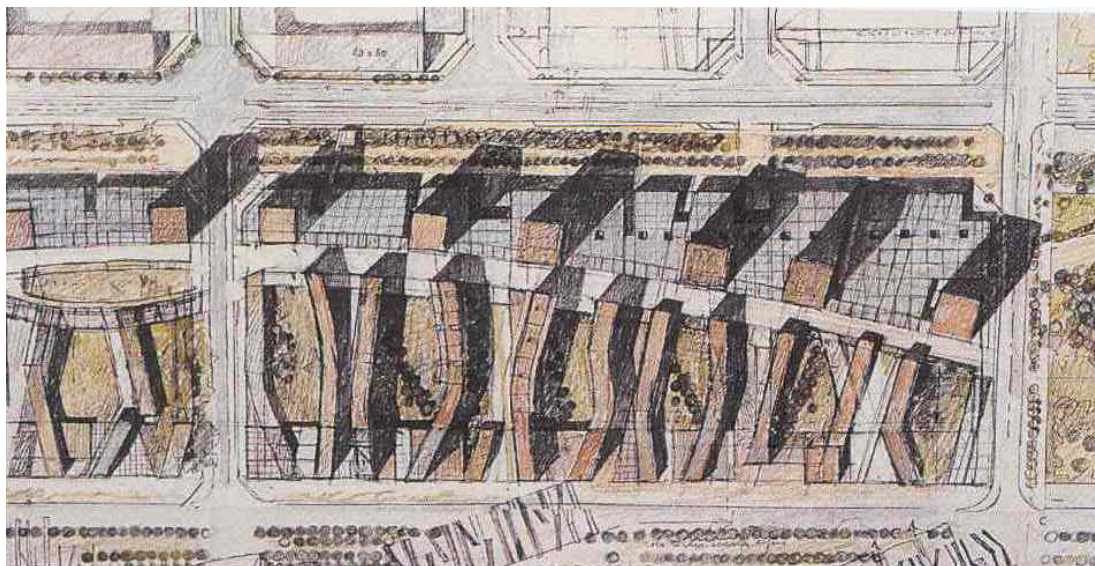
para pasear: “il percorso”. Si otros concursantes se nutren de la tradición Moderna, este proyecto se enlaza con el universo femenino del que habla García Vázquez:

“Frente a la ciudad masculina obsesionada por el orden, la ciudad de las mujeres señala hacia la esencia de los fenómenos naturales, es decir, hacia la complejidad. La mente femenina no trabaja con las formas sólidas que sirvieron al hombre para estructurar su ciudad racional, como con los espacios vacíos que quedan entre ellas. En consonancia con ello, el espacio urbano de la ciudad de las mujeres se conformaría como un entorno envolvente y continuo, como una selva interior donde interior y exterior, casa y espacio público serían entes contiguos no excluyentes.”¹²

En síntesis, la propuesta imagina una ciudad dinámica que huye de los recintos “salón”. Una urbe compuesta por fragmentos y contada desde pequeñas anécdotas. Las fachadas se confeccionan trabajando con la combinación de la densidad de las aberturas. A diferencia de la composición de planos macizos o acristalados de la propuesta de Ferrater, el equipo de Cantallops construye muros horadados desde los que se enmarca el horizonte.

12

GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 145.



5.5.36. Donato-Jiménez.
Croquis de la planta de de ordenación

E. Donato / M. Jiménez

El proyecto de Emilio Donato es el que más se aleja del concepto de Ensanche. En su propuesta de ciudad desaparece la geometría de las manzanas, se diluye la sección de la calle de 20 metros y el chaffán. Plantea una nueva volumetría que sigue las leyes de la percepción: el proyecto se desarrolla desde el esbozo, desde la perspectiva.

La urbe de Donato se recorre a pie, las vistas están pensadas. Para el paseo Taulat esboza una perspectiva con una sucesión de torres de planta cuadrada sobre un zócalo que se alinea a la calle. Sin embargo, los edificios altos se sitúan siguiendo un arco que en la parte posterior genera un paseo peatonal.

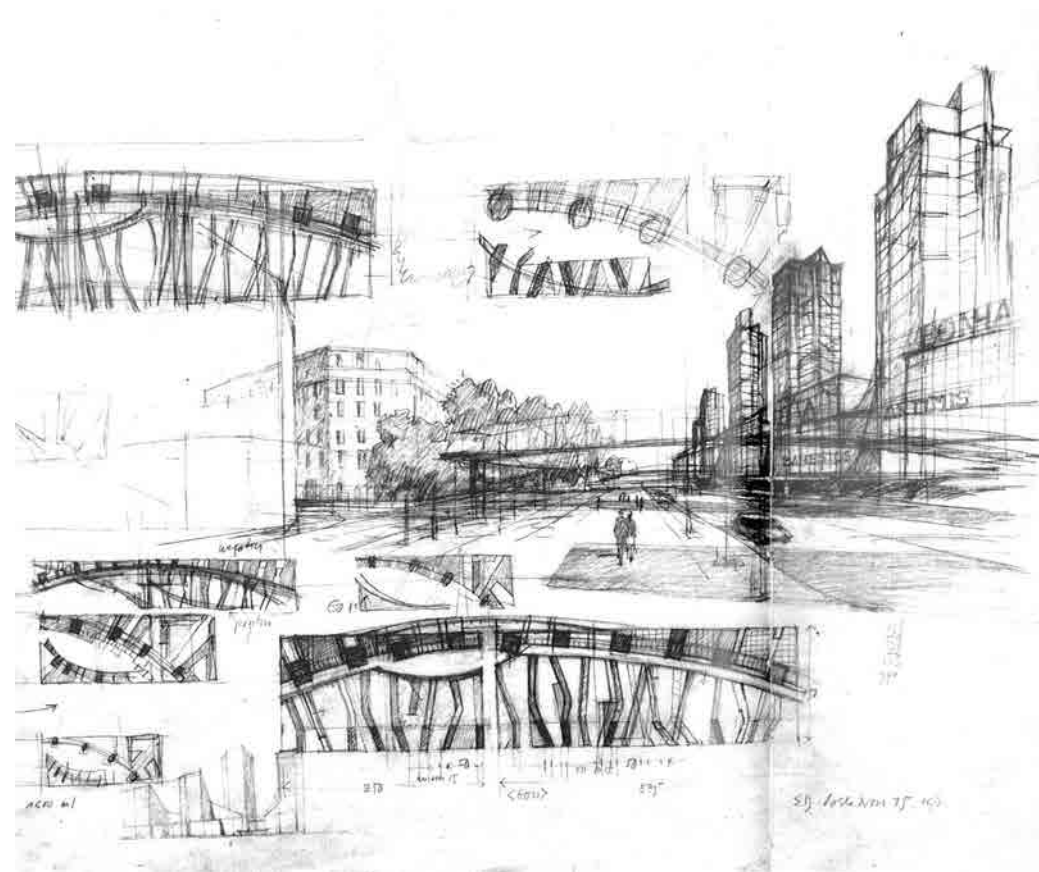
De forma contraria a otros equipos, dispone la edificación de menor densidad en la parte frontal del paseo marítimo. La planta de ordenación se dibuja de forma expresiva (fig. 5.5.36). En ella se realiza el sombreado que refuerza la descripción de las distintas tipologías que componen la propuesta. Combina las torres con bloques de vivienda colocados en forma de *fingers* que miran hacia el mar.



5.5.37.



5.5.39.



5.5.38.

Donato-Jiménez

5.5.37. . Maqueta de la propuesta. Fotografía desde el mar

5.5.38. Bocetos del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995

5.5.39. Fotomontaje del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995.

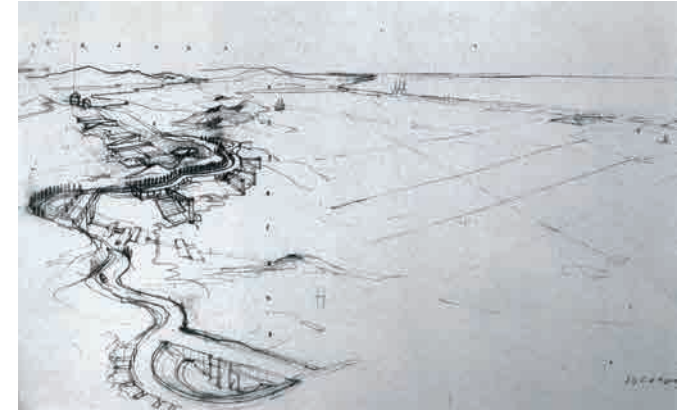
El esquema viario no continua la trama de calles de Cerdá. Recompone un nuevo orden con “supermanzanas”. Los edificios dispuestos en espina se agrupan de dos en dos para albergar un espacio público: existe una preocupación por configurar una diversidad de espacios de carácter más íntimo. En el croquis estudia los bloques de viviendas con una formalización libre y abierta hacia el mar. En el desarrollo final se regulariza la propuesta y los *fingers* se transforman en unidades iguales cerradas en forma de U (fig. 5.5.37). Como se comprueba en la maqueta, la complejidad de los primeros tanteos que generaban una riqueza de perspectivas se rigidiza un tanto, construyendo un conjunto de espacios públicos aislados. En este caso, desde los apuntes se toman las decisiones de proyecto; la maqueta simplemente explica la volumetría. La fotografía revela la ruptura con la tradición del Ensanche, creando la ciudad como la percepción de su propia imagen.

El boceto del proyecto desde el paseo Taulat (fig. 5.5.38) dibuja una perspectiva frontal desde el centro del paseo. La línea de horizonte aparece elevada respecto del punto de vista del ciudadano. Se trata de un dibujo de tintes expresionistas, efectivo en la manera de narrar a través del gesto de la mano y de las grandes sombras que arrojan las torres.

Este esbozo de trabajo estudia la colocación de las torres. Se interesa por la percepción del conjunto desde la calle. Las torres aparecen como maclas de distintas geometrías unidas por un zócalo de varias plantas que traza un arco en planta. Una ciudad con tintes expresionistas y con una arquitectura contundente tanto por sus dimensiones como por la sucesión de tótems (hitos) de gran escala.

El transeúnte que recorre el paseo se encuentra con dos ciudades distintas; las personas representadas de forma neutra (silueta en negro) se sitúan en el límite de dos conceptos urbanos. A la izquierda, las viviendas del Ensanche construidas por los maestros de obras, fachadas con una composición regular, definidas por muros y huecos (balcones); una estructura uniforme, sin artificios. A la derecha, se levanta la urbe monumental compuesta por grandes piezas tectónicas de nueva concepción. Contrasta la diferencia de escala entre ambas *ciudades*. El transeúnte se sitúa en el límite entre dos conceptos urbanos: la volumetría doméstica del Ensanche y los grandes bloques. Los edificios de la propuesta de Donato pertenecen a otro orden de magnitud, cobran sentido desde una gran escala: en una escala urbana.

En síntesis, la lectura del proyecto se realiza desde el territorio, al encaramarse a los «turons» de Barcelona o desde Collserola (fig. 5.5.39). Donato estudió la percepción lejana de este paisaje; en el proyecto de ordenación para la carretera de las Aguas (fig. 5.5.40). Sin duda, en el fotomontaje que presenta desde la ciudad se hace explícito este bagaje previo personal.



5.5.40. Boceto del proyecto de la ordenación paisajística de la carretera de las Aigües, 1981.

CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

En conclusión, los distintos equipos investigan el territorio de la ciudad planteada en manzanas cerradas basando su objetivo en romper la continuidad de la fachada. Por ejemplo, en la propuesta de Ferrater se consigue a través del trabajo con la relación altura-densidad de los edificios y en la presentada por Cantallops se logra a través de una edificación en espina.

En general, el concurso constituye una reformulación del Ensanche. Si bien los equipos de C. Ferrater, L. Pasqual y O. Bohigas siguen en parte las manzanas del plan de Cerdá, los tres realizan un revisión de la “ciudad memoria / espacio público”. Ferrater hace explícita la mirada hacia las propuestas del GATPAC; Pasqual continua el concepto desvirtuado de manzana cerrada y, por último, Bohigas une el espacio interior trazando una “promenade”.

El equipo de E. Bru concibe una propuesta pensada a gran escala. Los edificios se comprenden al leerlos desde el territorio. Las torres de viviendas construyen un juego de volúmenes que apunta a la “ciudad simbólica”. En cambio, Cantallops y de E. Donato piensan la ciudad de forma distinta al resto de concursantes. Componen esta zona de Barcelona como un conjunto particular, trascendiendo la idea de la manzana para hablar de la ciudad que se percibe. La urbe se intuye como un lugar para pasear. Sin embargo, ambos construyen ciudades antagónicas. L. Cantallops apuesta por la «ciudad fragmento» a pequeña escala, mientras que E. Donato muestra la propuesta desde la carretera de las Aigües y define una nueva magnitud del proyecto desde el paisaje formulando la “ciudad simbólica / paisaje”.

El concurso del “Frente marítimo del Poblenou” es un modelo en transición entre el concurso anterior “Vivienda y Ciudad” y el analizado en el siguiente capítulo: “la nueva sede de Gas Natural”. Si para la remodelación del tramo final de la avenida Diagonal se plantea un tema teórico que se aborda desde la vertiente más humana del urbanismo -desde el habitar-, en el del planteo de las nuevas oficinas de Gas Natural se trata de construir un edificio icono para la ciudad. Se evoluciona de la reflexión sobre una urbe cercana al ciudadano a otra concebida desde una escala global.

En este sentido, las imágenes de la ciudad del Frente Marítimo del Poblenou constituyen los esbozos de la nueva estrategia planeada para la Barcelona postolímpica. Los dibujos proporcionan pistas de lo acontecerá años más tarde en la ciudad, aunque las propuestas gráficas todavía se sitúan lejos de la hiperrealidad de los renders que se comenzarán a observar en proyectos posteriores.

5.6 | 1999 - CONCURSO PARA LA SEDE DE GAS NATURAL

En 1999 se convocó el concurso restringido para la construcción de la “Nueva sede de Gas Natural”. El edificio debía desempeñar una doble función: albergar las oficinas y representar corporativamente a la compañía energética. Para resolver el encargo se invitó a los siguientes equipos de arquitectos: Brullet / De Luna; Espinet / Ubach; C. Ferrater; J. Llinas; MBM; Miralles-Tagliabue; y Martínez Lapeña / Torres Tur. Finalmente, la propuesta ganadora fue la presentada por E. Miralles y B. Tagliabue.

Dentro de la morfología de Barcelona, el solar del concurso se ubica entre el trazado militar de la Barceloneta y la parte posterior del parque de la Ciutadella (fig. 5.6.1). Se sitúa entre el límite del plano de Ensanche y la línea de costa. Se observa que el emplazamiento queda al margen de la trama del proyecto de Ildefons Cerdà, como ocurre en otros ejemplos estudiados, por lo que se trata, también, de una zona en proceso de transformación: se trata área donde se asentaba la antigua fábrica de Gas.

En los años anteriores a 1992 se desmantela parte de la vía férrea y se inicia la rehabilitación del litoral de la ciudad (fig. 5.6.2). La situación del solar tangente a la vía rápida de la Ronda Litoral, la vecindad con el barrio de la Barceloneta y la proximidad al borde marítimo, confiere al lugar unos condicionantes singulares respecto a la ciudad de Barcelona.

Como en el concurso de “L’Illa Diagonal”, éste también se promueve por una entidad privada. No se trata de casos aislados ya que, en paralelo a estos concursos, el arquitecto Jean Nouvel también inicia los estudios de promoción privada para la torre Agbar situada en la plaza de las Glòries.

A nivel territorial, el proyecto forma parte de dos estrategias promovidas desde el Ayuntamiento de Barcelona:

La primera, iniciada en 1986, trata de la abertura de la ciudad al mar. El solar se ubica en el intersticio entre el frente marítimo de la Barceloneta y la Villa Olímpica, en los terrenos de la antigua Catalana de Gas, en un contexto poblado de vestigios industriales: los grandes depósitos y el edificio emblemático de la torre de Aguas. Forma parte de un lugar *bisagra* sin consolidar.



5.6.1. Plano del Ensanche de Cerdà, 1859
Zona donde se ubica la sede de gas natural



5.6.2. Emplazamiento del concurso, 1981



5.6.3. Salvador Gabarró / Las elites urbanas. El peso de la continuidad.
Fotógrafo: Patrick Faigembaum

La segunda, aun en proceso de consolidación, trata de la llegada de la avenida Diagonal al Mar, la promoción del Fórum y la continuación del frente marítimo hacia el Maresme ¹. La ciudad ya ha incorporado la “marca Barcelona”, y esta apuesta coincide con la aparición de la iniciativa privada. Las grandes compañías suministradoras de servicios (agua, luz, gas, telefonía) invierten en edificios emblemáticos. Los grandes bancos habían realizado operaciones similares en la confluencia entre la Diagonal y la calle Balmes, como la torre del Banco Atlántico, así como en otros puntos de la misma avenida (torres de “La Caixa” de Coderch y Mitjans)

Por tanto, en el año 1999 Barcelona está en el punto de mira a escala internacional. La nueva torre de Gas Natural formará parte de los edificios icono de la ciudad, pero también se inscribirá en la red de Arquitectura emblemática global (fig. 5.6.3) ²

1 Se consolidará con el concurso del Fórum que se realizará el año 2000.

III Plan Estratégico de Barcelona ,1999. pág., 88 Un proyecto clave: Foro Universal de las Culturas Barcelona 2004 “Apoyar al proyecto del Foro Universal de las Culturas Barcelona 2004 en la medida que ha de significar uno de los retos susceptibles de hacer avanzar decisivamente la ciudad hacia nuevos objetivos. Además de su significado infraestructural, debe destacarse sobre todo los aspectos cualitativos que consagran el carácter culturalmente abierto de nuestra ciudad.”

2 Exposición: “Archivo Universal. La condición del documento y la utopía fotográfica moderna.” Las élites urbanas. El peso de la continuidad.

PROPUESTAS

Torres / Martínez Lapeña

La propuesta presentada por Torres-Martínez Lapeña parte de la idea de una torre exenta. Se construye un prisma del cual se modelan las esquinas. En el alzado se observa que la esbeltez de la torre se complementa con otro cuerpo de cinco plantas con la misma fachada (fig. 5.6.4). Éste busca emparentarse con las alturas del entorno: el diálogo entre la propuesta y el emplazamiento se toma como premisa de partida.

“Es absolutamente imprescindible que los arquitectos sean observadores curiosos, capaces de absorber su entorno y poder aprender de él. Parece hoy especialmente oportuno insistir en la importancia de la experimentación directa de la arquitectura y los lugares”³

De forma previa al análisis del dibujo para el concurso de la sede de Gas Natural es preciso realizar conocer cómo entienden los autores la representación y la importancia de ésta en el contexto del proyecto. Se parte de la siguiente declaración de intenciones para examinar los bocetos del proyecto:

“Representar para apropiarnos. Representar para comprender y conocer.

Representar es pensar. Hacer coincidir lo representado con nuestro modo de pensar.

El proyecto como representación gráfica.

El proceso de pensar la arquitectura mediante la representación gráfica es el proceso de proyectar.

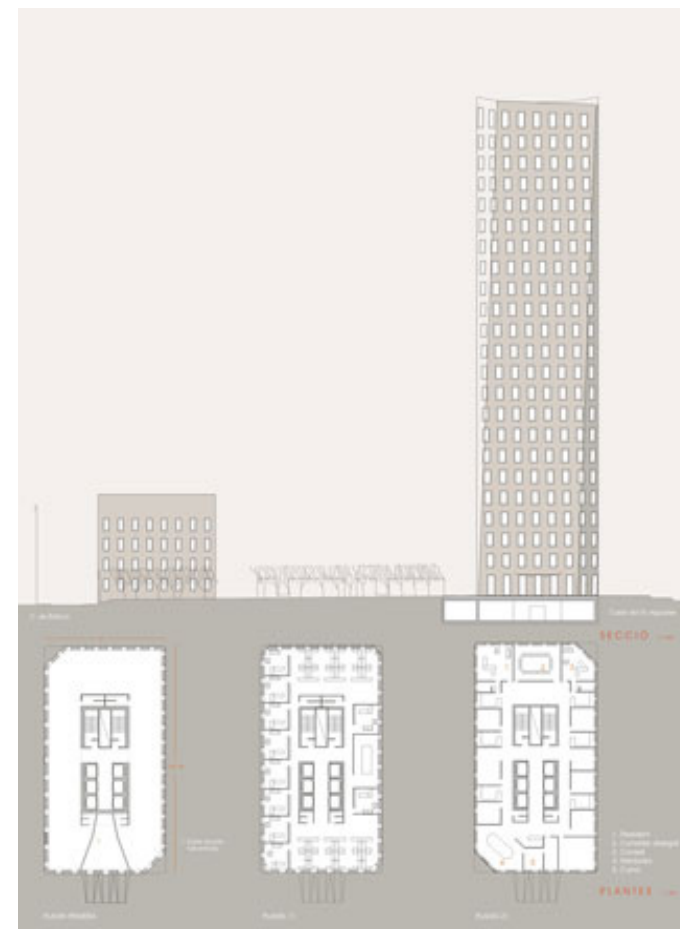
Cada individuo piensa distinto, dibuja diferente.

Todo dibujo es un proyecto (de algo).

Todo proyecto se puede representar en un dibujo.

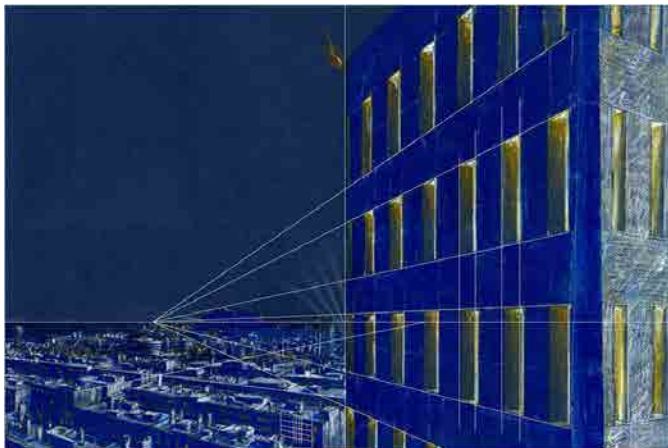
Todo dibujo de arquitectura contiene un proyecto.

Todo dibujo de arquitectura conduce a la arquitectura.



5.6.4. Torres-Martínez Lapeña
Alzado y plantas del proyecto.

3 TORRES, Elías *Hubiera preferido invitarles a cenar...* Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Valencia: Pre-textos, 2005, pág. 79.



5.6.6. Torres-Martínez Lapeña
Estudio de la perspectiva / Esquema de la autora

La arquitectura para existir puede no necesitar la representación. (Transmisión verbal, escrita, con modelos anteriores).

El mejor dibujante puede ser un pésimo arquitecto, y al revés.

El dibujo, tanteo de la arquitectura, y control de su forma.

Borrones, tormentas, balbuceos.

Líneas imprecisas cargadas de múltiples arquitecturas.

Completar, continuar, interpretar bocetos de otros.

El dibujo como análisis y conocimiento de la arquitectura

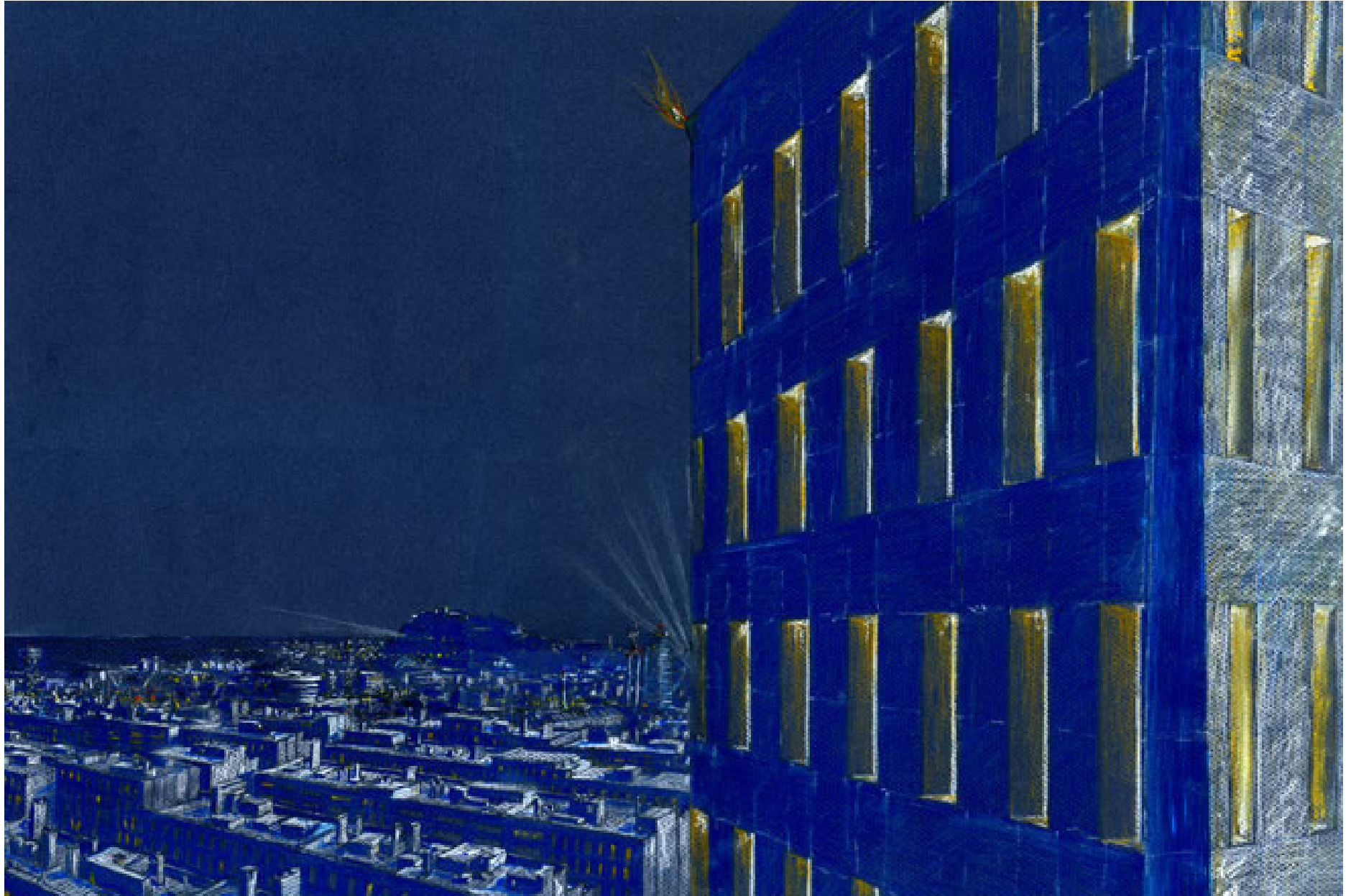
El dibujo como fantasía de la arquitectura.”⁴

Al analizar la imagen del concurso, se constata que la torre de oficinas -en primer plano- invade la mitad de la composición y el resto se destina a la descripción de la urbe (fig. 5.6.5). La ciudad se lee como un paisaje contemplado desde cierta distancia.

La perspectiva se capta desde una posición imposible, el espectador se sitúa suspendido en el aire. Se escoge un ángulo de visión muy forzado que deforma la volumetría del edificio (planta rectangular con esquinas en chaflán con variaciones en la dimensión de éste según la altura). La línea de horizonte se coloca a la altura del piso veintiuno (fig. 5.6.6). Desde este punto describe las anécdotas de las azoteas del barrio de la Barceloneta, que no están pensadas para ser vistas, contraponiéndolas con el fondo monumental de Montjuïc: el castillo y los haces de luz de la Exposición del 29. La construcción del dibujo remite a dos realidades: la simbólica y la íntima. Se produce una tensión entre lo cotidiano y el elemento extraordinario. Se plantea la convivencia entre ambos; se muestra una ciudad híbrida.

El dibujo de la torre de Gas Natural revela contradicciones. En él se confrontan dos modelos de urbe: la Barcelona que se exhibe al mundo como lugar de negocios tiene a sus pies el antiguo barrio de pescadores y trabajadores portuarios. La sede corporativa de la compañía del gas irrumpe en la trama de la Barceloneta. Sin embargo, el nuevo edificio comparte los mismos elementos arquitectónicos que las viviendas. El muro de fachada tiene grosor, en él se abre una composición de huecos de proporción rectangular: el paisaje se enmarca desde la ventana.

5.6.5. Torres-Martínez Lapeña
Imagen del concurso del equipo Martínez Lapeña y Torres, 1999



5.6.5.

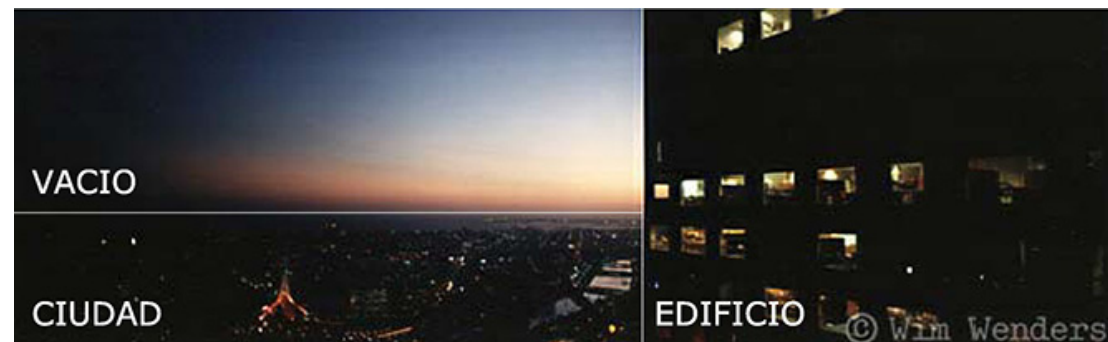
En este dibujo se observa que la fachada no se alinea con la trama del trazado militar de la Barceloneta. En el giro, el edificio exhibe la arista. Ésta no se define mediante una línea sino por el contraste entre dos planos: uno iluminado y otro en sombra. La luz de tarde desvela la diferencia entre las caras del prisma.

Si la luz natural explica el volumen, la iluminación interior -artificial- descubre la textura de la fachada. Existe una relación entre el lleno y el vacío del alzado de la torre con las ventanas de las viviendas de la Barceloneta. Predomina el paramento macizo y se enfatiza el grosor del muro. La ciudad y el proyecto se dibujan con los mismos recursos, el juego de luces y penumbras. Se escoge el azul y el amarillo para dar color al edificio. No es casual. Esta combinación cromática recuerda a la llama de gas y al símbolo de la compañía a la cual representa la torre. La mariposa, icono de la empresa, se coloca en la esquina presidiendo la ciudad, admirándola.

Desde el color se traspasa a una línea más sutil. En las imágenes de la ciudad existen referencias cruzadas. De forma consciente o inconsciente el arquitecto refleja la cultura de su tiempo: existe una similitud entre el dibujo para el concurso de Lapeña-Torres y la fotografía de Wim Wenders que fue tomada para las localizaciones de la película París -Texas de 1984 (fig. 5.6.7.)

La arquitectura no vive ajena a otros acontecimientos artísticos. Es cierto que las proporciones de la imagen no son iguales; que una es un dibujo y la otra una fotografía; que una representa Barcelona y la otra explica Merbourne. Pero al detenerse a analizar la elección del punto de vista, o el trabajo entre el primer plano y el fondo, la composición horizontal contra la vertical, o la luz y el contraste de las dos vistas, existe un evidente paralelismo.

En las dos composiciones se contraponen la línea del horizonte con la vertical del edificio de oficinas. La imagen del concurso se orienta hacia el Mediterráneo, la segunda hacia la bahía de



5.6.7. Comparación edificio Torres-Martínez Lapeña con fotografía para las localizaciones de la película Paris-Texas de Wim Wenders.

Melbourne. En ambas, el volumen se escapa del encuadre. Se busca la confrontación del objeto arquitectónico con el paisaje.

Se trabaja con la luz del atardecer, casi anochecer, que fuerza los contrastes. Se percibe la escala próxima del edificio, se describe el grano de la urbe y se invita a mirar al vacío. Las dos vistas revelan una forma común de descifrar la ciudad. Ésta no se puede reducir a los simples acontecimientos arquitectónicos; es una realidad que debe resolverse desde la observación atenta, con sensibilidad y destreza, sin negar su complejidad, ni dar la espalda a sus miserias.

El esbozo se complementa con un fotomontaje desde Montjuïc (fig. 5.6.8). Se trata de una fotografía al atardecer. En primer plano se distingue la estatua de Colón y el puerto; al fondo se perfilan las montañas del Maresme. Las nuevas oficinas de Gas Natural se interponen entre la fachada de la Barceloneta y las torres olímpicas, pero no pretenden destacar del resto de la imagen.



5.6.8. Torres-Martínez Lapeña
Vista desde Montjuïc

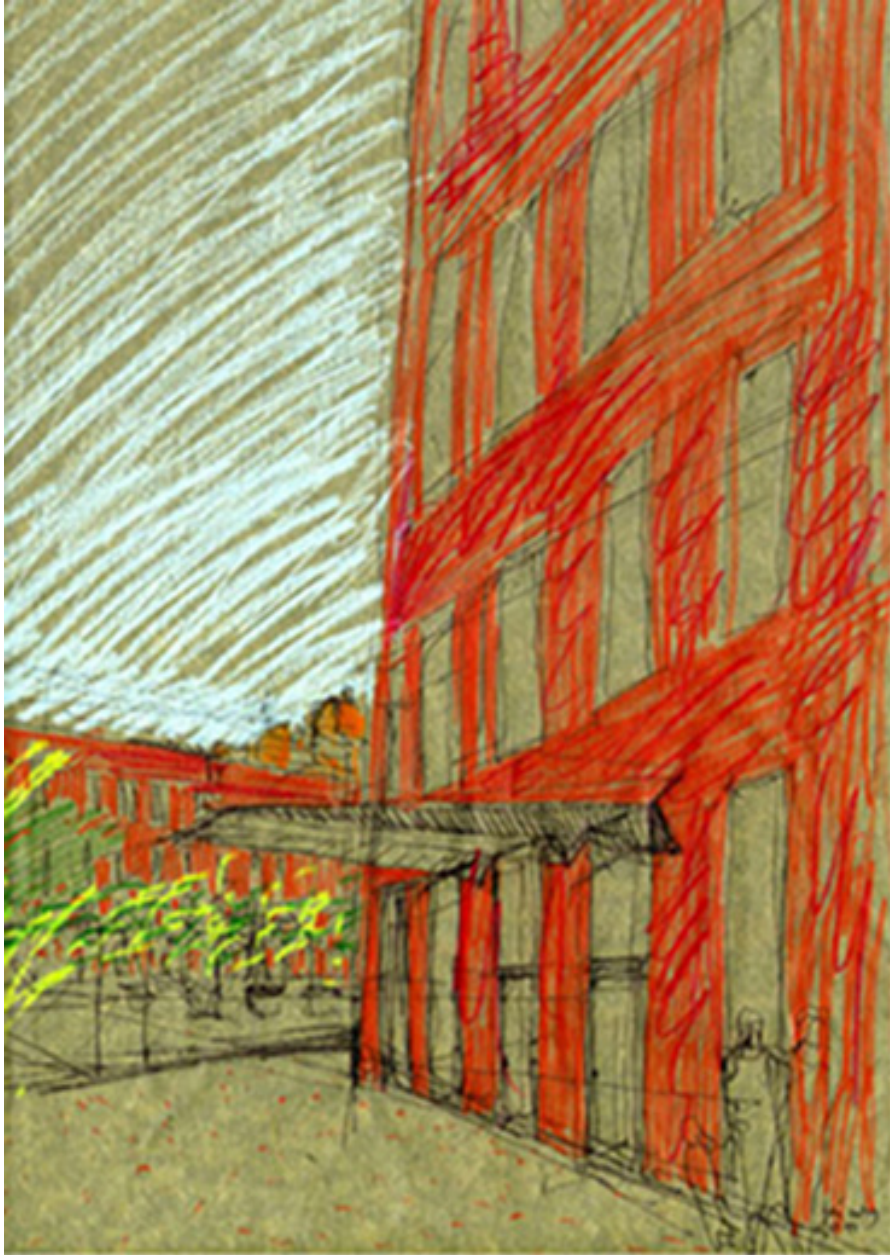


5.6.9. Torres-Martínez Lapeña
Boceto del interior de las oficinas y boceto de la entrada a la Sede de Gas Natural

Junto a las imágenes de la ciudad se encuentran esbozos de detalle desde las oficinas y en la entrada a las mismas (figs. 5.6.9 y 5.6.10). Desde el interior, las ventanas pautan el paisaje. La línea de horizonte del mar se recorta en los marcos de las oberturas. Desde las oficinas se domina la perspectiva del Mediterráneo. La panorámica se distingue en color, mientras que las mesas de trabajo, los sofás explican la escala doméstica se perfilan con trazos en blanco y negro. Es un dibujo de tanteo, un croquis en desarrollo, en el que los gestos de la mano dejan ver un plano plegado en el que se estudian los reflejos de la luz natural. La propuesta se gesta desde el detalle.

En la perspectiva de la entrada se exhibe un encuadre cercano. Los límites de los edificios se escapan del papel. La altura de la vista es la del transeúnte que se aproxima a las oficinas. La imagen muestra la relación entre los edificios que componen el conjunto y el espacio público que construyen entre ellos. La marquesina enmarca la entrada a la sede de Gas natural: todos los elementos describen un entorno de medidas acotadas, a escala humana. El dibujo habla de un lugar habitado. Los colores cálidos del esbozo son los complementarios de la imagen que mostraba la torre de Gas Natural en relación a la ciudad (con iluminación de noche en azul). La plaza se dibuja alegre con mimosas o jacarandas. Se describe, como en el apunte anterior, una visión doméstica, cercana al ciudadano.

En síntesis, las imágenes desvelan una ciudad construida de forma sutil pensada desde la percepción. E. Torres y J.A. Martínez Lapeña proyectan desde el detalle y desde el paisaje, pero sin perder de vista el carácter del lugar.



5.6.9. Torres-Martínez Lapeña
Boceto del interior de las oficinas y boceto de la entrada a la Sede de
Gas Natural

Brullet / De Luna

La propuesta del equipo Brullet-de Luna sitúa la nueva sede de Gas Natural como una barra más de la trama de la Barceloneta. Las oficinas se concentran en un bloque lineal de gran altura. El proyecto utiliza varios recursos para integrarse con el antiguo barrio de pescadores: por un lado, la alineación a la geometría existente y por otro, la construcción de unos cuerpos más bajos cuya altura se empareja con las viviendas del contexto (fig. 5.6.11).

Frente a la vía rápida (calle del Dr. Aiguader) el proyecto es abierto y genera una plaza. Para enfatizar la entrada a las oficinas el edificio “sobrevuela” el espacio público y genera una gran sombra sobre la acera. Frente a él se construye una pérgola que sume en semipenumbra parte del solar. Los pavimentos delimitan la zona más privada respecto de la que se cede a la ciudad: el agua, una parte de terreno “blando”, de verde, simulan un pequeño jardín a las puertas de la compañía de Gas Natural.

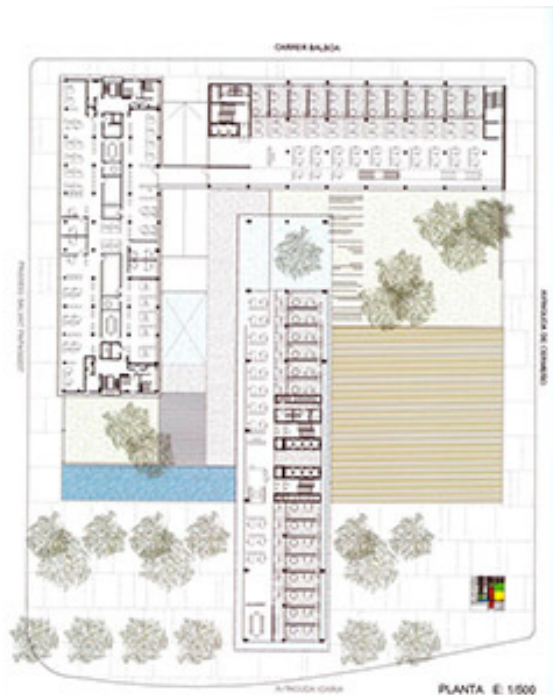
En el proyecto existe una dualidad de espacios públicos. En la fachada principal la sede del edificio se concibe como un prisma depositado sobre el plano del suelo; con ello desdibuja la calle y la pieza se torna más escultórica. En cambio, hacia la Barceloneta se mantiene la sección de la vía definiendo, de ese modo, el límite de la actuación.

Como se enunciaba anteriormente, la geometría de los edificios de la propuesta de Brullet-De Luna sigue la directriz del barrio de la Barceloneta: el de mayor altura con una orientación longitudinal hacia el mar y los de menor altura formando una L recogiendo el contexto urbano.

Se presentan tres fotografías de maqueta que se complementan entre ellas. La primera y más general muestra una vista aérea del proyecto desde el puerto de Barcelona (fig. 5.6.12). El nuevo edificio se entiende desde este ángulo como la bisagra entre los parques de la Ciudadela y del frente marítimo de la Barceloneta (o un solo parque separado por la vía rápida y unido por el proyecto de las pasarelas).

Al examinar esta fotografía, se observa que el encuadre se limita entre las torres de la Villa Olímpica, el parque de la Ciudadela, y el paseo de Borbón dando fachada al puerto y por otro lado la trama de la Barceloneta, la cual queda cortada.

Por los colores y los materiales de la maqueta se empiezan a apuntar algunas decisiones sobre la ciudad. Todo se dispone sobre un plano de corcho define el plano base, las calles, la topografía suave, y sobre él, se distinguen los edificios existentes en blanco, sin detalles, abstractos.



El parque de la Ciudadela y el espacio público planteado en los antiguos terrenos de Catalana de Gas se reconocen por la vegetación como pequeñas nubes difuminadas. La maqueta refuerza la conexión entre los dos espacios y el mar. Con más detalle se definen los antiguos vestigios industriales de la Torre de las Aguas y la estructura del antiguo depósito de gas.

Para resaltar el proyecto se escoge en este caso el material de madera de balsa: la textura define una dirección, los planos horizontales de los distintos niveles se encierran en una urna de vidrio (de material plástico) que queda abierta por su base, simbolizando el muro cortina.

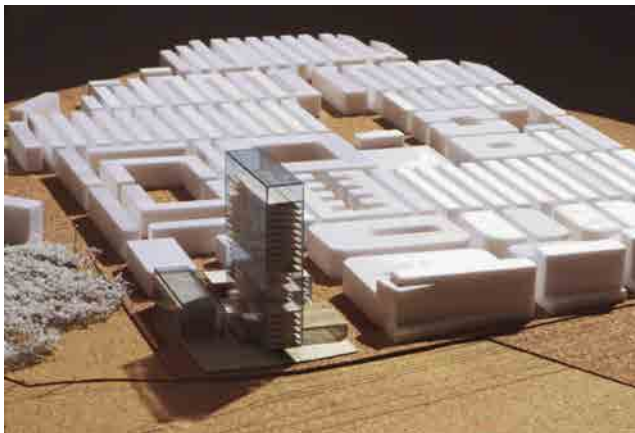
Se observa como el edificio se inserta entre tres tejidos distintos pero apuesta por alinearse con el barrio de la Barceloneta. En la vista se observa que los cuerpos bajos recogen la altura del contexto urbano inmediato. La nueva sede continua la dirección de la trama; con ello construye un límite y finaliza la fachada frente la vía rápida.

Al utilizar otro tipo arquitectónico la nueva sede no compite con las torres olímpicas. El blo-

5.6.10. Brullet-De Luna. Planta y sección.



5.6.11. Brullet-De Luna. Maqueta, fotografía general.



5.6.13 Brullet-De Luna
Vista de la maqueta desde la calle Dr. Aiguader



5.6.14 Brullet-De Luna
Vista de la maqueta desde la calle Balboa

5.6.15. Brullet-De Luna
Fotomontaje desde la plaza Pau Vila.

que lineal recoge las reglas de las viviendas de la Barceloneta, sin embargo en el desarrollo del proyecto se aleja formalmente de ellas. A diferencia de la propuesta de E. Torres - J.A. Martínez Lapeña que se emparentaba con la composición de fachadas con huecos y macizos de las viviendas, Brullet-De Luna optan por enfatizar planos horizontales y un alzado liso de muro cortina.

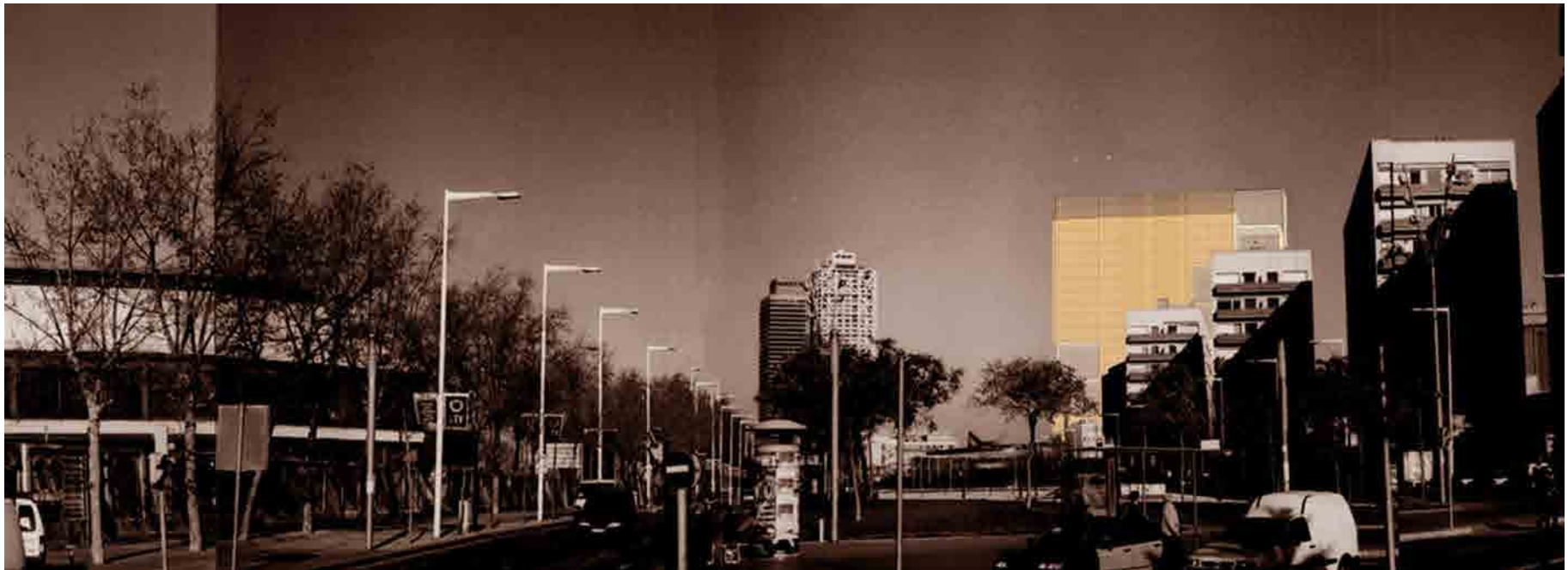
La segunda fotografía pone en relación el edificio con el contexto de la Barceloneta. Con esta vista explica bien la geometría del edificio en comparación con la trama “militar” del barrio (fig. 5.6.13).

La tercera fotografía se realiza con un encuadre más cercano y se centra en el edificio, por la posición del observador el volumen se lee como un solo plano y el testero se convierte en una línea (fig. 5.6.14). La propuesta se mide con la Torre de las Aguas que se intuye detrás, con la trama de los edificios del Hospital de Mar (del autor) y con la pasarela hacia el parque de la Ciutadella que se pierde a la izquierda de la imagen.

Las oficinas del edificio se trabajan en sección. En la construcción de veintiún plantas se intercalan dobles y triples espacios. Éstos se reflejan en la fachada y se muestran como “patios celestes”; en ellos se plantea también cierta vegetación retomando el aspecto ajardinado de la cota cero.

Si la fotografía tomada desde el sur expresa la voluntad de formar parte de la Barceloneta; las otras dos se complementan y definen un modelo de ciudad formado por calles y plazas. El edificio exhibe el testero hacia la vía rápida. En el plano del suelo, como acceso a las oficinas, se construye un espacio público. La vista desde la calle Balboa manifiesta la traza de la calle definida por dos bloques en L como límite a las viviendas. Como en el caso del equipo Torres-Martínez Lapeña también utilizan los dos volúmenes de menor altura para integrar la propuesta al lugar.

Los autores aportan también una imagen fotomontaje con una visión desde la plaza Pau Vila (fig. 5.6.15). Se observan las torres olímpicas centradas; a la izquierda la estación de Francia que aparece entre los árboles del paseo; a la derecha nos muestra las nuevas viviendas que culminan el barrio de la Barceloneta. El observador mira hacia la Villa Olímpica con una perspectiva desde la altura de un transeúnte, pero con un formato panorámico. Se escoge la luz de tarde, con sombras alargadas y color virado al ocre. El primer plano de la imagen está desdibujado-desenfocado, con mucho contraste: la fotografía proporciona una imagen impersonal de la ciudad a través de la luz y el lugar específico escogido para captar el edificio en su contexto.



5.6.15.

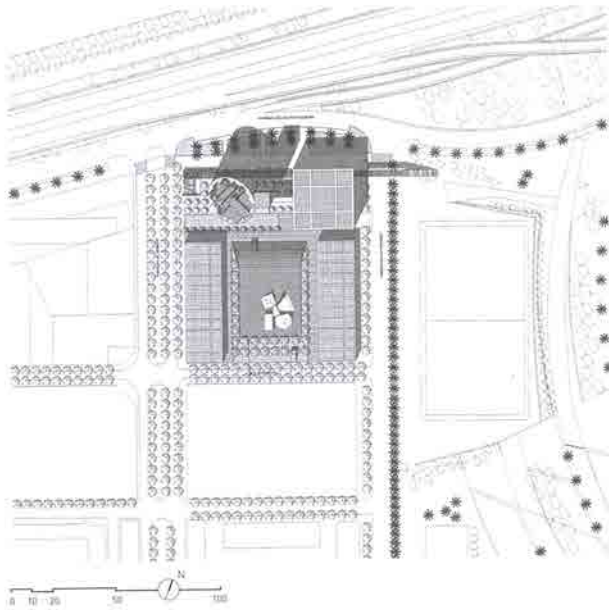
Se trata de una instantánea de la Barcelona “real”: describe el tráfico, la multitud de carteles y los transeúntes en un día cualquiera. Toda la ciudad se vira en sepia y tras los bloques de viviendas emergen las oficinas del concurso de la sede de Gas Natural. El edificio de color crema deja entrever una fina retícula en su fachada y desvela los grandes espacios vacíos en el paralelepípedo. El volumen resalta en el fotomontaje no tan sólo por el color sino también por la posición. Desde este punto de vista se presenta como un solo plano, se prepara la escenografía para recibir a la protagonista: la Torre de Gas Natural.

Junto al fotomontaje en el que inserta el edificio en el lugar, también se presenta una imagen abstracta. Se trata de una elegante infografía, de colores sobrios y reflejos dorados (fig. 5.6.16). En él, la base y la silueta emblemática de la Torre de las Aguas se tiñen de negro y el volumen dorado resalta sobre el gris neutro del cielo. El paralelepípedo se convierte en una linterna con puntos iluminados con vistas hacia el Mediterráneo, desvelándose la posición del despacho del director en la última planta, en el doble espacio, mirando hacia Montjuïc, el Maresme y el mar.

En síntesis, la propuesta de Brullet-de Luna se trabaja respecto de la ciudad y a su entorno inmediato, pero el edificio se integra en la trama de la Barceloneta desde una posición dominante. Si en el proyecto de E. Torres-J.A. Martínez Lapeña se aborda esta cuestión desde el detalle, en este caso se consolida desde la proporción y la ubicación de las piezas. La idea de ciudad combina arquitectura moderna y ciudad tradicional.



5.6.16. Brullet-De Luna
Render desde la calle Dr. Aiguader



Martorell / Bohigas / Mackay

La solución que propone el equipo de Oriol Bohigas parte de la composición entre diferentes piezas arquitectónicas. Otro punto de inicio consiste en la preocupación de prolongar la ciudad como una entidad compacta. Como comentan:

“Para resolver esta contradicción entre el programa, que proponía una torre alta y la voluntad de no alcanzar la escala de un rascacielos, se intentó romper el volumen en dos edificios muy diferenciados, apoyados sobre un primer cuerpo continuo como base compositiva. Uno de ellos es un prisma de base cuadrada de 29 m x 29 m y 12 plantas de altura con una piel de ladrillo y ventanas cuadradas, con referencias a cierta tradición industrial. El otro es un cilindro de planta elíptica de 25 m x 19 y 22 plantas, con una piel de cristal que inscribe un prisma de madera de planta quebrada. A ese cilindro se macla otro prisma de 7 m x 7 m que contiene las circulaciones vertical y enlaces con los dos edificios fundamentales.”⁵

“MBM se planteó algunas dudas sobre la conveniencia de construir torres de gran altura en un tejido tan continuo y tan consistente como el de Barcelona, especialmente en zonas de densidad limitada, en las que el rascacielos puede crear una área desértica que interrumpa la continuidad de la ciudad.”⁶

La planta de emplazamiento se dibuja con un grafismo de líneas y texturas neutras (fig. 5.6.17). En ella destacan las sombras que muestran las diferentes alturas del conjunto. Explica la importancia de las torres que configuran la imagen de la nueva sede de Gas Natural. Los edificios siguen la dirección de la trama de la Barceloneta, a excepción de la torre de planta elíptica que realiza un giro a 45°. El basamento y los volúmenes más bajos construyen la calle y una plaza. Al contrario que Brullet-De Luna MBM genera un espacio público acotado por la arquitectura: la plaza-salón se abre hacia la Barceloneta; con ello, consiguen mantener la continuidad de la urbe.

Existe un doble nivel de diálogo en la propuesta. Por un lado se emparenta con el contexto inmediato y, por otro, la geometría de la elipse consigue desvincularse de la fuerte estructura del barrio de pescadores para convertirse en un nuevo símbolo de la ciudad.

5 AA.VV. *MBM Obras y Proyectos 1993-2006*. Barcelona: RBA, 2006, pág. 144.

6 AA.VV. *MBM Obras y Proyectos 1993-2006*. Barcelona: RBA, 2006, pág. 144.

5.6.17 y 5.6.18. Martorell-Bohigas-Mackay
Planta y alzado de la propuesta

La arquitectura del edificio y el planteo urbano se nutren de fuentes rossianas. Formalmente la propuesta deja entrever la similitud con las composiciones de Aldo Rossi como se aprecia en la combinación de piezas exentas y regularidad de las fachadas (fig. 5.6.18) La disposición del conjunto se justifica también desde la lectura del lugar y desde la memoria tal y como reivindica Rossi en “La Arquitectura de la Ciudad”.

Si en el proyecto de Elías Torres se toma como referencia imágenes cinematográficas y el grano menudo del barrio de la Barceloneta; la propuesta de MBM se basa en la geometría y en la “città” de Barcelona.

Si se analizan las fotografías de maqueta se advierte que la volumetría construye el perímetro de la manzana para definir una plaza interior en relación con el barrio de la Barceloneta, a diferencia de Brullet-De Luna que proponen el espacio público como antesala de la torre de oficinas (fig. 5.6.19). Para mostrar la integración de la torre de oficinas propuesta en la ciudad utilizan recursos digitales: la técnica del fotomontaje combinada con la aplicación de Photoshop. Cabe destacar la diferencia de representación con las perspectivas minuciosas que presentaron para el concurso de la ampliación del COAC. Sin embargo, en ambas coinciden en la colocación del punto de mira hacia la ciudad.

El primer fotomontaje toma como base una fotografía desde la confluencia entre la plaza Pau Vila y la calle del Dr. Aiguader (Ronda Litoral) (fig. 5.6.20). Se trata de una visión nocturna con el punto de vista elevado. A diferencia que la presentada por E. Torres, se trata de una visión más cercana. La torre compite con los edificios olímpicos y su geometría se aleja de los edificios del primer plano de la Barceloneta. El cilindro se alza como un icono que mide directamente sus fuerzas con los prismas de la Villa Olímpica.

En este punto la trama de la Barceloneta ha desaparecido. Concentran la atención las trazas de la vía rápida y las vías de tren que salen de la estación de Francia. Los edificios son volúmenes exentos. Atrás quedan las calles de Ciutat Vella y tras los edificios de los 90 se esconden las barras de viviendas del barrio de pescadores. La imagen describe una ciudad formada por elementos dispersos: lejos queda el estudio detallado del espacio público que MBM hacía en el concurso de la ampliación del Colegio de Arquitectos, o la voluntad de combinar el Ensanche como una propuesta más abierta que mostraba en el concurso del frente marítimo. La torre se convierte en un nuevo hito dentro de la trama de Barcelona, en un punto de atracción. La mariposa de Gas Natural, flota sobre el fondo negro, pero la luz que emite ya no puede ser ocre (vapor de sodio), el nuevo icono emite luz blanca.



5.6.19. Martorell-Bohigas-Mackay
Maqueta de la propuesta

5.6.20. Martorell-Bohigas-Mackay
Fotomontaje la confluencia entre la plaza Pau Vila
y la calle del Dr. Aiguader



5.6.21. Martorell-Bohigas-Mackay
Fotomontaje desde la fachada litoral



En cambio, el alzado desde el mar se recorta sobre la silueta de Barcelona (fig. 5.6.21). En primer término, destaca el azul del mar y la barra ocre de la arena de la playa. En el plano intermedio, los edificios del barrio y, como fondo, el perfil del Tibidabo. Como en el boceto de la Villa Olímpica, de los mismos autores, en el que aparecía una perspectiva centrada en la calle Marina, las dos torres de la propuesta se comparan con la Sagrada Familia y con la silueta de Collserola. En el caso de Gas Natural se continúa proyectando, por tanto, una imagen similar desde la costa.

En el fotomontaje panorámico los nuevos volúmenes emergen y se comparan con la antigua Torre de las Aguas (preexistencia del solar). El encuadre de la foto ayuda a mostrar este diálogo. En el centro de la imagen se sitúa la torre de comunicaciones de Norman Foster que divide la perspectiva en dos y, simétricamente, se encuentran los dos iconos a ambos lados.

Al fragmentar el edificio, el escalonado de volúmenes armoniza con el entorno y la sede de Gas Natural se inserta escalonadamente en la ciudad. En el fotomontaje se utiliza la misma representación para las nuevas oficinas que para el resto del contexto urbano inmediato: la composición describe una escena real, creíble.

En síntesis, como se observa en las perspectivas del proyecto, la volumetría del conjunto se piensa desde la visión lejana. Ésta se confronta con la “imagen” de Barcelona: el perfil del Tibidabo o el de las torres olímpicas. Si en las vistas del proyecto se interpreta la apuesta por la escala urbana, en el plano de emplazamiento se lee la voluntad de extender la ciudad para conectar la Barceloneta con la vecina Villa Olímpica.

En el año 1999 Barcelona ha mudado del modelo centrado en los proyectos de espacio público a la concesión de los grandes elementos arquitectónicos. Para ello requiere una representación a una escala mayor, que amplíe el encuadre conceptual a una escala de paisaje urbano.

Enric Miralles / Benedetta Tagliabue

La respuesta que Enric Miralles y Benedetta Tagliabue plantean para el concurso consiste en una solución híbrida. En uno de los croquis del proyecto se puede leer (fig. 5.6.22):

“A. Torre (lo más alta posible)

B. y edificio horizontal.

Los dos edificios tienen una tradición reconocida dentro de los edificios de oficinas....

Aquí proponemos su ensamblaje.»⁷

Para Miralles el dibujo es:

“(...) un método de conocimiento. Es verdad, a través, no del dibujo, sino de la observación detallada de los documentos que sirven para pensar, construir, comunicar... Son documentos completos, personales...que comentan muchas cosas -o cosas distintas- que la construcción misma.”⁸ El documento gráfico no es sólo una herramienta para pensar, es el pensamiento mismo. “La diferencia entre conocimiento y expresión: diferencia entre la expresión de lo concreto, de lo visible, el conocimiento o la expresión de la idea, de la cualidad propia, diferencial del sujeto.”⁹

Aceptando esta declaración de intenciones, se aborda el análisis del esbozo de su propuesta de la torre para la sede de Gas Natural. En el dibujo no menciona la trama de la Barceloneta, ni el parque de la Ciudadela, ni la estación de Francia. La representación sólo responde al plano simbólico: la situación del arco de Triunfo y la del edificio-insignia de Gas Natural. La línea de trazos discontinuos explica la simetría del eje de 1888 que se contrapone al nuevo eje (en continuo movimiento). La torre se desplaza a un lado y se dibuja con un trazo claro desde su volumetría.

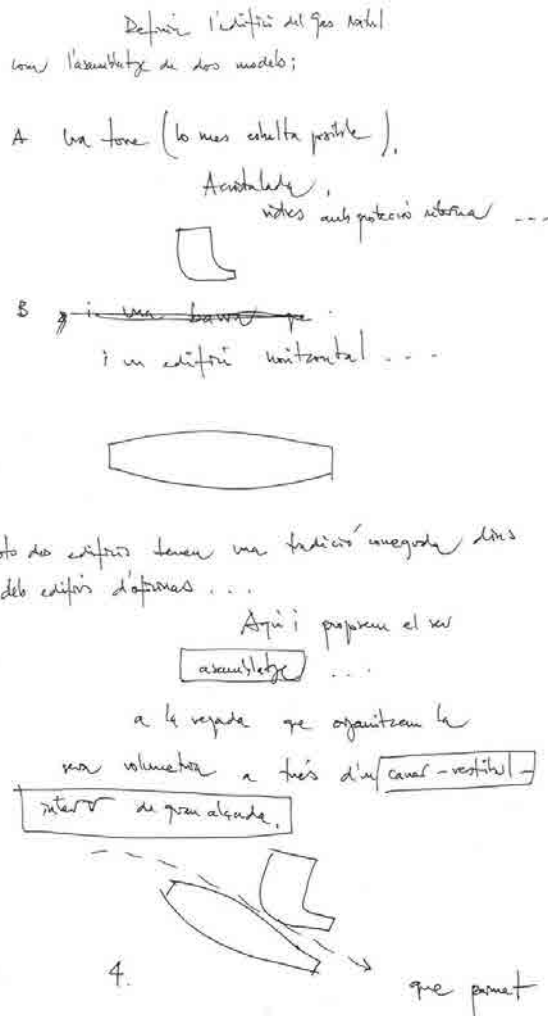
Enric Miralles, con el esbozo, otea desde múltiples puntos de vista a la nueva construcción. Reconoce el territorio y lo incorpora al proyecto o viceversa. El arquitecto define con un esquema las estrategias que trascienden al entorno más inmediato. El dibujo –el pensamiento- relaciona

⁷ EMBT: Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress: estado de las obras = estat de les obres: 01/11/2006. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006. Traducción de la autora.

⁸ MIRALLES, E. TUSQUETS, O. Òscar Tusquets, Enric Miralles. Autografies 4/5, Barcelona: Tusquets, 1995.

⁹ MIRALLES, E. *Las Cosas vistas a izquierda y derecha (sin Gafas)*. Tesis Doctoral.

5.6.22. EMBT. Miralles-Tagliabue
Croquis del proyecto



puntos desconectados aparentemente sobre el plano, pero unidos desde la percepción anticipándose al resultado construido. El croquis remite a la idea de ciudad que combina el concepto de la traza viaria con la fuerza de atracción del hito arquitectónico. Intuye dos maneras de descubrir el edificio: bien andando por el eje monumental o bien en movimiento circulando por la vía rápida de la Ronda Litoral. Las anotaciones “Eix monumental (Arc de Triomf) / Nou eix (Cinturó de Ronda)” compiten con las figuras en trazo y tamaño. La simbiosis es voluntaria:

“La relación con el dibujo no se basa en ninguna idea de actualidad. Es una relación personal. De aprendizaje primero, de experimentación, de comunicación, de confusión con la escritura.”¹⁰

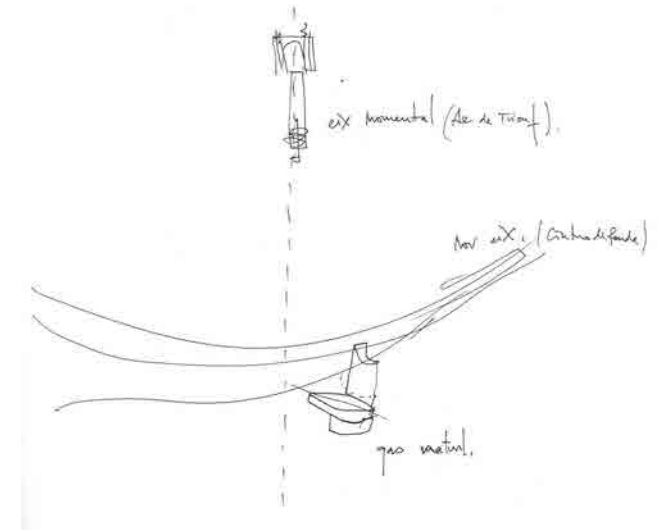
Al explicar el edificio, el autor combina la caligrafía con el dibujo. Si se entornan los ojos el documento se asemeja a un poema de Mallarmé¹¹. Los pictogramas y el pensamiento forman un conjunto indisoluble, como lo son los huecos y los llenos en su obra (fig. 5.6.24)

Al contrario que el equipo de Bohigas, en este caso no se busca una ciudad continua. La disposición del edificio en el solar no hace referencia a la trama de la Barceloneta, sino que establece un diálogo con otros elementos del lugar a través de referencias visuales. Se interesa por las estructuras de los antiguos depósitos del gas o, como anteriormente se ha comentado, incide en la visión desde el arco de Triunfo.

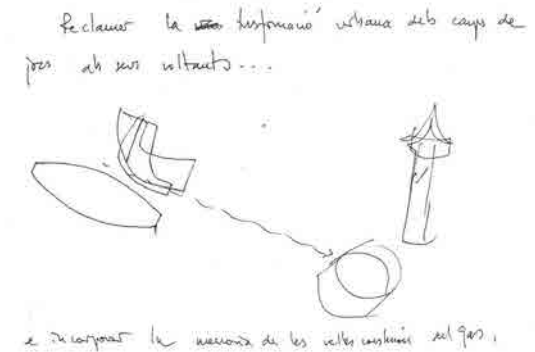
Si los esbozos en planta declaran las intenciones del proyecto, la perspectiva del concurso potencia la idea de objeto dinámico del edificio (fig. 5.6.25). En ella, el observador se sitúa a pie de calle. Se trata de una visión cercana; se fuerza el ángulo de visión y las líneas verticales fugan de forma acusada. La vista se centra en el fondo del vestíbulo: “la llama” de color azul. Al examinar el acceso al edificio se observa que la grieta da sentido a la operación:

“(…) Aquí proponemos su ensamblaje...a la vez que organizamos su volumetría a través de un canal-vestíbulo interior de gran altura.”¹²

En este caso el espacio urbano (libre) se recorta contra el volumen. Experimenta con el concepto de fondo contra contorno (fig. 5.6.26): no se modela lo macizo si no que se construye la concavidad, el vacío.



5.6.23. EMBT. Miralles-Tagliabue. Croquis del concurso

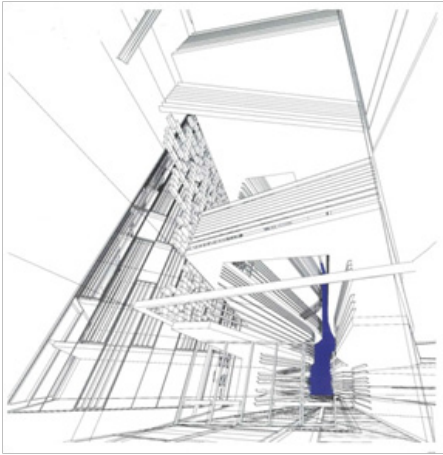


5.6.24. EMBT. Miralles-Tagliabue. Croquis del concurso

10 MIRALLES, E. TUSQUETS, O. Òscar Tusquets, Enric Miralles. Op. Cit.

11 Consultar el capítulo 1 de la presente tesis.

12 EMBT: Enric Miralles, Benedetta Tagliabue: work in progress: estado de las obras = estat de les obres: 01/11/2006.



5.6.25. EMBT. Miralles-Tagliabue
Perspectiva del concurso, vestíbulo de acceso, 1999.

La perspectiva general aportada al concurso de ideas incluye un grafismo de líneas que resiguen los gestos de la mano al dibujar (fig. 5.6.27). La aproximación se hace desde el movimiento de las trazas del tren o de la vía rápida. Con ello, se toman prestados los elementos del lugar, pero no la geometría de la Barceloneta. Sin embargo el edificio se dibuja descontextualizado: expresa la voluntad de formar parte de un proceso de experimentación de la macla entre la torre y el bloque de oficinas:

“ P. ¿Cree en una arquitectura autobiográfica?

R. Sí. Creo que uno sale en sus trabajos. Y que la arquitectura revela el carácter del autor cuando éste se ha empeñado. La arquitectura comercial es otra cosa, refleja el carácter del promotor. A mí me preocupa mucho cómo entrar en los edificios. Y no me gusta hacerlo por una puerta demasiado grande. Una puerta grande habla de la ambición o tal vez del carácter franco, directo, de un arquitecto. Participé en el concurso para el edificio de Gas Natural. Y cuando vi el resto de propuestas, le dije a Enric Miralles: “Has ganado porque has presentado una especie de Marilyn Monroe. Y yo, una monja. No hay color”. El Mercado de Santa Caterina también transmite esa alegría.”¹³

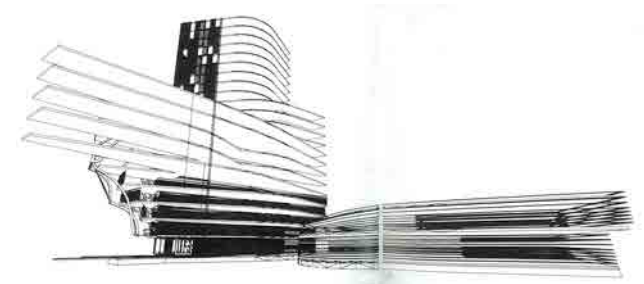
Para afrontar el proyecto, Miralles-Tagliabue realizan una *derive* alrededor del solar del concurso: consiste en deambular para descubrir puntos de vista que confronten lo existente con el nuevo edificio. Se puede trazar, por tanto, un nuevo mapa conceptual siguiendo los pasos de la *derive* realizada.

En la serie de fotomontajes realizados en la *derive* se combinan los territorios explorados con el trabajo de la volumetría del edificio (fig. 5.6.28). La base del “collage” es una imagen realizada con superposición de diversas fotografías, siguiendo la técnica de collage del artista David Hockney (fig. 5.6.29). Se trata de una suma de instantáneas que componen una realidad más completa que aquella que proporciona una fotografía única. El primer fotomontaje se toma desde la estructura del antiguo depósito de gas.

Los límites de la imagen se diluyen, como la arquitectura de Miralles -Tagliabue. Los objetos se confunden y pasan a formar parte de un conjunto que se complementa, que pertenece a un lugar de espejos múltiples. Si la perspectiva del edificio sugiere dinamismo, en este caso la to-



5.6.26. Ejemplo de ilusión óptica fondo / contorno.

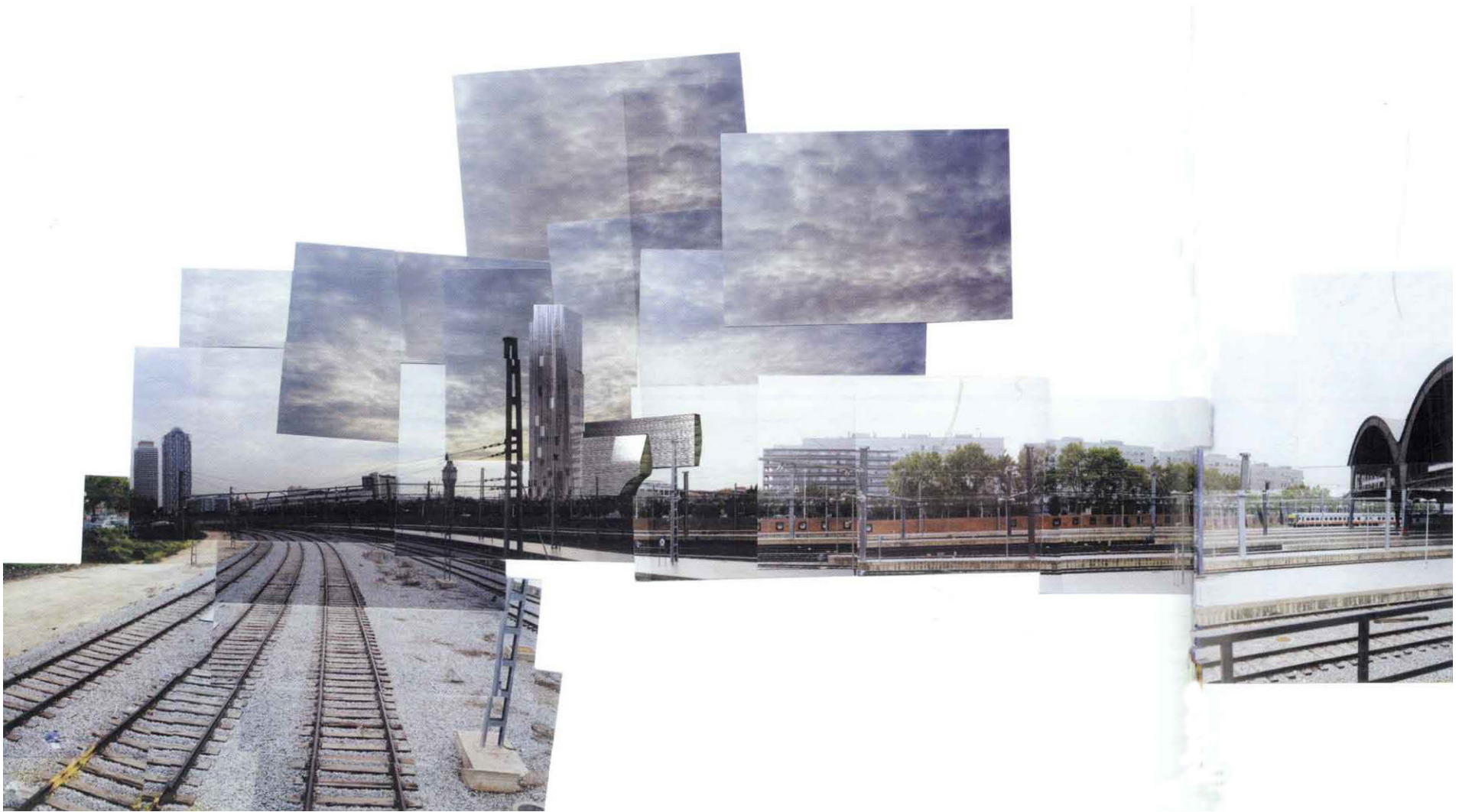


5.6.27. EMBT. Miralles-Tagliabue
Perspectiva general del edificio, 1999

5.6.28. EMBT. Miralles-Tagliabue
Fotomontaje

5.6.29. David Hockney
Place Furstenberg, Paris, August 7,8,9, 1985 #1 1985





5..6.30. EMBT. Miralles-Tagliabue
Fotomontaje

rre de oficinas se coloca en el centro de la imagen como un punto alrededor del cual giran las preexistencias del lugar. En la suma de instantáneas se explica una forma de descubrir la sede corporativa de Gas Natural y, de ese modo, vincularla a su pasado.

En el segundo *collage* analizaao (fig. 5.6.30) el observador se sitúa saliendo de la estación de Francia. Se trata de un punto de vista buscado, seleccionado con una decidida intención para descubrir posibles interpelaciones entre el territorio y el nuevo icono. La torre se confronta con la estación de Francia y la Torre de Aguas. En el fondo se intuyen las torres olímpicas que se pierden por el margen izquierdo de la imagen. El edificio busca confundirse con el cielo: la superficie vidriada de las fachadas refleja la atmósfera variable del contexto. El estudio EMBT aborda el proyecto del edificio corporativo de Gas Natural desde una mirada poliédrica, en la antítesis de la perspectiva renacentista que impone un sólo punto de vista. La realidad se explora agazapándose, alejándose, escudriñando por los rincones; como en el título de la tesis doctoral de Miralles: «Las cosas vistas a izquierda y derecha (sin gafas)»

Cuando en 1994 le preguntan al autor sobre el concepto de la ciudad abierta y sobre qué figura reflejaría mejor su concepto, el arquitecto responde:

“En lugar de pensar en el módulo pequeño por agregación, lo mejor es concebir un tejido o una trama más compleja. Si se toma el ejemplo de un tapiz barroco y el modo de dividirlo. Todas las propuestas de unidad son finalmente metáforas que tienen que ver más con la “roulotte” o el coche. Lo interesante es que cada situación individual pudiese encontrar un sitio en esa compleja trama, es decir, que cada cual pudiera situarse en la zona del dibujo que más le apeteciera: en la trompa del elefante o bajo aquellas flores...La solución contraria -agrupación por módulos- ha encontrado techo muy pronto.”¹⁴

En resumen, el trabajo de EMBT ejemplifica el proceso de fabricar la ciudad a través de instantes que se superponen. Se recortan las piezas para incorporarlas en un nuevo orden, de la descomposición a la síntesis. La ciudad resultante es un collage de fragmentos que se construye por superposición de estratos, de momentos que se solapan.

Si las miradas de los otros concursantes se concretan o a través de panorámicas en las que se describe la posición urbana del edificio, o tomadas desde un punto de vista concreto, en los collages de Miralles-Tagliabue la sede de Gas Natural se descubre a través de los elementos existentes: dialogando con las vías del tren, tamizado por la estructura de los antiguos depósitos de gas; o enmarcado por el arco de Triunfo de la exposición de 1888.

14 INSÚA, J. “El Discurso de la ciudad” La Vanguardia, 29 abril 1994.

CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

A las puertas del siglo XXI, la ciudad de Barcelona ya se reconoce en el panorama internacional, aunque algunos autores -como Manuel Delgado- auguran su declive ¹⁵. Como uno de los efectos de este reconocimiento, las grandes compañías deciden ubicar o modernizar sus sedes corporativas en puntos visibles de la ciudad: empresas como Aigües de Barcelona (Plaza de les Glòries), Fecsa (avenida Paral·lel), Gas Natural (junto a la Barceloneta) y, años más tarde, Telefónica con su edificio Diagonal 00 (zona Fórum).

En este concurso se propone un edificio en altura lo cual confiere la oportunidad de crear una excelente plataforma para contemplar la ciudad. La documentación gráfica presentada se hace eco de esta característica y la explora. El trabajo consiste en mirar y hacerse mirar desde Barcelona. En una búsqueda de la singularidad del edificio, de forma consciente o inconsciente, los dibujos reflejan una ojeada crítica a la ciudad; entre ángulos y significados distintos. Del debate con la trama del Ensanche se pasa a la idea de edificio “icono”.

Se detectan las miradas que, en parte, se nutren de la brecha abierta por la arquitectura moderna y, en parte, la contradicen. Son aquellas imágenes que siguen el modelo “I’m a Monument” de Aprendiendo de Las Vegas, en las cuales la ciudad se traduce en una serie de iconos y se describe en relación a una suma de puntos. Esta urbe se recorre en movimiento (en coche, en autobús, en metro). La persona se desplaza de nodo a nodo, el resto es intersticial. A finales de la década de los 90 destacan las propuestas que conciben la ciudad compuesta por fragmentos. Entre las diferentes piezas, que a menudo no encajan entre sí, se producen solapes, intersecciones o intersticios. Éstas perciben la imagen urbana deteniéndose en el detalle, bien sea contemplándola como un cuadro o disfrutando de algún recoveco. El espectador, al contrario que en los casos anteriores, no se mueve.

En las propuestas gráficas analizadas en este concurso, las perspectivas engloban desde las opciones basadas en la geometría partiendo de conceptos rossianos, del equipo MBM; a propuestas imbricadas con la trama de Barcelona de E. Torres / J.A. Martínez Lapeña o; en el caso del proyecto de Miralles, donde el espacio “libre” se recorta contra el volumen y se experimenta con el concepto de fondo contra contorno, en el cual no se modela lo macizo si no que se construye la concavidad, el vacío.

15 DELGADO, M. *El Animal público : hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona: Anagrama, 1999.
DELGADO, M. *Elogi Del Vianant :Del “Model Barcelona” a La Barcelona Real*. Barcelona: Edicions de 1984, 2005.
DELGADO, M. *La Ciudad Mentirosa :Fraude y Miseria Del “Modelo Barcelona”*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007.

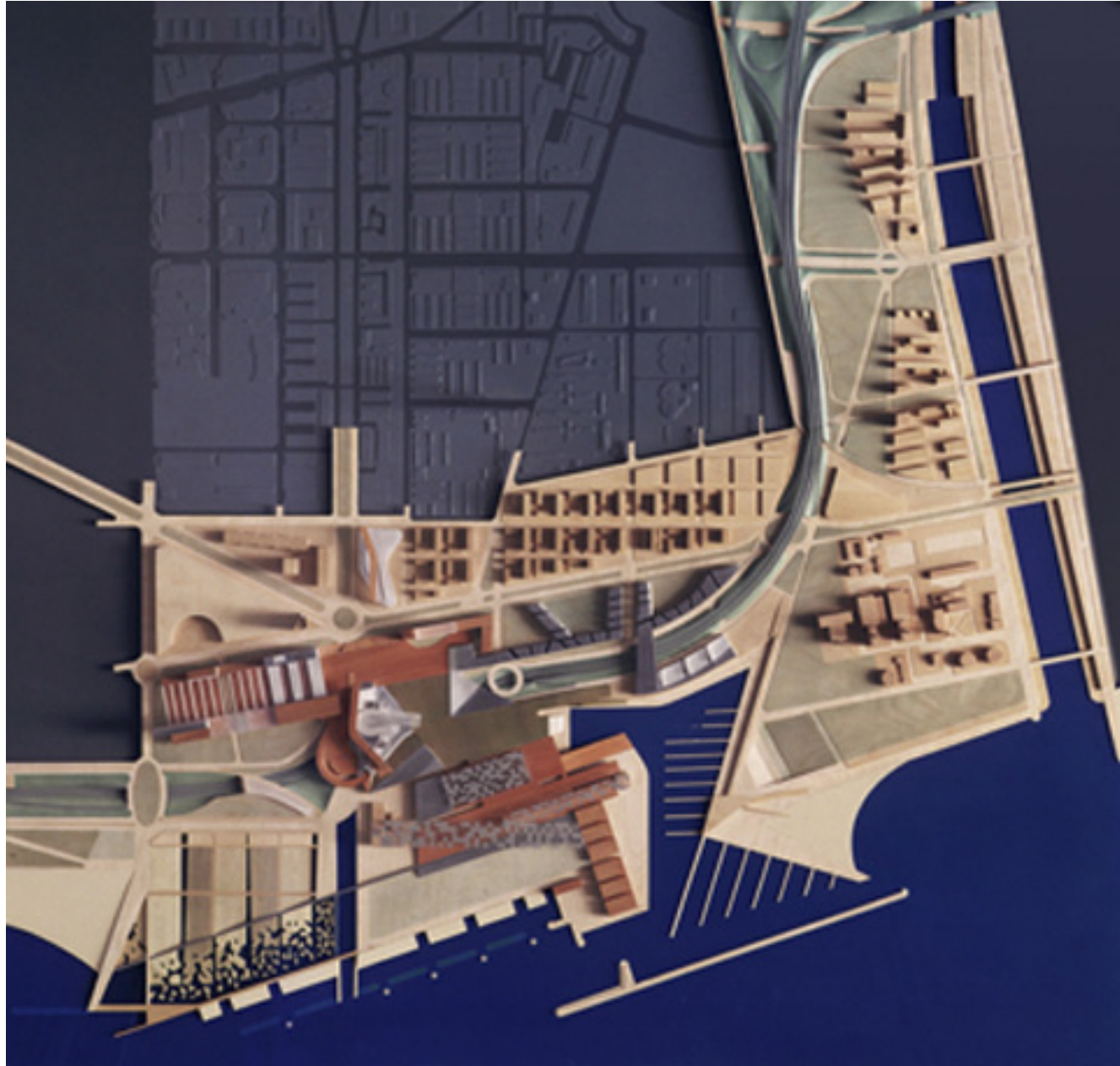
Las formas de representación utilizadas abarcan desde los trazos de lápiz de color de las perspectivas de Torres -Martínez Lapeña a las líneas generadas por el ordenador de EMBT: desde los sistemas más abstractos a la hiperrealidad del photoshop. Este concurso realizado a finales del siglo pasado preconizaba lo que acontecería a posteriori y cuáles serían las herramientas de trabajo desde el campo gráfico para resolver y entender la ciudad desde el proyecto arquitectónico. Ello representa un cambio en la forma de explicar la ciudad. Las vistas pretenden acercarse a la realidad. Se inicia un camino hacia la suplantación entre imagen y objeto.

En relación al concepto de ciudad propuesto, los proyectos de Torres-Martínez Lapeña y de Brullet-de Luna entablan un diálogo con el barrio de la Barceloneta, aunque se abordan de forma diferente. El primer equipo habla desde el detalle (desde la construcción de la ventana). En el caso de Torres-Martínez Lapeña, la ciudad se mira a través de un marco; la urbe se entiende como un paisaje visto desde el interior. En definitiva, construye la fachada, construye la calle y entiende la “ciudad espacio público”. El segundo equipo se emparenta con la trama de la Barceloneta desde la volumetría y la proporción. El prisma de las oficinas ordena el espacio urbano de calles y plazas.

En el fotomontaje de MBM, existe una voluntad de reforzar el *skyline* de Barcelona desde el mar. El edificio, de geometrías sencillas, se recorta contra el fondo simbólico de Barcelona. Bohigas trabaja con dos conceptos: por un lado la “ciudad geometría” y por otro con la “ciudad espacio público”.

El trabajo de EMBT ejemplifica el proceso de fabricar la ciudad a través de instantes que se superponen. Se recortan las piezas para incorporarlas en un nuevo orden, de la descomposición a la síntesis. La ciudad resultante es un collage de fragmentos, de superposición de estratos, de culturas que se solapan.

En la propuesta de E. Miralles se expresa la consciencia de la torre como elemento simbólico. El objeto arquitectónico se aprecia desde distintos puntos: la imagen desde el arco de Triunfo, a través de las estructuras de los antiguos depósitos del gas o desde las vías de la estación de Francia. La ciudad se presenta como un tapiz: se explica como suma de fragmentos dentro de una mirada múltiple: presenta la “ciudad collage”.



5.7.1. Fotografía maqueta de la propuesta para el master-plan de la zona del Fórum

5.7 | 2000 - CONCURSOS PARA EL FÓRUM 2004

En el año 2000 el Ayuntamiento de Barcelona, a través de la empresa Infraestructuras de Levante, convoca el concurso para la construcción del Fórum de las Culturas 2004. El evento define el urbanismo y los espacios públicos de la parte final de la avenida Diagonal y formaliza el tramo del litoral comprendido entre el Poblenou y la desembocadura del río Besós.

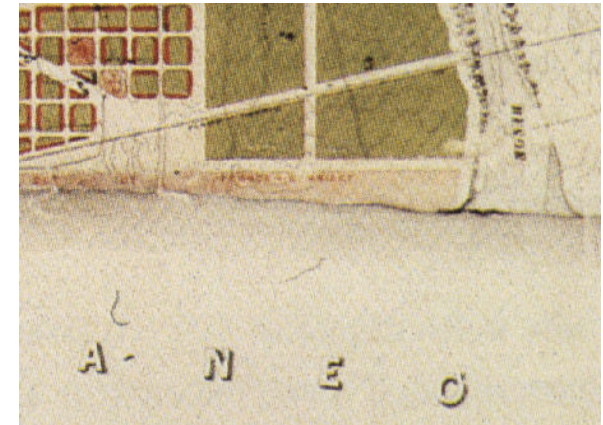
Se emplazan una veintena de concursos de ideas, básicamente destinados a espacios públicos y al puerto deportivo; aunque también se prevén en la zona grandes equipamientos como son: el edificio Fórum, el Centro de Convenciones Internacional de Barcelona, el Hotel plaza Fórum y el Campus universitario de Levante: todos ellos relacionados con el ámbito de la cultura y el turismo. En paralelo, en la misma cita se congregan los equipos de arquitectos noveles para resolver cuatro manzanas destinadas a la construcción de viviendas sociales en las calles Llull / Taulat.

“Los orígenes del Fórum Universal de las Culturas se remontan al año 1996, en el marco del décimo aniversario de la nominación de Barcelona como sede olímpica. El entonces alcalde de Barcelona, Pascual Maragall, planteó la necesidad de organizar un evento innovador que confirmara la proyección internacional de la ciudad conseguida con los Juegos Olímpicos (...) El Ayuntamiento de Barcelona y su arquitecto jefe, Josep Anton Acebillo, confiaron a partir del año 1997 la concepción y planificación del espacio a un equipo de arquitectos encabezado por el mismo Acebillo, Eduard Bru, Josep Lluís Mateo y Enric Miralles.”¹ (Fig. 5.7.1).

De nuevo el solar se sitúa en un punto sin resolver de la ciudad. Hasta la fecha, el ámbito es un espacio alejado del centro, con vocación residual. Los terrenos en los que se celebra el Fórum 2004 se encuentran *hipotecados* por las infraestructuras preexistentes: la ronda litoral y la depuradora de aguas de la ciudad. La máquina urbana necesita fagocitar y extenderse hacia esta tierra de nadie entre el Besós, el barrio de la Mina y el Mediterráneo.

Como ocurre en otros ejemplos, esta parte de la ciudad queda indefinida en el proyecto de Ildefons Cerdà (fig. 5.7.2). En el plano de “Barcelona. Proyecto de Reforma y Ensanche” de 1859 la avenida Diagonal se termina en una explanada, a partir de la actual Rambla Prim (perpendicular al mar) y calle Taulat (paralela al mar). La traza del ferrocarril divide en dos el solar. La pregunta formulada en el siglo XIX no obtiene respuesta hasta entrado el siglo XXI, con la

1 http://territori.scot.cat/cat/notices/transformaciO_urbana_del_fOrum_2004_barcelona_2004_705.php. Traducción del catalán de la autora.



5.7.3. Plano del Ensanche de Cerdà, 1859
Zona donde se ubica el Fórum 2004



5.7.2. Emplazamiento del concurso, vuelo de 1981.

excusa de la celebración del Fórum de las Culturas, con el que se culmina el final de la avenida que transcurre de extremo a extremo de la ciudad.

Junto con la culminación de la avenida Diagonal, se pretende dar continuidad a la fachada marítima iniciada en la Villa Olímpica. Hay que tener en cuenta que el río Besós confiere el límite natural de Barcelona, aunque en realidad, la metrópoli abarca desde las costas del Garraf hasta el Maresme. La actuación requiere una mirada amplia hacia el territorio.

Por tanto, se trata de construir el final de la Diagonal, pero al mismo tiempo el lugar es un punto de intersección. En el Fórum confluyen las estrategias seguidas para el litoral y los tanteos con edificación en altura de la zona 22@. Desde estos puntos de partida se desarrollan los distintos concursos presentados.

PROPUESTAS

La presente tesis estudia dos proyectos presentados que resultaron ganadores de sus respectivas áreas. Se trata del proyecto del Centro de Convenciones Internacional de Barcelona, Hotel y oficinas de Josep Lluís Mateo y la Explanada del Fórum de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres.

Centro de Convenciones Internacional de Barcelona

Josep Lluís Mateo realiza el proyecto del Centro de Convenciones y Congresos de Barcelona, el AC Barcelona Hotel y el edificio de oficinas situados en el paseo del Taulat frente al Edificio Fórum de Herzog & De Meuron y el Hotel Princess de Oscar Tusquets. El conjunto de obras definen formalmente gran parte de la zona del Fórum.

Se trata de un edificio con un programa funcional complejo. En planta baja se sitúa el centro de convenciones que debe ser un espacio versátil de grandes dimensiones con capacidad para albergar diversos actos. Un espacio multiuso o sin uso definido. Para dar respuesta a los parámetros del programa Mateo se acerca desde el concepto de «no lugar».

“ ¿Cómo se ha enfrentado a toda esa superficie?

Yo soy el responsable del conjunto construido del centro de convenciones, donde estoy intentando acercarme a lo que Marc Augé, el antropólogo, define como «no lugares»: espacios vacíos, uniformes, sin una característica específica, algo así como los aeropuertos.

No parece un concepto tentador.

Al contrario, yo creo que son interesantes. Son los específicos espacios contemporáneos. Mi proyecto es un claro «no lugar» como los descritos por Augé. Otros, más críticos, los denominan «espacios basura». Son espacios en los que lo importante no son los límites, sino lo que pasa: la flexibilidad, el movimiento, la capacidad para que puedan reunirse desde dos hasta 2000 personas y después disgregarse y moverse de forma caótica y ordenada al tiempo.»²

Si el basamento de la propuesta se aborda desde el “no lugar”, en cambio, el hotel y las oficinas se materializan con una volumetría en altura que mira hacia la ciudad y se configura como un icono para ésta. Los nuevos equipamientos construyen la fachada y proporcionan una imagen al contexto urbano de la avenida Taulat generando una nueva panorámica sobre la ciudad.

“La banda configura una suerte de muro duro, límite, que debía ser permeable, no opaco y recoger las diversas escalas de lectura en forma singularizada. Son objetos en los que su parte superior será perceptible a larga distancia (desde el mar, desde la Diagonal).”³

Mateo introduce el “no lugar” en su discurso. Sin embargo, su explicación describe preexistencias del lugar donde se asentará la intervención. Por un lado remite a la memoria del barrio de barracas del Somorrostro (figs. 5.7.4. y 5.7.5)

“...en donde la presencia humana, inestable, autoconstruida, fruto de la necesidad y de la precaria fuerza individual añade sobre la arena de la playa una fina película que es como un endurecimiento de aquella. Es un organismo informe, primitivo, sin estructura desarrollada y que recuerda -en forma externa- las implantaciones vernaculares de la arquitectura popular.”⁴



5.7.4. Foto histórica de las barracas del Somorrostro.



5.7.5. Fotograma de la película Los Tarantos. Localización en el barrio de de las barracas del Somorrostro.

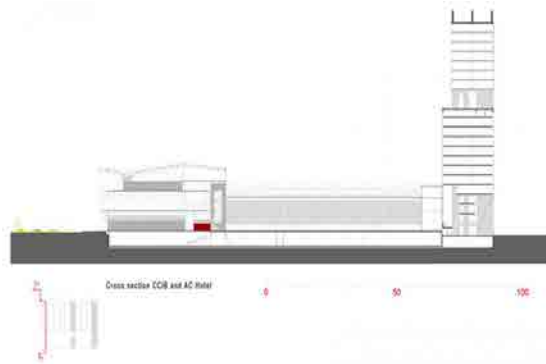
2 Mateo explica el CCIB en el contexto de Barcelona. Entrevista a J.L. Mateo, La Contra / La Vanguardia / 04-08-2002.

3 MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*. Barcelona, Polígrafa, 2005, pág. 24.

4 MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*. Op. cit. pág. 24.



5.7.6. Final de la Diagonal y Polígono del suroeste del Besós, vuelo de 1981.



5.7.7. Sección del centro de convenciones y hotel.

Para a continuación hablar del polígono del suroeste del Besós (fig. 5.7.6.) como:

“... un mundo mineral, inorgánico, racional, en paralelo a la pura organicidad del mundo de la playa.”⁵

El tejido orgánico de las viviendas improvisadas se contraponen con la geometría ortogonal de los bloques de viviendas. Estas dos referencias se recogen en el proyecto; estos dos mundos componen el edificio de Mateo (fig. 5.7.7). El centro de convenciones toma prestada la esencia orgánica de las viviendas precarias del Somorrostro: los pliegues, la ropa tendida, la estructura ligera y aparentemente caótica. En su interior, se celebrara el Fórum de las Culturas 2004. En contraposición, el hotel y las oficinas se perfilan como volúmenes paralelepípedicos emparenándose formalmente con la trama del polígono del suroeste del Besós.

En la infografía del proyecto se hace explícita la confrontación de ambas partes del edificio (fig. 5.7.8) Se representa una imagen dinámica, con el Centro de convenciones en el primer plano y el volumen del hotel emergiendo en el plano del fondo. Se sitúa en el contexto por la presencia del mar a la izquierda del encuadre, pero la ciudad no aparece. La imagen explica cómo la multitud accede al centro de convenciones. En el exterior grandes pantallas proyectan contenidos sugerentes. El grafismo introduce ingravidez al conjunto, el cual transmite inmaterialidad, juegos de transparencias, reflejos y proyecciones: se entra en la «ciudad reflejo».

El trabajo con las transparencias está presente también en otras perspectivas del proyecto (fig. 5.7.9). En el fotomontaje, el hotel y las oficinas se muestran desde cierta altura. El espectador se sitúa en un punto elevado para contemplar el edificio; podría estar ubicado en el Barcelona Hotel Princess del arquitecto Oscar Tusquets. En la imagen panorámica, los volúmenes se escapan del encuadre: introduce dinamismo. En este caso, el proyecto se inserta en la ciudad, el entorno está presente al combinar el *render* con una fotografía del lugar. Se muestra el juego de volúmenes que se deslizan entre sí; Mateo juega con la composición de las piezas tectónicas. El espacio lúdico del hotel con su piscina desbordante se funde con el azul del mar.

En el fotomontaje del estudio MAP representa el edificio desde la planta 13; donde se produce el corte en su volumetría (fig. 5.7.10), tanto en el hotel como en las oficinas.

Hotel AC	P13_TalasoTerapia	55'60 m	Coronación edificio	9 3 ' 7 5
mOficina CZF	P13_jardín	55'90 m	Coronación edificio	93'92 m



5.7.8. Render del Centro de Convenciones y Hotel. Vista desde el Fórum.



5.7.9. J.L. Mateo. Fotomontaje del hotel y el edificio de oficinas

En este caso se utiliza la abstracción de la sección fugada que constituye un sello de identidad del estudio. Este recurso también será utilizado, más adelante, en el concurso de la Filmoteca de Catalunya. Las fachadas se componen de superficies vidriadas, correderas y barandillas que permiten transparencias y reflejos. La arquitectura se desvanece para explicar el contexto.

“Es el típico momento de articulación entre realidades yuxtapuestas característico de la ciudad contemporánea, límite entre ciudad y naturaleza...trazas históricas...trazado geométrico...desarrollos urbanos a la americana...y, dominándolo todo, el mar hacia la cara sur y las montañas de la cordillera prelitoral hacia el norte, presencias amigas de la naturaleza no tan frecuentes de encontrar en la ciudad.”⁶

“No sólo estaba interesado en la ciudad sino también en el paisaje.”⁷

De los escritos del arquitecto se desprende una atención minuciosa a las preexistencias vecinas al nuevo edificio, aunque la imagen se contrapone a ellos, liberada de esas presencias. La fotografía, que se coloca como fondo, se retoca, se colorea, se manipula: las torres olímpicas se tiñen de color, en cambio las torres de la Sagrada Familia se “pintan” de blanco. ¿Dónde están los desarrollos urbanos a la americana?

Si bien la perspectiva se construye desde el interior, el paisaje no se enmarca si no que es éste el que envuelve al espectador. Se advierte que se genera un rombo si se unen los cuatro polos de atracción de la composición: Montjuïc al frente; al lado izquierdo las torres olímpicas, al derecho la Sagrada Familia y en el último vértice se sitúa el observador. El edificio se compara con los símbolos de la ciudad, entendiéndolos como un conjunto de esculturas entre las que intercalan los individuos.

En el análisis de la imagen se descubre que todavía queda tiempo para la ironía. Las figuras del fotomontaje “juegan” en complicidad con el espectador. Los personajes se toman prestados de los *collages* de Richard Hamilton. En concreto, del titulado *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*. Esta imagen, manifiesto del Pop Art del Reino Unido, fue presentada en la exposición *This is Tomorrow de 1956* (fig. 5.7.11)⁸

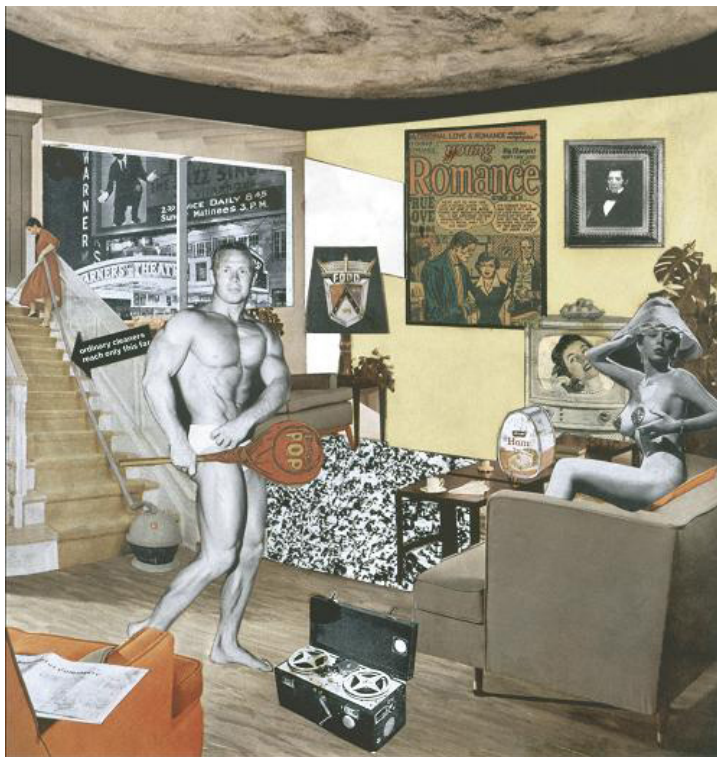
6 MATEO, J.L. *CCIB : centro de convenciones internacional de Barcelona*, Barcelona, Actar, 2004, pág. 14.

7 MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*. Op. Cit., pág 13.

8 Hamilton perteneció al Independent Group junto con Alison y Peter Smithson, precursores de lo que sería con el paso del tiempo el arte Conceptual.



5.7.10. J.L. Mateo .Centro de convenciones internacional de Barcelona.
Sección combinada con fotomontaje.



5.7.11. Richard Hamilton, 1956
Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?

“(…) Estas representaciones gráficas de los proyectos de Mateo actuaban como decorados escenográficos combinando dos situaciones, por un lado un montaje arquitectónico de colores impactantes y, por otro, la fotografía real del entorno donde se insertaba la obra. A través de la superposición gráfica de estos dos elementos se lograba visualizar el proyecto de intervención en su sitio de emplazamiento, articulación entre la obra y el lugar que producía el anclaje físico de la misma. La utilización de la técnica del *collage* relacionaba visualmente los diferentes proyectos del despacho de Mateo. Su proceso de diseño arquitectónico era portador de una fuerte carga visual, y a través de los montajes fotográficos expresó su manera de componer arquitectura. Jugar con esta herramienta gráfica le permitió trasladar situaciones arquitectónicas de un contexto a otro. Las posibilidades digitales del ordenador y de programas como *Photoshop* facilitaron la utilización de las mismas piezas gráficas en diferentes proyectos.(…)

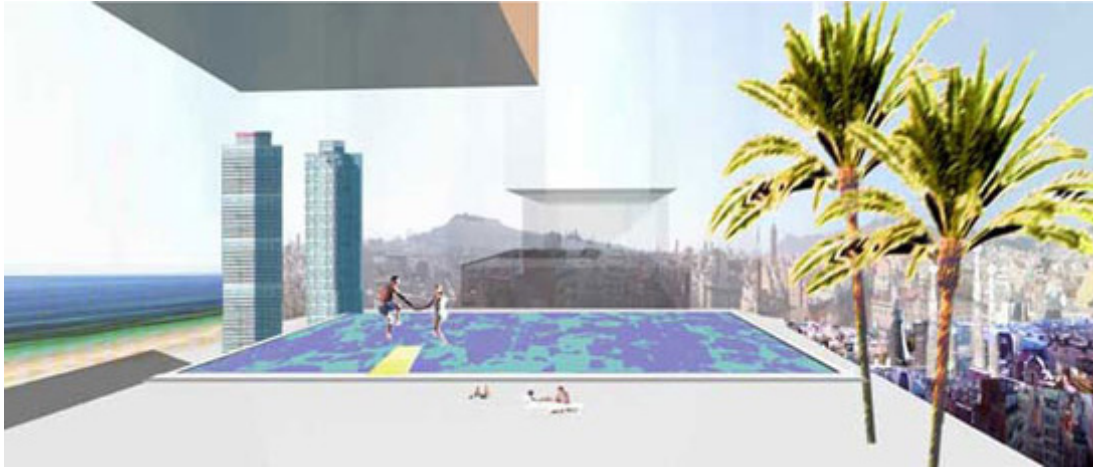
“Desde los grandes ventanales se podía apreciar toda Barcelona en una vista panorámica que iba desde las Torres Mapfre hasta la Sagrada Familia, remarcando elementos naturales y construidos propios del perfil de la ciudad, tales como: Montjuic, la Torre Agbar y el monumento a Colón. Otra modificación que Mateo realizó en esta segunda propuesta gráfica fue la incorporación de figuras humanas, citando a Richard Hamilton. Recortó personajes de la obra *Just What Is It That Makes Today's Home So Different, So Appealing?* y las incorporó a sus imágenes arquitectónicas. Mateo creó este collage para el Fórum con el referente de otro collage de los años cincuenta.”⁹

En otro fotomontaje del proyecto también se observan referencias al mundo del arte. (fig. 5.7.12) La composición desde la planta trece, en la que se sitúa la piscina, contiene elementos de los cuadros de David Hockney de los años sesenta. En concreto se reproduce la escena: piscina, trampolín y dos personajes cogidos de la mano (momento previo al *splash*), en clara referencia a *A Bigger Splash*, 1967 (fig. 5.7.13) En primer término, se introducen las palmeras como elemento lúdico y exótico. Pero si Hockney retrata un ambiente doméstico, en el caso de Mateo se muestra un mirador sobre la ciudad: el Mediterráneo, las torres olímpicas, la silueta de Montjuic y la amalgama de edificios del llano de Barcelona.¹⁰

En una entrevista, J.L. Mateo hace explícita sus preferencias por los artistas de la costa oeste de los EE.UU. que en un determinado momento modificaron la relación entre espectador y la ciudad: Bill Viola o Edward Ruscha. En el mismo artículo compara sus intenciones con el juego

9 LEARCO, O. “Imagen y lenguaje arquitectónico: un análisis del caso Fórum Barcelona 2004”. Tesis en el Programa de Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura. ETSAB, UPC. Barcelona, 2007, págs. 224, 225, 226.

10 La perspectiva utiliza el mismo punto de vista que el interior fotomontaje, con un encuadre más cercano.



5.7.12. J.L. Mateo. Fotomontaje. Vista de la piscina del Hotel.

con la realidad y la abstracción del artista Gerhard Richter.

“¿Qué artistas le gustan?”

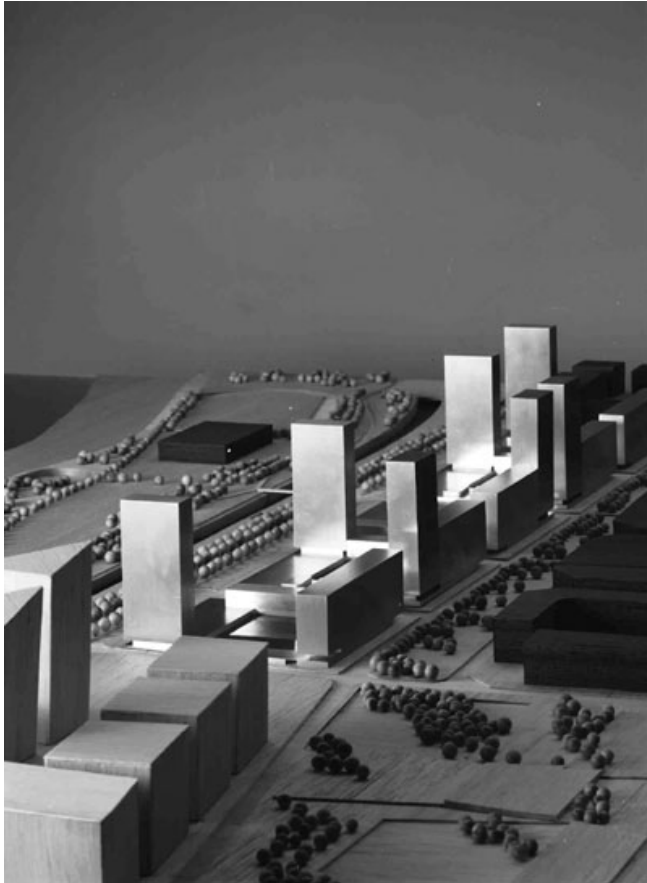
Te diría que todo el grupo californiano que empieza en los años 70: James Turrell, Bill Viola, Bruce Nauman, Ed Ruscha... Más recientemente, hace unos cinco o siete años descubrí la obra de Gerhard Richter. Encuentro que su juego con la realidad y la abstracción es muy parecido a algunas de mis intenciones.»¹¹

En las imágenes junto a las referencias artísticas se combina un trabajo de diseño gráfico. La técnica del *collage* digital permite fusionar fotografías y *estampados* de distintas procedencias. En el caso concreto del dibujo de este concurso, se hace mención al evento del Fórum de las Culturas 2004 (fig. 5.7.14) La escena reproduce un lugar turístico con mezcla de contrastes culturales. Las nuevas construcciones se tiñen de azul; en cambio el resto de elementos se componen de una profusión de colores. Un hombre con túnica y rótulos con caracteres árabes sobreimpresos hacen evidente la explicación. También se continúa introduciendo la ironía: pelícanos y cigüeñas surcan el cielo de la composición. La imagen fusiona la arquitectura de las superficies reflectantes con jaimas, alfombras y lugares sombreados procedentes del mundo del Magreb.



5.7.13. A Bigger Splash, 1967
David Hockney.

11 Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos, Barcelona, Polígrafa, 2005. Atterrizando . Entrevista de Philip Ursprung a J.L Mateo, pág. 7.



5.7.16. Fotografía de la maqueta del proyecto del concurso para las 5 manzanas del frente marítimo del Poblenou.
Bru / Serra / Vives / Cartagena.



5.7.14.



5.7.15.

5.7.14. J.L. Mateo. Collage para el Centro de Convenciones Internacional. Espacio público entre éste y el edificio Fórum. Visión hacia el mar.

5.7.15. J.L. Mateo. Collage para el Centro de Convenciones Internacional de Barcelona. Espacio público y entrada al edificio.

En relación a la construcción de la perspectiva, se trata de una visión frontal del espacio público frente al edificio. La línea de horizonte se sitúa a la altura del visitante; de los personajes. El encuadre está delimitado por los edificios: el Fórum y el Centro de Convenciones. El espectador se coloca entre las terrazas y mira hacia el mar, el Mediterráneo que baña las costas de Europa y África.

Otro *collage* del proyecto muestra una escena nocturna: la gran marquesina bajo la cual acceden los espectadores del evento (fig. 5.7.15) Si en la anterior imagen se generaba un ambiente de cruce de culturas, aquí se propone una lectura más circense. Se superponen los mástiles de estructuras tensadas con edificios representados mediante planos. Estructuras a tracción se contraponen a las vigas en celosía que sustentan las cubiertas de grandes luces.

La composición se explica desde la altura del transeúnte. El volumen alto del Hotel AC se escapa del encuadre. En primer plano se introduce una figura de una mujer con un libro que mira al espectador ajena a la multitud que es fagocitada por la gran abertura del centro de convenciones. Se definen dos direcciones, dos puntos de fuga que se pierden fuera del papel, con ángulos forzados y líneas que se desvanecen; todas ellas pertenecen a una imagen dinámica en continuo movimiento.

Las perspectivas del proyecto se conciben como composiciones gráficas: explican un ambiente. La arquitectura deja de ser corpórea para convertirse en superficie-espejo. En esta obra se materializa el concepto de la “ciudad reflejo”. ¿Qué idea de ciudad propone J.L. Mateo?

«...Ya no será la Barcelona del Ensanche ni la del 92. En este espacio del 2004 hablamos de una nueva megápolis.»¹²

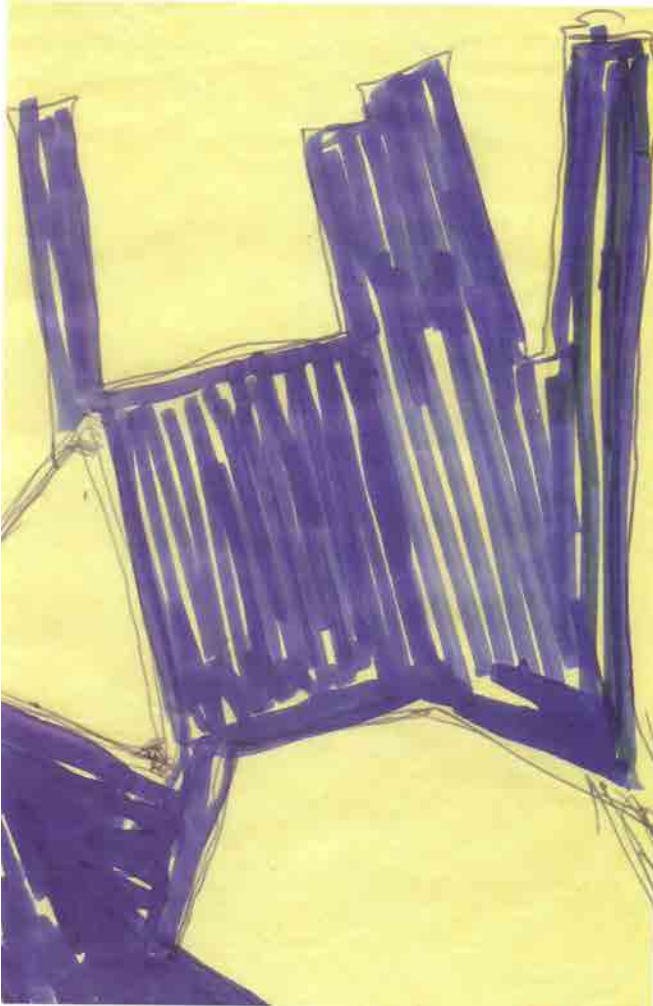
Será una ciudad que en parte se distancia de la estrategia iniciada con la Villa Olímpica, pero que da continuidad al concurso de las “cinco manzanas del frente marítimo del Poblenou”. En este caso, es preciso introducir la nota de la complicidad existente entre el proyecto de Mateo y el presentado por Eduard Bru en 1995 (fig. 5.7.16)

La urbe, la megápolis que imagina Mateo, combina la “ciudad reflejo” con la “ciudad paisaje” (fig. 5.7.17 y 5.7.18)



5.7.17. Fotografía del CCIB, Hotel y edificio de oficinas desde el Fórum.

12 Mateo explica el CCIB en el contexto de Barcelona. Entrevista a J.L. Mateo, La Contra, La Vanguardia, Barcelona, 04-08-2002.



5.7.19. Croquis de proceso de proyecto, 2000.
Mano abierta.
"Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica"



5.7.21. Elías Torres. Boceto de la explanada del Fórum.

Explanada del Fórum

El proyecto para la explanada del Fórum de J.A. Martínez Lapeña / E. Torres supone el contrapunto del proyecto del Centro de Convenciones Internacional de Barcelona de J.L. Mateo. Ambas propuestas sintetizan la actuación realizada para el evento del Fórum de las Culturas 2004.

La plaza de la explanada junto con la pérgola fotovoltaica define el final de la Diagonal. En este sentido se emparenta con el concurso de “Vivienda y Ciudad” que años atrás reflexionaba sobre este sector de Barcelona.

El concurso se encuentra en la era de lo sostenible, de las energías renovables; en definitiva se trata de reutilizar el lugar. Regenerar la tierra de nadie entre los polígonos deprimidos de “La Mina” y “La Catalana”, la construcción sobre la cota de la depuradora y lidiar con las vistas a las chimeneas de la central térmica.

Una de las obras que ejemplifica mejor este modo de actuar es la explanada del Fórum.¹³ Los esbozos del proyecto trabajan mediante la alegoría. Una mano abierta que resolver un nuevo concepto de espacio público (fig. 5.7.19 y 5.7.20). Sobre la mano dibujan una textura de miles de retales que se solapan, fragmentos irregulares de colores que al construirse se convierten en un mosaico.

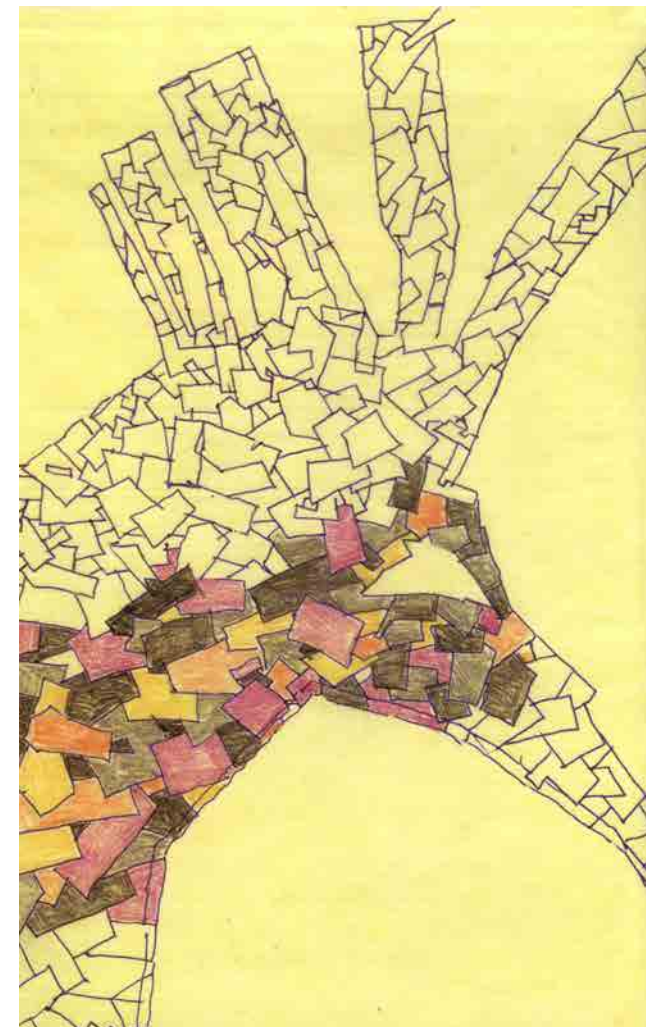
No obstante, entre la gran cantidad de material gráfico, se destaca un boceto del arquitecto E. Torres que ilustra la explanada del Fórum con cierto tono irónico. En el dibujo, trazado a mano alzada, se observa desde una perspectiva aérea la zona de la Explanada. Dos torres finalizan la traza de la Rambla Prim que muere en una rotonda. La plaza se imagina habitada por artefactos móviles, incluso la pérgola parece nómada. En la zona media traza un límite entre la zona pavimentada y la playa, una línea con quiebros que formalizan a modo de esculturas, trampolín, porches... de uso indefinido, pero con una formalización precisa. En primer término se distingue la playa y el mar. La imagen entre circense y nómada contrasta con la construcción final. Éste documento explica o alerta del fin de fiesta, del fin de la etapa de prosperidad, y predice la necesidad de una reflexión en corto plazo (fig. 5.7.21).

13 *Barcelona :La Segona Renovació*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 1996.

CLOS, Oriol; and Barcelona. *Barcelona, Transformació :Plans i Projectes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2008.

Consorti de la Zona Franca de Barcelona; and Barcelona. *Barcelona 100 :Imatges Dels Cent Llocs Més Interessants De La Ciutat Seleccionats Per Deu Fotògrafs i Deu Periodistes*. Madrid: La Vanguardia, 2007.

MONTANER, Josep M., et al. *Archivo Crítico Modelo Barcelona 1973-2004*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2011.



5.7.20. Croquis de proceso de proyecto, 2000.
Textura de piezas que se solapan sobre la mano abierta.
“Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica”



En las fotografías tomadas durante el evento los pequeños artefactos que circulaban recuerdan a los elementos dibujados por Elías Torres sobre la explanada. La pérgola del boceto al construirse pierde la imagen de estructura provisional. Sin embargo la pérgola fotovoltaica pertenece al imaginario escultórico de los artefactos-insectos que poblaban la explanada durante la celebración del Fórum. Aunque ésta se entiende principalmente desde el mar, gracias a la luz y a los reflejos se percibe como un plano. (fig. 5.7.22)

En síntesis, Martínez Lapeña y Elías Torres trabajan en el proyecto de la explanada entre la escultura, el jardín y el paisaje. Oscilan entre la alegoría, la ironía y la metáfora. La trayectoria del estudio construye una dilatada variedad de espacios urbanos que repercuten en su lectura de la urbe y la entienden esencialmente como un conjunto de espacios públicos. En este caso, la ciudad es una combinación de la «ciudad paisaje» y la «ciudad espacio público». (fig. 5.7.23)



5.7.22. Fotografías tomadas durante la celebración del Fórum 2004.

5.7.23. Torres-Martínez Lapeña. Planta de la urbanización de la explanada del Fórum.



5.7.24.

CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

En cuanto a la representación gráfica utilizada en el conjunto de los dibujos de las propuestas presentadas a los concursos del Fórum, el *render* constituye el paradigma. En este sentido, el ejemplo más evidente lo constituye el edificio Fórum de los arquitectos Herzog y De Meuron, el cual se construye a modo de fiel maqueta a escala 1:1 de la imagen virtual (fig. 5.7.24 y 25).

“En dicho artículo, Jacques Herzog ampliaba su descripción del valor visual de la imagen comentando el origen de la propuesta. El arquitecto reconoció que el edificio surgió y fue concebido como una imagen. Desde un comienzo se imaginaba la forma externa que surgía del solar y del encuentro de las calles próximas, pero no estaba muy seguro de la funcionalidad interior; es decir, no había contenidos. “Al margen de los debates, el programa de usos del edificio Fórum todavía no está claro. Cuando no hay contenidos te los inventas tú”¹⁴

En resumen, si el conjunto de propuestas del Fórum se emparentan con la “ciudad reflejo” en la cual la imagen ya sustituye a la propia arquitectura como sostiene Baudrillard, el proyecto de J.L. Mateo combina este concepto con la “ciudad paisaje”, la cual entiende la urbe como parte de un territorio amplio. En cambio, la propuesta de la Explanada del Fórum de E. Torres-J.A. Martínez Lapeña se concibe entre la idea de “ciudad espacio público” y “ciudad paisaje”.

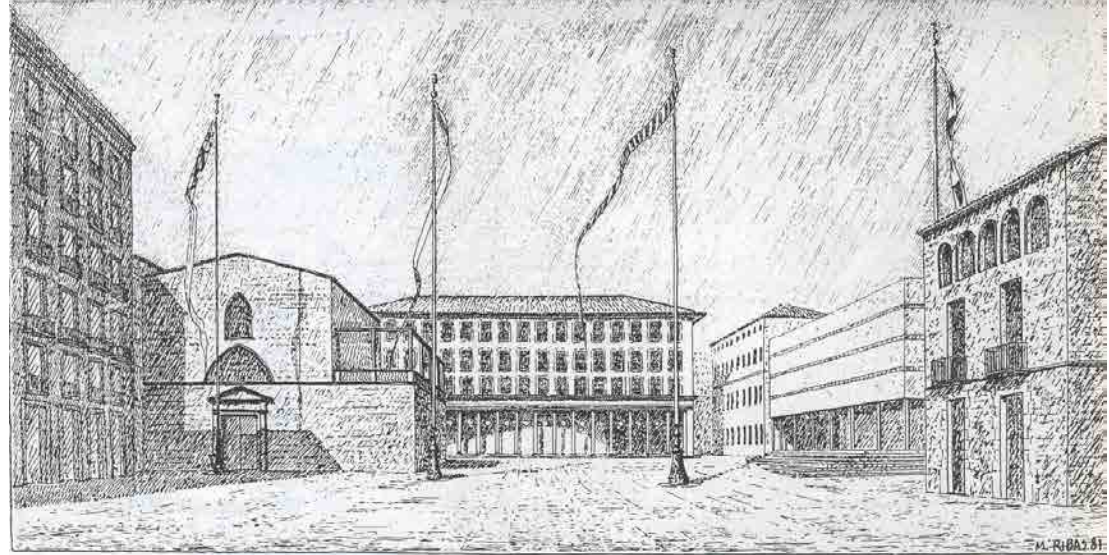
14 LEARCO, O. “Imagen y lenguaje arquitectónico: un análisis del caso Fórum Barcelona 2004”. Tesis en el Programa de Doctorado en Teoría e Historia de la Arquitectura. ETSAB, UPC. Barcelona, 2007, pág. 242.



5.7.25. Herzog & De Meuron. Fotografía del exterior del Edificio Fórum. Vista de la rampa acceso a la Explanada del Fórum.

5.7.24. Herzog & De Meuron. Render del exterior del Edificio Fórum.

5.8.1. Proyecto de ordenación del Liceo al Seminario. Perspectiva.
Dibujo de Montserrat Ribas, 1981.



5.8.3. Obras de transformación de la calle Sant Ramón y Sant Oleguer.
Al sur del solar del concurso de Vivienda y espacio público en el centro
histórico de Barcelona UIA 1996



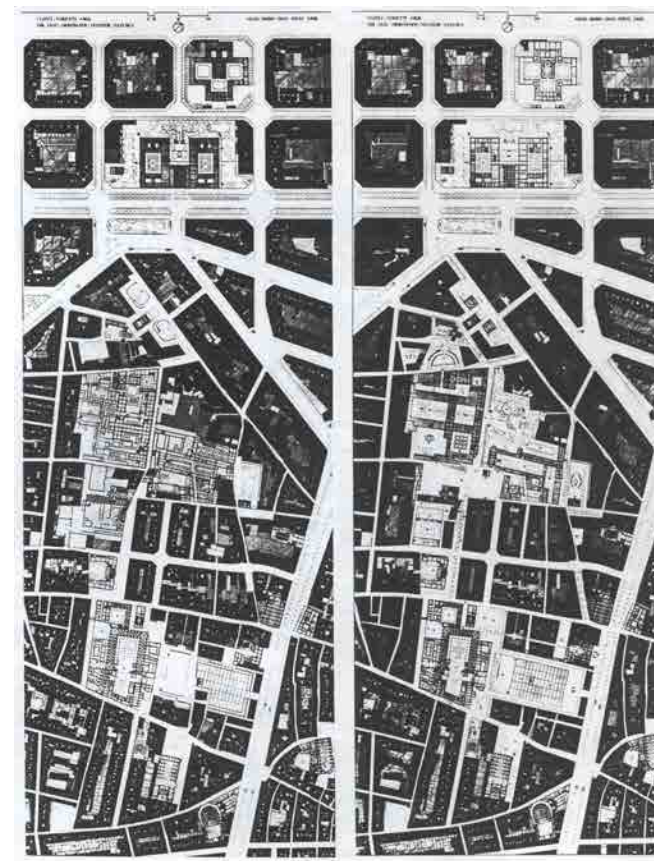
5.8 | 2004 - CONCURSO PARA LA FILMOTECA DE CATALUNYA

El concurso del edificio de la Filmoteca de Catalunya se convoca en el año 2004. Forma parte de una estrategia, iniciada décadas atrás, de dotar al barrio del Raval de equipamientos culturales con la finalidad de revitalizar las áreas degradadas. Proyectos urbanos como el del *Liceu al Seminari* (figs. 5.8.1 y 5.8.2.), la construcción del museo del MACBA o la transformación de la antigua “Casa de la Caritat” para acoger el CCCB contribuyen a regenerar la zona del Raval norte¹.

En este caso se rehabilita la parte sur del barrio con la apertura de la Rambla del Raval y la intervención en la manzana de la calle Robadors. Esta compleja operación incluye la ubicación de un hotel junto al espacio urbano de la nueva Rambla, la construcción de edificios de viviendas y la inserción de grandes equipamientos culturales, uno de los cuales es la nueva Filmoteca de Catalunya a ubicar en la plaza de Salvador Seguí².

En este entorno urbano, sobre el eje de la calle Sant Pau, anteriormente ya se habían ejecutado varios proyectos: la reforma de Sant Pau del Camp y el concurso para la construcción de un centro deportivo en las instalaciones de Can Ricard (fig. 5.8.3). Con la convocatoria del concurso de ideas de la Filmoteca se culmina la configuración de este sector del barrio de la *Ciutat Vella* de Barcelona.

También cabe destacar que, sobre el mismo espacio en el que se desarrolla el concurso, en el año 1996 se convocó el concurso para estudiantes de la Unión Internacional de Arquitectos (UIA) “Grupo de viviendas y espacio público en el casco histórico de Barcelona”. A diferencia del destino final del solar, en aquella convocatoria se sugería la propuesta de vivienda como programa a desarrollar para esta zona de la ciudad. En este sentido, es interesante anotar la diferencias de usos entre el concurso real y el precedente teórico pues implican modelos de ciudad completamente opuestos.



5.8.1. Proyecto de ordenación del Liceo al Seminario. Planta.

1 *Del Liceu al Seminari*. Se trata del anteproyecto sectorial previo del barrio del Raval: incluye la remodelación de espacios urbanos, la rehabilitación de edificios históricos y la modificación del Plan Especial. En una primera fase se proyectan: la urbanización de la plaza “dels Àngels”, la construcción de un aparcamiento subterráneo y la rehabilitación del edificio del convento “dels Àngels”. Arquitecto: O. Tusquets. Colaborador: Ll. Clotet. Consultores: F. Bassó, C. Díaz, J. Arias y L. Perez. BOHIGAS, O; *Plans i Projectes Per a Barcelona :1981-1982*. 2a ed. Barcelona: Ajuntament. Àrea d’Urbanisme, 1983, págs. 116-121 1990-1993: Proyecto del CCCB en el antiguo edificio de la “Casa de la Caritat” de los arquitectos A. Viaplana y H. Piñon. 1995: se inaugura el MACBA del arquitecto Richard Meier.

2 La plaza de Salvador Seguí es fruto del derribo de una manzana de viviendas del barrio del Raval.



El concurso de la UIA esboza un concepto urbano de escala doméstica, más adaptada a las necesidades de los ciudadanos y con una marcada componente social. Existe un cierto paralelismo con el concurso planteado para el final de la avenida Diagonal: “Vivienda y Ciudad”. Pero, en ambos ámbitos, el Ayuntamiento de la ciudad opta finalmente por un tipo de urbe más “global”. En la Diagonal, se construirá el distrito 22@ formado por oficinas tecnológicas y en el centro de Barcelona se tejerá una trama de edificios culturales pensados para la ciudad en general. En los dos casos, la ciudad existente se aleja de las propuestas habitables para promocionar la “marca Barcelona”³.

El lugar en el cual se propone este concurso alberga unas condiciones de contorno particulares: se sitúa junto a la Rambla del Raval -una de las aberturas proyectadas por Cerdá- y el eje compuesto por la calle Sant Pau (figs. 5.8.4 y 5.8.5.)⁴

El emplazamiento de la Filmoteca, la plaza de Salvador Seguí, se convierte desde un inicio en un espacio en constante revisión. Los proyectos definidos para su urbanización hasta la fecha no han conseguido resolver el lugar. En este sentido, el nuevo edificio a proponer en el concurso soluciona el problema existente a través de la formalización de una nueva fachada (fig. 5.8.6. y 5.8.7.)

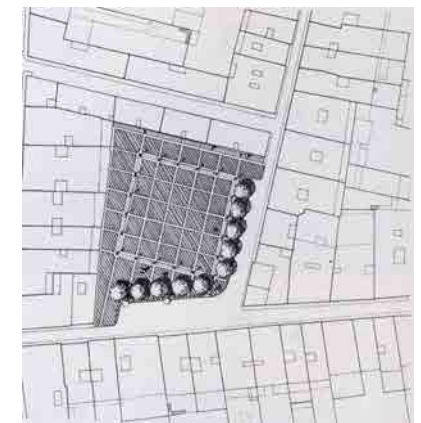
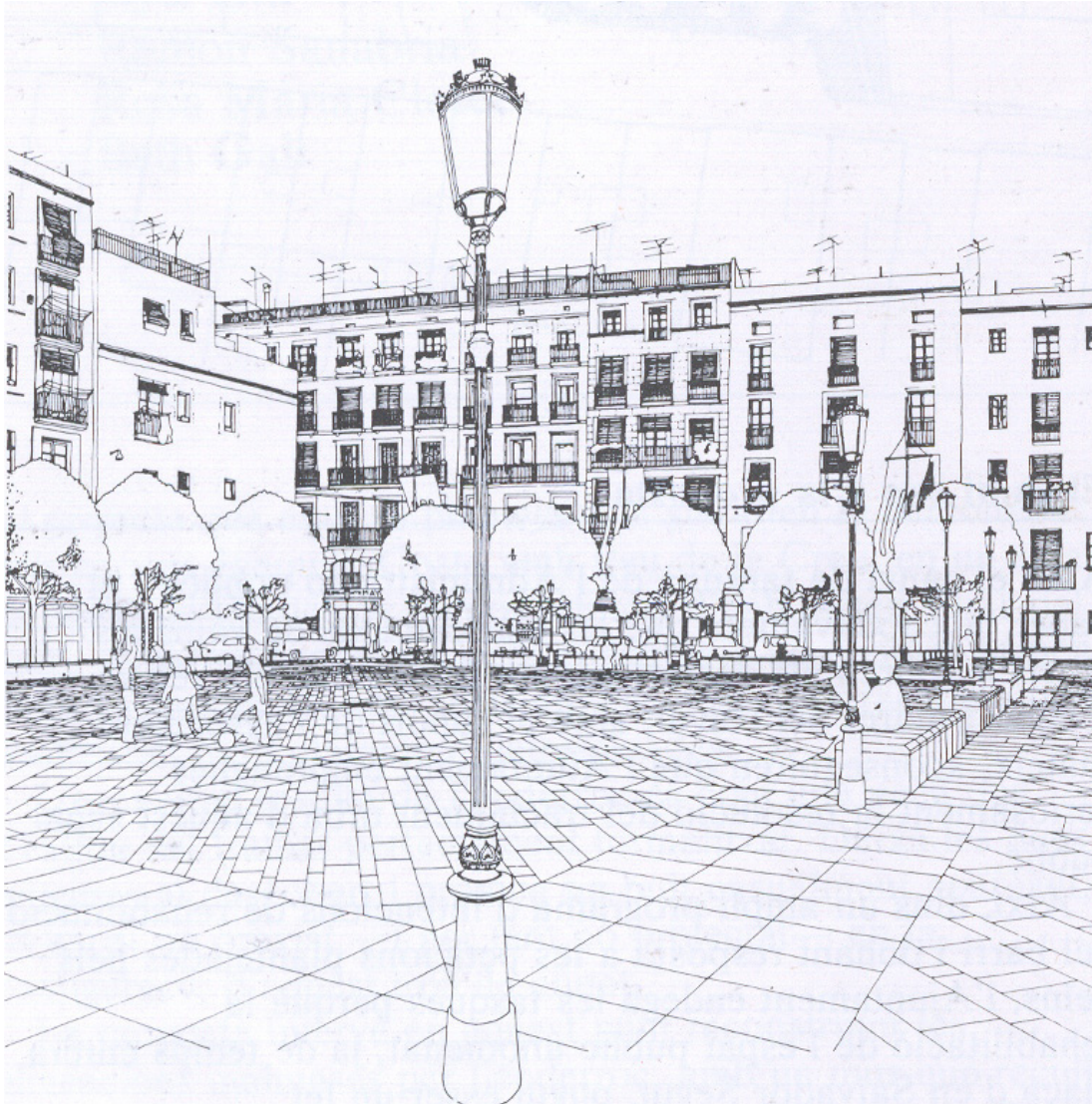
A escala urbana, la Filmoteca y su entorno -respecto de la Rambla del Raval- tienen su *alter ego* en el mercado de Santa Caterina y la avenida Cambó (fig. 5.8.8) Estos dos frentes se trabajan en paralelo desde 1981. De nuevo, en ambos casos, como en el concurso del COAC, se trata de las trazas de las oberturas que Cerdá proyecta para el casco antiguo.

En este contexto, la Generalitat de Catalunya convoca el concurso restringido de la Filmoteca de Catalunya. De los estudios de arquitectura presentados se seleccionan seis equipos que pasan a la segunda fase, cuyas propuestas serán las que se analicen en este capítulo: Baena-Casamor, Gallego-Pàmies, Ravetllat-Ribas-Mòdol, Domingo-Ferrè, Martínez Lapeña-Torres, y MAP Arquitectos (J.L. Mateo), siendo éste el equipo ganador del concurso de ideas.

³ CASELLAS, A. “Gobernanza y Ciudad. Evolución del modelo de colaboración público- privado en Barcelona”. MONTANER, J.M. “La evolución del <modelo Barcelona> (1973-2004)”. *Archivo crítico Modelo Barcelona 1973-2004*. Ajuntament de Barcelona : Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB-UPC, 2011.

⁴ La película “En construcción” ubica su epicentro en la calle de Sant Pau esquina calle Carretas. El director relata la historia de transformación del barrio chino en el barrio del Raval con un formato de narrativa *voyeur*. Es la historia de un lugar narrada por gente corriente, aquellos que quedan desheredados y aquellos que ocuparán su lugar.

5.8.4. y 5.8.5. Imágenes de la película: “En Construcción” J.L. Guerin, 2002.



5.8.8. Fotoplano 1981

Tejido urbano previo a la apertura de la Rambla del Raval.

5.8.6 y 5.8.7. Proyecto de la urbanización de la plaza Salvador Seguí.

Planta y perspectiva.



5.8.9. Baena-Casamor. Fotografía de la maqueta.

PROPUESTAS

Baena / Casamor

La propuesta de Baena-Casamor consiste en un volumen abstracto que interacciona con la luz. Durante el día, los materiales de la fachada reflejan el entorno y durante la noche el edificio ilumina la plaza a modo de una gigantesca lámpara (fig. 5.8.9). En artículo de la revista *Quaderns* los arquitectos afirman:

“El edificio tiene dos partes claramente diferenciadas: por un lado, una caja separada del suelo en la que se dispone el programa de archivos, biblioteca, etc. (esta caja deforma discretamente la ortogonalidad entre las caras y se compone con juegos de luz y transparencias). Debajo, en la planta baja y subterráneas, relacionadas con la plaza. La planta baja distribuye a los visitantes hacia una parte o la otra, poniendo un énfasis especial en la relación con las salas de proyección.”⁵

En este sentido, el primer plano de la propuesta avanza la premisa de entrada. En la composición del panel núm. 1 del concursodestaca una imagen panorámica del edificio. Como planta de emplazamiento sólo existe un pequeño esquema del espacio público junto con el edificio de la Filmoteca en el cual se indica dónde se sitúa el observador de la perspectiva. Es revelador que en los paneles se obvie la explicación del edificio respecto del resto de la trama urbana. (fig. 5.8.10)

La siguiente ilustración muestra una visión nocturna de la plaza y el edificio (fig. 5.8.11): se trata de una vista desde la calle Robadors. La línea de horizonte de la perspectiva se coloca a la altura del transeúnte que recorre la ciudad. Los ángulos de la vista son forzados: interesa abrir el campo de visión y explicar lo máximo del proyecto aunque ello conlleve deformar la perspectiva.

En primer término de la imagen se observa el pavimento de la gran plaza como un plano luminoso; el espacio queda definido por las fachadas de las viviendas y la resplandeciente Filmoteca. El viejo barrio del Raval se distingue de la Filmoteca por el color. Lo existente se representa en blanco y negro, con una pátina gris. En cambio, la Filmoteca se tiñe de colores llamativos. La composición se puebla de gente que pasea como actores dentro de un escenario. Nada parece real: se sobreactúa.

⁵ “Concurs de la Filmoteca de Catalunya” *Quaderns de arquitectura i Urbanisme*. Barcelona. COAC, Abril 2005, nº 245, pág. 42.

5.8.10. Baena-Casamor .Panel nº 1 del concurso y detalle del esquema del emplazamiento.

5.8.11. Baena-Casamor. Vista del proyecto desde la calle Robadors

5.8.12. Baena-Casamor.
Vista del proyecto desde la esquina Sant Pau y Sant Ramon

5.8.13. Baena-Casamor.
Fotomontaje del proyecto visto desde la entrada a la Filmoteca



5.7.10.



5.7.12



5.7.11.



5.7.13

Por otro lado, en el fotomontaje se trabaja de forma consciente con los reflejos y la virtualidad. El diseño de la plaza consiste en un gran rectángulo de pavimento blanco, pulido y reflectante. Con estos recursos se consigue una arquitectura en movimiento, que cambia en función del ajetreo de los ciudadanos o con el paso de las nubes. El dibujo muestra una ciudad efímera.

El segundo fotomontaje⁶ se realiza desde la esquina entre las calles de Sant Pau y Sant Ramón (fig. 5.8.12). La imagen está tomada desde un ángulo imposible⁷. Esta vista sirve para explicar la nueva Filmoteca, pero no muestra cómo se percibe en la realidad: no interesa desvelar cómo el ciudadano que recorre la ciudad descubriría el edificio. Los autores muestran cómo se desmaterializa la planta baja en la esquina para que se intuya que algo está pasando más allá. Interesa, entonces, explicar la idea de que la transparencia visual rompe con la continuidad de las fachadas del antiguo modelo de generar ciudad⁸.

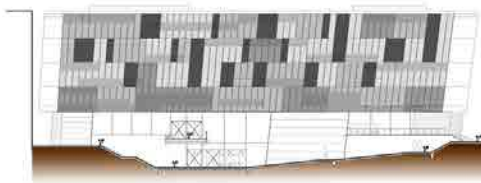
La tercera imagen consiste en un fotomontaje con una infografía más cercana al edificio (fig. 5.8.13). El observador se coloca en la entrada de la Filmoteca apuntando hacia la fachada de la calle de Sant Pau. Existe una línea diagonal formada por la barandilla y el panel de la fachada que compone la imagen. Las fugas se escapan del encuadre para acentuar el dinamismo de la misma. La documentación gráfica describe una arquitectura desmaterializada que se nutre de los reflejos. El grosor de la fachada se reduce a un plano de «papel». La superficie vidriada o de materiales ligeros y pulidos tiende a asemejarse a los carteles publicitarios. Por ende, el alzado se construye como tal. Se coloca la fotografía sobreimpresa en la fachada con una clara influencia de la disciplina del diseño gráfico, como lo es también la utilización de colores planos en la planta baja.

El tratamiento digital de la imagen utiliza unos filtros de color que confieren un aire irreal a la perspectiva. Sobre todo, el cielo virado al azul que muestra una imagen teatral. No se trata de explicar una ciudad real, se pretende generar una escenografía. Existen personajes del montaje: el hombre con la cámara en mano que toma la foto al edificio; aunque esta escena se combina con imágenes más cotidianas (la mujer con la bolsa de la compra y el perro) ya no engaña a nadie. La Filmoteca forma parte de la Barcelona proyectada para deslumbrar. El edificio se concibe para ser contemplado desprovisto de la carga funcional.

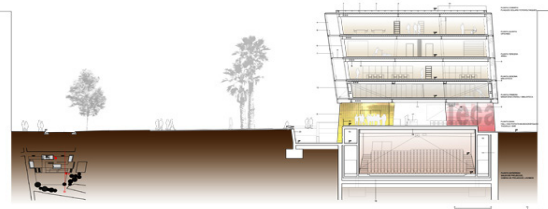
6 Imagen recogida en el panel nº 3 del concurso.

7 Para poder obtener la perspectiva deberían desaparecer los edificios que dan fachada a la calle Sant Pau situados enfrente de la Filmoteca.

8 Alineación a vial. Sección: plano de fachada, calzada, plano de fachada.



5.7.15



5.7.16.

En la «caja de cristal» existe un juego visual de transparencias que permite adivinar la calle Espalder desde la plaza. Sin embargo, esta percepción no tiene una continuidad física. Como se comprueba en los planos del edificio, la rampa de acceso a las salas se interpone entre la explanada y la planta baja (figs. 5.8.14, 5.8.15. y 5.8.16.)

En síntesis, el proyecto para la Filmoteca de Baena-Casamor construye la relación entre edificio y plaza como elementos complementarios, pero autónomos entre sí. El «icono» se coloca frente al espacio público para ser visto. El edificio emblemático se dispone para dignificar -o esconder- el espacio degradado. Como argumenta García Vázquez:

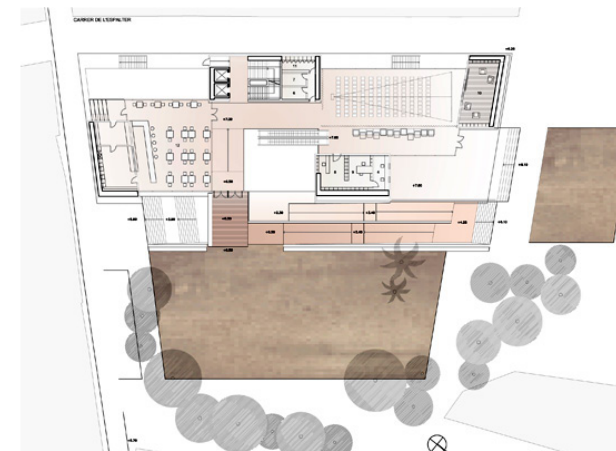
“Y es que en la ciudad del espectáculo todo es táctil y visible, pero ha sido vaciado de cualquier significado profundo (...) Se desactivan así los grandes temas que acompañan al pensamiento negativo característico de la visión sociológica: la segregación, la injusticia, la rebelión, etc. El habitante de la ciudad del espectáculo tan sólo está interesado en absorber por los sentidos, sin cuestionarse críticamente su situación en el mundo.”⁹

En definitiva, las herramientas de trabajo son: los colores, los reflejos y las transparencias. El proyecto investiga cómo el edificio emite y transmite la luz. La ciudad que se intuye en los paneles de Baena-Casamor deja de ser corpórea, en consecuencia, tiende a desvanecerse para convertirse en su propia imagen¹⁰.

9 GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pág. 79.

10 “Las fases sucesivas de la imagen serían estas:
- Es el reflejo de una realidad profunda
- Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- Enmascara la ausencia de una realidad profunda
- No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro”

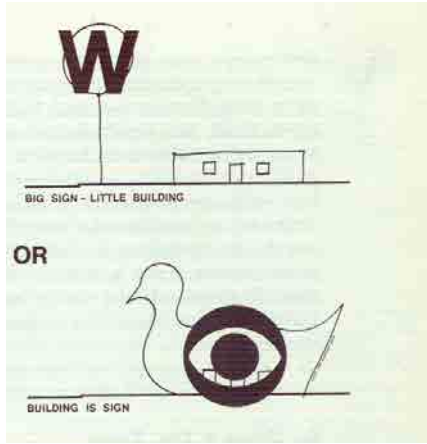
BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993, pág. 18.



5.8.14. Baena-Casamor. Planta Baja con la plaza.

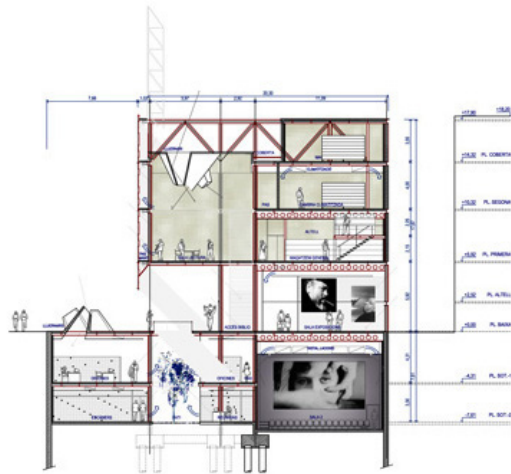
5.8.15. Baena-Casamor. Alzado de la propuesta.

5.8.16. Baena-Casamor. Sección transversal de la propuesta.



5.8.22. Edificio anuncio de "Aprendiendo de Las Vegas"
 Gran anuncio / edificio pequeño. Edificio como símbolo.

5.8.21. Gallego-Pàmies. Vista de la Filmoteca desde la calle Sant Pau.



5.8.23. Gallego-Pàmies. Sección del concurso.

5.8.24. Gallego-Pàmies.
 Imagen de la plaza y la Filmoteca desde la calle Robadors.



5.8.17. Gallego-Pàmies. Plano de emplazamiento

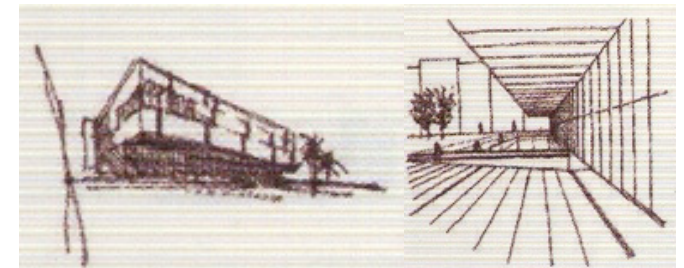
M. Gallego / A. Pàmies

La propuesta presentada por Gallego-Pàmies genera una fachada como elemento complementario a la plaza de Salvador Seguí. De forma similar al proyecto de Baena-Casamor, en este caso se investiga la relación entre el plano del alzado y el plano del espacio público.

En relación al resto de la ciudad, la planta del emplazamiento se limita a explicar un entorno reducido (fig. 5.8.17). En el encuadre seleccionado la Rambla del Raval queda cortada en el límite del dibujo: en él no se explora la relación entre Barcelona y la nueva Filmoteca, el discurso se ciñe al ámbito urbano inmediato.

A nivel gráfico, el dibujo muestra las tramas del parcelario y la dimensión doméstica del tejido urbano: los patios de luces y el perímetro de las cajas de escalera. Estas directrices del lugar se contraponen con el ritmo regular del pavimento de la plaza. En el plano, el edificio de la Filmoteca destaca tanto por su escala como por su sombra, porque este equipamiento de escala metropolitana trata de encajarse dentro del puzzle de grano menudo sin camuflarse, con la voluntad de diferenciarse.

En los paneles del concurso cabe distinguir unos pequeños esbozos dibujados a mano alzada (figs. 5.8.18, 5.8.19 y 5.8.20). Ayudan a comprender el desarrollo de la propuesta: se trata de un conjunto de tres perspectivas. Una desde la calle Sant Pau, otra desde el acceso al edificio y otra mostrando la fachada a la plaza. En estos dibujos previos ya existe de forma clara la idea del voladizo que enmarca la entrada y que dignifica el equipamiento público. En cambio, los trazos explican una fachada de materiales opacos distinta a la propuesta final y todavía no aparece en ella ni el gran rótulo ni la pantalla de proyección finales.



5.8.18 y 5.8.19. Gallego-Pàmies. Esbozos a mano alzada del proyecto.

La volumetría de los primeros tanteos se desmaterializa en el desarrollo del proyecto. En la perspectiva desde la calle Sant Pau se observa que el contenedor y el contenido se unifican (fig. 5.8.21).

La fachada se convierte en una pantalla de cine; se puede establecer un paralelismo directo con el edificio anuncio de “Aprendiendo de Las Vegas”¹¹ (fig. 5.8.22). No se debe olvidar que se trata de la Filmoteca de Cataluña, de un programa específico y singular. Una de las premisas de proyecto es hacer reconocible el contenido y la importancia de éste. En la imagen el rótulo “Filmoteca” actúa conceptualmente como los grandes anuncios del “strip” de Las Vegas. Aunque en este caso se trabaja a una escala menor, la idea es la misma: comunicar un mensaje de forma efectiva y que este sea interpretado con facilidad por el espectador.

De nuevo, como en el proyecto de Baena-Casamor, se utilizan herramientas de diseño gráfico. La fachada tiene un tratamiento epitelial. Se trabaja como un decorado en el que se construye el gigantesco rótulo y el cartel publicitario (pantalla). Si se observa en detalle el plano del alzado, la fachada se construye como una tela sin grosor (fig. 5.8.23.)

La fachada se considera un plano suspendido. Ello se consigue al retrasar la planta baja respecto de los niveles superiores. La sombra del voladizo dignifica la entrada y la enmarca; indica el camino de acceso al edificio público. Del plano de fachada destacan la caja de vidrio que conforma el bar (retrasada respecto la alineación) y la gran pantalla con una fotografía de la actriz Rita Hayworth.

En la planta de la propuesta se aprecia cómo esta pantalla contribuye aparentemente a generar una simbiosis entre plaza y fachada: se miran mutuamente. En realidad, toda la plaza se piensa como una gran sala de cine al aire libre. En el centro se sitúa una torre desde la que se proyectarán las películas. Al generar una actividad pública se sociabiliza la plaza; de algún modo se devuelve al ciudadano. La Filmoteca pasa a apropiarse de todo el entorno.

Sin embargo, la perspectiva desde la calle Robadors muestra una idea distinta de espacio público (fig. 5.8.24). En ella han desaparecido las líneas de pavimento ordenadas y no se muestra el plano inclinado de la plaza (que aparece en la planta de emplazamiento). Por el contrario, se dibujan unos parterres circulares y la vegetación se cambia por exuberantes palmeras. En esta vista, la plaza se convierte en un lugar de paso, despojándose de la idea de ser una gran sala de cine al aire libre y pública.

11

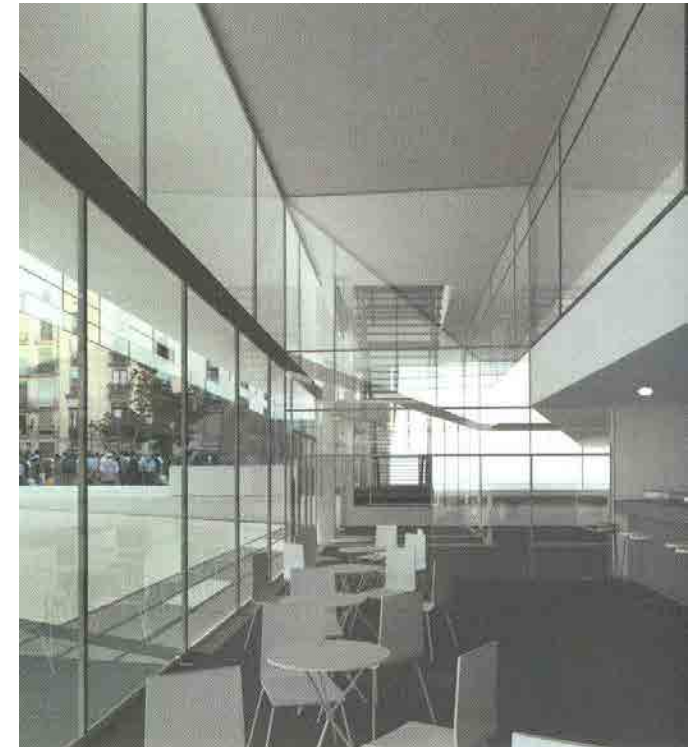
VENTURI, R. *Aprendiendo de Las Vegas* (“GG Reprints”), 3ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

Por tanto, existe una contradicción entre las dos imágenes; quizás se trata de explorar diferentes caminos. Lo cierto es que cada uno de ellos lleva a proponer ciudades distintas. En la primera el espacio público se proyecta para un uso colectivo, para una actividad ciudadana; en la segunda la plaza se piensa como un espacio para deslumbrar.

Por otro lado, desde el interior, en la perspectiva desde el bar se hace evidente la finalidad de la fachada vidriada (fig. 5.8.25). En ella, existe un trabajo con las superficies en las que rebota la luz generando reflejos y transparencias. Tras los grandes vidrios se percibe la trama de viviendas como un fondo de escenario. En el exterior, la multitud espera el inicio del espectáculo en contraposición con el interior que se dibuja vacío. El bar se concibe como un espacio de diseño, pero en conjunto el fotomontaje explica una imagen cotidiana.

En síntesis, las imágenes del proyecto de Gallego-Pàmies buscan explicar el edificio en su entorno. Las vistas tienen un encuadre concreto y seleccionado con intención. No fuerzan los ángulos de visión y las verticales se conservan. En consecuencia, no se encuentran grandes deformaciones en el dibujo. La Filmoteca y las fachadas de las viviendas tienen el mismo tratamiento de color y se muestran con materiales que se pueden reconocer por su textura, como por ejemplo, el granito del pavimento de la plaza.

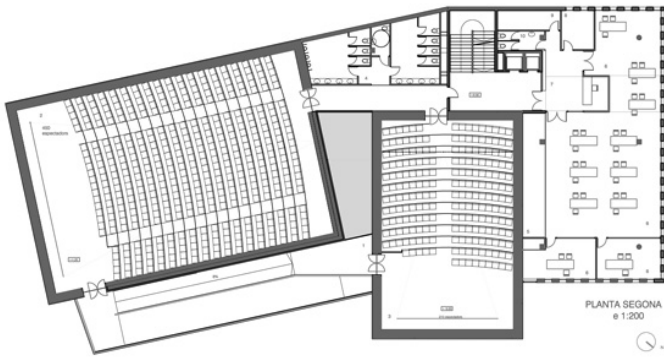
Si se comparan los recursos utilizados en los fotomontajes con otros concursantes, en este caso se trata de una fotografía del entorno más cercana a la realidad, sin manipular: se retrata una ciudad verosímil. En definitiva, se describe una ciudad real construida por la plaza y el nuevo edificio emblemático.



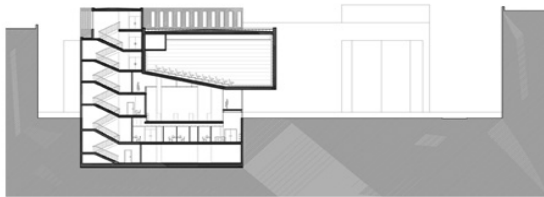
5.8.25. Gallego-Pàmies. Imagen del interior del bar.

Ravetllat / Ribas / Mòdol

El proyecto de Ravetllat-Ribas-Mòdol se distancia de los otros concursantes por la disposición del programa de la Filmoteca. Es el único equipo que sitúa las salas de proyección en las plantas superiores. La disposición de estas salas construyen una volumetría singular dentro del tejido de viviendas (figs. 5.8.26 y 5.8.27).



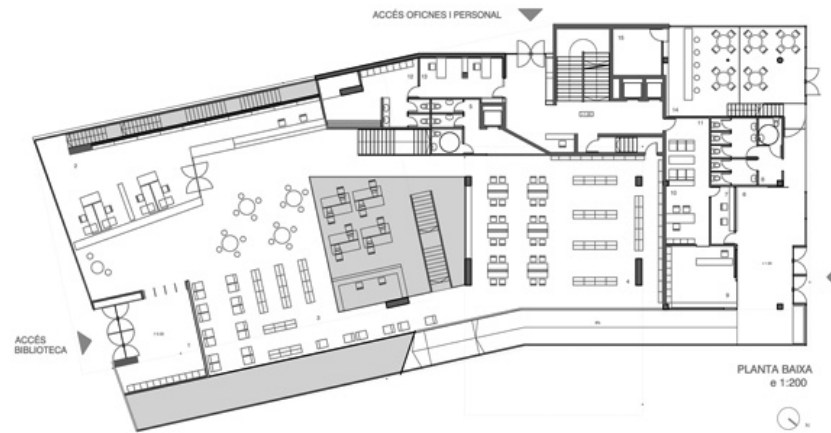
5.7.26



5.7.27



5.7.28



5.7.29

5.8.26. Ravetllat -Ribas-Mòdol. Planta segunda.

5.8.27. Ravetllat -Ribas-Mòdol. Sección transversal.

5.8.28. Ravetllat -Ribas-Mòdol. Plano de emplazamiento.

5.8.29. Ravetllat -Ribas-Mòdol. Planta baja.

El plano de emplazamiento relaciona la Filmoteca con la Rambla del Raval y con los nuevos equipamientos de la zona (fig. 5.8.28). El dibujo utiliza tonos grises para el entorno; en cambio, el nuevo edificio se destaca en naranja, del cual se representa la planta baja que se coloca a la misma cota que la plaza (fig. 5.8.29).

El nuevo volumen conforma un gesto para continuar la alineación de la calle Sant Josep Oriol. Con ello consigue generar dos espacios distintos: la plaza Salvador Seguí y, en la parte posterior, otra plaza de menor tamaño situada frente a la entrada a la Filmoteca.

Estos nuevos espacios públicos quedan indefinidos en la propuesta. Sólo unas líneas paralelas pautan las plazas, quizás se trata de juntas del pavimento. En gris más oscuro se distingue la zona destinada para el tránsito rodado y en un tono más claro la zona peatonal. La vegetación tampoco es más explícita; simplemente se dibuja una masa arbórea en la plaza y se colocan dos ejemplares más frente a la entrada de la Filmoteca. Las perspectivas tampoco proporcionarán más información sobre cómo se piensa el entorno. Los autores se concentran en resolver el edificio.

La propuesta de Ravetllat-Ribes-Módol trabaja y desarrolla el recorrido del espectador. El ciudadano que accede por la traza de Sant Pau debe cruzar forzosamente la plaza Salvador Seguí para entrar a la Filmoteca por la calle Sant Josep Oriol. Luego será conducido por la gran rampa que le trasladará a las salas de proyección. El transeúnte se eleva sobre la plaza, la contempla y se convierte él mismo en espectáculo. Como en la ópera de Garnier, importa mirar y ser visto: se trata de un juego de apariencias.

Seguidamente, el espectador deberá cruzar por el angosto espacio existente entre los dos volúmenes para desembocar al *foyer*. Todo este circuito es posible porque las salas de proyección se sitúan en los pisos superiores (fig. 5.8.30). Con ello, la idea de Ravetllat-Ribes-Módol cambia la lógica que han seguido los otros concursantes. En este caso, la volumetría general se disgrega en tres piezas que se justifican desde el programa: los dos cines y las oficinas se encuentran dotados de una textura diferente (fig. 5.8.31). La biblioteca se dispone en planta baja y sótano.

El edificio muestra su carácter más abstracto en su fachada a la plaza (fig. 5.8.32). Como se aprecia en la infografía, los accesos al edificio no se producen por ella. O bien se entra por la calle Sant Pau a la biblioteca del equipamiento, o bien por la calle Sant Josep Oriol. Despojado de las puertas que podrían darle una escala de referencia el alzado se convierte en un conjunto escultórico.

5.8.32. Ravetllat -Ribas-Módol. Render, perspectiva desde la calle Sant Pau.



5.8.31. Ravetllat -Ribas-Módol. Render vista aérea de la Fílmoteca y el entorno., plaza de Salvador Seguí.



5.8.30. Ravetllat -Ribas-Módol. Sección longitudinal.



Desde el punto de vista gráfico, las imágenes aparecen viradas al ocre. La percepción es plana y fría, sin juegos de luz; sólo cambia el cielo. Las ilustraciones explican la volumetría y muestran el proyecto de forma conceptual sin entrar en realismos. La vista encuadra el edificio de una forma central. La plaza aparece como una superficie gris y los ciudadanos se representan como simples siluetas de color negro. Un grupo pasea, otro espera a la entrada de la Filmoteca y alguien asciende por la rampa. Todo está preparado para un recorrido escenográfico, pero lejos de representar una escena cotidiana verosímil.

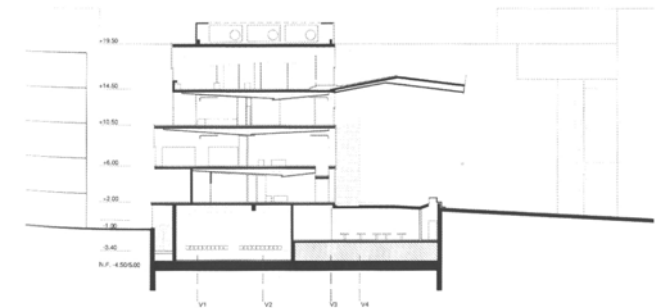
En síntesis, la ciudad a la que se refiere el proyecto se articula desde la percepción del ciudadano. La Filmoteca se convierte en una pieza escultórica a través de sus volúmenes y trazas diagonales. El edificio pretende convertirse en un icono reconocible en la renovada trama urbana del Raval.

M. Domingo / E. Ferré

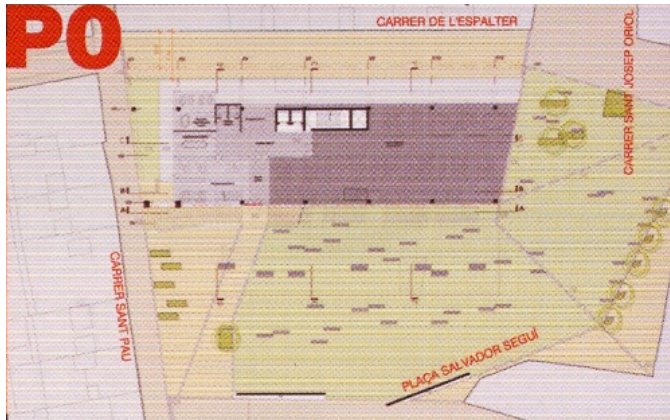
La propuesta de Domingo-Ferré gira en torno a dos elementos: la gran terraza-voladizo y el plano inclinado de la plaza (figs. 5.8.33 y 5.8.34). El gran balcón permite al visitante contemplar las azoteas de la ciudad y el cielo alejado del entresijo de las callejuelas del Raval. Por otro lado, mediante los cambios de cota propuestos en el espacio público, se consigue aislar la plaza de las vías circundantes. En definitiva, el edificio busca alejarse de la trama urbana y mostrar su posición dominante como equipamiento público respecto del barrio “degradado”.

Estas dos premisas generan una unidad indisociable entre plaza y Filmoteca. Como se comprueba en las perspectivas de la propuesta la explanada se percibe como un espacio interior: se entiende como una sala de dimensiones acotadas definida por las cuatro fachadas, el plano inclinado del suelo y el voladizo que conforma el techo. Con ello, el edificio emblemático fagocita al espacio libre.

Respecto a la integración de la propuesta en el tejido urbano inmediato, en el panel uno de la propuesta se dibuja un esquema del casco antiguo con la relación de los equipamientos del entorno (figs. 5.8.35 y 5.8.36). En él interesa poner de manifiesto la conexión de la Filmoteca con otros edificios públicos, mostrando el plano de la ciudad como un plano turístico.



5.8.33. Domingo- Ferré. Sección transversal del proyecto.

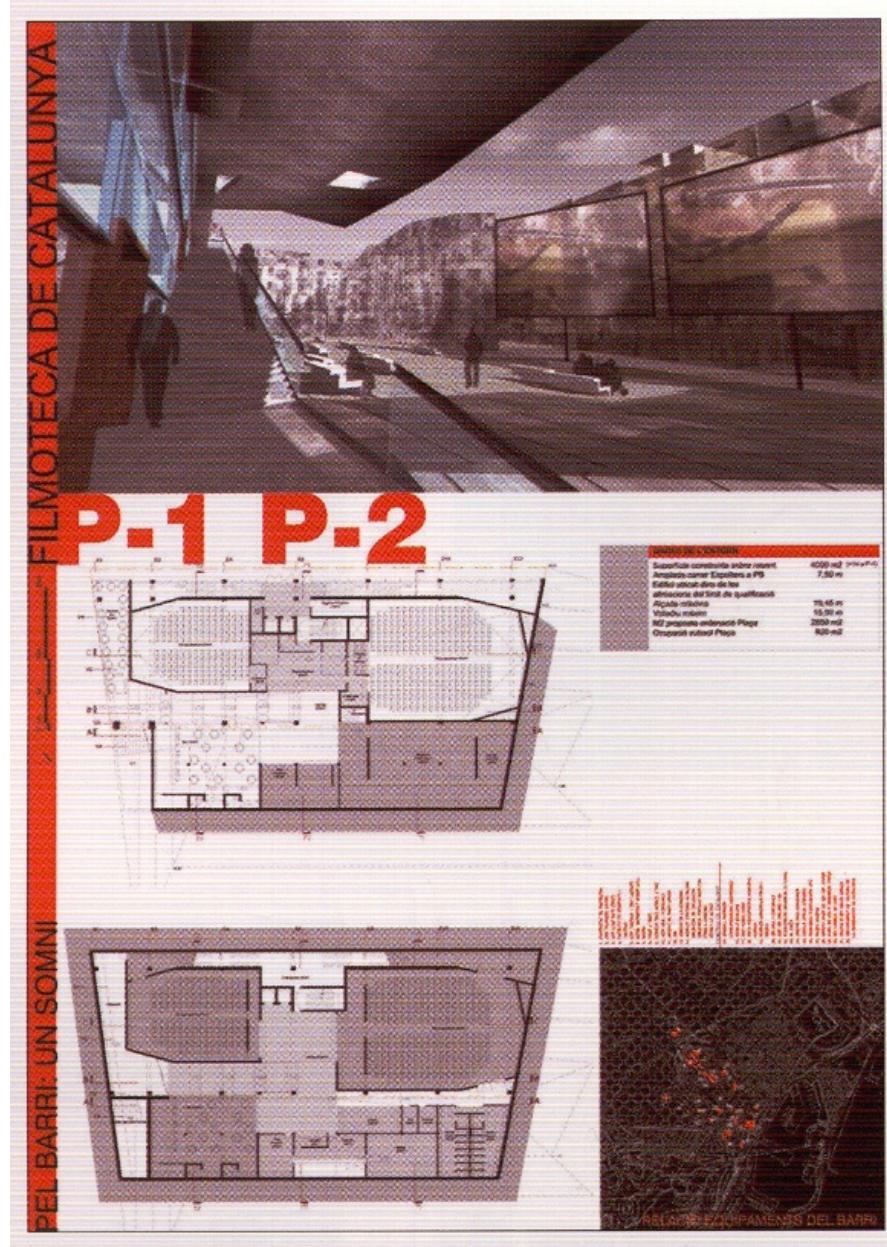


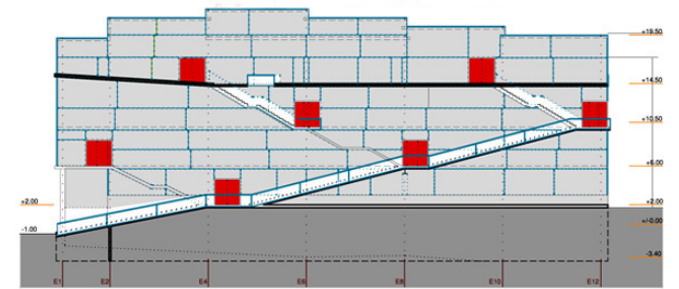
5.8.34. Domingo- Ferré. Planta baja y espacio público.



5.8.36. Domingo- Ferré. Esquema de los equipamientos del barrio.

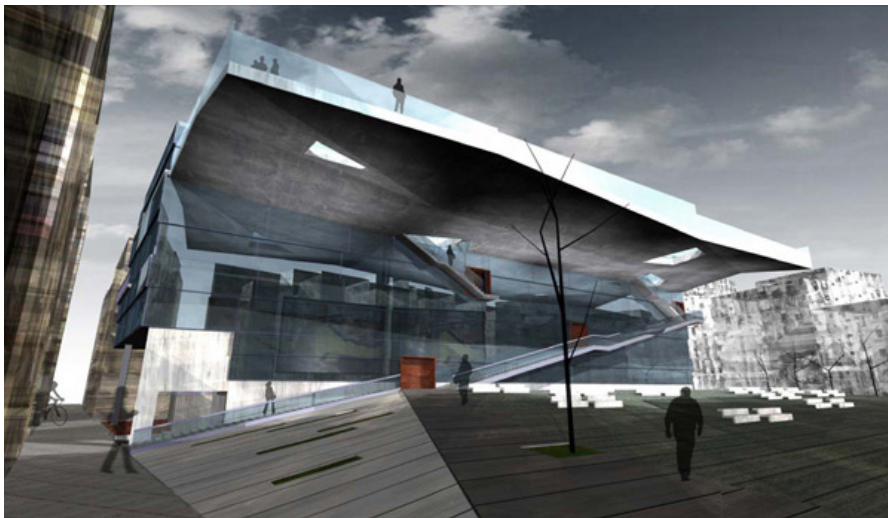
5.8.35. Domingo- Ferré. Panel nº1 de la propuesta de M. Domingo y E. Ferrer.



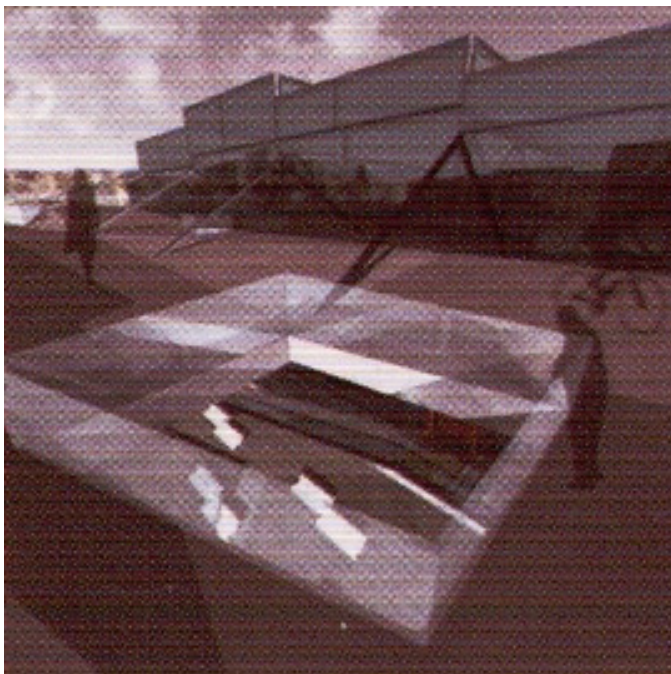


5.8.39. Domingo- Ferré. Sección del proyecto.

5.8.37. Domingo- Ferré. Vista de la plaza desde la entrada de la Filmoteca, la escalera que discurre por la fachada.



5.8.38. Domingo- Ferré. Vista del proyecto desde la calle Sant Pau.



5.8.36. Domingo- Ferré. Esquema de los equipamientos del barrio.

Compartiendo espacio en el mismo panel se presenta un fotomontaje del acceso a la Filmoteca (fig. 5.8.37). Se invita al visitante a ascender por la escalera que le llevará a la cubierta. El ángulo de visión de la perspectiva está forzado y las aristas verticales de la fachada fugan. La composición de líneas diagonales provoca una visión dinámica.

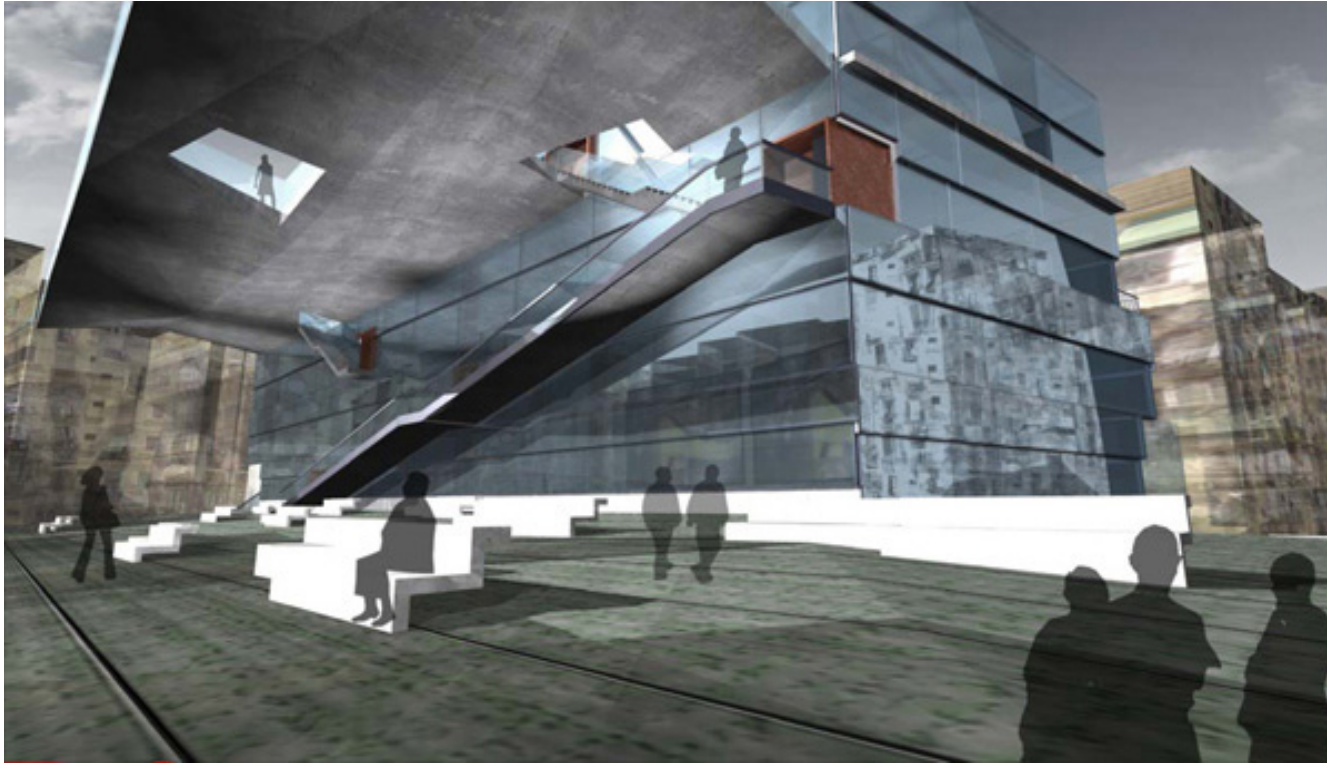
Al analizar la imagen se observa que en la parte derecha se proyecta la película “Kill Bill” en unas grandes pantallas. Éstas -a modo de telón de fondo- ocultan las fachadas deterioradas de la calle Robadors. La nueva ciudad esconde lo existente y prepara el escenario para los nuevos inquilinos. Se imagina la ciudad *dual*¹².

Como ocurría en el proyecto de Baena-Casamor también se trabaja con los reflejos y las transparencias; se construye a través de ilusiones ópticas. En la perspectiva las sombras quedan diluidas; las superficies son pulidas y en ellas se refleja el cielo que cambia en función del clima, los transeúntes, las películas que se proyectan en las pantallas: en definitiva, todas las actividades variables que acontecen alrededor. La fachada actúa como un espejo y, con ello, consigue lucir trajes distintos para cada ocasión (figs. 5.8.38 y 5.8.39). Por otro lado, los personajes que habitan las perspectivas son siluetas en negro, impersonales. Sólo sirven para relacionar la escala humana con el tamaño del edificio: no pretenden proporcionar una imagen de una ciudad real.

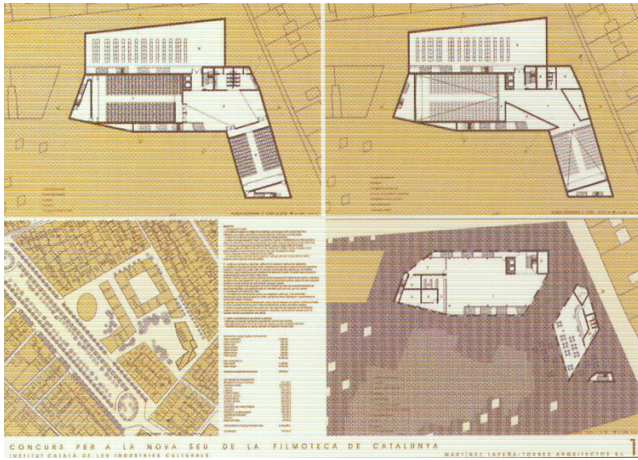
De nuevo se retrata la ciudad *dual* en la imagen que explica la idea de plaza *versus* plaza (fig. 5.8.40) o en la perspectiva sobre el gran voladizo que mira hacia la plaza a través de los huecos (fig. 5.8.41). El nuevo espacio público elevado sobre el plano del suelo tiene un ambiente distante construyéndose una nueva urbe sobre la sub-urbe.

En síntesis, en cada decisión de proyecto la propuesta de la Filmoteca de Domingo-Ferré se separa de la realidad del Raval para potenciar la “marca Barcelona” como un producto de consumo. Y esto se refleja en las imágenes: la ciudad que se debe contemplar y consumir; la ciudad se planifica para ser vista, en línea con la necesidad de nuestra civilización de convertirse en espectáculo de ella misma. Y continua enfatizándose de este modo en las infografías como, por ejemplo, en la imagen de la escalera de tramos infinitos que anima a ascender para contemplar la ciudad desde un nivel superior, como en una postal.

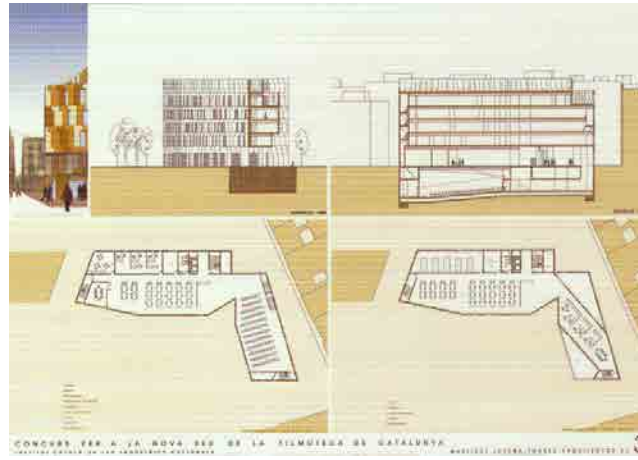
12 El sistema funciona porque existe un submundo que alimenta al primero. Concepto excelentemente abordado años después en la película “Biutiful” (2010) del director I. Alejandro González Iñárritu.



5.8.40. Domingo- Ferré. Vista del proyecto desde la plaza



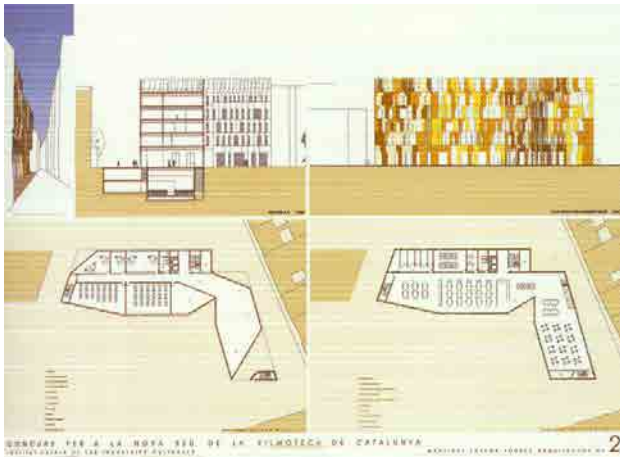
5.7.42.



5.7.44.



5.7.47.



5.7.43.



5.7.45.



5.7.46.

5.8.47. Martínez Lapeña-Torres. Plano de emplazamiento.

5.8.42, 5.8.43, 5.8.44, 5.8.45, y 5.8.46. Martínez Lapeña-Torres. Paneles del concurso.

J. A. Martínez Lapeña / E. Torres

La Filmoteca de Martínez Lapeña-Torres es la que más se aleja conceptualmente del resto de propuestas presentadas. Es la única que cuestiona la ubicación del edificio planteada en las bases del concurso. El proyecto busca restituir la calle Robadors, reivindicando la trama de calles del “Barrio Chino”.

En la representación gráfica de los paneles también se distancia de los otros concursantes. La tendencia general de los autores presentados, consiste en combinar en los paneles todo tipo de imágenes para complementar la explicación. En cambio, Martínez Lapeña-Torres presentan una lectura ordenada del proyecto: plantas, alzados y secciones en los paneles 1, 2, y 3; seguidamente se concentran las imágenes en el panel número 4 y, por último, las fotografías de la maqueta en el panel número 5. (figs. 5.8.42. a 5.8.46.)

En el panel número 1 muestran su propuesta urbana mediante el plano de emplazamiento y la planta baja del edificio junto con la plaza (fig. 5.8.47). En él describen el espacio público del entorno en relación a la zona de actuación. Se dibuja la Rambla del Raval, las calles de Sant Pau y Robadors. En el dibujo se distinguen dos tipos de tejido: las viviendas existentes con un parcelario de pequeñas dimensiones y los nuevos equipamientos de escala mayor.

Respecto a la vegetación también se observan dos tipos: las hileras de árboles que configuran la Rambla del Raval y la vegetación con una disposición más aleatoria de las nuevas plazas generadas entre los nuevos edificios. Para este equipo, resulta importante hacer hincapié en la lectura de la ciudad a nivel morfológico, pero también a nivel paisajístico.

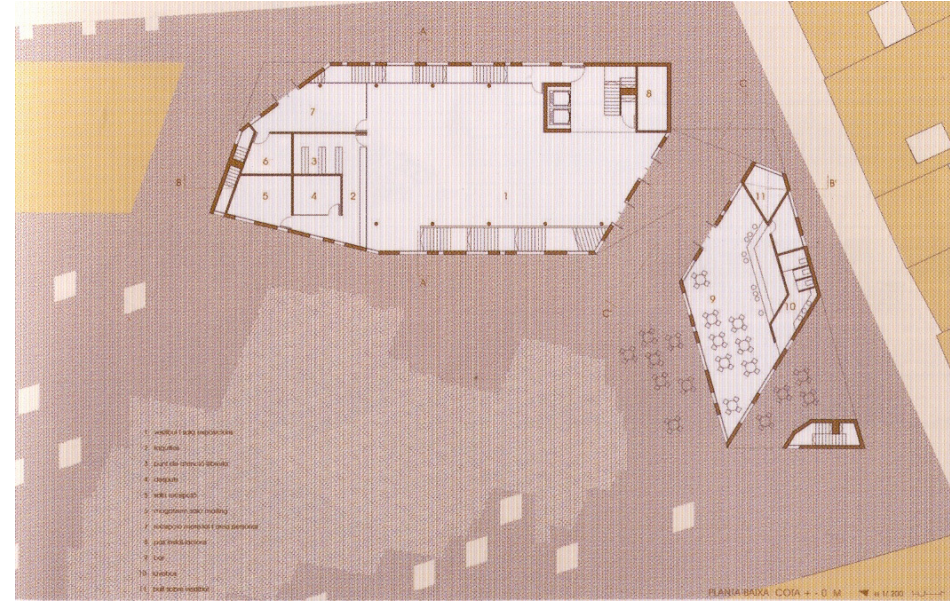
La explicación del entorno se completa con las fotos de la maqueta (figs. 5.8.46, 5.8.47 y 5.8.48). En ellas se explica el parcelario y la volumetría interior de los patios. La maqueta escucha los entresijos de la ciudad, muestra la realidad que se esconde tras las fachadas y la estrechez de los patios de luces. Al representar estas características del tejido urbano e incidir en la descripción del grano menudo del barrio, el proyecto se apropia de él.

En el concurso para la sede de Gas Natural de los mismos autores, también se detenían en la descripción del relato del barrio de la Barceloneta. Los proyectos de J.A. Martínez Lapeña y E.Torres toman el pulso a la ciudad cotidiana; su propuesta gráfica así lo atestigua.



5.8.46, 5.8.47. y 5.8.48. Martínez Lapeña-Torres.
Fotografías de la maqueta.

5.8.50. Martínez Lapeña-Torres. Planta Baja



5.8.52.. Martínez Lapeña-Torres.
Acceso a la Filmoteca desde la calle Sant Pau.



5.7.49.



La imagen de la nueva plaza de Salvador Seguí consiste en un fotomontaje de composición apaisada, que presenta una panorámica mucho más abierta que el espacio real (fig. 5.8.49). Ciertamente no explica de forma fiel cómo sería la plaza con el edificio, sin embargo, el dibujo evidencia que la nueva Filmoteca reivindica pertenecer al lugar e integrarse con él. En la imagen se observa que la propuesta construye una fachada con un ritmo doméstico. Si bien los alzados no siguen las reglas compositivas de los edificios existentes, si se nutren de fragmentos del entorno. En ellos se identifican las aberturas de proporciones similares a los balcones de las viviendas del Raval.

En esta propuesta se construyen aberturas al contrario que en otras propuestas del concurso en las que este elemento ha desaparecido como tal bajo superficies de materiales reflectantes. En este caso, la parte opaca tiene mayor dimensión que la parte acristalada: la abertura se concibe como un límite que enmarca la vista; se piensa desde el interior.

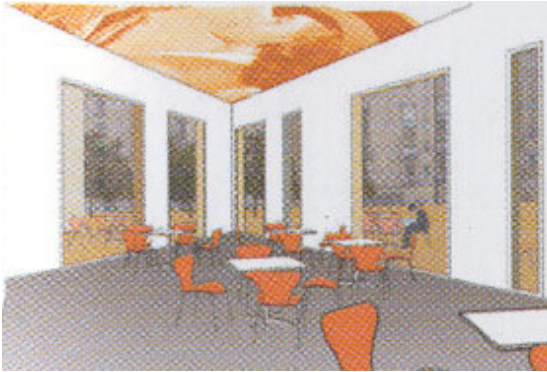
La Filmoteca se dispone en forma de L, situándose en la esquina de la calle Robadors con la calle Sant Pau. Una de las fachadas resigue la traza de la antigua calle Robadors, aunque con una leve rotación que ensancha la antigua traza para dar amplitud al espacio urbano (fig. 5.8.50). En la planta baja del edificio se crea un paso que abre las visuales sobre la nueva plaza Salvador Seguí. Es el porche hacia el que se encamina el observador de la imagen.

Desde otro ángulo, las perspectivas presentadas desde la calle Sant Pau y del paso abierto en la planta baja forman parte de una doble estrategia: dirigir al transeúnte hacia la plaza y crear un porche de acceso a la Filmoteca. Las imágenes evidencian la importancia de la percepción del



5.8.51. Martínez Lapeña-Torres.
Vista de la calle Sant Pau dirección Liceu
/ Calle Sant Pau en dirección a la Rambla del Raval

5.8.49. Martínez Lapeña-Torres
Plaza de Salvador Seguí con la nueva Filmoteca.



5.8.53. Martínez Lapeña-Torres. Vista interior del bar de la nueva



5.8.54. Martínez Lapeña-Torres. Esbozo para el concurso de la Sede de Gas Natural. 1999.

edificio desde el recorrido por la ciudad. Se investiga el efecto de sorpresa y la curiosidad del ciudadano al circular en torno y a través de la propuesta (figs. 5.8.51. y 5.8.52.)

En estas imágenes se detecta la preocupación de los autores por resolver el despiece de la fachada, la definición del pavimento y también el interés en la disposición de la vegetación. Las vistas muestran una ciudad pensada desde el detalle, con piezas pequeñas, desde la intimidad.

Por otro lado, la imagen del interior del bar constituye una declaración de intenciones (fig. 5.8.53). La perspectiva no abarca todo el espacio; éste se escapa tanto por sus dimensiones como por su geometría. El dibujo empuja al espectador hacia una esquina de ángulo cerrado y, a través de las aberturas, a contemplar la ciudad. Las sillas del interior salen fuera y el bar se convierte en exterior; primero bajo un porche y después diluyéndose en la plaza.

En el techo del bar se coloca un fotografía de la película «Casablanca». No es casual. Los guiños y la ironía forman parte en la trayectoria de E. Torres. Como él mismo escribe:

“Existe, en la arquitectura, una sensación de aventura en la búsqueda, algunas veces traviesa, de lo imprevisible; en ser un vagabundo intelectual que debe eventualmente volver a la realidad de la responsabilidad. A veces la ironía es un antídoto para la solemnidad y la seriedad una máscara para el fracaso”¹³

En síntesis, los dibujos de esta propuesta revelan unas formas de describir el proyecto que se repiten a lo largo del tiempo. En este contexto, las perspectivas de Martínez-Lapeña y E. Torres remiten a la imagen del concurso de la sede de Gas Natural (fig. 5.8.54). En esta ocasión se utiliza el ordenador para dibujarlas, pero aquellos dibujos a lápiz de color del año 1999 explican la misma idea de ciudad que los realizados entrado el siglo XXI.

Los fotomontajes vuelven a hablar de los mismos temas que también les preocuparon durante el concurso de la sede de Gas Natural: la percepción del paisaje urbano desde el interior y, sobretudo, la construcción de la ciudad a través del detalle.

13 TORRES, Elías. *Hubiera preferido invitarles a cenar...* Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Valencia: Pre-textos, 2005, pág. 80.



5.8.55. MAP Arquitectos. Plano de emplazamiento.

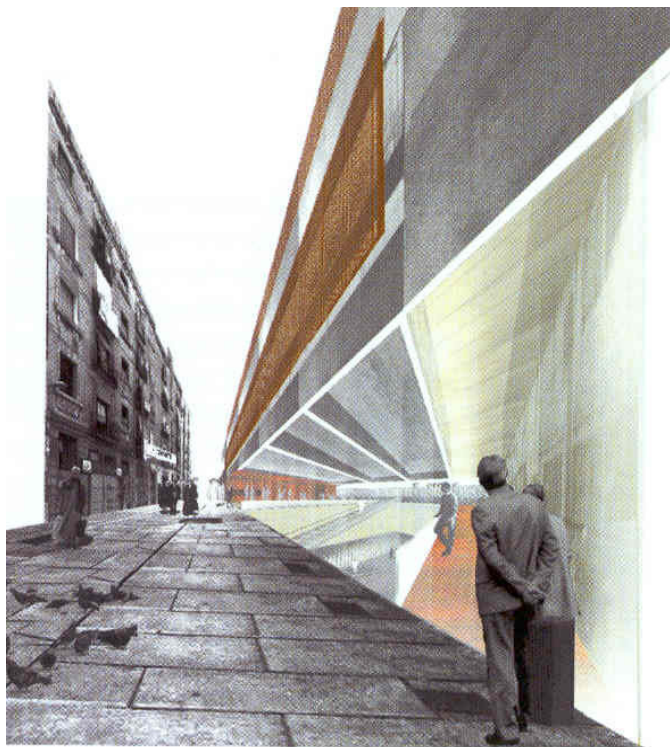
J. L. Mateo (MAP Arquitectes)

El estudio de J. L. Mateo fue el ganador del concurso de ideas. El plano de emplazamiento que presenta muestra un encuadre más amplio que otros concursantes (fig. 5.8.55). Al representar una área mayor pone de manifiesto la relación entre la nueva Fílmoteca con la Rambla del Raval y Las Ramblas. En el dibujo, sobre la base en blanco y negro de un fotoplano en el que se representa el tejido de viviendas, se destacan en color las dos arterias y la iglesia de Sant Agustí con la plaza que lleva el mismo nombre. El documento evidencia la trama de espacios públicos del entorno que son importantes para el arquitecto.

La zona de nuevos equipamientos en la cual se inserta el concurso se explica mediante una trama en gris, pero no se dibujan los nuevos volúmenes. Se opta por mostrar la memoria del tejido urbano que desaparecerá con la intervención. Ello revela una declaración de intenciones:

“En el documento se atesora la memoria del Raval”¹⁴

14 “Concurs de la Fílmoteca de Catalunya” Quaderns de arquitectura i Urbanisme. Barcelona. COAC, Abril 2005, nº 245, pág. 38.



5.8.57. MAP Arquitectos. Fotomontaje de la calle Espalter.

5.8.56. MAP Arquitectos. Sección transversal.



En el cine de Wim Wenders la película se muestra como el archivo de una realidad que desaparecerá; como memoria. Él mismo lo expresa en una entrevista en la cual explica las fotografías para las localizaciones de *París-Texas*. El director comenta:

“Detrás de estas fotos se esconde el deseo de coger algo con la mirada y guardarlo. Lo expresa bien el término francés *regarder*. Las fotos de Walter Evans de la época de la Depresión eran exactamente eso: guardar en la mirada y en la memoria algo que iba a desaparecer a la vuelta de tres o cuatro años.”¹⁵

Sobre el fotoplano en blanco y negro las fachadas de la calle de Sant Pau explican, en tono marrón, los probables trayectos de llegada a la Filmoteca. Para Mateo, esta calle se convierte en el acceso principal a la plaza de Salvador Seguí. De este modo se expresa la importancia sobre cómo el espectador descubrirá el edificio. La clave consiste en la percepción, en parte en un efecto sorpresa, sobre cómo se desvela el edificio icono.

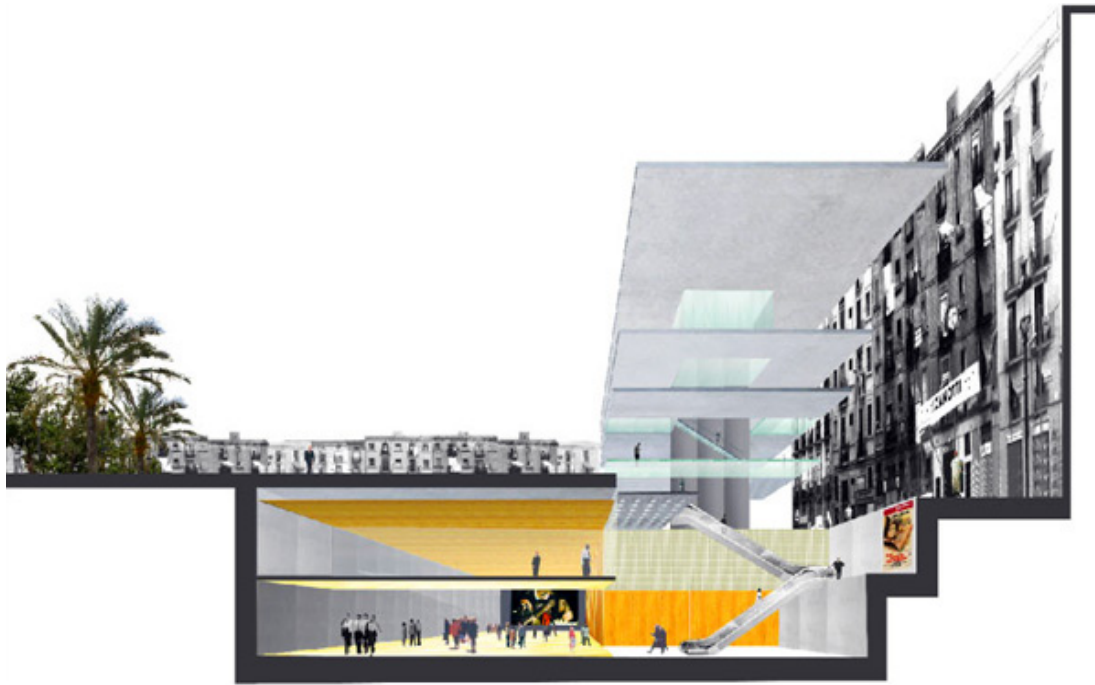
Si la integración urbana del proyecto se explica en el fotoplano, la relación con el espacio público de la plaza se define en la sección (fig. 5.8.56). La idea del proyecto trata de aunar la plaza con los espacios públicos de la nueva Filmoteca. El edificio se convierte en permeable; con esta decisión intenta difuminar los límites entre interior y exterior. En definitiva, el autor imagina una ciudad con fachadas a trazos discontinuos, lejos del concepto de *plaza salón*. Como se comenta en la revista *Quaderns*:

“El edificio se explica fácilmente a partir de tres puntos: la relación con la plaza, la relación con la calle Espalter, entendido como entorno inmediato, y la materialización de la propuesta. Respecto a la plaza, la propuesta establece una total continuidad en la planta baja a partir de un porche (abierto o cerrado dependiendo de la ocasión). Respecto a la calle Espalter, se evita reproducir la antigua sección: el edificio se retrasa un poco y se recorta en los testeros. La materialización huye de cualquier presencia doméstica.”¹⁶ (fig. 5.8.57)

Como recurso gráfico utiliza la sección fugada combinada con la fotografía y retocada con digitalmente (fig. 5.8.58). Esta técnica constituye un tema recurrente en la forma de explicar los proyectos de J.L. Mateo: se encuentra también en el caso de la imagen presentada al concurso del Fórum (Centro de Convenciones), en la que se toma como base una panorámica de Barce-

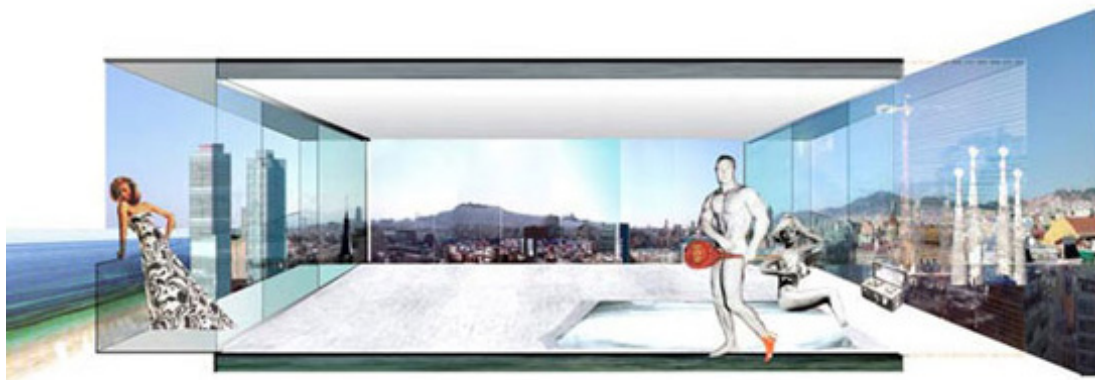
15 Wim Wenders. *Fotografías*. Catálogo Exposición. Colección Imagen nº 30, Valencia, Diputación de Valencia, 1994
WENDERS, W; KOLLHOFF, H. “Una Ciutat ha d'estar constantment provocant” en *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 176: Barcelona: COAC, 1988.

16 Revista *Quaderns* nº 245, pág. 38.



5.8.60. MAP Arquitectos. Detalle de la sección fugada.
En la pantalla se proyecta un fotograma de la película Blade Runner.

5.8.58. MAP Arquitectos. Fotomontaje de la sección transversal.



5.8.59. MAP Arquitectos.
Concurso del Fórum 2004 del Centro de CCIB.
Sección fugada.



lona en la que se inserta parte de una sección fugada del edificio y todo ello manipulado por ordenador (fig. 5.8.59).

Si se observan ambos *collages* se descubren ciertos guiños hacia otras disciplinas artísticas. En el concurso del Fórum, como se comenta en el capítulo anterior, los personajes hacen referencia a la obra de Richard Hamilton. En la Filmoteca se remiten al cine; no es casual que en la pantalla de la sala (al fondo de la sección fugada) se proyecte Blade Runner ¹⁷ (fig. 5.8.60).

17 En la sección transversal se proyecta en la pantalla la secuencia 1h.:13min:20 seg. de la película Blade Runner de Ridley Scott, 1982. En el fotograma, la replicante Pris (un ‘modelo básico de placer’) juega con un trozo de Barbie en el taller de J.F. Sebastian (creador de muñecos y artefactos). El taller está situado en el Bradbury Building de Los Ángeles.

Otra imagen de la propuesta en una perspectiva desde la calle Sant Pau con un ángulo forzado mirando hacia la Filmoteca (fig. 5.8.62). Se compone de una escena idílica: “el cine de verano” con la pantalla de proyección al aire libre y con un cielo irreal teñido de azul cobalto, punteado por estrellas y con un luna llena semioculta tras la palmera. La iluminación artificial proviene de la Filmoteca actuando como un foco de luz de un solo punto. La luz remite a un interior y consigue transformar la plaza en un salón. En realidad, la plaza queda fagocitada por el edificio; el espacio público se convierte en una estancia más de la nueva construcción.

En síntesis, la propuesta ganadora del concurso se convierte en el punto de luz que ilumina el entorno; el faro insignia, el icono al que se debe mirar. Se construye un nuevo hito en el barrio del Raval; un punto más en la trama turístico-cultural. No pretende integrarse como un volumen más del tejido urbano, sino que se trata de una pieza más dentro del “museo Barcelona”.

CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

En general, en los concursos de ideas la representación gráfica adquiere tanta importancia como la propia idea. En este caso, proyecto e imagen son una misma entidad. Ello se refleja en las publicaciones de Arquitectura. Por ejemplo, en este periodo la revista *Quaderns* edita un apartado específico en el que se describen concursos de Arquitectura y la Filmoteca aparece de forma monográfica en uno de ellos. En el artículo se incluyen los paneles de los arquitectos finalistas, se describen las propuestas y en concreto se realiza un análisis enfatizando la importancia de la representación gráfica¹⁸.

La representación gráfica de los proyectos mantiene semejanzas, en general, entre todas las propuestas. A diferencia del concurso anterior -el Fórum 2004-, el uso de la infografía se combina con el *collage* digital. Los proyectos finalistas (con la excepción de Ravetllat-Ribas-Mòdol) apuestan por ésta técnica. De la abstracción que comporta el *render* se evoluciona hacia el dibujo que retorna a insertar la arquitectura en la ciudad “real”; una realidad filtrada por el ojo de cada arquitecto. Con ello se introduce el concepto de la ciudad “photoshop” enunciada por Rem Koolhaas¹⁹.

18 “El concurs de la Filmoteca de Catalunya”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. n° 245, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Abril 2005.

19 KOOLHAAS, R. *Mutaciones*. Barcelona: Actar; Bordeaux: Arc en Rêve, Centre d'Architecture, 2000. Pag. 320.

Llegados a este punto, el diseño gráfico no sólo describe la explicación de la arquitectura, y por ende de la ciudad, sino que los reflejos, los anuncios, y las texturas luminosas forman parte de su esencia conceptual. Estas fachadas inteligentes e cambiantes presentan su referente en el edificio-anuncio de R. Venturi e incorporan la ciudad de los espejos de Baudrillard en la cual ya no se puede discriminar lo virtual de lo real ²⁰.

Los dibujos de la Filmoteca todavía están centrados en generar una imagen. El encargo de la administración pública consiste en obtener un edificio emblemático al margen del contexto urbano y social del barrio del Raval. La finalidad de la ubicación del equipamiento consiste en regenerar el barrio, pero la realidad muestra que se trata de una ocupación, de una limpieza. Y la respuesta de la mayoría de los concursantes contenta la petición de la Administración.

Por tanto, las imágenes presentadas al concurso ya no tratan de explicar cómo se percibe el edificio: los *renders* combinados con la fotografía trasladan a una falsa “hiperrealidad”. Esta “hiperrealidad” no es más que una ilusión óptica de aquello que se observará; porque la Filmoteca no pretende ser real, se convierte en una maqueta 1:1 de su propia imagen.

Así, en el desarrollo del análisis de los distintos proyectos se descubren los matices de cada una de las posturas. Por un lado, las propuestas de Baena-Casamor, Gallego-Pamies y Ravetllat-Ribas- Mòdol basan el encaje del concurso sobre la siguiente premisa: el edificio público frente a la plaza. En estos casos, la Filmoteca se trata como una pieza emblemática delante del espacio libre; se contrapone el “lleno” al “vacío”.

Por otro, las propuestas de Domingo-Ferré y MAP Arquitectos estudian el espacio público y el edificio como una unidad. La concepción de la edificación rompe los límites entre interior y exterior; aunque ambos equipos lo realizan de forma inversa. Domingo-Ferré transforma el espacio público en una *sala interior* mientras que J.L. Mateo convierte el vestíbulo de la Filmoteca en una *plaza pública*. Por último, Martínez Lapeña-Torres representan la defensa de la antigua trama de calles. Reconstruyen la esquina entre Sant Pau y Robadors y reproducen el lenguaje urbano del tejido vecino en la propia edificación.

En las propuestas presentadas, cabe anotar que los concursantes no dibujan Barcelona en el plano de situación. Esto parece premonitorio. La mayoría centra su explicación en el edificio y la plaza, aunque existen diferentes aproximaciones que pueden ordenarse de más amplias a más concretas.

20

BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993.

Por ejemplo, el equipo de Domingo y Ferré presentan un plano con un encuadre que abarca la Barcelona histórica en el que relacionan la Filmoteca con otros edificios públicos: con ello construyen un mapa de puntos. En cambio, Mateo explica el lugar como un espacio situado entre las dos Ramblas: por un lado la histórica y por otro la de nueva creación del Raval²¹. Sin embargo, los equipos Martínez Lapeña-Torres y Ravetllat-Ribas representan el solar en su contexto inmediato (con la Rambla del Raval). El resto de concursantes se limitan a redibujar sólo el edificio junto la plaza.

Respecto al emplazamiento, los distintos equipos resuelven la conexión entre plaza y edificio de forma similar aunque con matices. En cambio, el estudio de Martínez Lapeña-Torres esbozan la “restitución” de la traza de Robadors: toda una reivindicación de la calle como generadora de ciudad. Las variaciones entre propuestas se centran en cómo se entiende la división entre el nuevo objeto y el espacio frente a él. Por un lado, el concepto de edificio que da fachada a la plaza: Baena -Casamor (lámpara de luz) y Moises Gallego (anuncio). Por otro lado, el concepto plaza-edificio como unidad: el gran voladizo de Domingo-Ferré o la transparencia adoptada entre el espacio público y la planta baja del equipo ganador, J.L. Mateo. Cada hipótesis refleja una idea formal alternativa, pero ninguna cuestiona la morfología de la ciudad.

Los conceptos de ciudad asociados de la mayoría de las propuestas describen opciones análogas, a excepción de la apuesta de los arquitectos J.A. Martínez-Lapeña y E. Torres que, con la colocación del nuevo volumen, reconstruyen la calle Robadors generando una plaza tras la Filmoteca. Propugnan una «ciudad espacio público». Los arquitectos toman el pulso a la ciudad cotidiana; construyen la fachada de la calle Sant Pau y recuperan el tejido del Raval. Sus perspectivas vuelven a retratar la ciudad desde la ventana. Es una mirada a pequeña escala que crea una urbe «doméstica».

El resto de los concursantes opta por seguir las reglas: colocar el testero del nuevo edificio a la calle Sant Pau y recomponer la fachada de la plaza Salvador Seguí. En este sentido las bases sitúan el edificio como telón de fondo del espacio público: la plaza salón se convierte en un espacio escénico.

Alejada de la domesticidad propuesta por el estudio de E. Torres se encuentra la «ciudad reflejo» de los proyectos de Baena-Casamor y Ferrer-Domingo. La arquitectura deja de ser corpórea: las fachadas reflectantes muestran el entorno cambiante. Los edificios tienden a desvanecerse para convertirse en su propia imagen. Domingo-Ferré combinan este concepto con

21 La Rambla del Raval sigue la traza proyectada por I. Cerdá en el plano del Ensanche.

la «ciudad simbólica», pues, en este sentido, plantean una gran plaza elevada desde la cual el nuevo edificio se relaciona con otros edificios icono.

En cambio, la Filmoteca de J.L. Mateo se comprende desde el recorrido. El espectador avanza por la calle de Sant Pau, el voladizo lo recoge y, al llegar a la plaza, el espacio público se funde con la planta baja. La estrategia explora la «ciudad permeable» que difumina los límites entre el interior y el exterior.

El contexto histórico en el que se desarrolla este concurso de ideas se encuentra en un punto de inflexión. El edificio de la Filmoteca de Catalunya representa uno de los últimos grandes equipamientos culturales construidos antes de la llegada de la etapa de austeridad estricta a la administración pública. Como se verá, el siguiente concurso de la «Biblioteca del Estado» ya no llegará a construirse. Y, en la etapa posterior a 2011, se priorizará la ejecución de nuevos espacios públicos. Por tanto, se concluye que, efectivamente, se inicia un cambio de tendencia en la forma de mirar la ciudad a partir de la construcción de la Filmoteca de Catalunya.

5.9 | 2011 - CONCURSO PARA LA BIBLIOTECA PÚBLICA DEL ESTADO

El edificio de la Biblioteca del Estado en Barcelona es el último concurso del recorrido de ejemplos. En el momento de su convocatoria, la actualidad estaba enmarcada en un contexto de incertidumbre, traduciéndose esta imprecisión en el entorno del solar escogido para situar el edificio. La zona en la cual deberá ubicarse, junto a la estación de Francia, se encuentra en proceso de transformación, siendo este hecho precisamente el que lo hace atractivo para su estudio.

La selección de este edificio está motivada por una doble causa: por el propio lugar, es decir, por el contexto y a los antecedentes que precedieron la posición actual de la biblioteca; y por el programa funcional, es decir, por la complejidad del uso que albergará el edificio y a la revisión obligada del concepto de biblioteca tras la introducción de la tecnología digital.

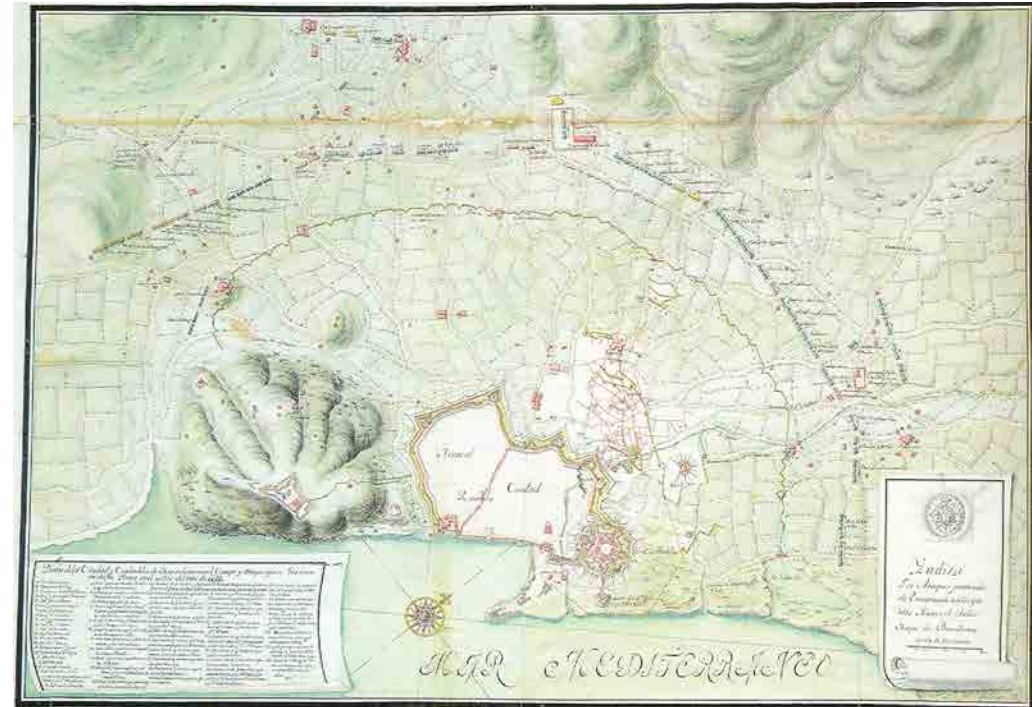
En un inicio la Biblioteca del Estado debía de alojarse en el antiguo mercado del Born de Fontseré. A tal efecto se realizó un concurso cuya propuesta ganadora fue la presentada por Enric Soria y Rafael de Cáceres. En el trascurso de las obras se hallaron –como era de prever– los restos arqueológicos de la ciudad demolida para construir la Ciudadela como represalia a la resistencia ofrecida en la guerra de 1714. La extensión y calidad de los restos hizo replantearse la idoneidad de la ubicación y en 1997 se desestimó la posibilidad de convivencia de las ruinas con el programa de la biblioteca, por lo que el edificio del Born se destina finalmente a albergar un centro cultural de interpretación que explique la Barcelona del s.XVIII.

En paralelo al desarrollo de la reforma del Born, en el área del parque de la Ciudadela se lleva a cabo una renovación a diferentes escalas: a nivel urbano, se impulsa la revitalización del contexto a través de la redacción del Plan Director del Parque la Ciudadela por parte de los arquitectos Batlle y Roig. Así, se proyecta una parte del campus universitario de la UPF mediante la recuperación de edificios históricos como el depósito de las aguas de Fontseré, para acoger los nuevos usos de tipo académico.

Dentro de esta estrategia por activar y modificar el área urbana junto al parque de la Ciudadela, se apuesta también por ubicar la nueva Biblioteca junto a la estación de Francia, frente al parque zoológico. El lugar -tierra de nadie entre la estructura de la estación y la avenida de la Circunvalación- sigue la forma de las vías y se encuentra cargado de trazas preexistentes. Si se analizan los planos históricos previos, se observa que subyacen en el emplazamiento diferentes conceptos de ciudad.



5.9.2. Plano de Barcelona Proyecto de Reforma y Ensanche. Zona del casco antiguo de la ciudad, la Ciudadela y la Barceloneta.



5.9.1.

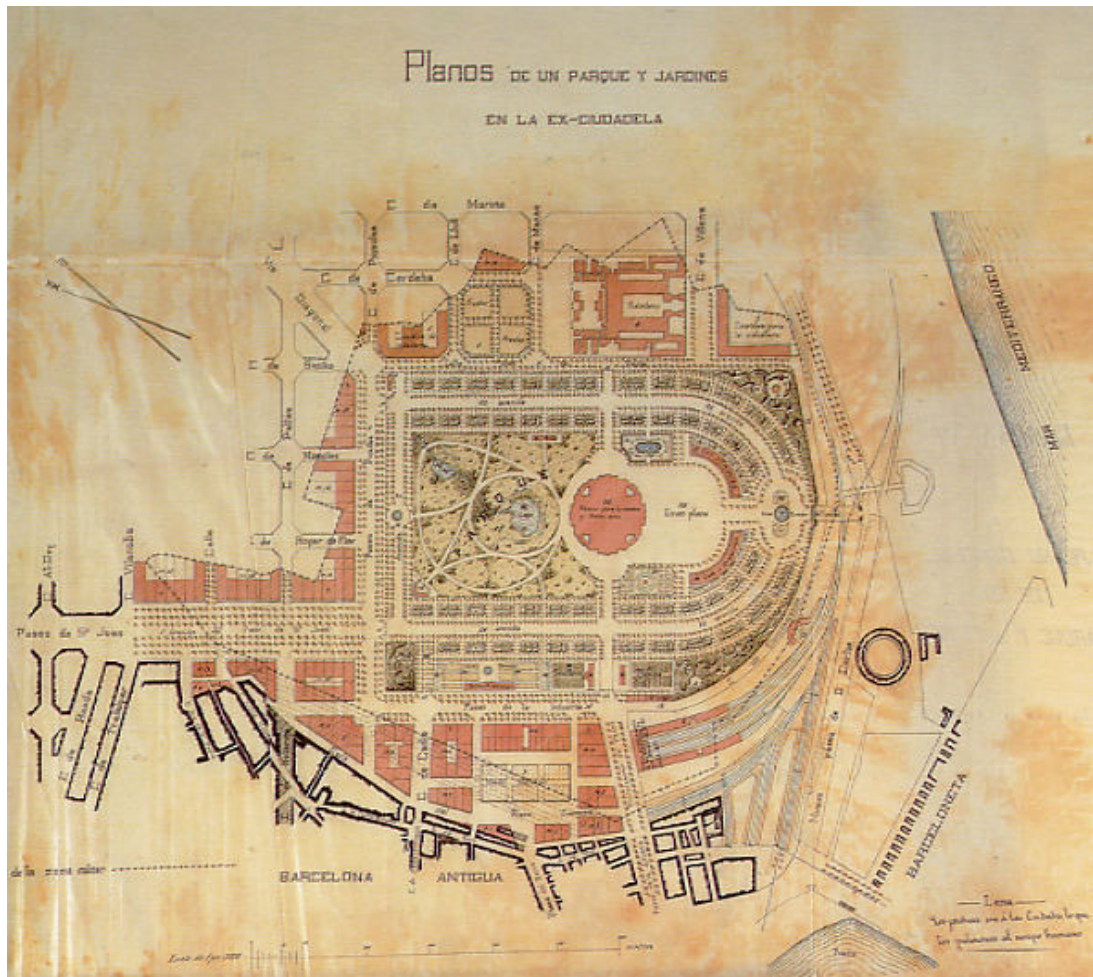
En el período entre 1765-1775, después de la guerra de 1714 (fig. 5.9.1) el crecimiento de la ciudad se limita para someterla a una vigilancia férrea. La Ciudadela se construye no sólo para defender la ciudad del enemigo sino para controlarla y evitar sublevaciones. En este caso, la forma urbana es consecuencia de la presencia militar y el crecimiento se supedita a la idea de defensa.

Durante el siglo siguiente, con el proyecto de Ensanche, desaparecerán las murallas y la fortificación de la Ciudadela (fig. 5.9.2). Para este área de la ciudad Cerdà propone continuar la retícula del Ensanche hasta el límite del “camino del cementerio” del Poble Nou. Con esta decisión, se opta por borrar cualquier vestigio de la antigua fortaleza y convertir el lugar en ciudad habitada.

En el proyecto de Ensanche la avenida Meridiana continúa hasta la vertical del paseo de San Juan abriendo las visuales hacia el puerto. Como se comprobará más tarde esta traza quedará interrumpida con la construcción del parque de la Ciudadela.

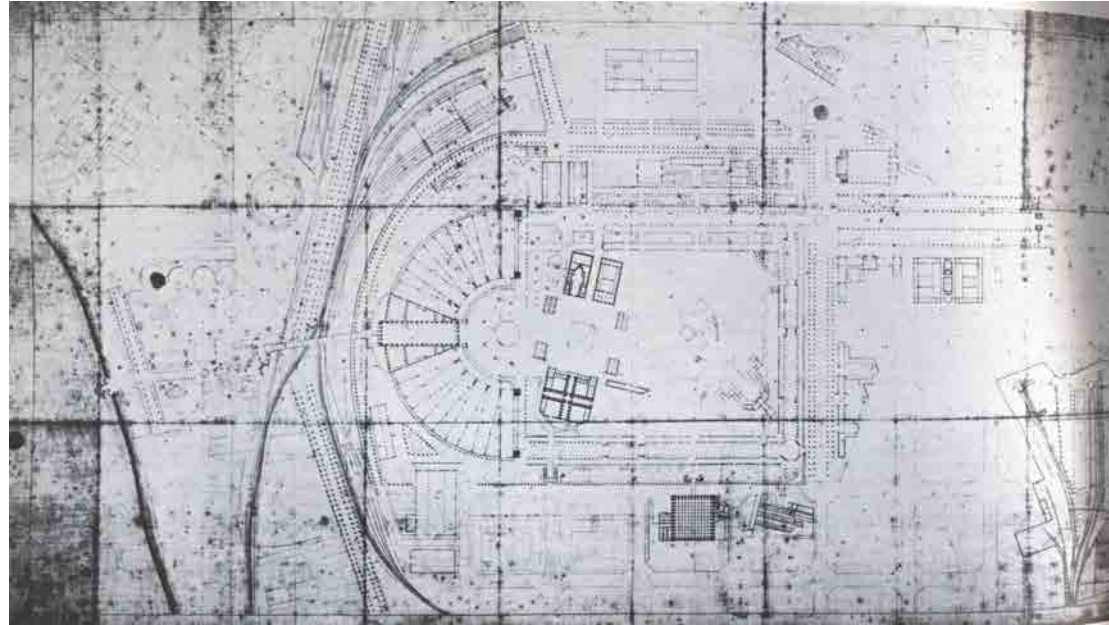
5.9.1. Plano de Barcelona. Asedio de la ciudad 1714.

Mientras el proyecto de Ensanche sigue su evolución, en 1872 se convoca un concurso para transformar los terrenos de la antigua Ciudadela en un gran parque. En una resolución, no exenta de polémica, se elige como ganadora la propuesta de Fontseré (fig. 5.9.3). El arquitecto también construye las viviendas junto al parque, el mercado del Born y el depósito de Aguas, entre otros edificios. El límite del parque hacia el mar se define por la traza de las vías del tren hacia la estación de Francia.

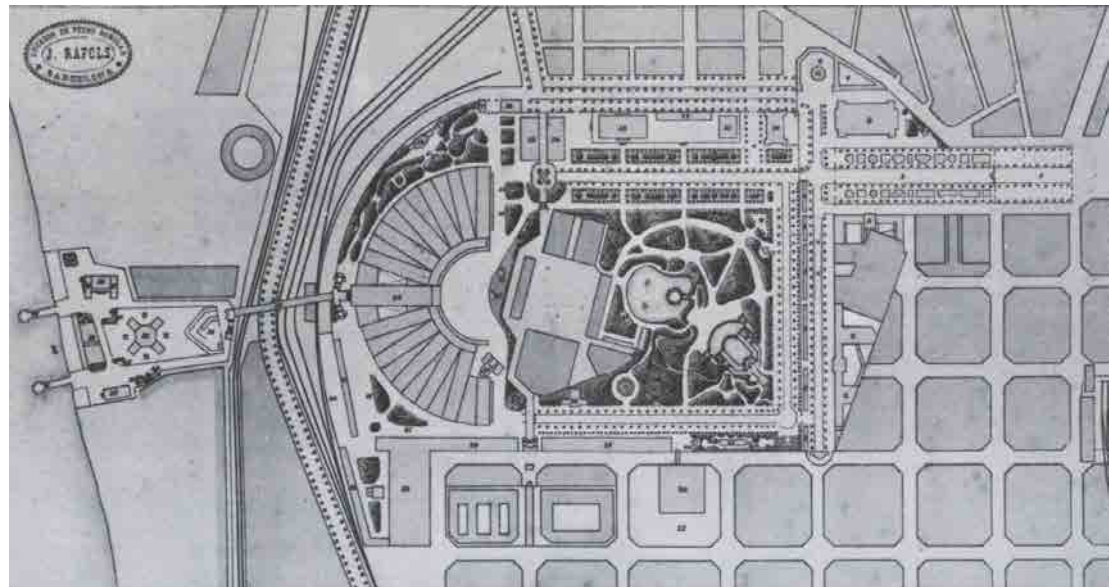


5.9.3. Plano de un parque y jardines en la ex-Ciudadela de Josep Fontseré.

5.9.4. Elies Rogent.
Plano de la Exposición Universal de 1888.



5.9.5. Plano de la Exposición Universal 1888.



En 1885 se plantea la posibilidad de celebrar la Exposición Universal y la construcción de los pabellones del evento desvirtúa en parte la propuesta de Fontseré. El edificio central se elimina del proyecto. Finalmente de la antigua Ciudadela se desmantelan los baluartes pero se conservan algunas construcciones del interior como son: el palacio del Gobernador, el arsenal y la capilla –con otra directriz respecto de la propuesta que formaliza el parque- como se comprueba en el plano de E. Rogent arquitecto que se encargó de la finalización de las obras de la Exposición de 1888 (fig. 5.9.4).

La ubicación de la estación de Francia cerca del puerto y la línea ferroviaria hacia Mataró genera una barrera entre la ciudad y el frente litoral, definiendo además el límite del recinto del evento. No obstante, en el plano de la Exposición Universal se advierte, a la izquierda de la imagen, que en la zona de la costa se ubica una zona de baños y se materializa la pasarela que conecta el parque con el mar (fig. 5.9.5). Esta intención se pierde con el devenir del tiempo.

Debe transcurrir un siglo para la zona sufra otra gran transformación: en 1986, con la nominación de Barcelona como sede de los Juegos Olímpicos, el lugar vuelve a estar en el punto de mira (fig. 5.9.6). Desaparece la estación de cercanías de la Barceloneta y se desmantela parte de la vía férrea, pero en los años noventa se construye la Ronda litoral constituyendo una nueva barrera separadora a sortear.

Respecto al interior del recinto ajardinado, el parque tal y como se encuentra en la actualidad conserva en parte las directrices de la urbanización de la Exposición Universal. A posteriori se incorpora al conjunto la zona del parque zoológico que desconfigura el paseo perimetral situado junto a la actual calle Wellington. Asimismo, las antiguas dependencias de la fortificación se destinan a usos públicos.

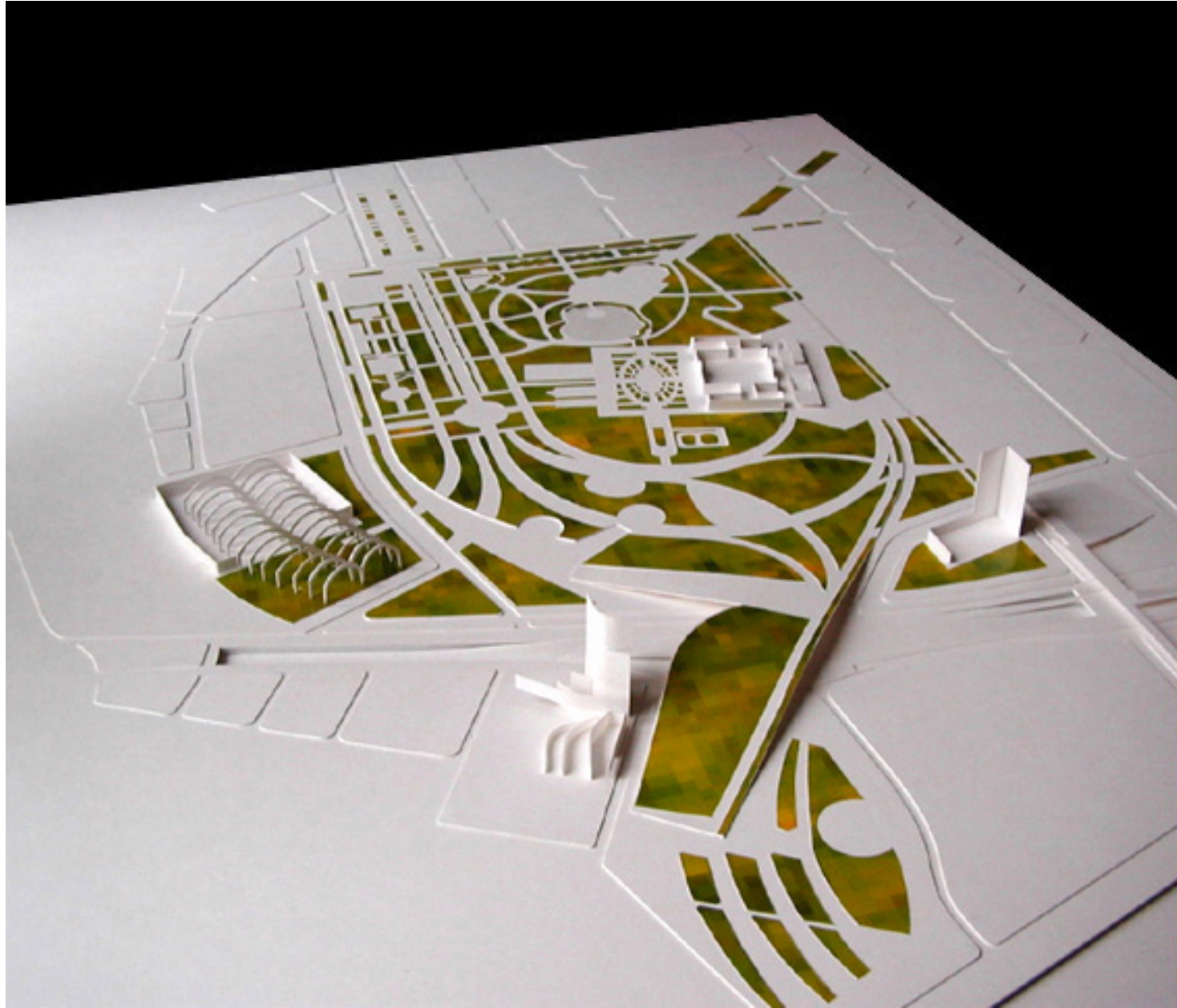
En el año 2003, los arquitectos E. Batlle y J. Roig redactan el Plan Director de la Ciudadela. La propuesta rompe los límites del parque expandiendo su vegetación por el entorno (fig. 5.9.7). El equipo plantea que el eje que continua el paseo de San Juan se bifurque en forma de caminos que se curvan; algunos de estos senderos invaden la estructura de la estación de Francia, mientras que otros conforman la nueva urbanización de la zona del actual zoológico. Por último, junto al barrio de la Barceloneta, la intervención propone un plano inclinado que salte sobre la vía rápida de la Ronda favoreciendo que el parque retorne al mar como en 1888.

En el momento en que se convoca el concurso de la Biblioteca existen aún dudas sobre los usos del entorno. Con la construcción del nuevo intercambiador de la Sagrera se posibilita el desmantelamiento de las vías y el cambio de uso de la estación de Francia. Por otro lado, se plantea



5.9.6. Vuelo fotográfico de Barcelona 1981
Zona de la Barceloneta y parque de la Ciudadela.

5.9.7. Batlle y Roig.
Maqueta del Plan director de la Ciutadella, 2003.



la incógnita sobre la ubicación del parque Zoológico y, con ello, el desarrollo de la propuesta del Plan Director de la Ciudadela.

Por tanto, el solar que albergará la Biblioteca queda situado entre piezas de gran entidad: la estación de Francia, el parque de la Ciudadella y los portales de Fontseré en primer término. En un segundo plano, se ubican la torre de Gas Natural y el barrio de la Villa Olímpica.

Al concurso se presentaron 61 propuestas¹ de las que se han seleccionado para analizar en el presente capítulo aquellas que transmiten más claramente una propuesta de ciudad concreta.

PROPUESTAS

La preselección realizada responde, pues, tanto a las diferentes actitudes tomadas por los autores en el momento de abordar el lugar; como a la formalización directa del edificio; como a la vinculación del programa funcional con una determinada solución constructiva; y como a su forma de abordar el espacio público en torno a la biblioteca. De cada uno de estos grupos se seleccionará el proyecto más representativo.

Al caminar por la avenida Marqués de l'Argentera, junto a la fachada de la estación de Francia se hace evidente que el espacio público no acompaña a la dimensión del edificio. El transeúnte pasea encorsetado entre la calzada de ocho carriles más dos de aparcamiento y el volumen de la estación; la acera de cinco metros no resuelve la transición entre el hall de entrada y la calle. Por ello, es casi obligado plantear frente a la nueva biblioteca un espacio urbano con cierta entidad que modifique la sección de la avenida.

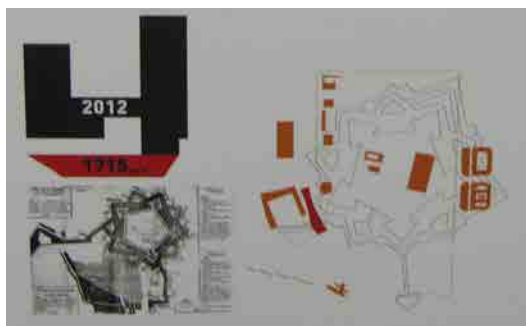
Existe otra cuestión relativa al espacio público contenida de forma intrínseca en el programa de la biblioteca. El esquema de las bases del concurso aconseja que la entrada al edificio se produzca en su parte central. Esta condición de partida provoca que un elevado porcentaje de las propuestas liberen el espacio frente a la avenida Marqués de l'Argentera, puerta natural de acceso al nuevo equipamiento público.

Un primer grupo de propuestas son aquellas que abordan el lugar a través de la excavación del terreno para entablar un diálogo con el pasado. Se observa que éstas basan su aportación en los antecedentes de la Historia urbana y redibujan la antigua fortaleza de la Ciudadela.

1 Las propuestas fueron expuestas en la sede del COAC en abril de 2010.



5.9.8. Equipo Lagula Arquitectes.
Panel nº1 de la propuesta Baluar7e.
Plantas de situación, emplazamiento y alzados.



5.9.9. Equipo Nugarch. Lema: 090BBJN.
Esquema histórico del panel nº 1 de la propuesta.

El equipo de Lagula Arquitectes toma los restos arqueológicos de los baluartes de la fortificación como un elemento que genera formalmente el proyecto (fig. 5.9.8). Otras propuestas como 090BBJN de Nugarch también introducen planos históricos en los paneles de presentación aunque, sin embargo, en este caso, la configuración del proyecto se desvincula de la estructura de defensa² (fig. 5.9.9).

Otra selección son los proyectos que optan por construir la Biblioteca en altura y, de ese modo, consiguen una perspectiva más amplia: una mirada al territorio. Se decantan por esta opción los equipos de Ábalos-Senkiewicz con una torre de planta cuadrada que sitúan al final del solar (fig. 5.9.10); el equipo de Camps-San José que coloca el volumen en la mitad del solar deslizando sobre un basamento de altura variable (fig. 5.9.11); Vega Verdaguer con un edificio de reminiscencias lecorbuserianas apoyado sobre un gran espacio público en rampa (fig. 5.9.12); o Jordi Badía (fig. 5.9.13), entre otros.

A nivel formal, este tipo de propuestas establecen un equilibrio de fuerzas entre las componentes horizontales de la estación de Francia o el parque de la Ciudadela y la vertical del nuevo volumen. En paralelo, el nuevo edificio entra en diálogo con la torre de Gas Natural y las torres Olímpicas. En general, los arquitectos hacen eco de esa rivalidad y la incorporan en mayor o menor medida como parte del proyecto. Por otro lado, la opción de compactar el programa funcional permite generar un vacío que se cede a la ciudad como espacio público. La “plaza” sirve de antesala a la biblioteca y al acceso al parque.

Otra manera de mirar el lugar se trata de analizar la arquitectura que rodea el emplazamiento. En este sentido, existen una serie de proyectos que optan por apropiarse las formas del lugar. Como muestras de esta actitud camaleónica, se encuentran las propuestas de bibliotecas de Cloud 9 o de Fermín Vázquez, las cuales toman la estructura de la estación de Francia como modelo convirtiendo el nuevo equipamiento en un tercer módulo (figs. 5.9.14 y 5.9.15). En cambio la propuesta de Benedetta Tagliabue escoge como referencias los edificios de la Exposición de 1888: el “Hivernacle” y el “Umbracle” de la Ciudadela (fig. 5.9.16). En este caso, las formas no se trasladan literalmente sino que se manipulan previamente para resolver el proyecto.

² En el esquema de Nugarch se menciona la “Posición Histórica” en el texto se comenta: “...de un símbolo de defensa y opresión a un lugar para el conocimiento compartido superponer y no ocultar esta condición histórica den el nuevo proyecto”. El croquis superpone los edificios relevantes del contexto en naranja y la biblioteca en rojo sobre la forma de estrella con baluartes de la antigua fortificación.

5.9.10



5.9.14.



5.9.12.

5.9.15



5.9.13.

5.9.16.



5.9.14.

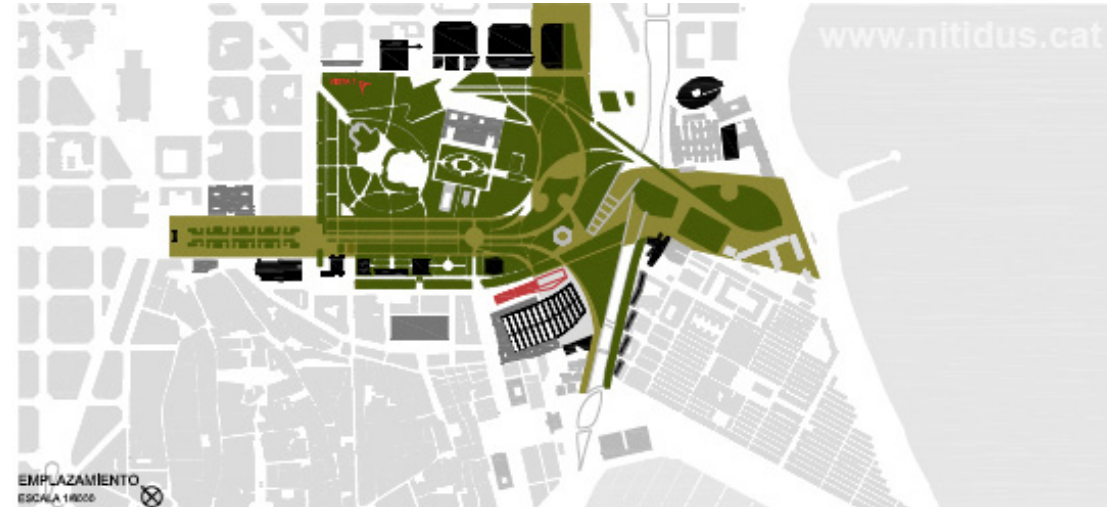
- 5.9.10. Ábalos - Senkiewicz. Perspectiva desde el Paseo Picasso.
- 5.9.11. Camps - San José. Perspectiva desde el paseo de Circumvalación.
- 5.9.12. Vega Verdaguer. Vista desde la entrada al parque de la Ciudadela.
- 5.9.13. Jordi Badia / BAAS. Maqueta del concurso.
- 5.9.14. Cloud 9. Esquema volumetría Biblioteca y Estación.
- 5.9.15. B720-Fermín Vázquez. Perspectiva desde el Paseo de Circumvalación.
- 5.9.16. EMBT. Perspectiva de la Biblioteca y collage de referencias.



5.9.17.



5.9.18.



5.9.19.



5.9.20.

Baena-Casamor Arquitectes - BCQ.
5.9.17. Planta de situación.

5.9.18. Perspectiva de la Biblioteca desde el parque de la Ciudadela.

Propuesta ganadora del concurso de J. M. Miró en Ute con Betarq.
5.9.19. Plano de emplazamiento.

5.9.20. Perspectiva urbana desde el edificio de viviendas de la calle Wellington.

5.9.21. J. M. Montero Madariaga – N. Montero Vfar

5.9.22. BFLS - 080ARQUITECTURA

5.9.23. J. Llinás con GPO.

5.9.24. Alegre-Lloveras con Barceló-Balanzó.

5.9.25. Estudi Massip-Bosch arquitectes.

Y por último, como una nueva forma de entablar una relación con el lugar, se encuentran aquellos proyectos que realizan una lectura atenta a la realidad en un marco cercano. Éstos responden no sólo al estado actual del contexto sino que incorporan las transformaciones que van a acontecer en él. Esta actitud se detecta ya desde el dibujo del plano de situación.

Las propuestas de Baena-Casamor o de J. M. Miró-Betarq (estudios ganadores del concurso) insertan las trazas del Plan Director del Parque de la Ciudadela (fig. 5.9.17 a 5.9.20). En ambos casos, la Biblioteca se entiende en relación a las condiciones de contorno: parque y equipamiento no se pueden disociar.

En otro orden de magnitud se hallan las propuestas que aluden a la metáfora formal más o menos directa, como por ejemplo, la formalización de un libro como forma de acometer el problema. La propuesta *Pasando Páginas* de J. M. Montero -N. Montero aprovecha la abertura

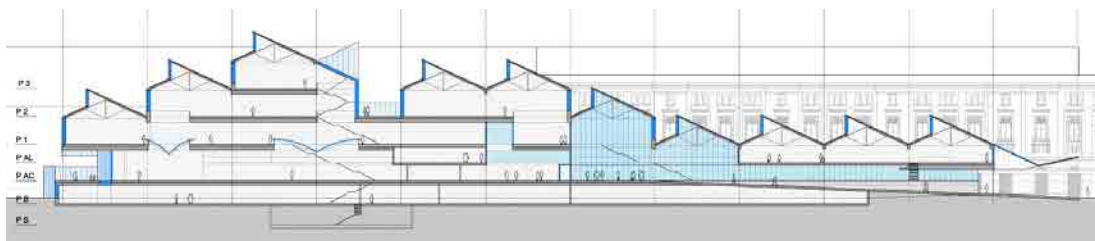


5.9.21

para generar el acceso a la Biblioteca y el movimiento de las páginas para formar una serie de terrazas en el edificio (fig. 5.9.21). En *Tomato* de BFLS-080ARQUITECTURA las páginas conforman la estructura longitudinal de la biblioteca (fig. 5.9.22).

También se detecta el grupo de proyectos que se configuran a través de la vinculación del programa funcional con una determinada solución constructiva. Éstos hacen visible su preocupación por encontrar las condiciones lumínicas óptimas para la lectura como premisa de partida como uno de los ejes vertebradores del proyecto, así como el de su relación con la ciudad.

Entre los ejemplos que se explican desde esta óptica se encuentran el proyecto de J. Llinàs con su la búsqueda de la iluminación de la biblioteca a través de la sección (fig. 5.9.23); la relación entre estructura, lucernarios y doubles espacios que configuran el edificio de Alegre-Lloveras junto con Barceló-Balanzó (fig. 5.9.24); o la fachada-estructura de la propuesta del estudio Massip-Bosch que forman una membrana con un ritmo continuo que tamiza el exterior del interior (fig. 5.9.25).



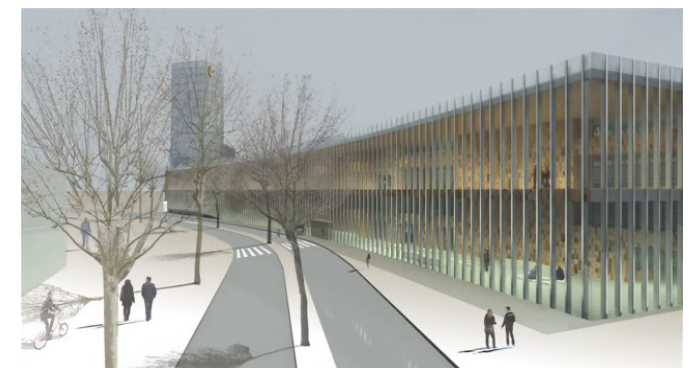
5.9.23.



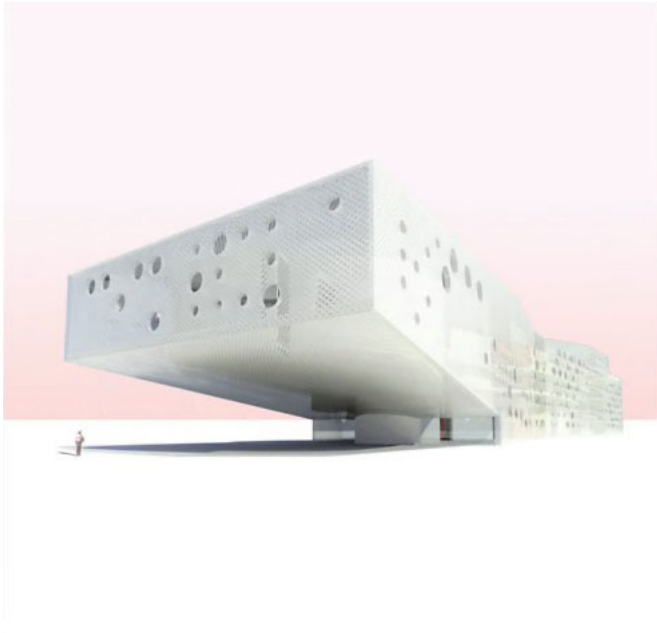
5.9.22.



5.9.24.



5.9.25.



5.9.29.

Por último, en el grupo de propuestas que trabajan el espacio público del entorno del nuevo edificio, encontramos los proyectos de W. Müller, Alonso y Balaguer, Activitats arquitectòniques o de R. Esteve, entre otros. En ellos, la biblioteca se explica en relación a la plaza pública. El volumen se despega del suelo y genera un voladizo-marquesina para crear sombra sobre el espacio público (figs. 5.9.26. a 5.9.29.) Una vez indicadas estas agrupaciones de propuestas, se procede a analizar las más representativas de cada una de ellas.



5.9.26.



5.9.28.



5.9.27.

5.9.26. M3DIT3RRRANEA de Willy Müller

5.9.27. Y010 del estudio Alonso-Balaguer arquitectes associats.

5.9.28. 75S10R del equipo Activitats Arquitectòniques

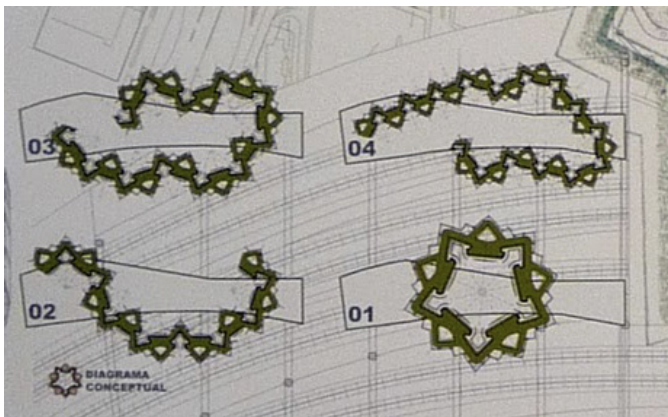
5.9.29. Embarcando Libros de R. Esteve Estudio de Arquitectura

Lagula Arquitectos

El equipo Lagula Arquitectos, bajo el lema *BaluART7*, actúa excavando en el lugar para entablar un diálogo con el pasado. El proyecto se explica en el primer panel del concurso y en los siguientes se desarrolla la idea inicial. En el plafón número 1 se superponen el plano de situación, el de emplazamiento, la planta baja con el entorno y las trazas de la antigua Ciudadela, dos alzados de la biblioteca junto con la estación de Francia y un esquema conceptual.



5.9.30. Lagula arquitectos.
Panel número uno de la propuesta BaluAR7E



5.9.32. Equipo Lagula Arquitectos. Transformación de la Ciudadela en las directrices del proyecto.

Los planos de situación sirven para intuir las intenciones de proyecto. Al estudiar la planta de emplazamiento de *BaluART7* se observa que se orienta según la directriz de la estación de Francia (figs. 5.9.30 y 5.9.31). En el encuadre del plano de situación se explican las tramas del Ensanche, el casco Antiguo y de la Barceloneta. Con el mismo trazo y color se dibuja el perímetro de los edificios, los parterres de la urbanización o las vías del tren. Ninguna trama prevalece sobre la otra.

Sobre la mancha continua del tejido urbano se destacan algunos edificios en color negro: el Centro de investigaciones biomédicas, la torre de Gas Natural, la estructura de la estación de Francia, el antiguo mercado del Born, la iglesia de Santa María del Mar y el mercado de Santa Caterina con la actuación ya ejecutada de la reforma del barrio.

Del parque de la Ciudadela se describen los senderos y con cierta imprecisión se dibujan los edificios de la Exposición Universal de 1888: el “Umbracle”, el “Hivernacle”, el Museo de Zoología... El documento no se detiene en su explicación. Al fijar la vista se detecta bajo el parque la planta de la antigua fortificación en forma de estrella: en este detalle se encuentra la clave del proyecto.

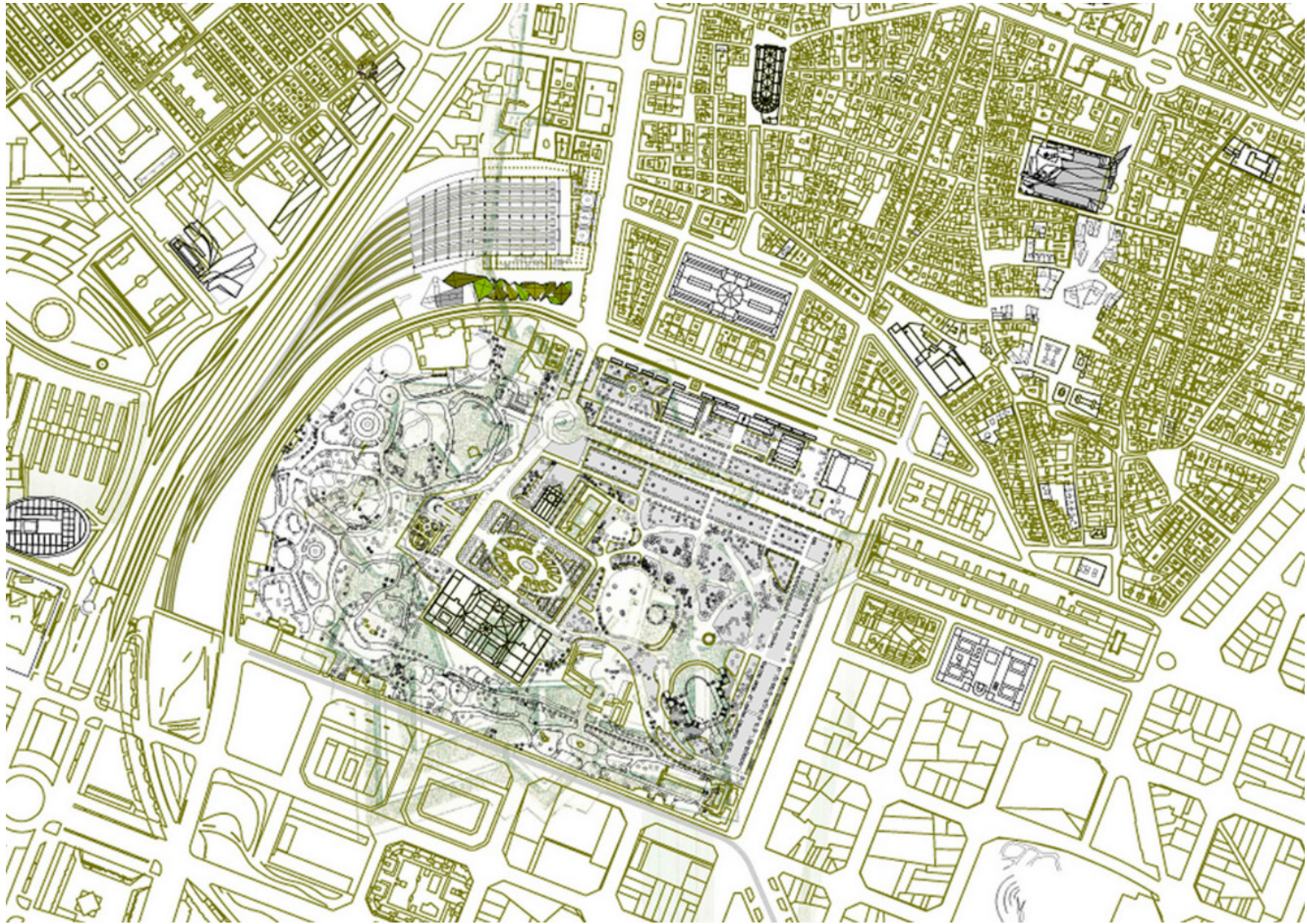
Los baluartes de la Ciudadela se utilizan como excusa formal para generar la geometría de la biblioteca (fig. 5.9.32). En el panel número uno de la propuesta se explica cómo se materializa el edificio a través de la transformación de la planta de la antigua fortificación. El pentágono se desdobra, los baluartes se reducen de tamaño y se multiplican. Esta mutación de la estructura original sirve para definir las trazas del nuevo edificio.

No obstante, lejos de fagocitar el concepto de defensa, la imagen de la biblioteca se perfora y se convierte en un origami de papel. Finalmente, la apuesta por revisar la Historia pierde fuerza porque se queda en una envolvente formal; una cáscara.

El proyecto se desarrolla en dos partes: un cuerpo horizontal y una pequeña torre de diez plantas. Ambas piezas pertenecen a lenguajes formales distintos; esta propuesta representa una solución híbrida (fig. 5.9.33). Como se comprueba en el fotomontaje desde la avenida de la Circunvalación, el edificio alto se concibe como un elemento volumétrico contundente y, en cambio, el cuerpo bajo se trabaja como una superficie plegada.³

³ En el parque de la Ciudadela se plantea un nuevo cerramiento, más transparente, pero que continúa limitando el espacio público con la ciudad.

5.9.31. Equipo Lagula Arquitectos. Plano de emplazamiento de la propuesta BaluAR7E



5.9.31.

5.9.33. Lagula Arquitectos.
Vista desde la avenida de la Circunvalación de la propuesta BaluAR7E.



En otra de las vistas del proyecto se describe el punto donde se encuentran los dos volúmenes. Se muestra un espacio de superposición entre la Barcelona del s. XVIII y la ciudad producto del modelo “Barcelona” (fig. 5.9.34). En una dirección, el ciudadano contempla las ruinas de la ciudad antigua y, en otra, puede leer la nueva Barcelona reflejada en las fachadas del edificio.

Al entrar en el vestíbulo de acceso, en la misma perspectiva, se intuyen las torres olímpicas reflejadas en los vidrios de los alzados: la estructura del Hotel Arts y la torre Mapfre. Por otro lado, en el muro cortina de la biblioteca se refleja la silueta de la ciudad con el hotel ME de la Diagonal. Estas imágenes pertenecen a la iconografía de artistas como Richard Estes, quien explica la ciudad en sus cuadros de forma “realista” a través de sus reflejos (fig. 5.9.35 y 5.9.36) Se observa que la planta baja se libera y, en segundo término, se entrevé la estructura de la estación de Francia. En la parte inferior izquierda de la imagen aparece dibujada de forma tímida la torre de la sede de Gas Natural. Por la posición del edificio de la nueva Biblioteca y la distancia a la que se encuentra el edificio de Gas Natural el tamaño de la torre que se representa en la perspectiva es erróneo, demasiado pequeño respecto al tamaño real. Se trata entonces de un *collage* construido a base de referencias que distan de reflejar la realidad.



5.9.34. Lagula Arquitectos.
Vista del punto de entrada a la Biblioteca de la propuesta BaluAR7E



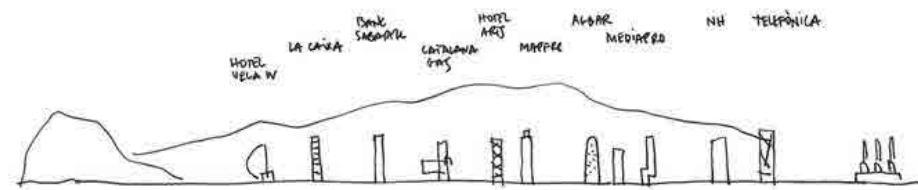
5.9.35.



5.9.36.

5.9.35. New York. Richard Estes, 1999.

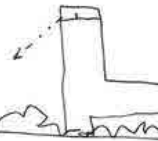
5.9.36. Telephone Booths. Richard Estes, 1968.



mirador del
sr. AGBAR



mirador del
sr. GAS NATURAL



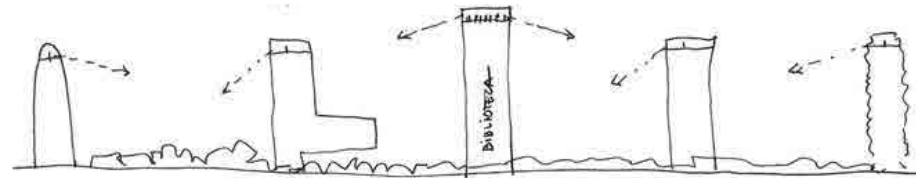
mirador del
sr. BANC SABADELL



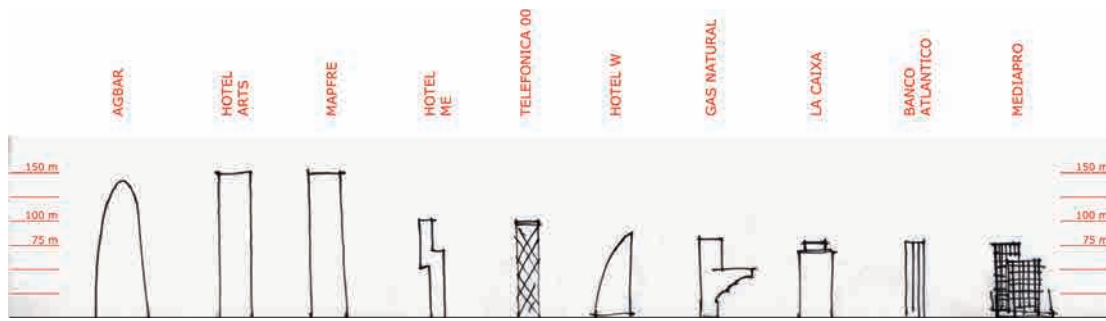
mirador del
sr. LA CAIXA



mirador de
TOTA LA CIUTADANIA



5.9.37. Jordi Badia. Propuesta TURKU.
El esquema no aparece en los paneles del concurso,
sin embargo, se muestra en la web del estudio de Jordi Badia.



5.9.38. Comparación de edificios-torre de Barcelona. Esquema de la autora.

Jordi Badia

Se pueden agrupar una serie de proyectos que deciden concentrar el programa en altura y de ese modo conseguir una visión más amplia de la ciudad; se encaraman para ver el mar que se intuye cerca. Esta apuesta conlleva una relación determinada con el paisaje: el hecho de mirar y ser vistos. Al elevarse, la biblioteca compite con otros hitos urbanos.

La propuesta *TURKU* de Jordi Badia ejemplifica esta forma de leer el territorio. Si en los otros proyectos se analiza la planta de situación para comprobar el diálogo que se establece con la ciudad, en este caso se analiza el esquema en alzado (fig. 5.9.37). En el esbozo se recortan frente a la silueta del Tibidabo y de Montjuïc los diferentes edificios en torre de la ciudad. Es un dibujo sugerente de trazo sobrio; aún si no se indicaran los nombres sobre cada torre se podría intuir de qué edificios se trata. El esquema es aproximado, no considerándose ni la posición relativa de las torres ni su proporción en altura.

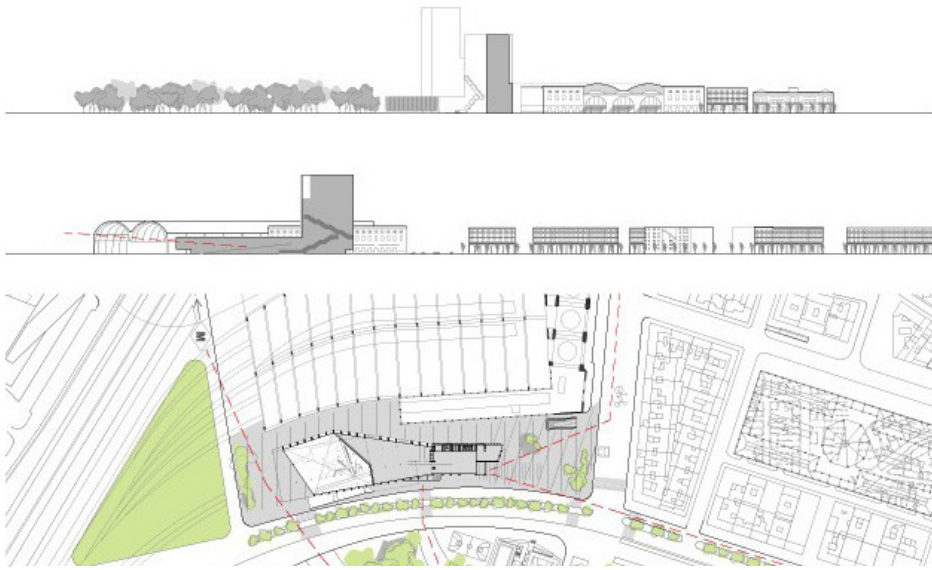
Si se compara el dibujo con las alturas reales de las diferentes torres se constata, por ejemplo, que entre las torres olímpicas y el edificio de Mediapro existe una diferencia de veinticinco metros (fig. 5.9.38), por lo que se confirma que el boceto de Badía representa únicamente la expresión gráfica de un concepto y no define unas relaciones concretas entre los objetos.

En el mismo apunte, a otra escala, se explica la idea de proyecto. Se trata de construir un volumen alto para medirse con los edificios en “torre” de Barcelona. La biblioteca se convierte en una atalaya para que el ciudadano conquiste de nuevo la ciudad. Con esta acción entra en el juego lo que Lynch denomina “mojones”⁴ y se introduce la propuesta dentro de la selecta trama de iconos que se han impulsado desde el consistorio de la ciudad. Dicho modelo ha sido potenciado con más fuerza desde la entrada en vigor del planeamiento del sector 22@ del barrio del Poble Nou y la consolidación del final del eje de la avenida Diagonal (fig. 5.9.39).

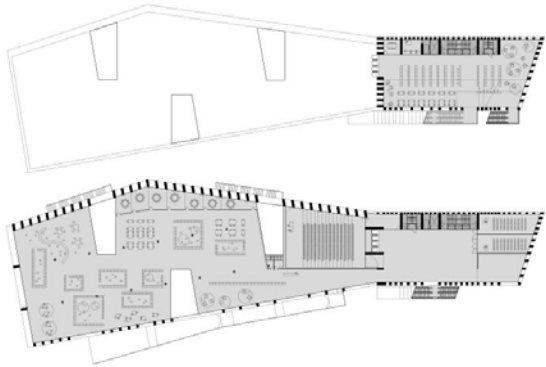
4 “Los mojones, los puntos de referencia que se consideran exteriores al observador, constituyen elementos físicos simples que en escala pueden variar considerablemente... La característica física clave de esta clase es la singularidad, un aspecto que es único o memorable en el contexto.” LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*; Barcelona, Gustavo Gili, 1984, 1998, pág.98.



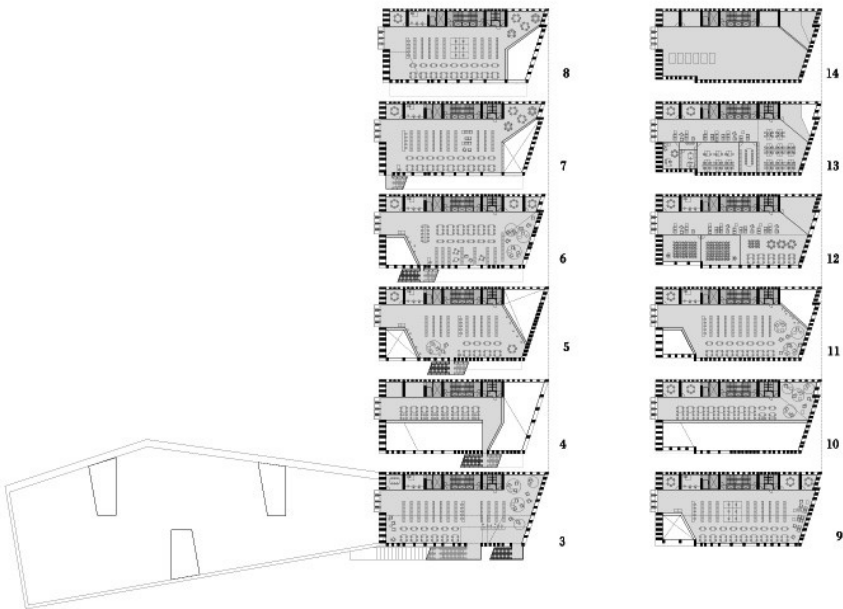
5.9.39. Vista de la ciudad desde el final de la Diagonal.



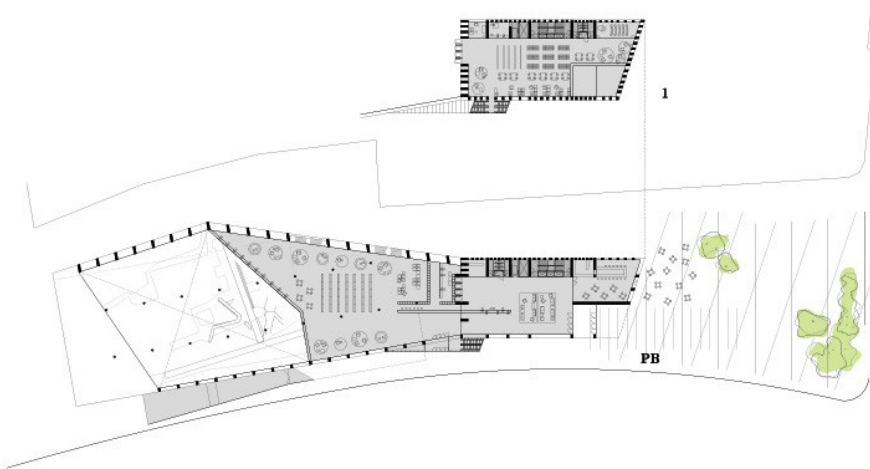
5.2.40.



5.2.42



5.2.43.



5.2.41.

Jordi Badia concentra el programa en una torre de 14 plantas y en un cuerpo bajo en el que plantea una zona de exposiciones. En la planta baja se deja al descubierto parte de las trazas de la antigua Ciudadela (figs. 5.9.40 y 5.9.41). La planta segunda, más amplia, se destina a la zona infantil (fig. 5.9.42), mientras que el resto del programa se distribuye en los distintos niveles de la torre de una forma más convencional (fig. 5.9.43). La torre se trabaja en sección y, a tal efecto, se intercalan dobles espacios de geometrías variables en las esquinas.

El volumen se retrasa para generar un espacio público en forma de plaza frente a la biblioteca y ensanchar la zona peatonal de la avenida del Marqués de l'Argentera, en un gesto claro que proporciona la dimensión necesaria en relación a la altura del edificio. Con ello, se muestra dónde se ubica la entrada principal: la colocación del programa y los accesos articula la ciudad.

Si frente a la biblioteca el ámbito se deja libre, en la parte trasera del solar se sitúa el inicio de la rampa que conecta el nivel de la calle con la planta segunda. La calle se eleva y permite al usuario establecer un nuevo punto de vista. Al mismo tiempo, se dinamiza el flujo de transeúntes y se activa el espacio urbano. En este contexto, las vías del tren de la estación de Francia se dibujan, pero se asume que van a ser desmanteladas. Superpuestas a ellas, el proyecto traza una calle que une el paseo de la Circunvalación con el lateral de la Ronda del Litoral conectando la Ciudadela con la Barceloneta. Esta opción permite generar una nueva red de espacios públicos al transformar los bastidores del escenario en un lugar de paso.

Por otro lado, la comunicación entre los diferentes pisos de la torre se lleva hacia el exterior y las escaleras explícitamente -como las del centro George Pompidou- se convierten en un mirador hacia el parque y la ciudad (fig. 5.9.44). Sin embargo, la relación con el exterior se tamiza con una celosía pesada en fachada a través de una retícula que cambia de ritmo según las necesidades del programa.



5.2.45.

Jordi Badia. Propuesta TURKU.

5.9.40. Alzados y planta baja con el entorno de la propuesta.

5.9.41. Planta baja y primera.

5.9.42. Plantas segunda y tercera.

5.9.43. Plantas de la tercera a la catorce.

5.9.45. Alzado de la avenida Marqués de l'Argentera.

Al examinar los documentos de esta propuesta, se intuye que la torre no está sola, que para cobrar sentido necesita la rivalidad con otras. Poco a poco, las imágenes van desvelando su *alter-ego*, que es la torre de la sede de Gas Natural. Su huella aparece en todos los planos de la propuesta; incluso en los alzados se dibuja su silueta que asoma por detrás en un gris “manchado” de nubes (fig. 5.9.45). Se entiende, entonces, que existe un juego de volúmenes entre la torre de la biblioteca, la zona baja para exposiciones y el edificio de EMBT.

En el fotomontaje desde la avenida Picasso la torre de la Biblioteca se centra en la perspectiva (fig. 5.9.46). En el primer plano, la perspectiva explica la sección de la calle definida entre la fachada de los edificios porticados de Fontseré, las hileras de plataneros a ambos lados y la frondosa vegetación del parque. En un plano más lejano el edificio de Gas Natural aparece como una sombra tras los árboles. Si la fachada de éste varía con el tiempo convirtiéndose en el reflejo de lo que acontece alrededor, la nueva biblioteca ofrece a través de su retícula una cara imperturbable y serena.



5.9.44. Jordi Badia. Propuesta TURKU.
Fotomontaje desde la avenida de Circunvalación.



5.9.46.Jordi Badia. Propuesta TURKU.
Fotomontaje desde la avenida Picasso

EMBT / B. Tagliabue

Frente a los paneles de 2402JC no es necesario conocer de antemano al autor del proyecto (figs. 5.9.47., 5.9.48. y 5.9.49). La lectura de la ciudad formada por fragmentos superpuestos; las imágenes del concurso que explican la evolución de la propuesta a través de múltiples maquetas; así como la composición que combina los *collages* con las referencias del lugar, remite, sin lugar a dudas, a la forma de concebir la idea, el grafismo y, también, el concepto de ciudad, heredados de E. Miralles.

El proyecto de EMBT ejemplifica el grupo de propuestas que se podrían denominar “camaleónicas”, por su forma de captar el entorno y nutrirse de él. No en vano durante el proceso de trabajo, el estudio de arquitectos se hace la siguiente pregunta: “¿Puede ser que la solución sea construir la tercera bóveda de la estación?”. Más adelante en el panel número dos escriben:

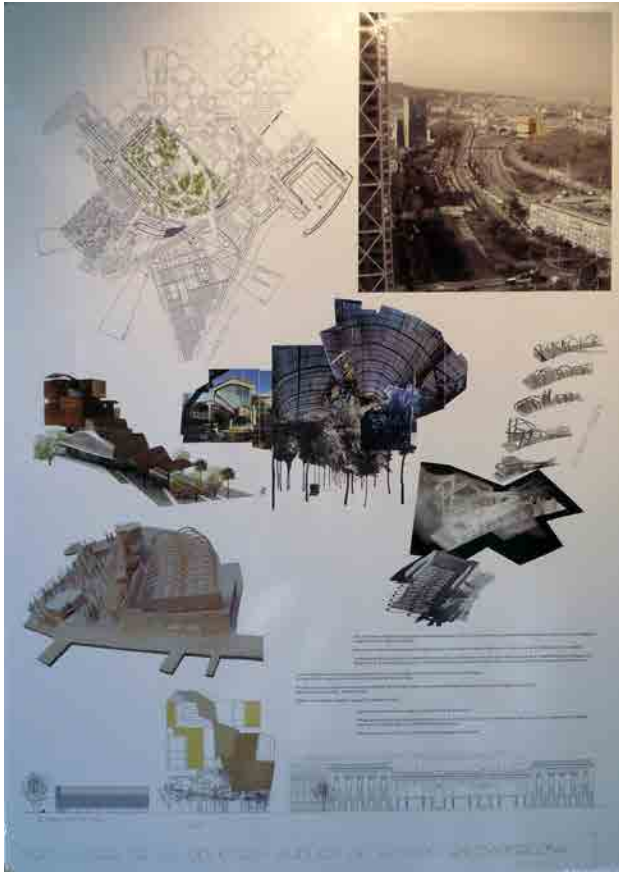
“Responder a la escala de la infraestructura industrial que supone la Estación de Francia mediante un nuevo edificio próximo a este léxico industrial de la vecina Torre de las aguas de la Barceloneta.”⁵

La apropiación del lugar se inicia desde el mismo plano de situación (fig. 5.9.50). Se trata de un documento elaborado que define las premisas de partida. En primer lugar, el emplazamiento describe un encuadre más amplio que el de otros concursantes y sitúa la orientación del dibujo hacia el Norte. El esquema explica una imagen dinámica que parte del centro -en el que sitúa el parque de la Ciudadela- y de la que surgen las tramas del Ensanche, la Barceloneta, el barrio de la Ribera y el puerto Olímpico. Éstas se dejan incompletas, como retales, a modo de flecos; la ciudad no tiene un encuadre preciso. No se enmarca, sino que el límite se desdibuja.

En detalle, en la planta se grafía el parque de la Ciudadela en color reflejando parte del Plan Director de Batlle y Roig. Por un lado, se explica la nueva conexión con el litoral, sin embargo, los caminos que conducen a la estación de Francia se detienen en la avenida de la Circunvalación. En este recorte está implícita, como se comprobará más adelante, la forma de colocar el programa funcional en el solar. En el plano de emplazamiento se señalan mediante conos visuales las vistas importantes del entorno. Algunas eluden a elementos de una escala mayor -al territorio- como la montaña de Montjuïc o la presencia del mar; otras remarcan tejidos más cercanos como son el Born, el paseo Picasso y el eje de la avenida Meridiana⁶.

5 Paneles de la propuesta del estudio EMBT.

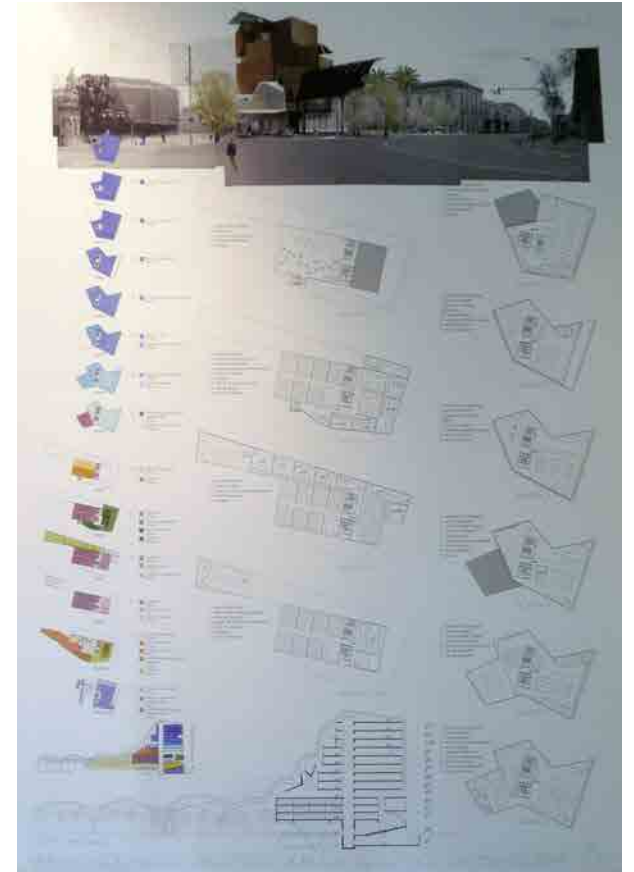
6 “Dos ejes urbanos de gran relevancia para la ciudad de Barcelona como son el paseo Picasso y la avenida Meridiana



5.9.47.



5.9.48.



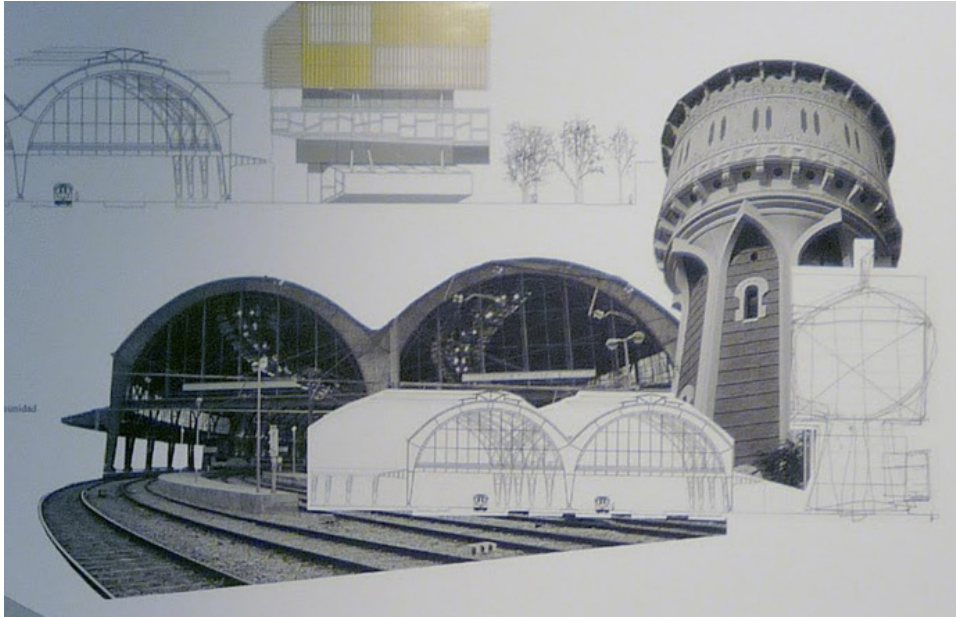
5.9.49.

5.9.47. 5.9.48. y 5.9.49. Paneles de la propuesta del estudio EMBT.

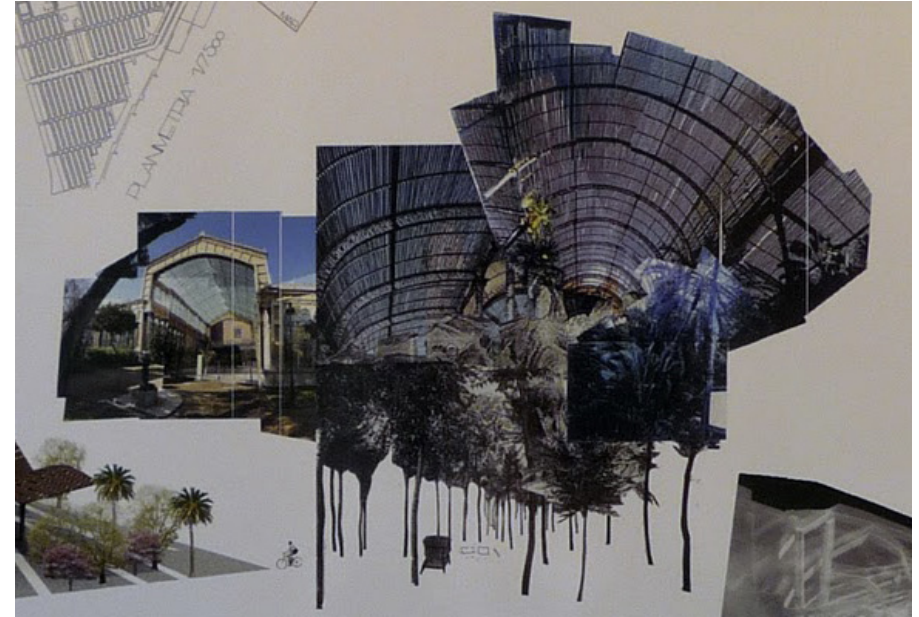


5.9.50.

5.9.50. Plano de situación de la propuesta de EMBT.



5.9.51.



5.9.52.

“Recuperar un gran campo visual sobre el entorno y reconocer desde lo alto la ciudad de la que forma parte y la conforma: el paseo Picasso, la av. Meridiana, la Ciudadela, el Born, el mar...en definitiva, Barcelona.”⁷

Desde un punto de vista gráfico, se describen las referencias en las que se apoya el proyecto. En el primer panel del concurso, junto a la maqueta, se descubre una composición fotográfica de los edificios del “Hivernacle” y el “Umbracle”, así como un bosque de árboles que se asemeja a un laberinto de pilares (fig. 5.9.51). En el segundo panel se expone un *collage* de la estación de Francia comparándola con la Torre de las Aguas de la empresa Catalana de Gas (fig. 5.9.52). Así, tras analizar el contexto, EMBT elabora el proyecto mediante la selección, adición o transformación del material encontrado en el lugar.

marcan la posición, en su convergencia visual, de un solar cargado de Historia” anotaciones en el Panel nº 1 de la propuesta.

7 Paneles de la propuesta del estudio EMBT.

5.9.51. Collage de referencias: Umbracle + Hivernacle
5.9.52. Collage de referencias: Estación de Francia + Torre de las aguas



5.9.53. Propuesta de EMBT. Fotomontaje desde la torre Mapfre.

Como primera acción, la propuesta abre una plaza frente a la avenida del Marqués de l'Argentera, que da la bienvenida al visitante. Esta solución también se toma en otros proyectos que o bien generan una plaza cubierta mediante un voladizo, o bien retrasan el cuerpo del edificio.

El proyecto evoluciona *in crescendo*, escalonando el volumen de menor a mayor altura a medida que se avanza en el solar aumentando también en materialidad: de la explanada a la torre. El recorrido parte del espacio público en el que se “cuelan” los árboles del parque; después aparecen las trazas del “umbracle” como lugar semicubierto que filtra, pero no encierra; y, por último, se construye bajo la cáscara el programa funcional. El envoltorio de lamas de madera se despliega y cobijándose bajo él un edificio más convencional.

Junto a las maquetas, dos vistas confeccionan la imagen del edificio en el contexto urbano: un fotomontaje de una fotografía tomada desde la torre Mapfre y otro desde el paseo de Picasso (figs. 5.9.53 y 5.9.54).

En el primero, la biblioteca se mide con la torre de Gas Natural, las torres olímpicas y el parque de la Ciudadela, pero carece de personalidad. Desde este extraño punto de vista la ciudad queda sesgada, se pierde la silueta de la montaña de Montjuïc, no aparece la estructura del Ensanche y la traza de la vía rápida (la Ronda) arremete contra el paseo de Colón. La imagen se vira en sepia y, al perder los colores gana en contraste, pero se pierden los matices. El volumen –de color naranja- emerge tras la vegetación del parque y se orienta hacia las oficinas de la compañía de gas. En cambio, el segundo fotomontaje explica el proyecto de una forma más eficiente: la vegetación del parque se apropia del solar y el “Umbracle” se transforma para albergar el nuevo equipamiento.

En síntesis, el concepto de límite se difumina y se cede al ciudadano quien dará la última respuesta a la manera de habitar el lugar.



5.9.54. Propuesta de EMBT. Fotomontaje desde el paseo Picasso.

J.M. Montero / N. Montero

La propuesta de José Manuel Montero y Naiara Montero se lee desde el parque de la Ciudadela de manera similar a la idea ganadora. Sin embargo, en este caso el peso formal predomina sobre la actitud conceptual. La propuesta presentada bajo el lema *Pasando Páginas* utiliza la metáfora del libro abierto para albergar el programa de la biblioteca.

La abertura del edificio -como un libro abierto- permite la entrada a ciertas trazas de la ciudad, como comentan en la memoria del concurso:

“Una primera reflexión a escala de la ciudad, permite identificar un eje virtual, y a su vez de gran importancia, que enlaza en línea recta con la prolongación de la Av. Meridiana con el solar de la Biblioteca, atravesando el Parc de la Ciudadella (la Cascada, el lago central y la rotonda final del Passeig Lluís Companys) para finalizar en la propia estació de França.”⁸

El plano de emplazamiento se presenta con un dibujo sutil (fig. 5.9.55). Se representa el barrio de la Ribera con trazo fino y delicado. En color y con sombras resaltan la estación de Francia y el parque de la Ciudadela. Unas hojas se escapan de la vegetación del parque y, a través de las “páginas del libro”, invaden la estación. Cabe notar que esta acción recuerda al Parlamento de Edimburgo de E. Miralles-B. Tagliabue (fig. 5.9.56) y, por otro lado, cumple con las directrices apuntadas en el Plan de Director de Batlle-Roig.

La sutileza del dibujo en planta se contrapone con el fotomontaje (fig. 5.9.57). La fotografía está tomada desde las torres de la Villa Olímpica y se orienta hacia el parque de la Ciudadela. La imagen refleja una sabia explicación a través del contexto gráfico siendo interesante la habilidad con la que se pasa de un elemento a otro en el esquema. La planta de la esquina superior derecha del dibujo explica explícitamente “el libro abierto”; un hilo conductor, en amarillo, une la representación diédrica con el volumen para después desdoblarlo. El parque de la Ciudadela pasa por el tamiz de la biblioteca y traspasa la estructura de la estación.

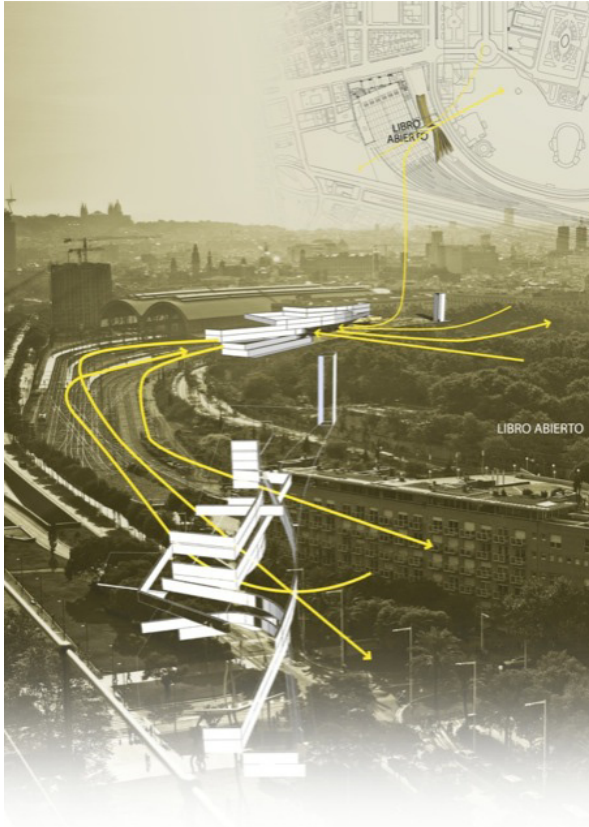
El encuadre de la foto que sirve de base al fotomontaje explica ciertos temas sobre la idea de proyecto. Por el margen izquierdo de la imagen queda recortado el barrio de la Barceloneta y, en consecuencia, la torre de la sede de Gas Natural: *Pasando Páginas* no entabla diálogo con ella. También se pierde la silueta de la montaña de Montjuïc que en cierta manera proporcionaría una lectura más territorial. En efecto, la propuesta se centra en una escala intermedia entre la metrópolis y el edificio.



5.9.55. Planta de Emplazamiento. Pasando Páginas.



5.9.56. Planta del concurso para el Parlamento de Edimburgo.
E. Miralles y B. Tagliabue.



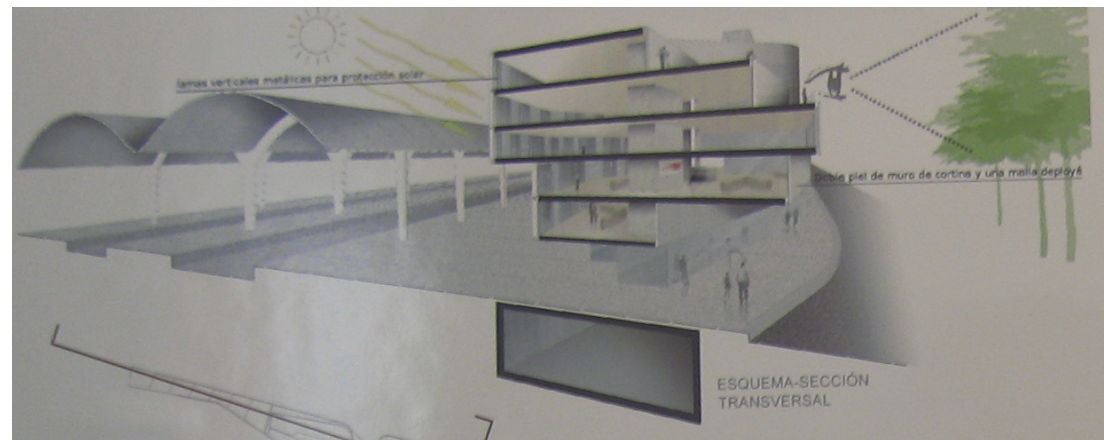
Al entrar en detalle en el proyecto se observa que el desfase entre las plantas permite ubicar unas terrazas que, aprovechando el clima mediterráneo, invitan a seguir leyendo en el exterior. De ese modo se establece una nueva relación visual entre la Biblioteca y el parque, generando una transición entre interior y exterior (fig. 5.9.58).

Dos fotomontajes complementan la explicación de la propuesta. En el primero, realizado desde el paseo Picasso, la mirada se sitúa a la altura del ciudadano (fig. 5.9.59). El encuadre se centra en el solar de la Biblioteca. La coherencia del edificio se contrapone con cierta torpeza al caracterizar el espacio público, pues en primer plano recibe una escultura que compite con la propia biblioteca y resta protagonismo a la decisión de construir una plaza. La rampa que irrumpen en la plaza no logra organizarla, sólo la divide.

En el fotomontaje desde la avenida de la Circunvalación se describe una ciudad idílica (fig. 5.9.60), una urbe del norte de Europa. La fotografía que sirve de base a la imagen se trata con un filtro con el que la estación de Francia y el contexto parecen desvanecerse. Los coches han desaparecido de la calle y una bicicleta es el único vehículo que se atreve a circular por la nueva ciudad.

5.9.57. Propuesta Pasando Páginas. Fotomontaje y esquema.

5.9.58. Propuesta Pasando Páginas. Esquema en sección fugada.

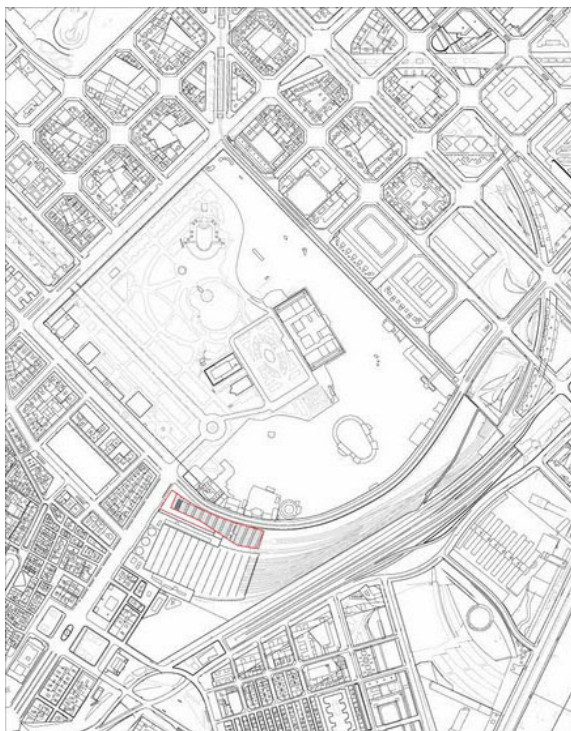




5.9.59. Propuesta Pasando Páginas.
Fotomontaje desde el paseo Picasso.



5.9.60. Propuesta Pasando Páginas.
Fotomontaje desde la avenida de Circunvalación.



5.9.61.

J. Llinàs / GPO

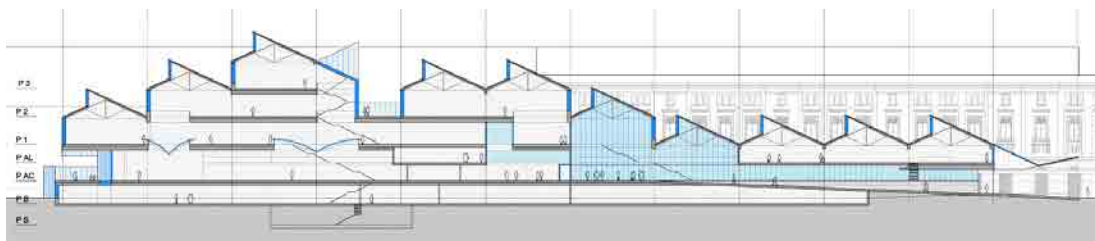
El proyecto de J. Llinàs junto a GPO, presentado bajo el lema *11 LUCES*, se convierte en un caso atípico dentro del conjunto de propuestas. En este ejemplo, el trabajo del arquitecto incide en la reflexión sobre el tipo de edificio. El programa funcional de la biblioteca se convierte en la única premisa para resolver el concurso: se considera que el recurso arquitectónico para introducir la luz natural en el edificio contiene la clave para articular el proyecto. En consecuencia, la idea se elabora desde el detalle constructivo.

En este sentido, el plano de situación sirve exclusivamente para ubicar al edificio, no se traduce en intenciones (fig. 5.9.61). La planta está orientada hacia el norte y la elección del encuadre se centra en el parque de la Ciudadela. En la representación no se redibuja el entorno y tampoco se definen edificios o vistas relevantes. Se reconoce la biblioteca remarcada con una línea roja de contorno. Sin embargo, sorprende el detalle con el que se dibuja la estación de Francia: en la planta de cubiertas se intuye la estructura y el ritmo de los pórticos que se emparenta con el pautado de los lucernarios de la biblioteca.

El proyecto obvia la relación con un contexto urbano más amplio; no obstante resuelve el espacio urbano inmediato. Para ello, la respuesta a la urbanización del solar se proporciona a través de la sección longitudinal del edificio. El acceso se plantea por la avenida Marqués de l'Argentera. Desde este punto la propuesta ofrece un recorrido sutil. Se abre la perspectiva a causa de la posición del edificio, ligeramente retrasado respecto a la alineación de la estación. Al seguir avanzando, el transeúnte recoge la sombra de una potente marquesina de acceso que le indica que está entrando en un edificio público. A continuación, lentamente el usuario transita por el plano inclinado de la rampa, alejándose del bullicio para acceder al interior de la biblioteca.

Todas ellas son decisiones tomadas de forma consciente desde la comprensión del programa, así como desde la voluntad de potenciar el edificio como equipamiento público. En la memoria se comenta:

“...acceder por Marqués de l'Argentera y llegar al centro del solar garantiza la presencia y visibilidad de la Biblioteca en la ciudad y al mismo tiempo una organización eficiente de las plantas”. En un segundo párrafo se explica: “Para acordar estas dos conclusiones, la propuesta utiliza una rampa desde la av. Marqués de l'Argentera que llega al centro del solar en la planta primera.”⁹



5.9.62. J. Llinàs. Propesta 11 LUCES.
Sección longitudinal.

De nuevo se detecta que la Biblioteca se resuelve a través de su sección (fig. 5.9.62). La propuesta define una cercha combinada con un lucernario como módulo de la estructura. Siguiendo el ritmo del vano de la estructura, la altura del edificio se incrementa paulatinamente desde la plaza de acceso hasta llegar a las cinco plantas en la novena crujía para posteriormente descender. La apuesta se concentra en trabajar con la luz natural, la relación con el exterior no se concibe como prioritaria. La fachada se muestra como consecuencia del corte longitudinal.

El recurso para introducir la iluminación cenital define la forma del edificio. Como en el caso de las fábricas textiles del s.XIX se trabaja con las cerchas de la estructura y la silueta de los dientes de sierra de la cubierta, pero no para conseguir una planta diáfana sino para dinamizar el espacio y obtener distintos tipos de salas de lectura mediante los sucesivos cambios de altura. Por tanto, la forma del edificio responde al programa funcional. A través de la coherencia de la idea se relaciona con la racionalidad constructiva de la infraestructura ferroviaria de la estación de Francia. Los elementos están en su lugar, sin excesos formales.

Por otro lado, la presentación de los paneles es coherente con la forma de entender el proyecto. Las perspectivas se centran en el edificio y su relación con la estación de Francia (fig. 5.9.63). No existe ninguna referencia al barrio de la Barceloneta y tampoco aparecen las torres que han cambiado el perfil de la ciudad. El fotomontaje se reduce a una vista aérea que se centra en la relación entre la estación de Francia y la nueva biblioteca.

En resumen, mientras que otros concursantes deciden atender a la proporción del territorio, la propuesta *11 Lucas* se plantea entre la escala 1/500 y el nivel de detalle. La arquitectura de J. Llinàs se desenvuelve en la dimensión doméstica, en la precisión de la mirada del ciudadano. Se piensa para la persona que leerá “La Montaña Mágica” de Thomas Mann o para el adolescente que descubrirá “Momo” de Michael Ende. Se construye desde la experiencia y el oficio. Esta actitud de preocuparse por el detalle y mirar de reojo a la ciudad se encuentra de forma recurrente en la obra de Llinàs. Cabe recordar su propuesta para la sede del COAC de 1975 o sus otras bibliotecas de Gràcia o de Lesseps ya ejecutadas: en todas ellas converge la disposición de observar la ciudad desde el marco de la ventana.



5.9.63. J. Llinàs. Propesta 11 LUCES.
Fotomontaje con una vista aérea.

5.9.61. J. Llinàs. Propesta 11 LUCES.
Planos de situación y de emplazamiento.

J. M. Miró / Betarq

La propuesta ganadora del concurso fue la presentada bajo el lema *SEELE7* de J. M. Miró junto con Betarq. La arquitectura del primer premio destaca por su puesta en escena sobria y contundente, sin estridencias formales.

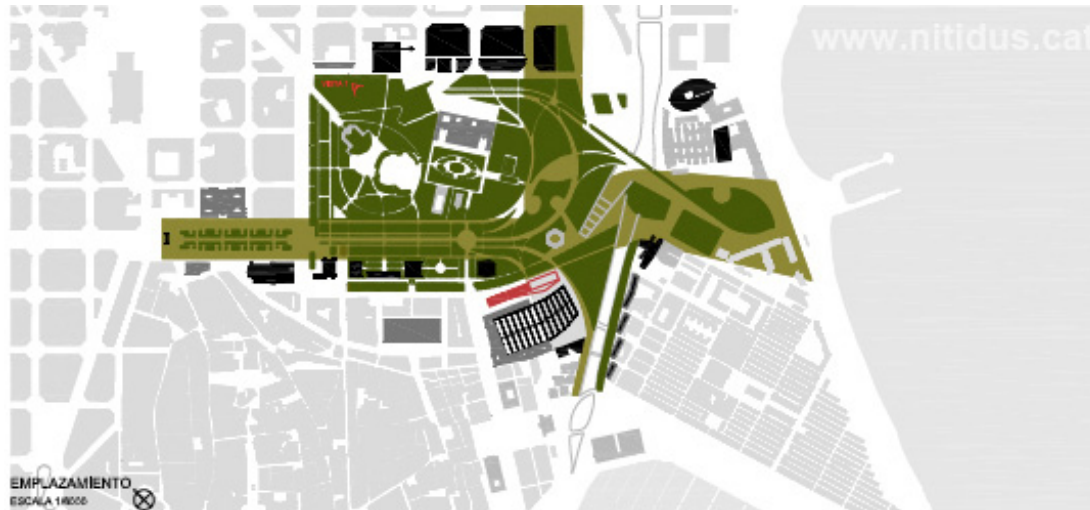
El discurso se apuntala incluso desde el plano de situación (fig. 5.9.64). En el dibujo la ciudad se orienta como en la propuesta para el parque de la Ciudadela de J. Fontseré. Pero si en la propuesta de Fontseré se leen las avenidas, los paseos y el espacio público contenido por la edificación, en el grafismo de Miró se habla de manchas -no existen líneas que definan los límites- y destaca la trama de espacios públicos que rompen y atraviesan los límites del parque.

El dibujo muestra la intención de potenciar el eje desde el arco de Triunfo hasta llegar al mar. Cabe destacar que la propuesta toma como parte del hilo conductor del proyecto el Plan Director de la Ciudadela. En este caso no se representa el entorno con su configuración actual sino que se grafían las directrices del nuevo planeamiento. Se hace un análisis minucioso del lugar no sólo de los edificios actuales sino de aquello que va a acontecer.

Por otro lado, se marcan en negro los edificios del Campus de la Universitat Pompeu Fabra con el objetivo de poner en relevancia la relación entre ellos y el nuevo equipamiento a través del parque. También se insiste en el itinerario que genera la sucesión de los edificios de la Exposición de 1888: el museo de Zoología, “l’Hivernacle”, “l’Umbracle”. En una distancia intermedia se toma como elemento de diálogo la nueva fachada de la Barceloneta formada por la serie de viviendas frente a la ronda del Litoral y la torre de la sede de Gas Natural.

En el plano se redibuja el lugar con detalle: la precisión de los trazos no deja cabos sueltos. Con un cambio de tono se explica la mayor o menor importancia que se otorga a los volúmenes construidos. A través del edificio, del cual se grafía su planta baja, se genera una estrategia urbana que impulsa ciertos movimientos peatonales entre los distintos polos de atracción del entorno.

La propuesta se presenta como transición entre el parque de la Ciudadela y la estructura de la estación de Francia. En el solar se plantea un edificio lineal que se divide mediante dos recursos: la utilización de alturas diferentes en forma escalonada y la introducción de patios longitudinales que ayudan a estructurar su interior (fig. 5.9.65). Con estas operaciones se consigue una mayor superficie de fachada y, como consecuencia, un mayor número de perspectivas hacia el exterior.



5.9.64. J. M. Miró / Betarq. Propuesta SEELE7.
Plano de situación.



5.9.65. J. M. Miró / Betarq. Propuesta SEELE7.
Plano de la planta baja.

En la planta baja también se libera una zona generando un espacio que vincula el interior y el exterior. Esta plaza se convierte en antesala del acceso a la biblioteca. Promover la entrada al edificio por la parte posterior del solar implica la descongestión visual del cruce entre la avenida del Marqués de l'Argentera y el paseo Picasso.

En paralelo, se cualifica el espacio urbano de relación entre el parque y la estación de Francia. Con este recurso arquitectónico, rotos ya los muros del parque zoológico, se potencia el movimiento de usuarios transversalmente desde la Universidad Pompeu Fabra a la biblioteca. Con esta decisión se recicla un espacio condenado a ser una parte trasera y se transforma en lugar para el visitante.

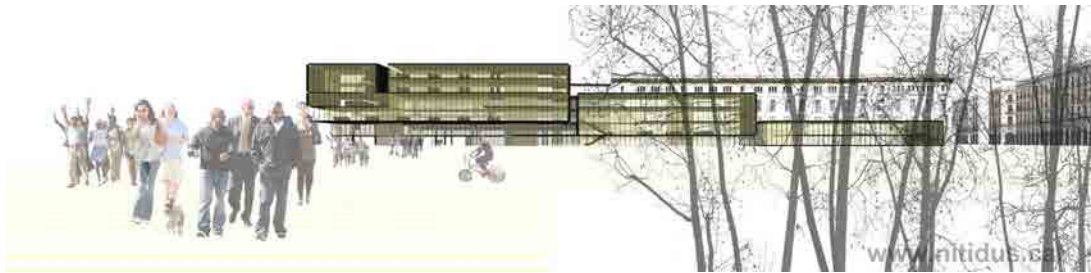
Junto a la planta de emplazamiento se encuentra el fotomontaje en el que se relaciona el edificio con la ciudad (fig. 5.9.66). La fotografía está tomada desde el bloque de viviendas de la calle Wellington. Se aprecia la vegetación del parque en primer término, el tejido de la ciudad de fondo y, punteando su silueta, las torres que se alzan para dominar el paisaje: las oficinas de Gas Natural, el Hotel W, las torres del teleférico del puerto... La horizontalidad de la propuesta se empareja con la estación y las viviendas del Born de Fontseré. Desde este punto de vista existe cierta tensión entre la biblioteca que, voluntariamente pertenece al Parque, y los elementos verticales de estas torres.

Desde el parque de la Ciudadela la biblioteca define un filtro frente a la estación de Francia (fig. 5.9.67). Un tamiz que no la esconde sino que se presenta como una transparencia para formar parte de la estructura del edificio ferroviario. De forma sutil, sin la necesidad de camuflarse, la biblioteca se integra en su contexto urbano.

En síntesis, *SEELE7* contiene implícitamente una idea de ciudad. La propuesta, lejos de seguir el modelo de *calle-alineación de vial*, enuncia una ciudad permeable en la cual el límite entre el espacio público y el equipamiento se diluyen (fig. 5.9.68). Al distribuir el programa en un edificio lineal de cinco plantas no se alteran las alturas del tejido urbano (la estación de Francia corresponde a cuatro plantas y las manzanas de viviendas de Fontseré a cinco). El proyecto de J. M. Miró se desarrolla desde la serenidad de auscultar y observar el lugar; es una apuesta por las relaciones de proximidad frente a la percepción icónica de la urbe.



5.9.66. J. M. Miró / Betarq. Propuesta SEELE7.
Fotomontaje, la biblioteca en relación a la ciudad.



5.9.67. J. M. Miró / Betarq. Propuesta SEELE7.
Composición desde el parque de la Ciudadela



5.9.68. J. M. Miró / Betarq. Propuesta SEELE7.
Composición desde el paseo de circunvalación.

CIUDADES REPRESENTADAS E IMAGINADAS

En el trascurso de la investigación del concurso, al hablar de la tipología de biblioteca la autora de la tesis piensa en la referencia de la biblioteca de Hans Scharoun en Berlín, morada de los ángeles de la película de Wim Wenders “El cielo sobre Berlín”. Las imágenes de las salas de lectura condensan quietud y conocimiento... ¿Podrían los ángeles habitar las bibliotecas propuestas en este concurso?

Otra referencia de la autora de la tesis consiste en la lectura del cuento de Borges “la Biblioteca de Babel” laberinto de anaqueles; esa estructura que está en el interior de cada uno. Pero no parece que existan lugares en los que perderse en las propuestas presentadas al concurso.

De nuevo se emparentan las imágenes que provienen de un bagaje personal con la medida del tiempo. No es casual, porque a modo de conclusión de la investigación de esta tesis de las diferentes alternativas se extrae una lectura espacio-temporal.

Existen proyectos, como la Biblioteca de Jordi Badía, cuya lectura consiste en definir la relación dentro de un entramado de puntos de la ciudad. La interrelación entre las torres insignia de las compañías importantes que se afincan en Barcelona y mediante su altura dominan el territorio generan a su alrededor un tejido intersticial. En consecuencia, el concepto de espacio urbano se explica a una escala global. En estos ejemplos, el recorrido por esta urbe imaginada permite ser comprendido a cámara rápida, viajando de nodo a nodo por la trama de iconos.

A otra escala, se encuentran las miradas de J. Llinás y J.M. Miró. En *11 luces* la ciudad se genera desde la coherencia del proyecto, desde el interior. O, como el caso del primer premio del concurso, con una propuesta en la cual el ciudadano camina, retrocede y se detiene a observar en una urbe que se habita milímetro a milímetro, en la que cada segundo se considera importante.

Todas estas miradas suman el entramado de la ciudad compleja en la cual el ciudadano puede acoplar su ritmo vital.

La reflexión conlleva conceptos de ciudad asociados. Si en el concurso de la Filmoteca la mayoría de propuestas se resolvían desde los reflejos, la incidencia de la luz y la virtualidad, pero alejadas ya del *render* abstracto de los concursos del Fórum; en el concurso de la Biblioteca las imágenes forman parte definitiva del retorno al *collage*, al fotomontaje más o menos fiel de la ciudad existente. En algunos casos, los arquitectos tienen la *osadía* de dibujar a mano combinando los bocetos con otras técnicas que les permiten explicar sus propuestas urbanas.

Una mirada inicial a los diferentes proyectos remite a una aparente presentación unitaria, sin grandes discordancias. Las presentaciones de los paneles se asemejan entre sí, en especial las imágenes hiperreales y edulcoradas de la ciudad fruto de los programas informáticos. Con el “tampón de clonar” del photoshop se hacen “milagros”: la ciudad se rejuvenece y muestra su cara más amable.

Las iniciativas proyectuales transitan entre recordar el pasado de la “ciudad memoria” y combinar la idea de “ciudad reflejo” como es el caso de la Lagula arquitectos. Otras, como la biblioteca de Jordi Badía, exploran el concepto de atalaya (mirar y ser vistos): trabajan desde la “ciudad simbólica” y se codean con los edificios emblemáticos de la ciudad. En cambio EMBT apuesta por la “ciudad collage”; indagan desde el fragmento o el camuflaje, realizan una mirada “desde el otro lado”. Y por último la propuesta ganadora de Miró imagina una “ciudad permeable” en la cual se rompen los límites entre interior y exterior. En definitiva, su propuesta explica que se retorna -ineludiblemente- de la *urbe de los iconos* a la ciudad para “volver a andar”.

Si en el concurso del Anillo Olímpico se inicia la era de la representación digital de los proyectos y las propuestas revelan un amplio abanico de posibilidades a nivel gráfico, a partir de esa fecha se comienza una tendencia hacia la homogeneización de las imágenes de la ciudad. Camino que culmina en el proyecto de la Filmoteca de Catalunya del año 2004. En el concurso de la Biblioteca del estado, como consecuencia de una espiral de disparidad de registros se augura una nueva etapa: el salto del proyecto a la mirada 2.0.

La mirada 2.0 queda apuntada en la investigación. Se han analizado los concursos hasta el año 2011 fecha en la que se produce un punto de inflexión. Concursos de ideas relevantes posteriores como, por ejemplo, el de las Puertas de Collserola o el de la plaza de Las Glòries quedan abiertos al ánimo de estudio en posteriores investigaciones utilizando el método aportado en esta tesis.

1976
Ampliación
del COAC



1984
Anillo
Olimpico



1986
Illa
Diagonal



1989
Vivienda
y Ciudad



1995
Frente
Marítimo
Poblenou



1999
Sede
Gas Natural



2000
Concursos
Fórum 2004



2004
Filoteca de
Cataluña



2011
Biblioteca del
Estado



A.

CONCLUSIONES. MÚLTIPLES CIUDADES Y UN ESPEJISMO.

El relato de la percepción de la ciudad de Barcelona durante el proceso de proyecto no configura una historia lineal ni tampoco comprende unos límites definidos. Para explicar de forma inteligible el proceso seguido en esta tesis, se utiliza el formato cronológico que, en definitiva, sirve para narrar los acontecimientos.¹ Esta investigación se inicia con la fecha de aprobación del Plan General Metropolitano de Barcelona (año 1976) y se toma la “foto finish” en el año 2011, siendo conscientes de que la trama aún sigue viva.

El estudio de las propuestas seleccionadas a los nueve concursos de ideas de arquitectura define el concepto de la “mirada propositiva” sobre Barcelona. Desde el análisis de estos casos se aportan las conclusiones que cierran esta investigación.

El conjunto de imágenes de la ciudad generado durante el proceso de los concursos de ideas crea un *Mosaico de miradas* (fig. A). Esta figura ilustra diferentes modelos de “miradas propositivas”. Cada uno de los dibujos conlleva una elección de propuesta de ciudad. Se observan encuadres diversos y éstos definen el contexto con el cual se desea dialogar. Se distinguen las miradas del ciudadano que recorre la ciudad respecto de otras miradas más amplias hacia el territorio. Se perciben composiciones singulares que abarcan desde descripciones figurativas a relatos más abstractos. En sentido horizontal, el esquema muestra las propuestas presentadas para cada concurso y, con ellas, las diferentes lecturas de la ciudad de cada arquitecto. En sentido vertical, el resumen permite comprender la evolución de la representación gráfica a lo largo de tres décadas y ayuda a descubrir paralelismos y visiones singulares.

Del análisis de estos bocetos se extrae el esquema de *Barcelona en el punto de mira* (fig. B). Sobre el plano de la urbe se superponen los distintos puntos de vista seleccionados en los concursos. En este esquema, los diferentes conos de visión explican el lugar en el cual se sitúa el observador, la dirección de su mirada, el ámbito que abarca la imagen y el fondo con el que se contrasta el proyecto. Estos conos contienen tanto miradas hacia un paisaje lejano, como encuadres cercanos o visiones que se centran en una determinada vía. Cada elección conlleva una propuesta y cada proyecto refleja una idea de ciudad. Y ésta se transmite a través del dibujo.

¹ Sin embargo, el mapa mental se asemeja más a la realidad del proceso. Un ideograma o un “brain-storming”, lleno de idas y venidas, de borrones y trazos gruesos, describe con mayor fidelidad el desarrollo de la investigación, pero para comprender el documento sería necesaria la intuición y la complicidad del lector, multiplicándose las posibles interpretaciones.

fig. A. Mosaico de Miradas

El conjunto de las “miradas propositivas” individuales construye miradas colectivas. Los proyectos analizados confluyen en aspectos comunes que se concretan en nueve ideas de urbe: “ciudad memoria”, “ciudad permeable”, “ciudad espacio público”, “ciudad geometría”, “ciudad paisaje”, “ciudad fragmento”, “ciudad simbólica”, “ciudad collage” y “ciudad reflejo”.

La representación de las distintas ciudades contiene múltiples elementos sutiles que se pueden dibujar en forma de una *Matriz de ciudades* (fig. C). Esta figura nos permite trazar una lectura vertical (en el tiempo), horizontal (por lugar) y, en algunos casos, a través de saltos alternativos entre las casillas. La figura no trata de ser rígida sino que se deforma allí donde considera necesario.

De la interrelación de los tres esquemas (*Mosaico de miradas de la ciudad, Barcelona en el punto de mira*, y *Matriz de ciudades*) se concretan las conclusiones de esta tesis.

LA CIUDAD DIBUJADA

La relación entre la “mirada propositiva” y las ciudades que ésta crea alberga una composición heterogénea a lo largo del tiempo (fig. A). En cambio, la lectura de la representación gráfica sí contiene un hilo conductor a lo largo de las tres décadas.

El punto de vista de las imágenes no depende del programa proyectual concreto sino de la actitud entre edificio y ciudad que toma cada arquitecto (fig. B). Incluso en los lugares más acotados como son los concursos de ideas de ampliación del COAC o la Filmoteca de Cataluña se encuentran lecturas que se alejan del conjunto con puntos de vista individuales vinculados al concepto de ciudad (fig. B1, fig. B8).

En el concurso para del COAC se construyen de forma simultánea lecturas de la urbe como parte del proceso proyectual y éstas se traducen en una representación gráfica específica: Tusquets-Clotet trabajan con el contraste blanco y negro, con guiños hacia el grafismo del cómic; Bohigas se entretiene en los detalles, en las texturas y las sombras; y Piñon-Viaplana se concentran en el trazo de un dibujo de líneas. La imagen se emparenta con la historia, el espacio público o el edificio. Cada arquitecto se identifica con un tipo de dibujo.

En los proyectos del anillo olímpico la representación juega un papel determinante; representan el inicio de la convivencia de los dibujos realizados manualmente con los digitales (fig. B2).

fig. B. Barcelona en el punto de mira: 9 concursos.



B.



fig. B. 1. Barcelona en el punto de mira. 1976 Concurso para la Ampliación del COAC.

Éstos últimos constituyen un avance significativo para la representación en tres dimensiones, dado que la nueva tecnología agiliza el proceso para la construcción de perspectivas desde infinitos puntos de vista y, de esta forma, ayuda al arquitecto a la visualización del proyecto. Se inicia la etapa de la representación virtual de los proyectos y las propuestas revelan un amplio abanico de posibilidades a nivel gráfico. Sin embargo, a partir de esa fecha, comienza una tendencia hacia la homogeneización de las imágenes de la ciudad.

Si en los concursos anteriores se utiliza más el método de la perspectiva, en el concurso de la torre de Gas Natural irrumpe con fuerza el collage digital. Ello representa un cambio en la forma de explicar la ciudad pues las vistas pretenden acercarse a la realidad. Se inicia un camino hacia la suplantación entre imagen y objeto que culmina en el proyecto de la Filmoteca de Catalunya del año 2004.

En los concursos de ideas del Fórum el *render* constituye el paradigma de las propuestas. En este sentido, el ejemplo más evidente lo refleja el edificio Fórum de Herzog y De Meuron. Esta edificación representa una maqueta a escala 1:1 de la imagen. (fig. B7) No obstante, entre la gran cantidad de material gráfico de los concursos del Fórum destacan algunos bocetos del arquitecto E. Torres que ilustran la explanada con cierto tono irónico. Éstos predicen el *fin de la fiesta* de la bonanza económica, y auguran la necesidad de una reflexión.

La construcción de la ciudad se traslada, según Koolhaas, de la disciplina arquitectónica a la disciplina del diseño gráfico. De la abstracción que comporta el render se pasa de nuevo al dibujo que vuelve a insertar la arquitectura en la ciudad “real”; una realidad filtrada por el ojo de cada arquitecto como se detecta en el concurso de la Filmoteca. (fig. B8) Los proyectos se adentran en el concepto de la ciudad “photoshop” enunciado por Rem Koolhaas.

Llegados a este punto, el diseño gráfico no sólo describe la explicación de la arquitectura y, por ende, de la ciudad, sino que los reflejos, los anuncios, y las texturas luminosas forman parte de su esencia². Estas fachadas inteligentes y cambiantes presentan e incorporan la ciudad de los espejos de Baudrillard en la cual ya no se puede discriminar lo virtual de lo real.³

En el concurso de la Filmoteca la mayoría de propuestas proporcionaban una representación gráfica homogénea y se resolvían desde los reflejos, la incidencia de la luz y la virtualidad, pero

2 Este concepto tiene su precedente en el edificio anuncio de R. Venturi.

3 BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993, pág. 18.

3

“Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

- Es el reflejo de una realidad profunda
- Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- Enmascara la ausencia de una realidad profunda
- No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.”

alejadas ya del render abstracto de los concursos del Fórum. En cambio, en la Biblioteca del Estado las imágenes forman ya parte definitiva del retorno al collage, al fotomontaje más o menos fiel de la ciudad existente, en definitiva aparece de nuevo una variedad de representaciones gráficas distintas. (fig. B9) En el concurso de la Biblioteca los arquitectos tienen la *osadía* de dibujar a mano combinando los bocetos con otras técnicas que les permiten explicar sus propuestas urbanas desde un punto de vista más propio e individual. La disparidad de registros augura una nueva etapa.



fig. B. 2. Barcelona en el punto de mira. 1984 Concurso del Anillo Olímpico.



fig. B. 3. Barcelona en el punto de mira. 1986 Concurso de la ILLA Diagonal.



fig. B. 4. Barcelona en el punto de mira. 1989 Concurso Vivienda y Ciudad.



fig. B. 5. Barcelona en el punto de mira. 1995 Concurso del frente Marítimo del Poblenou.



fig. B. 6. Barcelona en el punto de mira. 1999 Concurso de la Sede de Gas Natural.



fig. B. 7. Barcelona en el punto de mira. 2000 Concursos para el Fórum 2004.



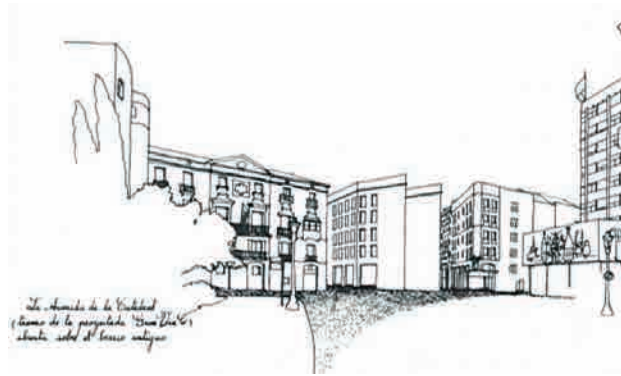
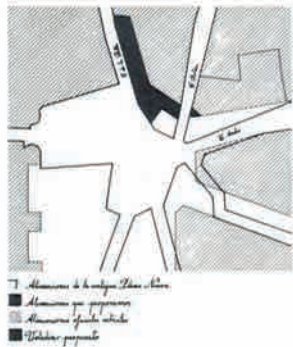
fig. B. 8. Barcelona en el punto de mira. 2004 Concurso de la Filmoteca de Cataluña.



fig. B. 9. Barcelona en el punto de mira. 2011 Concurso de la Biblioteca del Estado.

MÚLTIPLES CIUDADES Y UN ESPEJISMO

La “mirada propositiva” es aquella que plantea una idea de ciudad. Del estudio de las propuestas presentadas a los nueve concursos se han identificado nueve conceptos de ciudad distintos:

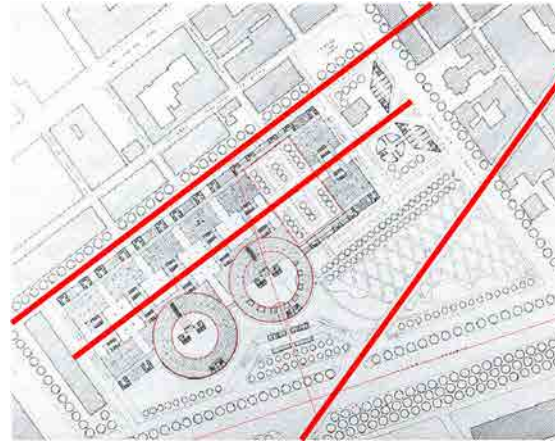


La “**ciudad memoria**” es aquella que reconstruye el pasado o retoma conceptos del pasado y realiza una transición hacia el presente como ocurre, por ejemplo, en la propuesta de Clotet-Tusquets para el concurso de la ampliación del Colegio de Arquitectos de Cataluña (1976). El proyecto redibuja la urbe del siglo XIX para recuperar la memoria de la *plaça Nova* y recompone las antiguas trazas; en la planta superponen ciudad antigua y contemporánea. La perspectiva se construye desde punto de vista del peatón y explica con detalle la fachadas que componen el espacio público. .

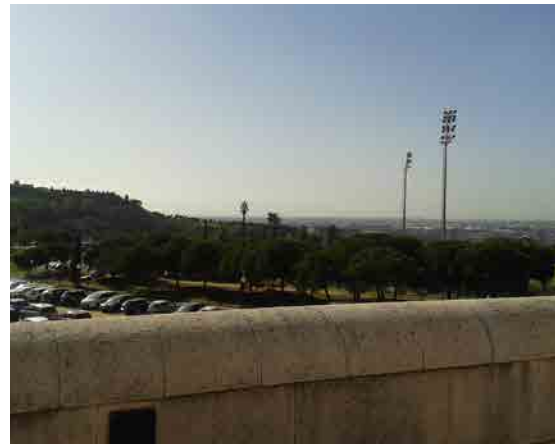
La “**ciudad permeable**” rompe la frontera entre edificio y espacio público. En ella se desvanece el límite entre interior y exterior. Como caso particular se encuentra la Biblioteca del Estado de J.M. Miró (2011). El edificio actúa como un tamiz entre el parque de la Ciudadela y la estación de Francia. La propuesta gráfica potencia la idea de conjunto entre edificio y espacio público.

La “**ciudad espacio público**” se conforma a través de calles y plazas. La arquitectura define la forma y cualidad del lugar urbano. Como modelo se identifica el edificio de l’illa Diagonal de R. Moneo y M. de Solá-Morales (1986). La representación gráfica de este tipo de ciudad utilizan perspectivas frontales tomadas desde la calle o las plazas, con la línea de horizonte situada a la altura del ciudadano. Los dibujos inciden en la explicación del alzado de la calle y la sección de la vía.

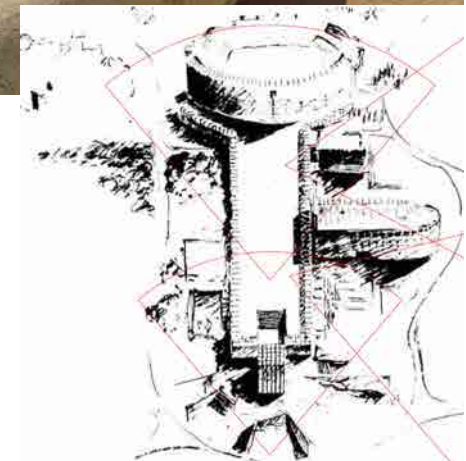
En la “**ciudad geometría**” el ciudadano transita en una urbe en la que no existe diferencia entre el espacio público y la arquitectura. Los edificios se convierten en objetos depositados en el plano, maclados o aislados según leyes coherentes con el proyecto: volumetría y geometría. Como caso particular se encuentra la propuesta de M. Botta para el concurso de l’Illa Diagonal (1986). El arquitecto no construye la traza de la Diagonal sino que compone un proyecto con una jerarquía propia.

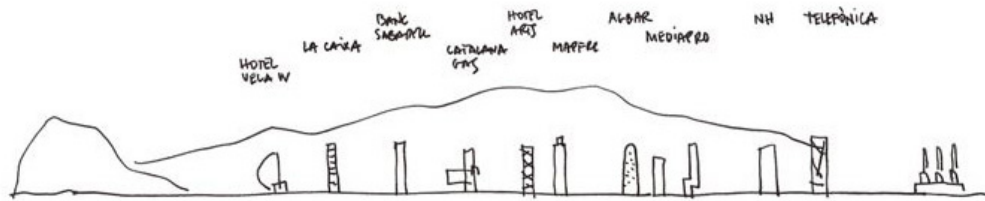


La “**ciudad paisaje**” constituye la urbe panorámica. Los límites de la ciudad traspasan su perímetro físico. En ella se construyen relaciones desde la distancia. El proyecto de R. Moneo y Saenz de Oiza para el anillo olímpico de Barcelona es un ejemplo de la urbe que se compone como territorio. (1984)



La “**ciudad fragmento**” trata de una ciudad dinámica que huye de los recintos “salón”. Una urbe compuesta de retales y contada a través de pequeñas anécdotas. El concepto se centra en el detalle y la proximidad. Se construye a la escala de la persona. Esta idea se identifica en el proyecto para el concurso del frente marítimo del equipo de Ll. Cantallops. (1995)



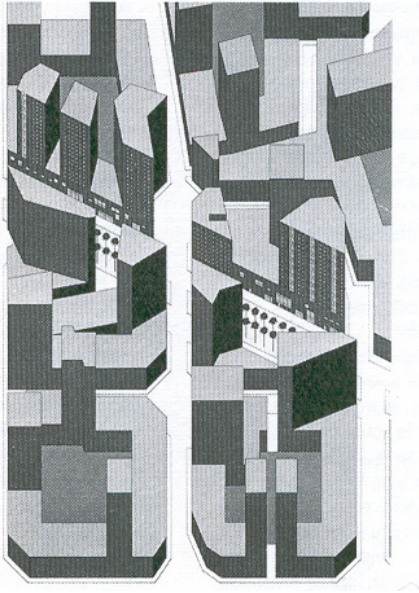


La “**ciudad simbólica**” se compone de hitos arquitectónicos y simbólicos que entablan diálogo entre ellos. Consiste en mirar y ser visto. Se basa en la dualidad entre panorama y referente. Esta idea de ciudad es la que propone BAAS en el proyecto de la Biblioteca del Estado. (2011) A través, de los dibujos esquemáticos explica una ciudad de hitos, skyline e intersticios entre ello.

La “**ciudad collage**”. El trabajo de EMBT para la torre de Gas Natural ejemplifica el proceso de fabricar la ciudad a través de instantes que se superponen. (1999) Se recortan las piezas existentes para incorporarlas en un nuevo orden que se articula de la descomposición a la síntesis. La ciudad resultante es un collage de piezas que se construye por superposición de estratos y de momentos que se solapan. Esta metrópolis heterogénea es la suma de diversos conceptos de ciudad: memoria, fragmento, simbólica y paisaje.

En la “**ciudad reflejo**” la arquitectura deja de ser corpórea y pasa a ser una identidad que emite, transmite y refleja luz e información visual. Los edificios tienden a desvanecerse para convertirse en su propia imagen. Este concepto de urbe es el que proyecta Baena-Casamor en el edificio de la Filmoteca de Cataluña (2004). El salto del proyecto arquitectónico a la urbe virtual se realiza a través de la “mirada 2.0.”⁴

4 La denominada “mirada 2.0” superpondría a la “mirada propositiva” otros procesos de configuración de la ciudad como la participación ciudadana, la interacción directa a través de las redes sociales, el concepto de smart city, etc.



Por otro lado, la “mirada propositiva” también genera conceptos de ciudades híbridas:

En el concurso del anillo olímpico los equipos de R. Bofill y de A. Isozaki responden con una “**ciudad memoria / paisaje**” al relacionar la propuesta con las preexistencias de la Exposición Universal de 1929 y construir un proyecto que comprende la ciudad como parte de un territorio. El binomio memoria-paisaje sólo se encuentra en este concurso.

En cambio, la “**ciudad geometría / espacio público**” se repite en diversos concursos. En el anillo olímpico se encuentran en los proyectos de Gregotti y Weilde. En el concurso de “Vivienda y Ciudad”, Kollhof construye la Diagonal con estos dos conceptos. Por último, también aparece en la torre de Gas Natural en la volumetría que presenta el estudio MBM.

En l’Illa Diagonal aparece la “**ciudad geometría / simbólica**”; se proponen en los proyectos de Holzbauer y Botta. En sus proyectos confluyen la preocupación por la geometría y las trazas del Ensanche, y la importancia simbólica de la perspectiva de la avenida Diagonal.

La “**ciudad simbólica / paisaje**” es un concepto extendido en tres de los concursos estudiados. En “Vivienda y Ciudad”, el equipo Ábalos - Herreros construye un conjunto de hitos que se explican desde el paisaje, como también se comprende desde la lejanía la propuesta de Donato para el frente marítimo del Poblenou. Por último, la biblioteca de BAAS se entiende por su doble función como mirador hacia Barcelona y como icono que se compara con otros símbolos de la ciudad.

La “**ciudad memoria / espacio público**” se define en el concurso del frente marítimo. En él se revisa la tradición del Ensanche y se introducen conceptos de la Barcelona del GATPAC. Prueba de ello son los proyectos de los equipos de Ferrater, Pasqual y Bohigas.

La “**ciudad espacio público / paisaje**” es aquella que compone el estudio Torres-Martínez Lapeña para la sede de Gas Natural. La panorámica se enmarca desde las ventanas de las oficinas. Los arquitectos proyectan desde el detalle y desde el paisaje, pero sin perder de vista el carácter del lugar.

La “**ciudad reflejo / paisaje**” se combina en el edificio del Centro de Convenciones Internacional de Barcelona del Fórum. En él, J.Ll. Mateo inaugura la urbe que se convierte en su propia imagen. Desde la altura otea la ciudad como un paisaje que envuelve al espectador.

La propuesta para la Filmoteca de Cataluña de Domingo-Ferrer construye la **“ciudad reflejo / simbólica”**. El edificio se entiende como un nodo dentro de una red de puntos que conforman los equipamientos y elementos simbólicos de Barcelona. Este concepto se combina con la obra como un espejo que refleja la realidad cambiante del entorno.

En último lugar, la **“ciudad reflejo / memoria”** aparece en la Biblioteca del Estado que plantea Lagula arquitectos. Por un lado, el proyecto se sustenta en la geometría transformada de la antigua Ciudadela y, por otro, se hace una lectura de la ciudad desde el reflejo.

CONCEPTOS DE CIUDAD



	GEOMETRÍA	SIMBÓLICA	FRAGMENTO	PAISAJE	PERMEABLE	MEMORIA	ESPACIO PÚBLICO	REFLEJO
1976 Ampliación del COAC	Rosselló / Mir	Bohigas	Arañó / Compte	Clotet / Tusquets	Pifon / Viaplana	Linás		
1984 Anillo Olímpico	Bofill	Moneo / Saenz Oiza	Gregotti	Isozaki	Weilde	Correa		
1986 ILLA Diagonal	Holzbauer	Botta	Walker	De Carlo	Moneo			
1989 Vivienda y ciudad	Abalos / Herreros	Neutellings	Christen	Daniel / Liebermann	Béal / Brunet	Pranlas / Collova	Herzog / De Meuron	Kolhoof
1995 Frente Marítimo Poblenou	Serra / Bru	Ferrater	Pasqual	De Cáceres	Bohigas	Cantallops	Donato	
1999 Sede Gas Natural	Torres / Lapeña	Brullet / De Luna	Bohigas	EMBT	CIUDAD COLLAGE			
2000 Fórum 2004	Torres / Lapeña	Mateo						
2004 Filmoteca de Cataluña	Baena / Casamor	Gallego	Ravellat / Ribas	Domingo / Ferrer	Mateo	Torres / Lapeña		
2011 Biblioteca del Estado	Lagula arq.	BAAS	EMBT	Miró	CIUDAD COLLAGE			

C

MATRIZ DE CIUDADES

El conjunto de “miradas propositivas” se ordena en forma de matriz. Esta figura permite una lectura en función del tiempo, del lugar, o siguiendo la trayectoria de algún arquitecto en concreto (fig. C)

Como se observa en la *Matriz de ciudades*, en estas tres décadas se mantienen como conceptos constantes la “ciudad memoria”, la “ciudad paisaje”, la “ciudad simbólica” y la “ciudad espacio público”. La ciudad que reconstruye el pasado tiene relación con lugares emblemáticos de Barcelona como son el centro histórico, la montaña de Montjuïc y la Ciudadela. En el concurso del frente marítimo, el Ensanche también se revisa con conciencia histórica. La “ciudad paisaje”, sin embargo, se explica desde la posición relativa del proyecto respecto de la ciudad. Por un lado, se encuentran en los proyectos del anillo olímpico y por otro en aquellas propuestas cuya tipología son los edificios en altura. En cambio, las ciudades “simbólica” y “espacio público” no representan ni un lugar específico ni un tipo de proyecto concreto. Se extienden por toda la matriz de las “miradas propositivas”.

La “ciudad geometría” se relaciona con las propuestas formuladas por Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad*. Entre otros, Gregotti, Botta o Bohigas retratan este concepto de ciudad influenciados por esta teoría. Sin embargo, la preocupación por la “ciudad geometría” desaparece con el cambio de siglo, irrumpiendo en el año 2000 la “ciudad reflejo” vinculada a la representación gráfica en la que predomina el collage digital (fig. C.2.)

Si bien existen respuestas colectivas, también se aprecian individualidades en la “mirada propositiva”. Como casos a destacar se descubre que la “ciudad collage” se aprecia exclusivamente en la arquitectura de E. Miralles y “la ciudad doméstica” es el reflejo de la arquitectura de Torres-Martínez Lapeña. Ambas contienen un dibujo específico. Ellas nos muestran que se trata de un acto atemporal que trasciende la evolución histórica de la ciudad.

Barcelona se construye entre todos los “conceptos de ciudad”. Por un lado, la “ciudad geometría”, “ciudad simbólica” y “ciudad reflejo” son urbes relacionadas con ángulos, superficies y fórmulas pitagóricas. El cubo, el cono, el cilindro... componen una ciudad teatral en la que el hombre se perfila como espectador. Por otro lado, la “ciudad memoria”, “ciudad permeable”, “ciudad fragmento”, “ciudad espacio público” y “ciudad paisaje” proponen a la persona como partícipe activo del espacio urbano: explican una relación no sólo visual sino conectada con la parte emocional del ser humano.

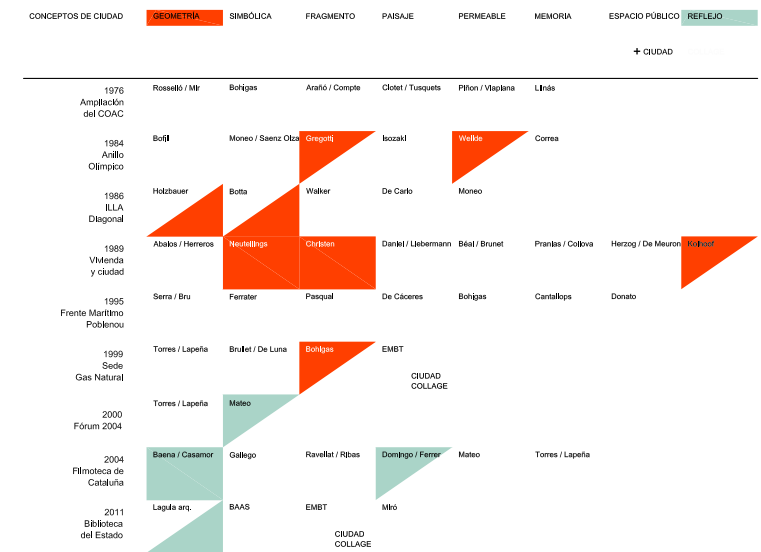


Fig. C. 2. Matriz de ciudades. Geometría y reflejo.

Fig. C. Matriz de ciudades



fig. C. 3. *Mon Oncle*. Jacques Tati, 1958.

La clasificación en estos dos grupos se puede entender como la división entre *cazadores y recolectores*; la ciudad que aliena o la ciudad que acoge; la ciudad para ser vista (para ser captada) o la ciudad para ser habitada. Una ciudad sutil que alberga todos los conceptos, como los pares Hegelianos que no pueden entenderse separados, aunque según las épocas o tendencias la urbe se decanta hacia un lado u otro de la balanza. El arquitecto define con su mirada cómo habitar la ciudad. Los proyectos, por ende sus dibujos, provocan y potencian formas concretas de vivir. *Urbs* contra *Polis* como diría Manuel Delgado, pero entonces se entraría en cuestiones políticas que esta tesis no aborda. La tesis reflexiona sobre la “*civitas*”⁶.

También como conclusión se destaca la contraposición entre los conceptos *puro* y *híbrido*. Para ejemplificar la cuestión, la autora de la tesis toma referencias del cine. En la película “*Mon Oncle*” (1958), Jacques Tati compara la ciudad tradicional (aunque idealizada) con la ciudad moderna y realiza una crítica mordaz, no sólo a través del argumento, sino utilizando también la ironía y la composición estética.

Miralles, E. Torres, J. Llinàs y, en parte, J.Ll. Mateo son herederos de ese mestizaje. Si bien utilizan la geometría, no la entienden como una finalidad. Su arquitectura se nutre de relaciones, superposiciones, guiños, recolección de trazas del pasado y suscribe la ciudad “collage” frente a la ciudad “reflejo” (ensimismada en el futuro en la realidad aumentada, la virtualidad, la rapidez... encadenada a la imagen, a la pantalla...)

Al reescribir las conclusiones, la autora descubre algunas intuiciones que podrían incidir en nuevas tesis, como por ejemplo el estudio del concepto de “belleza” en relación a la ciudad. En el desarrollo de la investigación aparece la discusión entre la “belleza” como concepto “universal” o la “belleza” como “nombre” que varía según el bagaje cultural. Ello llevaría el trabajo hacia terrenos filosóficos que, según la autora, no deben tratarse sólo desde la arquitectura sino que deberían abordarse desde una tesis multidisciplinar fruto de una investigación híbrida entre doctorados de filosofía, de bellas artes, de ciencias exactas y de arquitectura.

5 MUMFORD, L. *La carretera y la ciudad*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1966.

6 CIUDAD. h. 1140 (ciudad) Del lat. CIVITAS, -ATIS, “conjunto de los ciudadanos de un estado o ciudad”, “ciudadanía”, deriv. de CIVIS “ciudadano”.

COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980-1991

DELGADO, M. *Ciudad líquida, ciudad interrumpida : la urbs contra la polis*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia; Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, 1999.

MIRADA 2.0

En síntesis, “Barcelona en el punto de mira. Lecturas de la ciudad” aporta el concepto de la “mirada propositiva” como herramienta de análisis de la que dispone el arquitecto para expresar su idea de ciudad a través del dibujo e imágenes de la misma. Esta tesis establece la relación y evolución entre el tipo de representación gráfica, el proyecto arquitectónico y el concepto de ciudad asociado.

La investigación concluye unos temas, pero deja abiertos otros para siguientes prospecciones: se han analizado los concursos de la ciudad de Barcelona hasta el año 2011, fecha en la que se produce un punto de inflexión apareciendo la denominada “mirada 2.0”, la cual sólo queda apuntada en estas conclusiones, pudiéndose desarrollar en futuras líneas de investigación que incluyeran concursos de ideas relevantes como, por ejemplo, el de las “puertas de Collserola” o la remodelación de la “plaza de les Glòries”.

En esta tesis, el análisis se ha centrado en Barcelona interrelacionando los esquemas *Mosaico de miradas de la ciudad*, *Barcelona en el punto de mira* y *Matriz de ciudades*, y podría extrapolarse a otras ciudades. Ello permitiría el desarrollo de diferentes estudios que las examinaran utilizando el método aportado en esta tesis. Por otro lado, durante este proceso se ha intuido la posibilidad de encontrar las pautas de relación entre el tiempo, velocidad y espacio como variables capaces de configurar diferentes ideas de ciudad. En ellas la unidad de medida no sería la distancia en metros o kilómetros sino la forma de usar el tiempo y el espacio, variando desde lo nómada a lo sedentario; desde la ciudad que acoge, a la ciudad que expulsa al ciudadano.

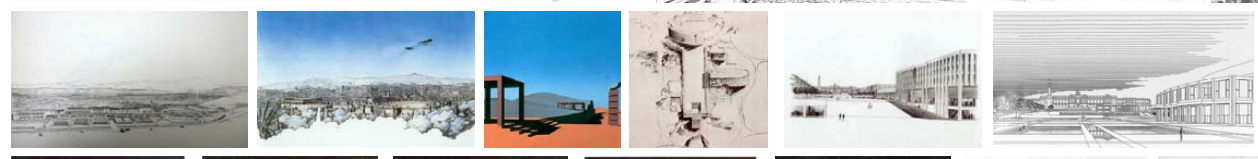
fig. B. Barcelona en el punto de mira

A.

1976
Ampliación
del COAC



1984
Anillo
Olimpico



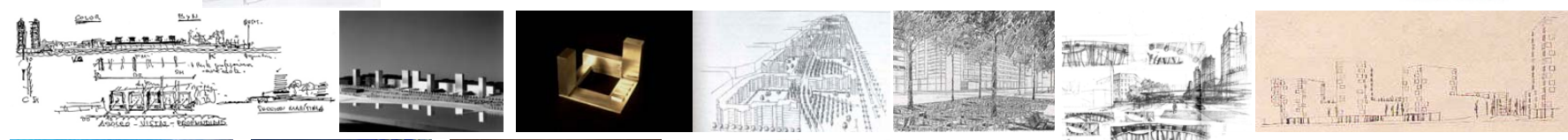
1986
Illa
Diagonal



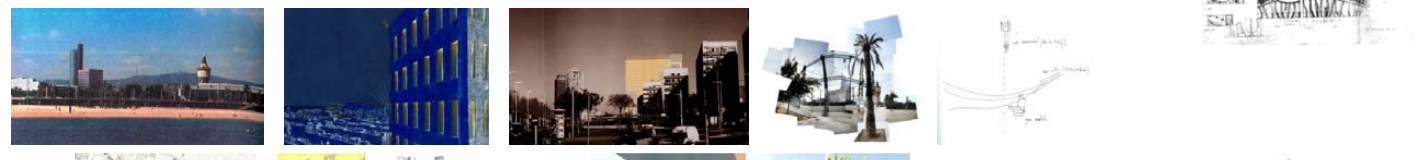
1989
Vivienda
y Ciudad



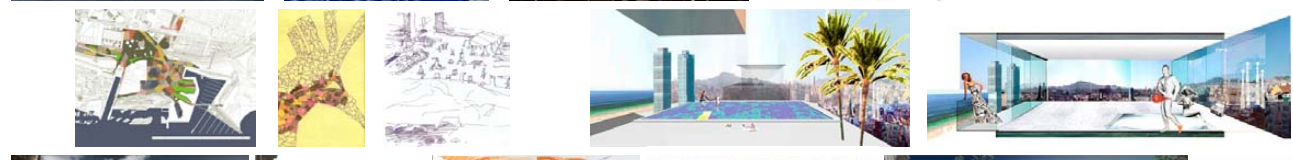
1995
Frente
Marítimo
Poblenou



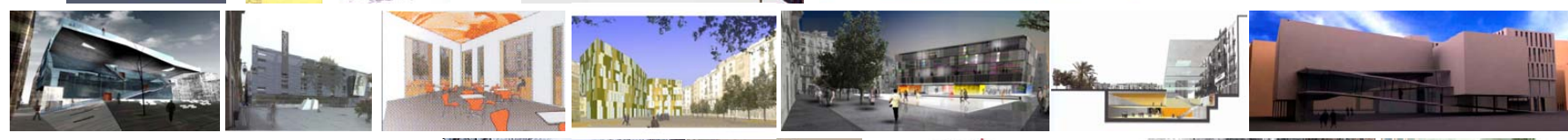
1999
Sede
Gas Natural



2000
Concursos
Fórum 2004



2004
Filmoteca de
Cataluña



2011
Biblioteca del
Estado



| BIBLIOGRAFÍA

Capítulo 1. Apuntes sobre la mirada

ANTICH, Xavier, et al. *Ver para mirar. De la imagen-control a la imagen-deseo*, AAVV, Cuerpo y mirada. Huellas del siglo XX. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2007).

CASARES, J. *Diccionario ideológico de la lengua española*. Barcelona, 2ª Edición, Editorial Gustavo Gili, 2007

COROMINAS, J. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Madrid: Gredos, 2007.

COROMINAS, J. *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos, 1980-1991

BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993.

BENJAMIN, W., et al. *Obras*. Madrid: Abada, 2006. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Libro I vol. 2

BERGER, J. *Mirar*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BERGER, J. *Modos de Ver*, 2ª Edición, Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

DELEUZE, G. *Pintura: El Concepto De Diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007.

EDWARDS, B. *Aprender a dibujar con el lado derecho del cerebro*. Barcelona: Ediciones Urano. 1ª Ed. 1979, 6ª ed. 2000.

ERICE, Víctor, "Medios visuales bajo control: cine y televisión". *Revista Archipiélago* nº 60

GÁMIZ GORDO, A. *Ideas sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla, Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2003

GOMBRICH E.H. *Arte e Ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1979.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mirar, Escuchar, Leer*. 3ª ed. Madrid: Siruela, 1998.

MORENO MANSILLA, Luis; and Fundación Caja de Arquitectos. *Apuntes De Viaje Al Interior Del Tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001.

MOLINER, María. *Diccionario de uso del español*, Madrid, 1ª edición, Gredos, 1966.

PANOFSKY, E. *La Perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1983.

TRÍAS, Eugenio. *El Artista y La Ciudad*. 3ª ed. Barcelona: Anagrama, 1997.

VIOTA, Paulino "El vampiro y el criptólogo", 1986. *Eutopías*, Vol. 2, Número 1, invierno 1986.

VIRILIO, Paul. *Ciudad Pánico: El Afuera Comienza Aquí*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2006.

Capítulo 2. La ciudad desde distintas ópticas: Pensar, dibujar, filmar... la ciudad.

AA.VV. *La arquitectura de la no-ciudad*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, U.P. de Navarra, 2004.

ALLEN, S. *Points + lines : diagrams and projects for the city*. New York, N.Y. : Princeton Architectural Press, 1999.

ALLEN, S. "Field conditions" Quaderns d'arquitectura i Urbanisme. N.º. 241. 2004. p. 22-35

ANTOLINI, A; BONELLO Y-E. *Las ciudades del deseo*, 1994

AUGÉ, M. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Editions du Seuil, 1992

AUGÉ, M. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa, 2001.

AZÚA, F. de. *La Invención de Caín*. Madrid: Alfaguara, 1999.

CALVINO, I. *Las ciudades Invisibles*, 1972

CARERI, F. *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gili, 2002.

CHOAY, F. *Pour une anthropologie de l'espace*. Paris: Seuil, 2006.

DELEUZE, G. "The construction of Any-Space-Whatever", *Cinema I, The Movement- Image*, 1983

DELGADO, M. *Ciudad líquida, ciudad interrumpida : la urbs contra la polis*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía; Facultad de Ciencias Humanas y Económicas de la Universidad Nacional de Colombia, 1999.

DELGADO, M. *Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significado*. Valencia: Ediciones Generales de la construcción, 2001.

DELGADO, M. "La no-ciudad como ciudad absoluta" *La arquitectura de la no-ciudad* Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza, U.P. de Navarra, 2004.

ESTEVAN, A. "Contra transporte, cercanía", Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura. n.º 18 -19. Barcelona: Editorial Archipiélago, 1994.

GÁMIZ GORDO, A. *Ideas sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2003.

GARCIA ESPUCHE, A. *Ciutats: del globus al satèl.lit*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona; Madrid: Electa España, 1994.

GARCÍA VÁZQUEZ, C. *Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona, Gustavo Gili, 2004

GARCÍA VÁZQUEZ, C."Abstracción en el arte y la arquitectura moderna: la huida de la ciudad de la noche espantosa". Conferencia en el Colegio Mayor Buen Aires. Sevilla, 1998.

GARCÍA VÁZQUEZ, C."Naturaleza y metrópoli: conciliación y conflicto", Actas. Desde la ciudad. Arte y naturaleza, Huesca, Ed. Diputación de Huesca, 1999, pp. 211-234.

GARCÍA VÁZQUEZ, C."Naturaleza y metrópoli, conciliación y conflicto". Conferencia en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Formigal (Huesca), 1998.

GARCÍA VÁZQUEZ, C. "La identidad de la ciudad es una convención", en MONTANER, Josep Maria / PÉREZ, Fabián Gabriel (editores): Teorías de la arquitectura. Memorial Ignasi de Solà-Morales, Barcelona, Edicions Universitat Politècnica de Catalunya, 2003, pp. 135-139.

HAZAN, E. *París en tensión* . Madrid : Errata Naturae, 2011

JACOBS, J. *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Madrid: Península, 1967.

JOVER, C. *La Diagonal. Geografía y Técnica*. Tesis Doctoral inédita, Barcelona: DPA, UPC, 1994.

KOOLHAAS, R. *Delirio en Nueva York*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 1998. Título original: *Delirious New York*, 1978

KOOLHAAS, R. *Mutaciones*. Barcelona: Actar; Bordeaux: Arc en Rêve, Centre d'Architecture, 2000.

KOOLHAAS, R. CLEIJNE, E. *Lagos. How it Works*. Lars Müller Publishers, 2008.

KOOLHAAS, R. "Singapore_Atlanta" en Quaderns d'Arquitectura nº 213, Barcelona. COAC, 1996.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes tópicos*. 2ª Ed. Barcelona: Paidós, 1992.

LUQUE, J. "Del dibujo de la ciudad deseada a la ciudad dibujada", en: *La representación de la ciudad, III Ciudad dibujo y proyecto*. Actas del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica; Pamplona: T6 Ediciones, Mayo 1996.

LYNCH, K. *The Image of the city*. Cambridge [Mass.] : MIT Press, 1964.

LYNCH, K. *La imagen de la ciudad*; Barcelona, Gustavo Gili, 1984, 1998.

MONTANER, J.M. "Idea, imagen y símbolo de la ciudad"; en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*; Barcelona, Gustavo Gili, 1992.

MOYA, A. *The Image of the Urban Landscape. The re-discovery of the city through different spaces of perception*. Tesis Doctoral, Eindhoven, Bouwstenen Publicatieburo, 2007.

MUMFORD, L. *La carretera y la ciudad*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1966.

MUMFORD, L. *La ciudad en la historia: sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. 2ª Ed. Buenos Aires: Infinito, 1979.

NORBERG-SCHULZ, C. *Genius loci: paesaggio, ambiente, architettura*. 4ª ed. Milano: Electa, 1998. Ajuntament de Barcelona, 1991.

ROSSI, A. *L'architettura della città*. Padova : Marsilio, 1966.

ROSSI, A. *La arquitectura de la ciudad*. 2ª Edición, Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

RUSSELL, S. *Los Huesos de Descartes. Una aventura que ilustra el eterno debate entre fe y razón*. Barcelona: Duomo ediciones, 2009.

RYKWERT, J. *La idea de la ciudad: antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Sígueme, 2002.

SASSEN, S. *La Ciudad global : Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires:Eudeba, 1999.

SASSEN, S. *Globalization and its discontents : essays on the new mobility of people and money*. New York, N.Y. : New Press, 1998.

SICA, P. *La Imagen de la ciudad: de Esparta a Las Vegas*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

SOLÀ-MORALES, I. "Terrain Vague", Quaderns d'Arquitectura 212, Barcelona: COAC, 1996.

VENTURI, R. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972.

VIRILIO, Paul; and PONS, Horacio. *El Arte Del Motor: Aceleración y Realidad Virtual*. Buenos Aires: Manantial, 1996.

Lagos wide and close. R. Koolhaas / Director: B. Van der Haak, 2005

FILMAR LA CIUDAD

AA.VV. *La ciutat dels cineastes*. Barcelona: Diputació de Barcelona, CCCB, 2001

AA.VV. *La Ville au cinéma : encyclopédie*. Paris: Cahiers du cinéma, 2005.

AA. VV. *The cinematic City*. London: Routledge, 1997

BARBER, S. *Ciudades proyectadas: cine y espacio urbano*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006.

DOSSE, F; RODON, J.M. *Gilles Deleuze et les images*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2008.

EDE, F; GOUDET, S. *Play Time*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

DELEUZE, G. *La imagen-movimiento*. Barcelona: Paidós, 1983.

MARTÍ ARIS, C; GARCÍA ROIG, J. M. *La arquitectura del cine: estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

MOYA, A. *The Image of the Urban Landscape. The re-discovery of the city through different spaces of perception*. Tesis Doctoral, Eindhoven, Bouwstenen Publicatieburo, 2007.

PALLASMAA, J. *The Architecture of image: existential space in cinema*. Helsinki: Rakennustieto Oy, 2001.

LINN, C. "Blade Runner' still on the cutting edge, familiar as it is" en *Architectural record*, vol. 182, no. 10, 1994 .

NOUVEL, J. "Fragmentos de realidad, la Mirada del cine" en *Arquitectura viva*, no. 7, 1989 Sept., pag. 8

RAMIREZ, J. A. "Cine-ciudad" en *Arquitectura viva*, no. 7, 1989 Sept., pag. 5-13.

WENDERS, W; KOLLHOFF, H. "Una Ciutat ha d'estar constantment provocant" en *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 176: Barcelona: COAC, 1988.

WENDERS, W; KOLLHOFF, H. "La ciutat" en *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 177: Barcelona; COAC 1988.

ZANONI, C. "Falling down en Los Angeles: cine y ciudad" en *Dc: Revista de Crítica Arquitectónica*. N. 5-6, 2001.

Wim Wenders. *Fotografías*. Catálogo Exposición. Colección Imagen nº 30, Valencia, Diputación de Valencia, 1994.

Capítulo 3. La Mirada Propositiva

AAVV, Emili Donato: *Dibujos de arquitectura*, Barcelona: Serbal; Toulouse: Poësis, 2001.

ABRAMS, M.C. *The Art of City Sketching: A Field Manual*. Roudledge, 2014

ARNHEIM, R. *Arte y percepción visual : psicología del ojo creador* . Madrid : Alianza, 1998.

AUGÉ, M. *Ficciones de fin de siglo*. Barcelona: Gedisa, 2001.

AZÚA, F. de. *La Invención de Caín* Madrid, Alfaguara, 1999.

BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993.

CABRERA INFANTE, G. *El Libro De Las Ciudades*. Madrid: Alfaguara, 1999

CATALÀ I ROCA, Pere, et al. *La Barcelona De Català-Roca*. Barcelona : La Magrana: Ajuntament de Barcelona, 2008.

ESPINÀS, Josep M. *Vuit segles de carrers de Barcelona : de Montcada a Tuset* Barcelona, Editorial Destino, 1974, Fotografías de Francesc Català-Roca.

GÁMIZ GORDO, A. *Ideas sobre Análisis, Dibujo y Arquitectura*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Instituto Universitario de Ciencias de la Construcción, 2003.

GARCÍA I ESPUCHE, Albert, et al. *Retrat De Barcelona*. Barcelona: Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1995.

GARCÍA, ESPUCHE, Albert, *Barcelona & fotografia* Barcelona, Lunwerg,

2005, Documentación y coordinación: Anna Garcia Munàrriz; Colaboración de Laura Terré.

JOVER, C. *La Diagonal. Geografía y Técnica*. Tesis Doctoral inédita, Barcelona: DPA, UPC, 1994.

KANIZSA, G. *Gramática de la visión. Percepción y pensamiento*. Paidós. 1986

LUQUE, J. “Del dibujo de la ciudad deseada a la ciudad dibujada”, en: *La representación de la ciudad, III Ciudad dibujo y proyecto*. Actas del VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica; Pamplona: T6 Ediciones, Mayo 1996.

MARSÉ, Juan *Cuentos Completos* (“Colección Austral”), Madrid, Editorial Espasa Calpe, 2002, Edición Enrique Turpin.

MARSÉ, Juan *Ronda del Guinardó* “Clásicos y Modernos”, 1ª Edición, Barcelona, Crítica, 2005.

MAX AUB. *Campo Cerrado*. Ciclo El Laberinto Mágico. 1943

MISERACHS, Xavier; ESPINÀS, Josep M. and OLIVER, Juan. *Barcelona, Blanco y Negro*. Barcelona: Aymá, s.a., 1964.

MOYA, A. *The Image of the Urban Landscape. The re-discovery of the city through different spaces of perception*. Tesis Doctoral, Eindhoven, Bouwstenen Publicatieburo, 2007.

Capítulo 4. Lectura de la ciudad a través del proceso de proyecto. Barcelona 1976-2011

III Plan Estratégico de Barcelona, 1999 -2005. Ajuntament de Barcelona. *Consulta Internacional de ideas: manzana Diagonal*, 1986.

Vivienda y ciudad : concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi

d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

AA.VV. *Arquitectura Barcelona: Itineraris d'arquitectura*; Barcelona, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2004.

AA.VV. *Plans i projectes per a Barcelona, 1981-1982*. Ajuntament de Barcelona, Àrea d'Urbanisme. Barcelona, 1983.

AA.VV. Barcelona. *Urbanisme a Barcelona: Plans Cap Al 92*. Barcelona: Ajuntament. Servei de Planejament Urbanístic, 1987.

AA.VV. *Barcelona.Segona Renovació*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996.

AA.VV. *MBM obras y proyectos 1993-2006*; Barcelona: RBA, 2006.

BIANCHI, M. *Barcellona : 1981-1992 : trasformazioni urbane e realizzazioni sportive : XXV Giochi Olimpici*. Firenze : Alinea, 1991.

BOHIGAS, Oriol; *Reconstrucció de Barcelona*, 1ª edición, Barcelona: Edicions 62, 1985.

BUSQUETS, J. *Barcelona: evolución urbanística de una capital compacta*, 2ª Edición, Madrid, Mapfre, 1994.

DELGADO, Manuel. *Elogi Del Vianant :Del “Model Barcelona” a La Barcelona Real*. Barcelona: Edicions de 1984, 2005.

EMBT : Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : work in progress : estado de las obras = estat de les obres: 01/11/2006. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006

FIOL, C. Barcelona: *La ciutat i el 92* . Barcelona: Olimpiada Cultural, S.A. 1990.

GAUSA, Manuel; *Barcelona: guía de arquitectura moderna, 1860-2002*; Barcelona, Actar, 2001.

GRANELL, Enrique, et al. *Montjuïc Olímpic: Barcelona 1992*. Barcelona: Oficina Olímpica, Ajuntament de Barcelona, 1984.

HUERTAS, J.M. *Barcelona : com era, com és*. Barcelona : Àmbit, 2005.

LAHUERTA, J.J. Destrucción de Barcelona; precedido de Un equívoco; y seguido de Se calienta el mármol. Barcelona : Mudito, 2004.

MATEO, J.L. *CCIB : centro de convenciones internacional de Barcelona*., Barcelona: Actar, 2004.

MIRALLES, R; *Barcelona: arquitectura contemporánea: 1979-2008*; Barcelona, Polígrafa, Ajuntament de Barcelona, 2007.

MONTANER, J.M. *Archivo crítico modelo Barcelona 1973-2004* Barcelona : Ajuntament de Barcelona : Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB-UPC, 2011.

POUPLANA, X; *Arquitectura de Barcelona*; 4ª edición, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña, 1990.

SOLÀ-MORALES, M. *De cosas urbanas*. Barcelona : Gili, 2008.

BOHIGAS, O. “El Concurso para el parque del antiguo “escorxador” de Barcelona” *Arquitecturas Bis*. N. 40 (Nov.-Dic. 1981).

BOHIGAS, O. “Barcelona : catálogo para una reconstrucción de la ciudad” *Arquitecturas bis*. N° 43 (marzo 1983)

FERRATER, C. “Santa Catalina , raíz de la gran Barcelona” *Jano*. N° 42 (nov. 1976)

“Barcelona Juegos Olímpicos 1992.” *Arquitecturas bis*. N° 46-47 (1984)

“Concurso de anteproyectos para la ampliación de la sede social en Barcelona del C.O.C.A.C.B.” *Arquitecturas Bis*. N. 17-18 (Jul.-Sept. 1977)

“Proyecto para la Diagonal” *Quaderns d’arquitectura i Urbanisme*. N. 183

(Oct.-Dec. 1989)

<http://www.22barcelona.com/>

Capítulo 5. Tres décadas de concursos de arquitectura

5.1 1976. Concurso para la ampliación del C.O.A.C

Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

“Concurso de anteproyectos para la ampliación de la sede social en Barcelona del C.O.C.A.C.B.” . *Arquitecturas Bis*. N. 17-18 (Jul.-Sept. 1977)

“Concurso de anteproyectos del edificio para la ampliación de la sede social en Barcelona del COACB”. *Cuadernos de Arquitectura y Urbanismo*. N. 115 (jul. 1976).

“Helio Piñón/Albert Viaplana : 4 concursos 1974-1977”. *Jano*. N° 48 (jun. 1977)

Bohigas, O. “Actualidad de la arquitectura catalana” *Arquitecturas Bis*. N. 13-14 (Mayo- Jul. 1976)

5.2 1984. Concurso de anteproyectos para el Anillo Olímpico

Arxiu Contemporani Ajuntament de Barcelona. Documentación presentada: Anteproyectos para el Anillo Olímpico. R. Bofill, V. Gregotti y A. Isozaki.

BUSQUETS, J. *Barcelona. Evolución de una ciudad compacta*. Editorial Mapfre.

GRANELL, Enrique, et al. *Montjuïc Olímpic: Barcelona 1992*. Barcelona: Oficina Olímpica, Ajuntament de Barcelona, 1984.

Barcelona Juegos Olímpicos 1992, *Arquitecturas Bis: Información Gráfica De Actualidad*, No.46/47 (marzo 1984)

Revista del colegio oficial de Arquitectos de Madrid, Año LXV, IV Época, nº247 (Marzo-abril 1984)

Capítulo 5. Tres décadas de concursos de arquitectura

5.3 1986. Concurso internacional L'Illa Diagonal

Consulta Internacional de ideas: manzana Diagonal, 1986.

AA.VV. *L'Illa Diagonal*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona, Districte de les Corts, 1999.

L'Illa Diagonal Winterthur. Barcelona: *L'Illa Diagonal Winterthur*, 1991.

AA.VV. Barcelona. *Urbanisme a Barcelona: Plans Cap Al 92*. Barcelona: Ajuntament. Servei de Planejament Urbanístic, 1987.

ALBORNOZ VINTIMILLA, B; *El Nudo y La Arquitectura: aproximación crítica a los proyectos complejos* Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2000. ISBN 8469956515. Tesis Doctoral dirigida por A. ARMESTO

FIOL, C. Barcelona: *La ciutat i el 92* . Barcelona: Olimpíada Cultural, S.A. 1990.

FERNÁNDEZ-GALIANO, L. “*¿cubismo diagonal: con el edificio de la “Illa”*,”

Rafael Moneo vuelve a dar en Barcelona lecciones magistrales. *El País*. 21 mayo 1994

CORREA, L. “*La Supermanzana*” *Cimbra*. Año 1993, n. 295 (Dic. 1993), p. 16-24

MONTANER, J.M. *Repensar Barcelona*. Barcelona, Edicions UPC, 2003.

MONTANER, J. M ; “*La Consulta Internacional d'idees de l'Illa Diagonal*”. *Ab : Arquitectes de Barcelona*. N. 7 (Abr. 1987), p. 18-19

MONTANER, J. M . “*La Supermanzana de la complejidad*. *El País*, 2 dic. 1993

TOBELLÀ, L, et al. *L'Illa Diagonal De Barcelona : Anàlisi De Qüestions Del Projecte*. , 2002. Tesis Doctoral DIRIGIDA por M. de SOLÀ-MORALES

“*A Barcellona un grande isolato sulla Diagonal*” *Domus*. N. 759 (Apr. 1994), p. 8-19

“*Equilibrio de masas : manzana Diagonal, Barcelona: Rafael Moneo y Manuel Solà-Morales*.” *Arquitectura Viva*. N. 35 (Mar.-Abr. 1994), p. 50-57

“*Edificio Diagonal: proyecto y dirección: Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, Barcelona, España, 1986/1993*” *Croquis*. Año XIII, n. 64 (1994), p. 102-119

“*Edificio L'Illa Diagonal. Barcelona : Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, arquitectos*.” *On : Diseño*. N. 163 (1995), p. 96-107

“*Manuel Solà-Morales: Proyectos urbanos, 1986-1991*” *Geometria*. N. 14 (2o. Sem. 1992), p. 2-84

“*Manzana Diagonal, Barcelona : Rafael Moneo & Manuel de Solà-Morales*” *AV: Monografías* N. 51-52 (Ene.-Abr. 1995), p. 82-88

Capítulo 5. Tres décadas de concursos de arquitectura

5.4 1989. Concurso internacional Vivienda y Ciudad

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990

“*Tres estaciones depuradoras de aguas residuales: Iñaki Ábalos, Juan Herberos*.” *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 178 (Jul.-Set. 1988).

“*Proyecto para la Diagonal*” *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 183

MONTANER, J. M. "La Supermanzana de la complejidad. El País, 2 dic. 1993

TOBELLA, L, et al. *L'Illa Diagonal De Barcelona : Anàlisi De Qüestions Del Projecte.*, 2002. Tesis Doctoral DIRIGIDA por M. de SOLÀ-MORALES

"A Barcellona un grande isolato sulla Diagonal" *Domus*. N. 759 (Apr. 1994), p. 8-19

"Equilibrio de masas : manzana Diagonal, Barcelona: Rafael Moneo y Manuel Solà-Morales." *Arquitectura Viva*. N. 35 (Mar.-Abr. 1994), p. 50-57

"Edificio Diagonal: proyecto y dirección: Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, Barcelona, España, 1986/1993" *Croquis*. Año XIII, n. 64 (1994), p. 102-119

"Edificio L'Illa Diagonal. Barcelona : Rafael Moneo y Manuel de Solà-Morales, arquitectos." *On : Diseño*. N. 163 (1995), p. 96-107

"Manuel Solà-Morales: Proyectos urbanos, 1986-1991" *Geometria*. N. 14 (2o. Sem. 1992), p. 2-84

"Manzana Diagonal, Barcelona : Rafael Moneo & Manuel de Solà-Morales" *AV: Monografías* N. 51-52 (Ene.-Abr. 1995), p. 82-88

Capítulo 5. Tres décadas de concursos de arquitectura

5.4 1989. Concurso internacional Vivienda y Ciudad

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990

"Tres estaciones depuradoras de aguas residuales: Iñaki Ábalos, Juan Herberos." *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 178 (Jul.-Set. 1988).

"Proyecto para la Diagonal" *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 183

(Oct.-Dec. 1989)

HERZOG, J. "La Geometria oculta de la naturaleza" *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 181-182 (Abr.-Set. 1989)

HERZOG, J. "La ciudad y su estado de agregación" *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 183 (Oct.-Dec. 1989)

5.5 1995. Concurso para el frente marítimo del Poblenou

AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996.

BRU, E. "El vacío urbano" Quaderns d'arquitectura i Urbanisme. N. 183 (Oct.-Des. 1989)

Emili Donato. Dibujos de Arquitectura. Barcelona : Serbal ; Toulouse : Poiesis, 2001.

"Dos manzanas y media : unidades de proyecto 1.1/1.5 : Carlos Ferrater." *A&V Monografías* N. 37 (1992)

www.ferrater.com

www.svcarquitectura.com

5.6 1999. Concurso para la sede de Gas Natural

III Plan Estratégico de Barcelona ,1999

AA.VV. MBM obras y proyectos 1993-2006; Barcelona: RBA, 2006.

INSÚA, J. " El Discurso de la ciudad " *La Vanguardia* 29 abril 1994

DELGADO, M. *La Ciudad Mentirosa :Fraude y Miseria Del “Modelo Barcelona”*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 2007.

MIRALLES, E. *Las Cosas vistas a izquierda y derecha (sin Gafas)*. Tesis Doctoral.

MIRALLES, E. TUSQUETS, O. *Autografies 4/5*, Barcelona: Tusquets, 1995.

EMBT : Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : work in progress : estado de las obras = estat de les obres: 01/11/2006. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006

TORRES, Elías *Hubiera preferido invitarles a cenar...* Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Girona, Valencia: Pre-textos, 2005.

TORRES, Elías. *Proyecto Docente*. Barcelona, 1996

Exposición: Archivo Universal / 2007 Imágenes Metropolitanas de la nueva Barcelona.

www.brulletedeluna.com

www.jamlet.net

5.7 2000. Concursos para el Fórum 2004

ENCINAS, H. “ Els parcs del Fòrum : mirant al mar“ Barcelona Verda. N. 92 (Feb. 2004),

Foreign Office Architects. *Foreign Office Architects*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

Foreign Office Architects; FERRÉ, Albertand KUBO, Michael. *Filogénesis :Las Especies De FOA Foreign Office Architects*. Barcelona: Actar, 2003.

MATEO, J.L. *CCIB : centro de convenciones internacional de Barcelona*, Barcelona, Actar, 2004

MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2005. Aterrizando Entrevista de Philip Ursprung a J.L Mateo

MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*, Barcelona: Polígrafa, 2005.

Mateo explica el CCIB en el contexto Barcelona. Entrevista a J.L. Mateo. La Contra, La Vanguardia, Barcelona, 04-08-2002

Vanguardia. *La Barcelona Del Fòrum :La Ciudad Que Dejará El 2004 a Través De Los Espacios Públicos, Los Equipamientos y La Arquitectura*. Barcelona: La Vanguardia ediciones, 2004.

“Explanada y pérgola fotovoltaica, Barcelona: M. Lapeña & Torres”. A V Monografías = Monographs. N. 111-112 (2005)

“Fórum de Barcelona : entre la ciudad acontecimiento y el paisaje sostenible”. *Arquitectura Viva*. N. 94-95 (Ene.-Abr. 2004

“ Forum Barcelona 2004 : 1.” *On : Diseño*. N. 254 (2004)

“ Fórum Barcelona 2004 : 2.” *On : Diseño*. N. 255 (2004)

“Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica : José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres Tur, arquitectos”. *En: On : Diseño*. N. 254 (2004),

“Esplanada del Fòrum i planta fotovoltaica”. *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 240 (2004)

“Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica“, *ON diseño*, nº 254.

CLOS, O;. *Barcelona, Transformació :Plans i Projectes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2008.

MATEO, J.L. *CCIB : centro de convenciones internacional de Barcelona*, Barcelona, Actar, 2004

MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2005. Aterrizando Entrevista de Philip Ursprung a J.L. Mateo

MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*, Barcelona: Polígrafa, 2005.

Mateo explica el CCIB en el contexto Barcelona. Entrevista a J.L. Mateo. La Contra, La Vanguardia, Barcelona, 04-08-2002

Vanguardia. *La Barcelona Del Fòrum :La Ciudad Que Dejará El 2004 a Través De Los Espacios Públicos, Los Equipamientos y La Arquitectura*. Barcelona: La Vanguardia ediciones, 2004.

“Explanada y pérgola fotovoltaica, Barcelona: M. Lapeña & Torres”. A V Monografías = Monographs. N. 111-112 (2005)

“Fórum de Barcelona : entre la ciudad acontecimiento y el paisaje sostenible”. *Arquitectura Viva*. N. 94-95 (Ene.-Abr.. 2004)

“Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica : José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres Tur, arquitectos”. En: *On : Diseño*. N. 254 (2004),

“Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica”, *ON diseño*, nº 254

“Fórum Barcelona 2004 : 2.” *On : Diseño*. N. 255 (2004)

“Esplanada del Fòrum i planta fotovoltaica”. *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. N. 240 (2004)

CLOS, O;. *Barcelona, Transformació :Plans i Projectes*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2008.

Arquitectura Viva. No. 84 , Mayo-junio, 2002.

Archilab: Orléans. 2002. Orléans : HYX : Mairie d'Orléans, 2002.

http://territori.scot.cat/cat/notices/transformaciO_urbana_del_forum_2004_barcelona_2004_705.php

www.jamlet.net

<http://blsbcn.com>

5.8 2004. Concurso para la Filmoteca de Cataluña

AA.VV. *Archivo crítico Modelo Barcelona 1973-2004*. Barcelona : Ajuntament de Barcelona : Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB-UPC, 2011. Editores: Montaner, J.M.; Álvarez, F. y Muxí, Z.

BAUDRILLARD, J. *Cultura y Simulacro*. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993.

BOHIGAS, O; *Plans i Projectes Per a Barcelona :1981-1982*. 2a ed. Barcelona: Ajuntament. Àrea d'Urbanisme, 1983.

KOOLHAAS, R. *Mutaciones*. Barcelona: Actar; Bordeaux: Arc en Réve, Centre d'Architecture, 2000.

“Vivienda y espacio público en el centro histórico de Barcelona” Bases del concurso UIA 1996.

“El concurs de la Filmoteca de Catalunya”, *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*. nº 245, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Abril, 2005.

5.9 2011. Concurso para la Biblioteca pública del Estado

SERRA, C. “El estudio Nitidus Arquitectes gana el concurso de la biblioteca provincial”, *El País*, jueves, 26 de agosto de 2010

Exposición: 61 propuestas para la nueva biblioteca pública del Estado. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Abril 2011.

<http://arquitecturag.wordpress.com/2010/04/14/concurso-biblioteca-publica-del-estado-en-barcelona>
www.jaumepratarquitecto.com/search/label/concursos

www.jordibadia.com

www.bfls-london.com/en/barcelona-library/

www.nugarch.com/

www.aia.cat

www.lagula.to/

www.aybar-mateos.com/projects/0931_BARCELONA

fusesviader.com

www.naiaramonero.com

www.mariocorea.com/obras/institucional/biblioteca-publica-del-estado-en-barcelona/

www.bacharquitectes.com/en/projects/view/137/Barcelona+State+Library

www.willy-muller.com/?portfolio=bcn-library

www.calderon-folch-sarsanedas.com

| CRÉDITOS DE LAS IMÁGENES

Portada

Dibujo de la autora. 13/07/2009.

Capítulo 1. Apuntes sobre la mirada

Dibujos realizados por estudiantes de la asignatura de Dibujo I de la E. T. S. Arquitectura de Barcelona. Curso 2008-2009. 1.1. Autora: Cristina Acosta, 1.2. Autora: Julia Ferran, 1.3. Autor: Guillermo Fibla.

1.4. “Un coup de Dè” . S. Mallarmé. *Poesías*. Madrid: Ediciones Hiperión, Madrid, 2013. s/p

1.5. Coin de table chez Charlie Brown's. Bill Brandt, 1945.

Capítulo 2. La ciudad desde distintas ópticas: Pensar, dibujar, filmar... la ciudad.

2.1 CARERI, F. Walkscapes: el andar como práctica estética. Barcelona: Gili, 2002.

2.2, 2.3. LYNCH, K. La imagen de la ciudad; Barcelona, Gustavo Gili, 1984

2.4. Around Collserola. Metapolis 01. ACTAR Arquitectura, 2000

2.5. Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme. nº 212, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, 1996

2.6. Graphic Recording del Forum de Bilbao 2014. Conferencia de Saskia Sassen. Por Pernan Goñi. <http://forum-avignon-bilbao.com/es>, Marzo 2014. <http://www.pernangoni.com>

2.7. Geology.com

2.8. Referencia: De Cáceres, R. RUEDA, R. CUCHÍ, A. BRAU, L. Urbanismo ecológico: su aplicación en el diseño de un ecobarrio en Figueras. Barcelona : Agencia de Ecología Urbana de Barcelona, 2012.

2.10. *La disolución de la Imagen. Josep Llinás 2000-2005.*. El croquis, Madrid, 2006

2.11. Gallarate 1970 / Aldo Rossi.

2.12 Aldo Rossi, Ciudad Copernicana 1973. ROSSI, A. MOSCHINI, F. Aldo Rossi. Progetti e disegni 1962-1979. Florencia: Centro Di, 1979.

2.13, 2.25, VENTURI, R. Aprendiendo de Las Vegas (“GG Reprints”), 3ª Ed. Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

2.14, 2.24. Fragmento del Plano de Roma de G. B. Nolli. Entorno de la plaza Nabona y el Panteón. S. XVIII.

2.15 a 2.23 Roma Interrotta. Encuentro internacional de arte de 1978.

2.19. Misterio y melancolía de una calle. Giorgio De Chirico, 1914.

2.25 a, 2.29 y 2.31 VENTURI, R. Learning from Las Vegas. Cambridge: MIT Press, 1972.

2.30. Every building on the Sunset strip, Edward Ruscha, 1966

2.32. Bruselas, Edward Ruscha, 1961

2.33. Madrid, Edward Ruscha, 1961

Ed Ruscha photographer. STEIDL, Whitney Museum of American Art, 2005.

2.34, 2.35, 2.36 y 2.37. KOOLHAAS. R. Delirio en Nueva York, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, 1998

2.39 y 2.40. *Lagos wide and close*, 2005 .R. Koolhaas / Director: B. Van der

Haak.

2.38 y 2.41 <http://www.oma.eu/projects>

2.42 a 2.45. Rodaje de *Playtime*, 1967. Jacques Tati

EDE, F; GOUDET, S. *Play Time*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2002.

2.46. y 2.47. Fotogramas de la película *Falling Down*, 1992. Joel Schumacher

2.48. "Allied, Houston, Texas". Wim Wenders, 1983. Wim Wenders. Fotografías. Catálogo Exposición. Colección Imagen nº 30, Valencia, Diputación de Valencia, 1994.

2.49. Fotogramas de la película *El Cielo sobre Berlín*, 1987. Wim Wenders.

2.50, 2.51 y 2.52. Fotogramas de la película *The end of violence*, 1997. Wim Wenders

2.53. Fotogramas de la película *The Terminal*, 2004. Steven Spielberg.

2.54 a 2.56. *Paris je t'aime*, 2006. Corto: *Loin du 16 e*; Walter Salles y Daniela Thomas

2.57. LYNCH, K. La imagen de la ciudad; Barcelona, Gustavo Gili, 1984

2.58. Ed Ruscha photographer. STEIDL, Whitney Museum of American Art, 2005.

2.59. Fotogramas de la película *Falling Down*, 1992. Joel Schumacher

2.60. Fotogramas de la película *The end of violence*, 1997. Wim Wenders

Capítulo 3. La Mirada Propositiva

3.1, 3.6 y 3.7. TARRAGÓ, S. *Atlas de Barcelona: siglos XVI-XX*; Barcelona:

Publicaciones del COAC, 1972.

3.2, 3.5, 3.8, 3.11, 3.17 Dibujo de la autora.

3.3, 3.4. Francesc Mitjans. Archivo del COAC.

3.4. AAVV, *Emili Donato: Dibujos de arquitectura*, Barcelona: Serbal; Toulouse: Poësis, 2001

3.8. AAVV, *La Mirada del arquitecto*, anotaciones, paisajes, impresiones, Huesca, Amigos de Serrablo, 1998. Catálogo de la Exposición.

3.10 a 3.15 *La disolución de la Imagen. Josep Llinás 2000-2005*,. El croquis, Madrid, 2006

3.14. Galeradas de la revista *Arquitecturas Bis*. N. 17-18 (Jul.-Sept. 1977). Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

3.16. Catálogo obras finalistas IX edición de los Premios Saloni de Arquitectura, Castellón, Saloni Cerámica, 2008

3.18. Análisi fotomontaje Mediapro. Dibujo de la autora.

3.19. Fotograma de la Película *Blade Runner*. Ridley Scott . 1982.

Capítulo 4. Lectura de la ciudad a través del proceso de proyecto. Barcelona 1976-2011

4.1. *Plans i projectes per a Barcelona, 1981-1982*. Ajuntament Barcelona, Àrea d'Urbanisme. Barcelona, 1983.

4.2, 4.6, 4.9 Dibujo de la autora.

4.3. Montserrat Arribas.

4.4. Barcelona olímpica. A&V Monografías, nº 37, 1992

4.5. BUSQUETS, J. *Barcelona: evolución urbanística de una capital com-*

pacta, 2ª Edición, Madrid, Mapfre, 1994,

4.7, 4.8. www.22barcelona.com

Capítulo 5. Tres décadas de concursos de arquitectura

5.0. Dibujo de la autora

5.1 1976. Concurso para la ampliación del C.O.A.C

5.1.1 a 5.1.8. Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña. Recopilación de material revista *Arquitecturas Bis*.

5.1.9. MACKAY, D. “El Palau de la música Catalana” *Quaderns*, 52-53, 1963.

5.1.10 a 5.1.19, 5.1.21, 5.1.24. y 5.1.26 a 5.1.30 “Concurso Anteproyectos de la sede social en Barcelona del COACB. *Arquitecturas Bis*. N. 17-18 (Jul.-Sept. 1977). Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

5.1.20. y 5.1.23. www.tusquets.com

5.1.22 Imagen de *Venecia Secreta*. “*Corto Maltés*” cómic de Hugo Pratt.

5.1.25. Fragmento del Plano de Roma de G. B. Nolli. S. XVIII.

5.1.31. Dibujo de la autora.

5.2 1984. Concurso de anteproyectos para el Anillo Olímpico

5.2.1 y 5.2.1. a 5.2.16, 5.2.26, 5.2.28, 5.2.29, 5.2.35, 5.2.37. a 5.2.40 GRANELL, E. . *Montjuïc Olímpic: Barcelona 1992*. Barcelona: Oficina Olímpica, Ajuntament de Barcelona, 1984.

5.2.2. *Vuelo Histórico, 1981*. (DVD) Barcelona: Área Metropolitana de Barcelona, 2008.

5.2.2 a 5.2.10 , 5.2.19. a 5.2.25, 5.2.34. 5.2.36, 5.2.43, 5.2.44, 5.2.45 5.2.53. Arxiu Contemporani Ajuntament de Barcelona. Documentación presentada a: Anteproyectos para el Anillo Olímpico.

5.2.11, 5.2.17 y 5.2.18. 5.2.46, 5.2.47, 5.2.48, 5.2.49, 5.2.50 a 5.2.52; 5.2.54, a 5.2.62, 5.2.64, a 5.2.66.

“Barcelona Juegos Olímpicos 1992” Galeradas de la revista *Arquitecturas Bis*: Información Gráfica De Actualidad, No.46/47, Marzo 1984. Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

5.2.27. 5.2.30, 5.2.31 y 5.2.32 Conferencia en el Colegio de Arquitectos de Cataluña de Moneo-Sáenz de Oiza, 1984.

5.2.33. Revista del colegio oficial de Arquitectos de Madrid, Año LXXV, IV Época, nº247 (Marzo-abril 1984)

5.2.41. MANSILLA, L. M. *Apuntes de viaje al interior del tiempo*.

5.2.63. Fotograma película “Los Tarantos”. F. Rovira - Beleta, 1963.

5.3 1986. Concurso internacional L’Illa Diagonal

5.3.1. Dibujo de Les Corts en el Plano del Ensanche y sus alrededores. Cerdà, 1859

5.3.2. ALBORNOZ VINTIMILLA, B; *El Nudo y La Arquitectura: aproximación crítica a los proyectos complejos*.

5.3.3. PGM Barcelona, 1976, zona de Les Corts.

5.3.4. *Vuelo Histórico, 1981*. (DVD) Barcelona: Área Metropolitana de Barcelona, 2008.

5.3.5, 5.3.6, 5.3.10, 5.3.11, 5.3.13, 5.3.14 5.3.15 , 5.3.16, 5.3.17, 5.3.20, 5.3.21, 5.3.24. AA.VV. Barcelona. *Urbanisme a Barcelona :Plans cap al 92*. Barcelona: Ajuntament. Servei de Planejament Urbanístic, 1987.

5.3.7, 5.3.8, 5.3.12. *Consulta Internacional de ideas: manzana Diagonal*, 1986.

5.3.9. Esquema de la autora. 5.3.23. Análisis de la autora.

5.3.18, 5.3.19. 5.3.26. 5.3.29. *Barcelona: La ciutat i el 92*. Barcelona: Olimpíada Cultural, S.A. 1990.

5.3.22. *L'Illa Diagonal De Barcelona: Anàlisi de questions del projecte*, 2002.

5.3.30. Gotham City

5.4 1989. Concurso internacional Vivienda y Ciudad

5.4.0. Plano del Ensanche de Cerdá, 1859.

5.4.00. *Vuelo Histórico, 1981*. (DVD) Barcelona: Área Metropolitana de Barcelona, 2008.

5.4.000. Fotografía de la avenida de la Diagonal. Manolo Laguillo, 1989.

5.4.1, a 5.4.21. y 5.4.22 a, 5.4.33. *Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

5.4.15, 5.4.28 y 5.4.29 Fotografías de la autora.

5.5 1995. Concurso para el frente marítimo del Poblenou

5.5.1. Plano del Ensanche de Ildefonso Cerdá, 1859.

5.5.2, 5.5.3. 5.5.13. 5.5.15. 5.5.18, a 5.5.37 AAVV, *Barcelona.Segona Renovació*. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996.

5.5.5, a 5.5.11, 5.5.13. www.svcarquitectura.com

5.5.12. Comparación entre la propuesta y los apartamentos de Lake Shore Drive de Mies van der Rohe.

5.5.14. y 5.5.17. www.ferrater.com

5.5.38, 5.5.39, 5.5.40. *Emili Donato. Dibujos de Arquitectura. Editio Poësis*. AERA

5.6 1999. Concurso para la sede de Gas Natural

5.6.1. Plano del Ensanche de Ildefonso Cerdá, 1859.

5.6.2. *Vuelo Histórico, 1981*. (DVD) Barcelona: Área Metropolitana de Barcelona, 2008.

5.6.3. Exposición: Archivo Universal / 2007 Imágenes Metropolitanas de la nueva Barcelona. Fotógrafo: Patrick Faigembaum.

5.6.4, 5.6.5. 5.6.8, 5.6.9. www.jamlet.net

5.6.6. Esquema de la autora.

5.6.7. Comparación edificio Torres-Martínez Lapeña con la fotografía para las localizaciones de la película Paris-Texas de Wim Wenders.

5.6.10. a 5.6.16. www.brulletedeluna.com

5.6.17, a, 5.6.21. AA.VV. *MBM obras y proyectos 1993-2006*; Barcelona: RBA, 2006.

5.6.20. a 5.6.26. *EMBT : Enric Miralles, Benedetta Tagliabue : work in progress: estado de las obras = estat de les obres: 01/11/2006*. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2006.

5.7 2000. Concursos para el Fórum 2004

5.7.1. www.blsbcn.com

5.7.1. Plano del Ensanche de Ildefonso Cerdá, 1859.

5.7.2. 5.7.6. *Vuelo Histórico, 1981*. (DVD) Barcelona: Área Metropolitana de Barcelona, 2008.

5.7.3. *Foto histórica somorrostro*.

5.7.4. Fotograma película "Los Tarantos". F. Rovira - Beleta, 1963.

5.7.7, a 5.7.10. 5.7.14 y 5.7.15. MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos*,

obras, escritos, Barcelona, Polígrafa, 2005.

5.7.11. *Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?*
Richard Hamilton, 1956.

5.7.13. *A Bigger Splash*, David Hockney, 1967.

5.7.14. www.svcarquitectura.com

5.7.17, 5.7.21, 5.7.22 Fotografías tomada durante la celebración del Fórum
2004. Autor: Xavier Carrascal, 2004.

5.7.18. a 5.7.21 “Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica”, *ON diseño*,
nº 254.

5.7.9, 5.7.10. www.jamlet.net

5.7.11. “Explanada del Fórum y pérgola fotovoltaica”, *ON diseño*, nº 254

5.7.25. Herzog & De Meuron. Fotografía del exterior del Edificio Fórum.

5.7.24. Herzog & De Meuron. Render del exterior del Edificio Fórum.

5.8 2004. Concurso para la Filmoteca de Cataluña

5.8.1, 5.8.2, 5.8.6, 5.8.7 *Plans i projectes per a Barcelona, 1981-1982*. Ajuntament de Barcelona, Àrea d'Urbanisme. Barcelona, 1983.

5.8.3. Bases del concurso UIA 1996.

5.8.4, 5.8.5 Imágenes de la película : “En Construcción” J.L. Guerin, 2002.

5.8.8. *Vuelo Histórico, 1981*. (DVD) Barcelona: Área Metropolitana de Barcelona, 2008.

5.8.6, 5.8.7. 5.8.27 a 5.8.31 “El concurs de la Filmoteca de Catalunya”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. nº 245, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Abril, 2005

5.8.8, 5.8.9. 5.8.11, 5.8.12, 5.8.13 5.8.17 a 5.8.26, 5.8.32, 5.8.34, 5.8.36, 5.8.37, 5.8.47, 5.8.48 *Oficina concursos COAC / www.arquitectes.cat*.

5.8.10, 5.8.14, 5.8.15, 5.8.33, 5.8.35, 5.8.42. a 5.8.47, 5.8.55. a 5.8.58, 5.8.62 “El concurs de la Filmoteca de Catalunya”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. nº 245, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Barcelona, Abril, 2005.

5.8.22. VENTURI, R. *Learning from Las Vegas*. Cambridge: MIT Press, 1972.

5.8.54. www.jamlet.net

5.8.59. MATEO, J.L. *Josep Lluís Mateo : proyectos, obras, escritos*, Barcelona, Polígrafa, 2005.

5.9 2011. Concurso para la Biblioteca pública del Estado

5.9.1. Plano de Barcelona. Asedio de la ciudad 1714.

5.9.2. Plano del Ensanche de Ildefonso Cerdá, 1859.

5.9.3. www.bereshitbcn.blogspot.com.es

5.9.4, 5.9.5. TARRAGÓ, S. *Atlas de Barcelona: siglos XVI-XX*; Barcelona: Publicaciones del COAC, 1972.

5.9.6. *Vuelo Histórico, 1981*. (DVD) Barcelona: Área Metropolitana de Barcelona, 2008.

5.9.7. www.batlleiroig.com

5.9.8, 5.9.9, 5.9.10, 5.9.11, 5.9.12, 5.9.13, 5.9.14, 5.9.15, 5.9.16, 5.9.17, 5.9.18, 5.9.19, 5.9.20, 5.9.21, 5.9.22, 5.9.23, 5.9.24, 5.9.25, 5.9.26, 5.9.29, 5.9.30, 5.9.31. 5.9.38. a 5.9.49, 5.9.56, 5.9.57, 5.9.58, 5.9.59, 5.9.60. Fotos de la autora de la Exposición: 61 propuestas para la nueva biblioteca pública del Estado. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Abril 2011. 5.9.38. Esquema de la autora.

5.9.26, a 5.9.28 Oficina concursos COAC / 61 propuestas para la nueva biblioteca pública del Estado. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Abril 2011. (Proyección)

5.9.35. New York. Richard Estes, 1999.

5.9.36. Telephone Booths. Richard Estes, 1968.

5.9.37. www.jordibadia.com

5.9.39. www.22barcelona.com

5.9.50. <http://arquitecturag.wordpress.com/2010/04/14/concurso-biblioteca-publica-del-estado-en-barcelona/>

5.9.61 a 5.9.63 www.jaumepratarquitecto.com

5.9.64 a 5.9.68. www.nitidus.cat

Conclusiones. Múltiples ciudades y un espejismo

Todas la imágenes estan referenciadas en los anteriores capítulos.

A. **Mosaico de miradas.** Esquema de la autora.

B. a B.9. **Barcelona en el punto de mira.** Esquema de la autora.

C. y C.2. **Matriz de ciudades.** Esquema de la autora.

ENGLISH TRANSLATION
BARCELONA IN THE SPOTLIGHT. READINGS OF THE CITY

| ABSTRACT

The thesis “Barcelona in the spotlight. Readings of the city”¹ proposes an overview of the city derived from the process of architectural design. It proposes to decipher the concept of a city which exists implicitly in the buildings sketches in the urban context. The image of the city shown in architectural drawings is not an exact copy of reality rather it expresses the particular way in which it is being perceived.

The central hypothesis, is an analysis of the “Purposeful look”² that which the architect chieves during the project when he or she perceives, understands and transforms the city not from the perspective of the town planning but from the conception of a specific building: the project outline revealing an idea of what city is.

In parallel, the view of the city is investigated from different angles: readings from the theory of perception and urban analysis, the city as it is filmed; the city as it is drawn. A repertoire of «ways of seeing» is constructed with which to address the strictly architectural part of the the thesis.

The study of the «purposeful look» will display the tools available to the architect with which to express his or her concept of the city; will examine the concept of the city implicit within each image and, finally, will explain the evolution over time of the distinct viewpoints of different architects.

In specific response to the questions raised the city of Barcelona is presented as an individual case study. Large scale urban transformations took place in the city of Barcelona during a relatively short time frame. To narrow down the investigation this study will focus on the period from 1976, (the date of approval of the Metropolitan General Plan, the beginning of town planning in Barcelona as a newly democratic city) until 2011 (Overlay look 2.0).

It was decided to confine the analysis of examples exclusively to those from architectural ideas competitions. The specific context of competitions allows for an effective comparison of different ways of seeing. In the competitions, enormously varied visions of the city are advanced in relation to identical locations and programmes. Therefore, through systematic study of these competitions, the necessary tools for tackling this research into the city of Barcelona are to be found.

The projects which have been analyzed have aspects in common which may be summarised as nine ideas of the city: “memory city”, “permeable city”, “ public space city”, “geometry city”, “ landscape city “, “ fragment city” ,symbolic city “; collage city” and “reflection city. “

The representation of these differing cities contains many subtle elements which can be depicted as *Matrix of city concepts*. This figure allows us to draw columns representing time, rows in-

1 “Barcelona en el punto de mira. Lecturas de la ciudad”
Punto de mira = cross-hairs

2 “Mirada popositiva”
Mirada = look, gaze, perspective.

serting the different projects of each competition and to ad colors for each type of city concept.

In short, “Barcelona in the spotlight. Views of the city” brings the concept of “purposeful look” as a tool of analysis available to the architect to express their idea of the city through drawing and images of the same. This thesis establishes the relationship and evolution between the type of graphical representation, the project design process and the city concept which it is associated.

| INTRODUCTION

“At the age of eleven they told us in school to draw what inspired us about Japan. So I produced a pattern of spots in pastel colours. The drawing depicted a landscape garden with a small bridge crossing a stream and candles floating in the water. From the pastel colors of childhood I moved on to basic colors in adolescence. These transformed into the more radical black and white of youth without any shading or nuance. Passing through the school of Delft (Netherlands) the colours of the *marker* burst out forcefully: orange, pistachio green and blue. Unconsciously, these choices were tied to emotional development, with experience comes an acceptance of an element of subilty as an integral part of perception.

The thesis begins with an intuitive reading of the the City. Walking through Barcelona memories of past decades are revived. There are places which have been transformed from how they once were, such as the Plaça de les Glories, with memories of its moving footbridge by the sea; or Barceloneta with its beach bars and the traces of the train with its rickety wagons that took us to Maresme. “

“Barcelona in the spotlight. Readings of the city”¹ is about looking at the city that has been made produced by the process of architectural design. It sets itself the task of revealing the concept of the city that is hidden behind the sketches generated during the creative process in order to analyze, discuss and explain the meaning of the building in its place. It starts from the axiom that the image generated is not an imitation of the real city but reflects some of the concerns of every architect. Throughout this thesis, this concept is designated as “the purposeful look”² The influence of these differing perspectives in the design of the project is the hypothesis of this research, and from this outline the idea of City is implicit.

Broadly, the thesis demonstrates the existence of “purposeful look” and this is part of the decision making about the project; it implies a concept of the city conceived by the architect. The investigation develops, selects and studies various architectural projects, analyzing the different “looks” which they contain, explaining their dialogue with the metropo-

1 “Barcelona en el punto de mira. Lecturas de la ciudad”
Punto de mira = cross-hairs

2 “Mirada popositiva”
Mirada = look, gaze, perspective, view.

lis, and defining the relationship between the presentations and the idea of the city. As will be seen below, the investigation delves, via the project outlines, into the dynamic of architectural ideas competitions relating to the city of Barcelona during a given period.

Focusing on the theme of the study, the thesis reveals the tools available to the architect to express the concept of the city. It also shows us the ideas of city in relation to a particular form of graphic expression. Using various examples the evolution of the drawing of the city can be seen throughout the project. Visual references collected from other disciplines are investigated and analyzed to determine whether the different perspectives converge in shared concepts. Finally, it examines whether there are architects who are constructing a personal style/ language to express their own idea of the City.

The development of the thesis distances itself from the prevailing tendency to confine knowledge into limited and airtight portions. The appropriate response would seem to be to take a multidimensional approach. Starting from this premise, it delves into the common fields shared between the drawing, architectural design and the metropolis, turning the borders of each one into permeable boundaries and allowing for more complex visions. Architecture and the city are mutually involved, the city being not just a conventional city but also a place destined to accommodate human activities, both physical and emotional.

STROLLING BETWEEN BOUNDARIES³

In order to address the topic of this study, an appropriate first step is to seek the tools with which to approach a reading of the City, thus establishing foundations for the meaning of the gaze: the duality of seeing and looking. This explains the relationship between image and reality, and defines the premise; to look is to project oneself.

From the action of -looking- we approach the objective: the City. As a second step, by way of establishing the status of the issue, the perception of the metropolis is reviewed, identifying parameters that allow us to relate appearances with their associated concepts: Kevin Lynch's psychological city, Robert Venturi's model of the "Las Vegas Strip", *The architecture of the city*⁴ by Aldo Rossi, "city

3 Deambular entre Fronteras = Strolling between Boundaries
Deambular= **déambuler (French)** / Deambulation

4 GARCÍA VÁZQUEZ, C. Ciudad Hojaldre. Visiones urbanas del siglo XXI. Barcelona, Gustavo Gili, 2004
Ciudad hojaldre = Layered city

of icons” - New York, from Rem Koolhaas, Marc Augé’s “no-city”, “photoshop city” by Rem Koolhaas, the “global metropolis” of Sakia Sassen, or the *Ciudad Hojaldre* by Carlos García Vázquez.

Coupled with this, the city is explored from a variety of different angles: opening a range of scrutinies which allow digression along the way. The critical eye of Jacques Tati; the vision of Los Angeles which Joel Schumacher proposes or the work of Wim Wenders in collecting memories of Berlin through the medium of film are all presented to the reader. Additionally, depictions of the city of Barcelona in literature are evaluated. There are re-readings of works by Juan Goytisolo, Carmen Laforet, Juan Marse and Eduardo Mendoza, amongst others, a group of texts comprising accounts - half invented, half genuine, - which are played out in reality in the actual city.

As there is a filmed, fictionalized or painted city, the «revisited» city also exists through the means of the architectural project. Accordingly, the selection of these distinctive areas provides a broader perspective, allowing opportunities for more profound investigation in that section of the thesis focused on strictly architectural terrain.

METHODOLOGY OF THE STUDY

To study the topic in depth it is essential to situate the investigation within a specific, concrete location. The city of Barcelona has been chosen as a model which could be applicable or transferable to other settings. Moreover this city is selected because within a relatively short period of time it experienced a major transformation which was implemented in the historic centre, defining the city limits, and consolidating the course of the Avenue Diagonal towards the sea. In parallel, a concordance between architectural design and urban planning is also generated.

«One of the basic methodological arguments of the <Model Barcelona> has been to understand <the city as a laboratory>. It is, therefore, an empirical model, shaped not by ambitious technological planning but based on fragmentary interventions, on small and medium-sized operations which are strategically reworking the city through the application of tools of architectural design»⁵

Tarta de hojaldre (milhojas)=puff pastry

5 MONTANER, J.M. *Archivo crítico modelo Barcelona 1973-2004* Barcelona : Ajuntament de Barcelona : Departamento de Composición Arquitectónica de la ETSAB-UPC, 2011, pág. 13.

Citation translated by Maite Aguado

During the period from 1976 (date of approval of the PGM⁶ and the start of planning with a more participatory orientation), until the year 2011 (the date of the change of the strategy for urban development by the municipal government, which was to be the beginning of a distinctive phase in the way the city is defined).⁷

The choice of this extended period corresponds to the need to determine if the way of seeing the city is transient or timeless, that is, whether the context determines the image or, alternatively, whether the way of seeing relates exclusively to the subject, regardless of the historical moment within which it exists. During this period (1976-2011) forms of graphical representation were evolving, with the incorporation of digital techniques gradually replacing the preparation of plans and drawings executed entirely by hand. With this development the *virtual dimension space* was being incorporated. Comparative analysis of these three decades provides the contrasts needed for a study of the “purposeful look “

To help with determining the time period to be studied in this thesis, a “*Collection of examples of readings of the city of Barcelona*”⁸ was previously drawn up, in which examples were analyzed in respect of their relevance to the process of building the project plan. This process of classification itself generated guidelines for narrowing the range of some case studies and identifying which ones should be dealt with in more detail.

The review of examples includes different types of interventions in order to determine whether the ways they are conceptualised connect solely with the practicalities of planning undertaken for reasons of necessity and influenced by the prevailing style, or if it is the architect’s ways of seeing which predominate. Projects encompassing a wide range of size and

6 “In 1976 we passed a Metropolitan Plan which has a long and checkered history. Despite the rarefied politics and the pressure from speculators, during the period when it came into being, it ended up being in many respects an intelligent anticipation....As a result, the resulting plan had a number of very remarkable and positive aspects: it permitted significant areas of land to be reserved for public space and facilities; it proposed a balance of uses and densities which even caused some signs of change in the growth of speculation; it established a system of regulations and criteria for use and format, intending to replace the primacy of zoning and quantitative standards by a process of localization and formalization which timidly overrode those raised by the project; it fulfilled the requirements of district coordination on a grand-scale associated with relations between the centre and the periphery in the metropolitan area.”

BOHIGAS, Oriol; *Reconstrucció de Barcelona*, 1ª edición, Barcelona: Edicions 62, 1985. pág. 7

Citation translated by Maite Aguado

7 The so-called “look 2.0” superimposed on the *mirada propositiva*” other ways of shaping the city such as the involvement of the citizens, direct interactions through social networking, the concept of the smart city, etc.

8 See Appendix: “*Collection of examples of readings of the city of Barcelona*”

complexity, originating from both public and private initiatives are all included in the study. Substantial examples of large scale urban planning are excluded from this study because in these cases it is the essence of what they are, and for that reason the inclusion of such projects is not appropriate to this classification. Projects already identified according to their chronological sequence have been inserted into the urban context graphically defining their position in the overall frame of reference through their precise positioning in the city map⁹.

It was decided to confine the analysis of examples exclusively to those from architectural ideas competitions. The specific context of competitions allows for an effective comparison of different ways of seeing. In the competitions, enormously varied visions of the city are advanced in relation to identical locations and programmes. Therefore, through systematic study of these competitions, the necessary tools for tackling this research into the city of Barcelona are to be found.

A selection has been made from the *Collection of Examples* of nine ideas competitions which took place in the city of Barcelona. This selection of nine interventions includes places where the city challenges the project and areas where the framework defining the boundaries of Cerda's planning of the Eixample has become blurred. Using a chronological format, projects are organised within three separate time spans which coincide with key dates in the history of Barcelona's urban development.

THREE DECADES OF COMPETITIONS FOR THE CITY OF BARCELONA

1976-1986

The first period began in 1976, the date of approval of the Metropolitan General Plan, and continued until 1986. On 17 October of that year Barcelona won the bid for Olympic candidature, an event that led to an historic momentum in the renovation of the city.

1987-1999

This was also a period determined by the announcement of events which transformed the city. The early years of this cycle were characterized by work on the construction of Olympic facilities and, at the end of the nineties, by schemes for the construction of headquarters buildings for major companies in the utilities and service industry sector.

2000 - 2011

⁹ See Appendix: "Collection of examples of readings of the city of Barcelona"

With the turn of the century came the launch of '22 @' - the technology district of Poble Nou - and a series of competitions were initiated to bring into being the 2004 Forum of Cultures, the development of which transformed the final stretch of the Diagonal avenue. In 2011 there was a further shift in strategy by the City government, with the object of bringing into being Barcelona "smart city". Nine contests have been chosen (three from each time period), and these form an essential part of the urban development process by virtue of the fact that they share several common factors: their strategic positioning in the urban scene; the responses they provoke in relation to the tension existing between public space versus functional programmes and thirdly, the sociocultural impact which they had at the time. In all of these contests the presentation of a multitude of proposals converge, allowing an effective study of the "proactive view" of the city.

The following case studies are analysed:

1. 1976 / Ideas competition for the extension of COAC.

An analysis of approaches to the historic city centre and of the public spaces surrounding it.

2. 1984 / Ideas competition for the Olympic Ring

Projects looking to create a new city skyline. In these there is a clear intention to create a purposeful view on the very edges of the city .

3. 1986 / International competition for "L'Illa Diagonal" .

To deal with an urban vacuum and implement greater continuity along the length of the Avenida Diagonal.

4. 1989 / International Competition: Housing and the City.

Shaping a new vision of the Diagonal from the Plaça de les Glories to the sea as a proposal for a new city model (prelude to 22 @).

5. 1995 / Seafront of Poblenou competition.

To produce a review of the waterfront and of the Eixample city blocks (manazas) in the post-Olympic context.

6. 1999 / Headquarters of Gas Natural.

The energy companies promoting their brand identity within Barcelona - a city already enjoying global recognition.

7. 2000 / Ideas competitions for the Forum 2004.

Generating a change from the so-called “Barcelona model” to the “Barcelona brand”, with new ways of looking at the city.

8. 2004 / Film Theatre and library of Catalonia

Completing the modifications to the Rambla del Raval with what is regarded as the last major public institution in the city during the time frame of this study.

9. 2011 / State Library

The beginning of the period of economic crisis. Multiple proposals appeared in the search for a new city icon.

Above all it must be stressed that analysis of the documents reveals the existence of a direct correlation between the Architecture and the Representation of the city, which chiefly consists of the localization plans, sketches of buildings in their environment, volumetric models and computer graphics. The way these are structured, their background, their orientation, the kind of line or stroke used are scrutinized. There is analysis of both that which is obscured and of what is obvious. The analysis explores what concept of the city is hidden behind the image and which graphical tools are used to explain this relationship. In gathering this wealth of information, the research itself finds analytic tools appropriate to the investigation of ways of looking at the city. Thus, the concept of the “purposeful look” introduced in this thesis deciphers codes, and the principal characters involved reveal their concept of the “city” with the clues which they leave behind in every drawing. In examining the proposals submitted to the nine architectural ideas competitions in Barcelona, the distinct and differing cities created during the design process are revealed. Using this analysis as a starting point, the study investigates which propositions for the city produce the ways of seeing of the architects who participated in these competitions. Spanning a period of three decades the investigation will assess whether any process of evolution has occurred, and if there has been a tendency to adhere to specific parameters during that time. Moving towards the conclusions of the thesis, the competitions, the texts and the drawings speak of the many cities contained within Barcelona; and also of the many possible cities which Barcelona could become.

The thesis “Barcelona in the spotlight. Readings of the city” provides us with a valuable retrospective, allowing us to determine the relationships which exist between thought and representation. The review of competitions held during the selected period, 1976-2011, constitutes a document - unprecedented to date - which allows us to examine global aspects in depth; its investigative work presenting us with a special history of architectural ideas competitions in the city of Barcelona, and decoding the process of evolutionary change over time encompassed within them.

1976
Ampliación
del COAC



1984
Anillo
Olimpico



1986
Illa
Diagonal



1989
Vivienda
y Ciudad



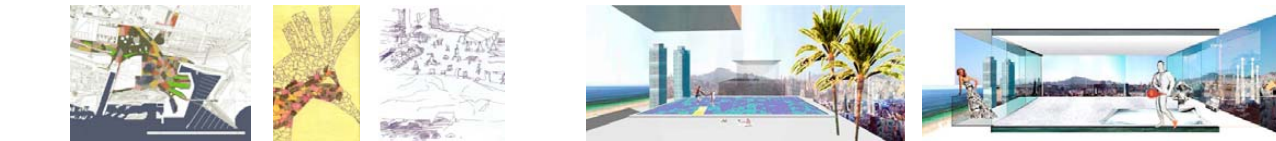
1995
Frente
Maritimo
Poblenou



1999
Sede
Gas Natural



2000
Concursos
Fórum 2004



2004
Filoteca de
Cataluña



2011
Biblioteca del
Estado



A.

CONCLUSIONS. MULTIPLE CITIES AND A MIRAGE

The story of the perception of the city of Barcelona throughout the design process is not one that runs along straight lines nor can it be confined within strictly defined limits. A chronological format has been used in this thesis to provide an easily comprehensible explanation of the events described. The study begins with the date of approval of the Barcelona General Metropolitan Plan (1976) including the “photo finish” of 2011, although it should be borne in mind that is not the end of the story.

The concept of the “Purposeful look”¹ at Barcelona is defined by a study of proposals selected as a result of the nine architectural ideas competitions. The final conclusions of /presented in/ this research are based upon analysis of proposals submitted to these ideas competitions.

The set of Images of the city generated throughout the ideas competitions creates a mosaic of perspectives² (fig. A).

This figure illustrates different models of the “Purposeful looks.” Every one of the drawings implies a design choice for the city. A range of frameworks can be observed, and these provide the context for deciding with which to engage further. A distinction can be made between what a citizen sees on traversing the city in relation to other, broader views of the same area. Unique compositions can be perceived, ranging from figurative descriptions to more abstract narratives. Horizontally, the diagram shows the proposals submitted for each competition, and together with these, the differing ways in which each architect interprets the city. Vertically, the summary provides insight into the evolution of graphical display over three decades and helps uncover similarities and unique visions.

The outline of *Barcelona in the spotlight* is extracted from analysis of these sketches (fig.B).

The differing viewpoints selected during the competitions overlap on this plan of the city. In this diagram, different vision cones are used to explain the location of the observer, the direction of their gaze, the area included in the image and the base against which the design can be verified. These cones contain many vistas of the landscape as it can be seen in the distance,

1 “Mirada popositiva”
Mirada = look, gaze, perspective, view.

2 Mosaico de Miradas = mosaic of perspectives
Miradas = perspectives, ways of seeing

fig. A. Mosaico de Miradas

as well as closer perspectives or views that focus on a specific point. Every choice implies a possible project outline and every design/ draft reflects an idea of the city. And all of this is conveyed through the delineation.

Taken together the grouping of individual “Purposeful looks” from shared ways of looking. The projects which have been analyzed have aspects in common which may be summarised as nine ideas of the city: “memory city”, “permeable city”, “ public space city”, “geometry city”, “ landscape city “, “ fragment city” ,”symbolic city “, collage city” and “reflection city. “

Representation of these differing cities contains many subtle elements which can be depicted as a “Matrix of city concepts” (fig. C). This figure allows us to draw axes representing time (the vertical axis), and place (the horizontal axis) and, in some places on the chart, there is provision for alternating jumps between the different categories/compartments. The chart does not have to be rigid but may change its format where it seems necessary.

The conclusions of this thesis are summarised by the interrelationship of the three diagrams: *Mosaic of perspectives*, *Barcelona in the Spotlight*, and *Matrix of city concepts*.

THE DRAWN CITY

The relationship between the “purposeful look” and the cities that it creates has a heterogeneous composition over time (Fig. A). In contrast, the graphic representation can be perceived as a continuous along three decades.

The view of the images is not dependent on the specific programme but the attitude to the relationship between building and city taken by each. Even in more limited contexts such as the competition to expand COAC or the competition for the Film Theatre and library of Catalonia there are proposals that deviate from the more usual points of view. (Fig. B)

In the competition for COAC there are simultaneous readings of the city as part of the design process and these are translated into specific graphic representations: Clotet-Tusquets work with black and white contrast, with nods to the comic book graphics; Bohigas plays with details, textures and shadows; Piñon-Viaplana concentrate on the stroke of a line drawing. Image is related to history, public space or building. Each architect may be identified with a type of drawing.

fig. B. Barcelona en el punto de mira: 9 concursos.



B.



fig. B. 1. Barcelona en el punto de mira. 1976 Concurso para la Ampliación del COAC.

In the Olympic Ring projects drawings play a decisive role; They illustrate the beginning of coexistence of manual and digital drawings. The latter are a significant step forward for three-dimensional representation, since the new technology streamlines the process for presenting building perspectives from infinite points of view and thus, helps the architect to explain the project. Inception of virtual representation of projects and proposals reveals a wide range of graphics possibilities. However, thereafter, there is a trend toward homogenization of images of the city.

If in previous competitions perspective is the most used method, in the competition for the Gas Natural headquarters burst upon the scene digital collage. This represents a change in the way of explaining the city. The perspectives emulate reality. It begins a trend of substitution between image and object. This process culminates in the Film Theatre and library of Catalonia in 2004.

In the ideas competitions for the Forum 2004 render is the paradigm of the proposals. In this sense, the most obvious example is the Forum building by Herzog and de Meuron. This building represents a scale model 1: 1 image. However, among the many drawings of the Forum competitions those by architect E. Torres illustrate the terrain with a certain ironic tone. They foresee the end of good times of the economic boom, and predict the need for reflection.

The city building moves, as Koolhaas says, from the architectural discipline to the discipline of graphic design. Abstraction which involves rendering goes back to the drawing to reinsert architecture into the “real” city; a reality filtered through the eye of each architect as detected in the competition for the Film Theatre and library of Catalonia. The projects delve into the concept of the “photoshop city” statement by Rem Koolhaas.

At this point, graphic design not only describes the explanation of the architecture and therefore of the city, but reflections, advertisements, textures and light are part of its essence³. These intelligent and changing facades present and incorporate the city of mirrors of Baudrillard in which we can no longer discriminate between the virtual than the real.

3

This concept has its precedent in the building announcement R. Venturi.

3

“Las fases sucesivas de la imagen serían éstas:

- Es el reflejo de una realidad profunda
- Enmascara y desnaturaliza una realidad profunda
- Enmascara la ausencia de una realidad profunda
- No tiene nada que ver con ningún tipo de realidad, es ya su propio y puro simulacro.”

“The successive phases of the image would be these:

- It is a reflection of a deeper reality
- Masks and denatures a profound reality
- Masks the absence of a profound reality
- It has nothing to do with any reality, and his own pure simulacrum “⁴

In the competition for the Film Theatre and library most proposals provided a homogeneous graphic representation and providing solutions through the use of reflections, light and virtuality, but distant from the Forum 2004 renderings. In contrast, the competition from the State Library images are ultimately part of a return to collage, to more or less faithful photomontage of the existing city, appears once more a variety of different graphical representations. In the competition for the State Library architects have the audacity to hand draw sketches combining with other techniques that allow them to explain their urban proposals from their own individual point of view. The disparity of outcomes portends a new era.

4 BAUDRILLARD, J. Cultura y Simulacro. 4ª ed. Barcelona: Kairós, 1993, pág. 18.



fig. B. 2. Barcelona en el punto de mira. 1984 Concurso del Anillo Olímpico.



fig. B. 3. Barcelona en el punto de mira. 1986 Concurso de la ILLA Diagonal.



fig. B. 4. Barcelona en el punto de mira. 1989 Concurso Vivienda y Ciudad.



fig. B. 5. Barcelona en el punto de mira. 1995 Concurso del frente Marítimo del Poblenou.



fig. B. 6. Barcelona en el punto de mira. 1999 Concurso de la Sede de Gas Natural.



fig. B. 7. Barcelona en el punto de mira. 2000 Concursos para el Fórum 2004.



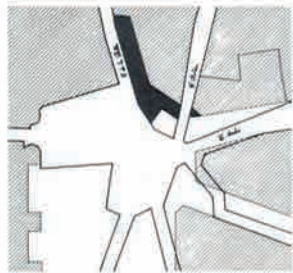
fig. B. 8. Barcelona en el punto de mira. 2004 Concurso de la Filmoteca de Cataluña.



fig. B. 9. Barcelona en el punto de mira. 2011 Concurso de la Biblioteca del Estado.

MULTIPLE CITIES AND A MIRAGE

The “Purposeful look” poses an idea of the city. Nine different concepts of city emerge from the study of proposals submitted to the nine competitions:

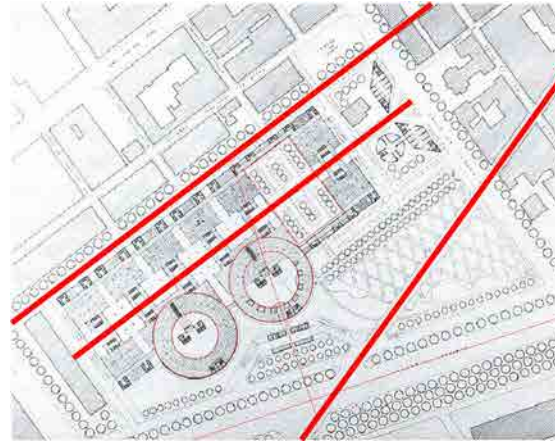


The “**memory city**” reconstructs the past or takes concepts from the past and achieves a transition to the present, for example as with Clotet-Tusquets’ entry to the competition seeking proposals for an expansion of the College of Architects. In their design the nineteenth century city is summoned up in a bid to recover/evoke the memory of the Plaça Nova and recreate its former outlines.

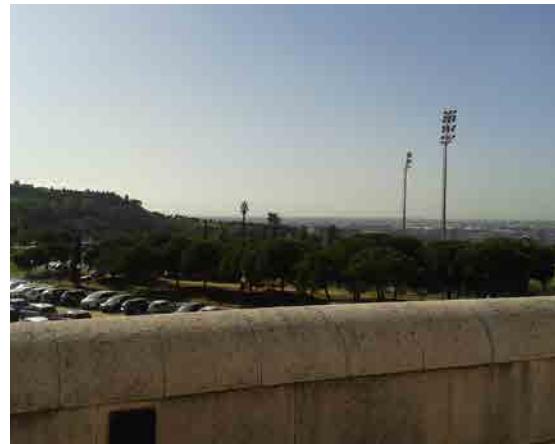
In the “**permeable city**” the border between building and public space is broken down; the boundary between inside and outside disappears. A specific example of this is the State Library of J.M.Miró. The building acts as a screen between the Ciudadela Park and the ‘Estación de Francia’.

The “**public space city**” is shaped by streets and squares. Architecture defines the form and quality of the urban setting. The ‘Illa Diagonal’ building by R. Moneo and M. de Sola-Morales can be identified as an example of this.

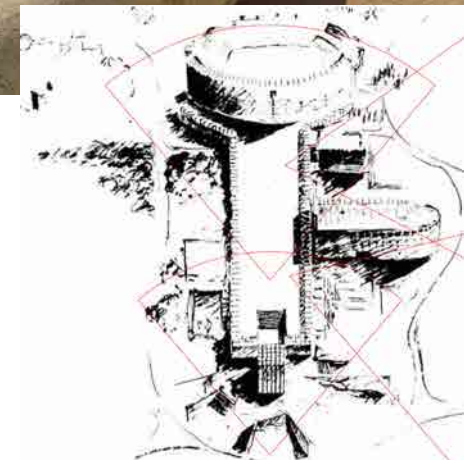
The citizen of the “**geometry city**” moves in an area where there is no difference between public space and architecture. The buildings become objects located on the plane, twinned or isolated by rules consistent in keeping with the design: volume and geometry. M. Botta’s entry for the Illa Diagonal competition is such a case. The architect did not follow the line of the Diagonal, but composes a project able to make its own statement.

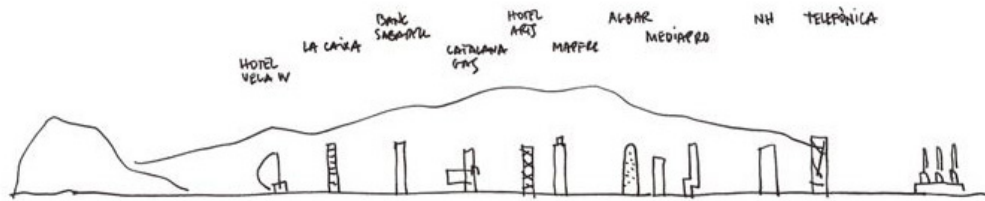


The “**landscape city**” is the panoramic city. The boundaries of the city extend beyond its physical perimeter. This city forms links with distant outskirts, with far-flung places. Plans drawn up by R. Moneo and Saenz de Oiza for the Barcelona Olympic ring allow the city to reach out to the landscape surrounding it.



The dynamic “**fragment city**” flees the confined spaces of the city of enclosed interiors. It is a city composed of remnants whose story is told through hundreds of petty/small vignettes/ anecdotes. Conceptually it focuses on detail and proximity. It is constructed on a human scale. The project by the Ll. Cantalops group for the seafront competition may be identified with this idea.



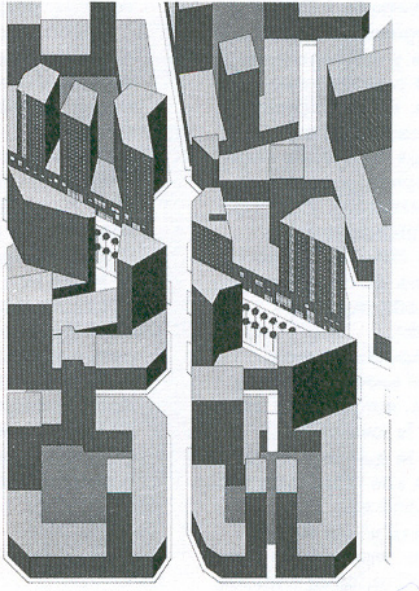


The “**symbolic city**” consists of architectural and symbolic landmarks with a dialogue established between them. Its purpose is to see and be seen. It is based on the duality between landscape and point of reference. BAAS proposed just such an idea of the city in the plans for the State Library.

The “**Collage City**”. EMBT’s work on the Natural Gas headquarters, exemplifies the process of constructing a city out of layered instants. The contours of existing elements are excised and incorporated into a new pattern. The way EMBT work is by synthesising fragments from deconstruction to reality. The resulting city is a collage of pieces assembled from superimposed layers and overlapping points in time.

In the “**city of reflection**” architecture is no longer corporeal and becomes an identity that emits, transmits and reflects light and visual information. The buildings seem to disappear and then turn into images /likenesses of themselves. This is the concept of the city which Baena-Casamor envisaged in the building of the Film Archive of Catalonia. The jump from architectural project to the virtual city is made through “Mirada (Look) 2.0”⁵

5 The so-called “look 2.0 view/look/gaze” superimposes on the “mirada propositiva/purposeful look” other processes shaping the city such as citizen participation, direct interaction through social networks, the concept of smart city, etc.



On the other hand, the “Purposeful look”, also generates concepts of hybrid cities:

In their submission to the competition for the Olympic ring, the teams of R. Bofill and A. Isozaki suggested a “city of memory / Landscape city” by linking their proposal with the pre-existing Universal Exhibition of 1929 and constructing a project which included the city as part of a wider area. The pairing of memory with landscape is only to be found in this competition.

In contrast, the “**geometry - public space city**” recur in various competitions. In the Olympic ring they can be found in the plans of Gregotti and Weilde. In the “Housing and City” competition Kollhof built the Diagonal with these two concepts. Finally, they also appear in the Gas Natural building according to the model presented by the MBM studio.

In Illa Diagonal the “**geometriy - symbolic city**” cities unite as can be seen in the plans of Holzbauer and Botta. Concern for geometry and for the outlines of the Eixample converge in their designs, together with the symbolic importance of perspective to the Avinguda Diagonal⁶.

The “symbolic / landscape” city is a concept which extends over three of the competitions studied. In “Housing and Cities”, the Abalos - Herreros partnership built a set of landmarks which can be explained with reference to the landscape; similarly Donato’s proposal for the waterfront of Poblenou plays with the idea of distance. Finally, the BAAS library should be perceived in the light of its dual role as a mirador/scenic viewing point over Barcelona and as an icon on a par with other symbols of the city.

The hybrid city of “**memory - public space city**” is defined in the competition for redeveloping the waterfront. In it the tradition of the Eixample is reviewed along with the GATPAC concepts for Barcelona. Designs by the Ferrater, Pasqual and Bohigas teams demonstrate this.

The plans for the head office of ‘Gas Natural’ from the Torres-Martinez Lapeña studio envisage a city in which “**public space - landscape**” combine. Panoramic views are framed by the windows of the offices. The architects’ work takes account of detail and draws inspiration from the landscape, but without losing sight of the character of the location.

6 Diagonal Avenue.

The duo of “**reflection - landscape**” blend together in the International Convention Centre of Barcelona at the Forum. Here, J.Ll. Mateo initiates a city which transforms into an image of itself. From high up one looks down onto the city as a landscape which envelops the spectator.

Domingo-Ferrer’s proposal for the Film Archive of Catalonia constructs the “**Reflection - symbolic city**”. The building may be interpreted as a node within a web of interconnected points which define the infrastructure and symbolic elements of Barcelona. This concept dovetails together with the building as a mirror able to reflect the changing reality of its environment.

Finally, the city of “**reflection - memory**” appears, in the form of the State Library created by Lagula architects. On the one hand, the design rests/supports itself on the transformed geometry of the ancient Ciudadela, and on the other hand, an interpretation of the city can be made from the reflective surface.

CONCEPTOS DE CIUDAD



	GEOMETRÍA	SIMBÓLICA	FRAGMENTO	PAISAJE	PERMEABLE	MEMORIA	ESPACIO PÚBLICO	REFLEJO
1976 Ampliación del COAC	Rosselló / Mir	Bohigas	Arañó / Compte	Clotet / Tusquets	Pifon / Viaplana	Linás		
1984 Anillo Olímpico	Bofill	Moneo / Saenz Oiza	Gregotti	Isozaki	Weilde	Correa		
1986 ILLA Diagonal	Holzbauer	Botta	Walker	De Carlo	Moneo			
1989 Vivienda y ciudad	Abalos / Herreros	Neutellings	Christen	Daniel / Liebermann	Béal / Brunet	Pranlas / Collova	Herzog / De Meuron	Kolhoof
1995 Frente Marítimo Poblenou	Serra / Bru	Ferrater	Pasqual	De Cáceres	Bohigas	Cantallops	Donato	
1999 Sede Gas Natural	Torres / Lapeña	Brullet / De Luna	Bohigas	EMBT	CIUDAD COLLAGE			
2000 Fórum 2004	Torres / Lapeña	Mateo						
2004 Filmoteca de Cataluña	Baena / Casamor	Gallego	Ravellat / Ribas	Domingo / Ferrer	Mateo	Torres / Lapeña		
2011 Biblioteca del Estado	Lagula arq.	BAAS	EMBT	Miró	CIUDAD COLLAGE			

C

MATRIX OF CITY CONCEPTS

The collection of “purposeful looks” is arranged in form of a matrix. This figure allows a reading function of time, place, or following the path of a specific architect. (fig. C)

As shown in the “Matrix of city concepts” in these three decades the enduring concepts are: the “memory city”, the “landscape city”, the “symbolic city” and “public space city.” The city that reconstructs the past is related to Barcelona landmarks such as the historic center, Montjuïc and the Ciudadel. In the competition for the waterfront of Poblenou the *Eixample* is also reviewed from historical perspective. The “landscape city”, however, is explained from the relative position of the project regarding the city. On one hand, this concept can be found in the Olympic Ring projects, on the other hand, in those proposals whose typology is a tall building or skyscraper. However, the “symbolic” and “public space” cities neither represent a specific place nor a particular type of project. There extend throughout the matrix of the “purposeful looks.”

The “geometry city” relates to the proposals made by Aldo Rossi in *The Architecture of the City*. Among others, Gregotti, Botta and Bohigas are influenced by this theory. However, concern over the “geometry city” disappears with the turn of the century. In the year 2000 the “reflection city” appears linked to graphical representation and to “digital collage” as a predominant technique.

While there are collective responses to the “purposeful look”, those of individuals can also be appreciate. The “collage city” is seen in the architecture of E. Miralles and “home city” reflects the architecture of Torres-Martinez Lapeña. Both have a specific way of drawing. Their essence is timeless act that transcends the historical evolution of the city.

LOOK 2.0

In short, “Barcelona in the spotlight. Readings of the city” brings the concept of “purposeful look” as a tool of analysis available to the architect to express their idea of the city through drawing and images of the same. This thesis establishes the relationship and evolution between the type of graphical representation and the concept with which it is associated.

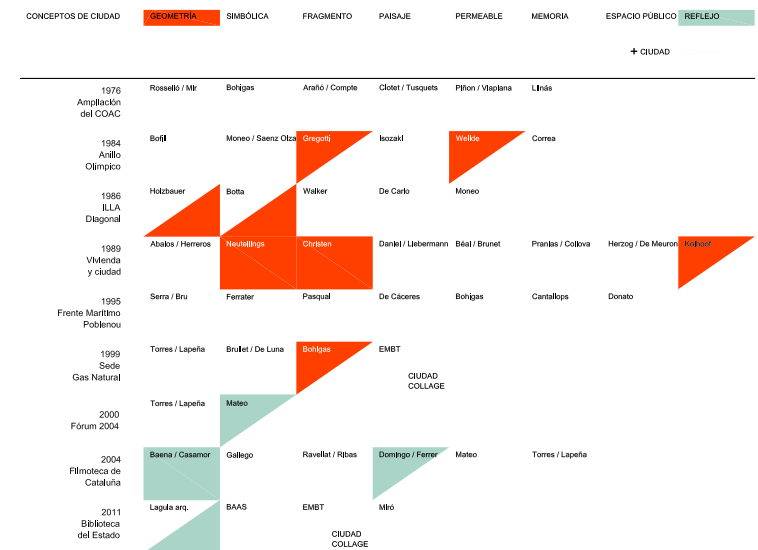


Fig. C. 2. Matriz de ciudades. Geometría y reflejo.

Fig. C. Matriz de ciudades



The thesis reaches conclusions about some issues but leaves other open for future research. The Barcelona's competitions until 2011, the date on which a turning point called "look 2.0" have been analysed. However "look 2.0" could be investigated further.

Additionally future research applying similar methods could be undertaken on relevant ideas competitions, for example, the "gates of Collserola" or the remodeling of the plaza de les Glories.

In this thesis, the analysis has focused on Barcelona interrelating different schemes: *Mosaic of perspectives*, *Barcelona in the spotlight* and *Matrix of city concepts* and these could be extrapolated to other cities. This would allow the development of different studies using the method provided in this thesis. Moreover, during this process one can intuit the possibility of finding patterns of relationship between time, speed and space as variables able to configure different ideas of city.⁷

fig. C. 3. *Mon Oncle*. Jacques Tati ,1958.

⁷ The different forms of city could be related to the time: the unit of measurement would be the distance in feet or miles, but how to use time and space, ranging from the nomadic to sedentary; of host city, the city that expelled citizens.

A.

1976
Ampliación
del COAC



1984
Anillo
Olimpico



1986
Illa
Diagonal



1989
Vivienda
y Ciudad



1995
Frente
Marítimo
Poblenou



1999
Sede
Gas Natural



2000
Concursos
Fórum 2004



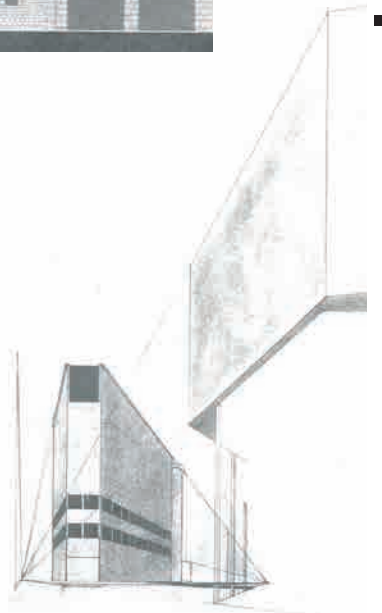
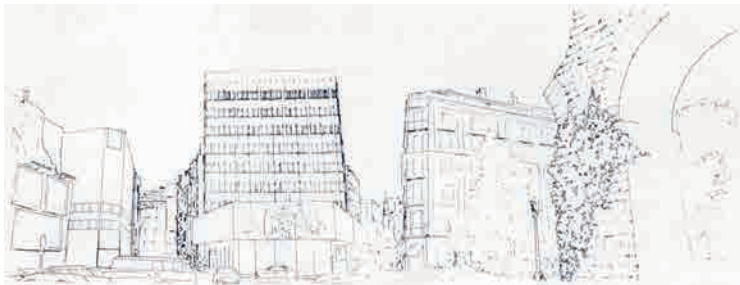
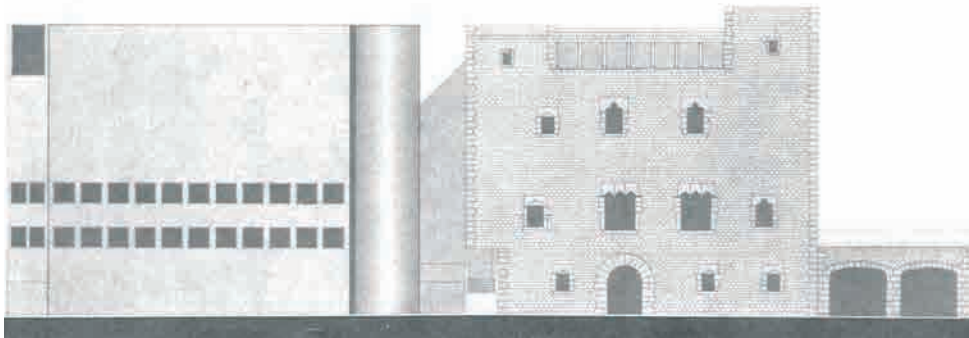
2004
Filmoteca de
Cataluña



2011
Biblioteca del
Estado



RECOPILACIÓN DE EJEMPLOS DE LECTURA DE LA CIUDAD



1r premio / Lema: POKER

1. Alzado desde la calle dels Arcs 2. Vista desde la calle del bisbe 3. Perspectiva que explica la relación de la sede del COACB y su ampliación. Alzado y perspectiva realizados para el concurso de la Ampliación de la sede del COAC BOHIGAS, Oriol; "Concurso de anteproyectos para la ordenación de la Sede social en Barcelona del COACB"; Arquitecturas Bis 17, Julio, 1977

PROYECTO

1976

Edificio_ SEDE del COACB (Concurso)

Arquitecto_ J. Roselló / M. Mir

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ Plaza Nova 5

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde Plaza de la Catedral

LH

Altura peatón

Fondo

Encuadre

Escala cercana

Soporte

Perspectiva

Autor

Estudio

PROYECTO

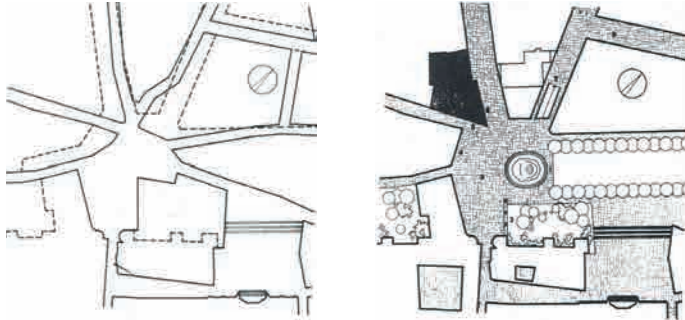
1976

Edificio_ SEDE del COACB (Concurso)

Arquitecto_ MBM / Steegman

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ Plaza Nova 5



SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Desde Plaza de la Catedral

Altura Peatón

Se dibuja el entorno

Escala intermedia

Dibujo / esbozo presentación detallada

Estudio

CIUDAD

" Ciudad espacio público"

2º premio / Lema: DOCTOR ROBERT O VAGHE STELLE DELL'ORSA

"Concurso de anteproyectos para la ordenación de la Sede social en Barcelona del COACB, Op. Cit.

Selección propuestas concurso ampliación del COAC / 1976

1. Planta de superposición de las diferentes alineaciones 2.Planta situación y definición de los elementos urbanos 3. Vista desde la plaza de la catedral

PROYECTO

1976

Edificio_ SEDE del COACB (Concurso)
Arquitecto_ C. Arañó / E. Compta
Tipo de Actuación_ Edificio
Dirección_ Plaza Nova 5

SITUACIÓN

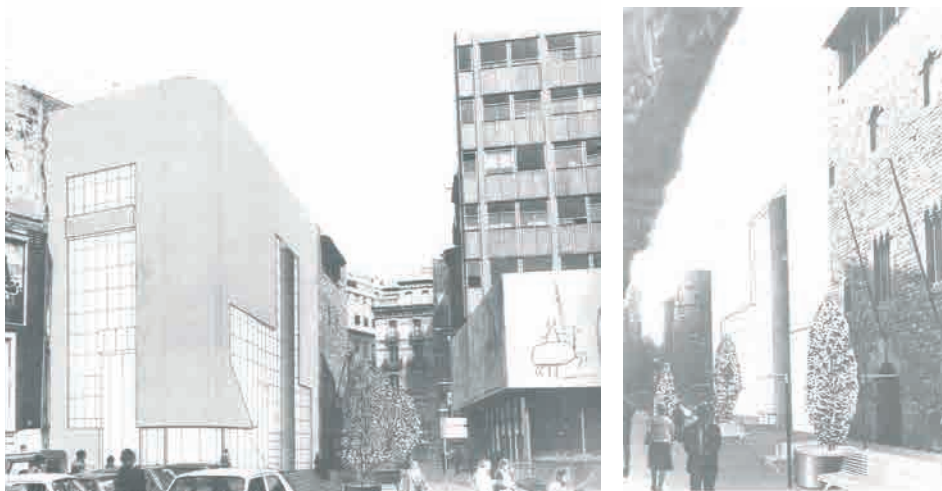


IMAGEN

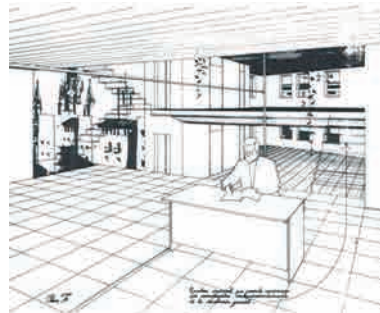
PV Desde calle del Bisbe
LH Altura peatón
Fondo Fotografía del entorno
Encuadre Escala cercana
Soporte Fotomontaje
Autor Estudio

CIUDAD

"Ciudad espacio público"



3r Premio / Lema: E6
"Concurso de anteproyectos para la ordenación de la Sede social en Barcelona del COACB.
Fotomontaje desde la Plaza Nova i desde el carrer dels Arcs.
Op. Cit.



Lema: CASCO ANTIGUO

Vista desde la Plaza Nova en el siglo XIX, vista desde la Vía Layetana, perspectivas desde la Avenida de la Catedral y la plaza nova i vistas interiores del proyecto en relación a la ciudad.

"Concurso de anteproyectos para la ordenación de la Sede social en Barcelona del COACB, Op. Cit.

PROYECTO

1976

Edificio_ SEDE del COACB (Concurso)

Arquitecto_ L. Clotet / O. Tusquets

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ Plaza Nova 5

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Desde el interior

Elevada (Planta 3)

Casa Ardiaca, Catedral

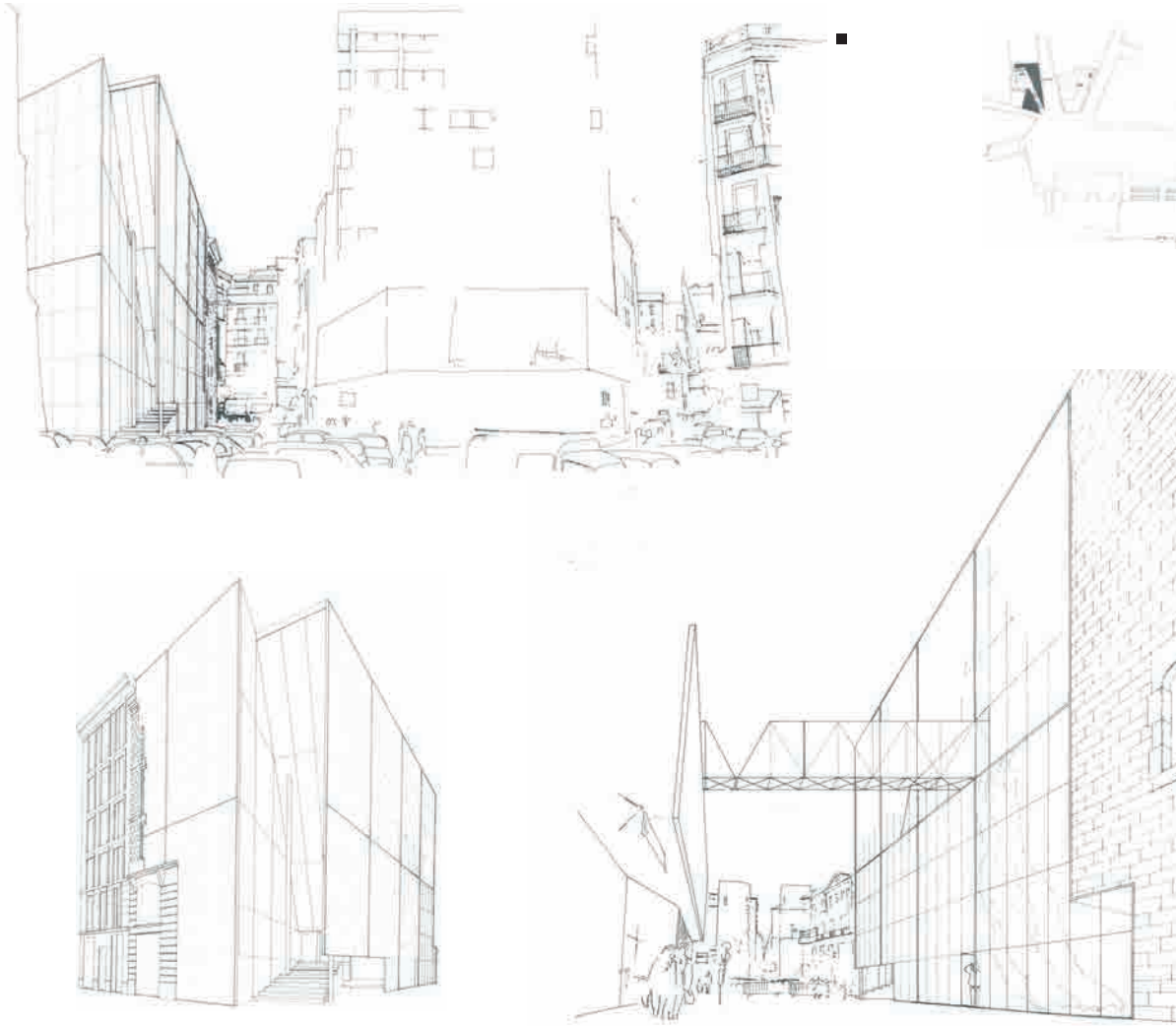
Escala cercana

Dibujo / esbozo presentación detallado

Estudio

CIUDAD

" Ciudad memoria"



Lema: CICLOP MECÀNIC

Vista desde la Plaza Nova / Catedral del Bisbe. Planta de situación. Vista del proyecto desde la Plaza nova. Perspectiva desde la calle dels Arcs.

"Concurso de anteproyectos para la ordenación de la Sede social en Barcelona del COACB, Op. Cit.

PROYECTO

1976

Edificio_ SEDE del COACB (Concurso)

Arquitecto_ A. Viaplana / H. Piñon / E. Miralles

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ Plaza Nova 5

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde calle del Bisbe

LH

Altura peatón

Fondo

Se dibuja el entorno

Encuadre

Escala cercana

Soporte

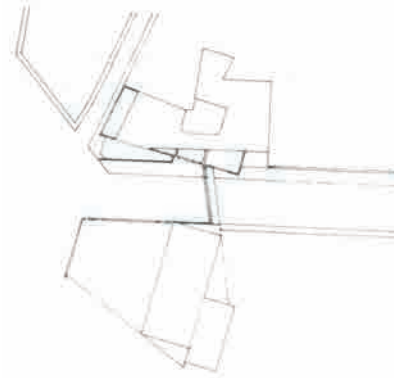
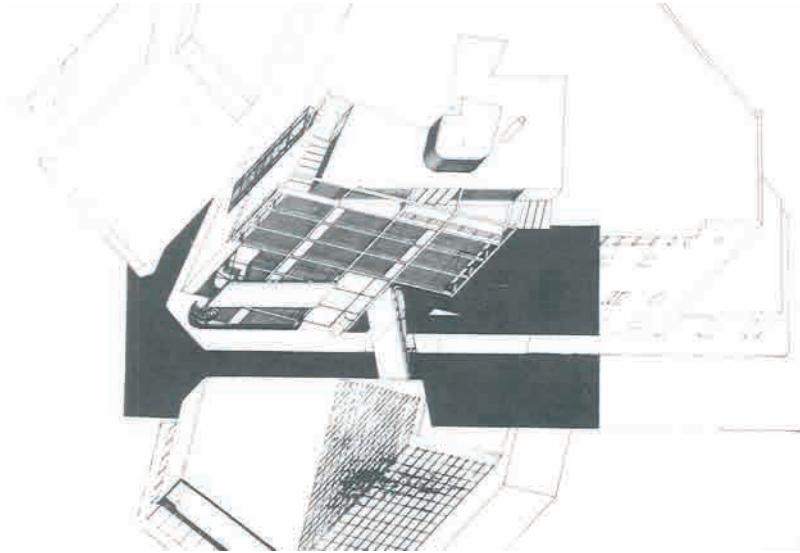
Dibujo / esbozo presentación

Autor

Estudio

CIUDAD

"Ciudad permeable"



Lema: NES

Perspectiva axonométrica del proyecto. Planta de situación.

"Concurso de anteproyectos para la ordenación de la Sede social en Barcelona del COACB, Op. Cit.

PROYECTO

1976

Edificio_ SEDE del COACB (Concurso)

Arquitecto_ J. Llinás

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ Plaza Nova 5

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Aérea (Elección singular)

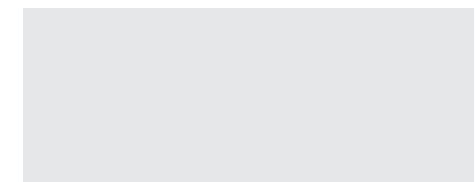
Axonometría

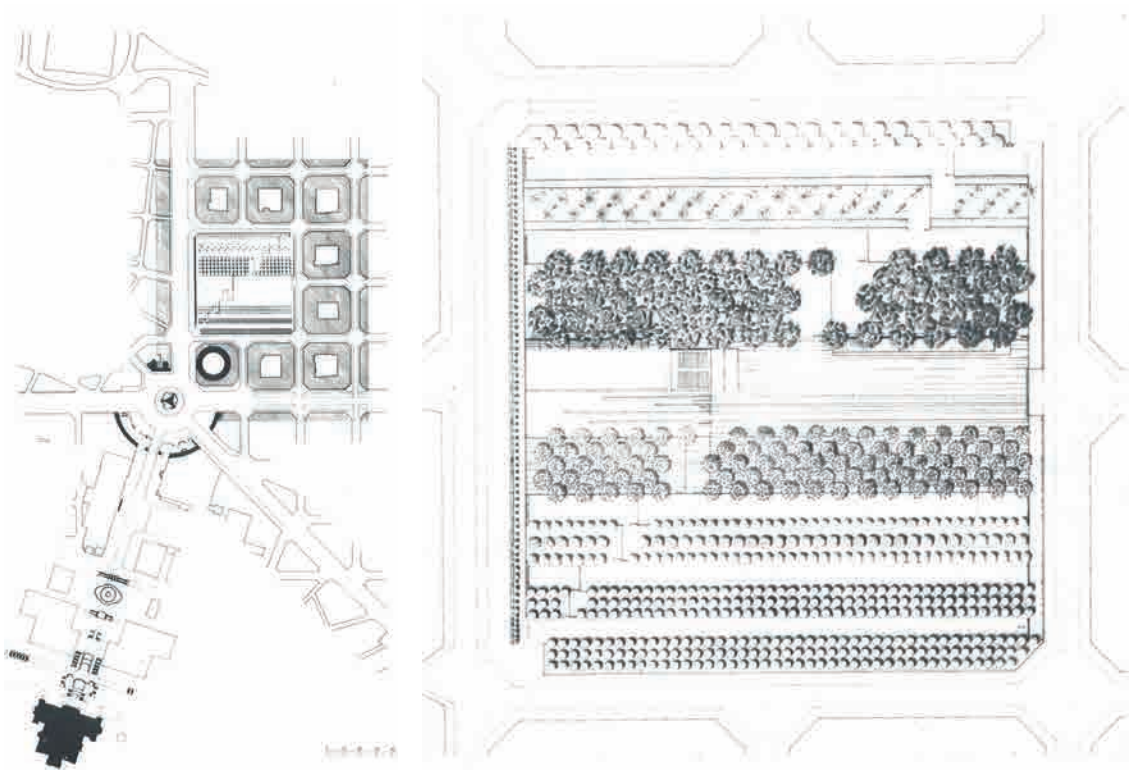
Escala cercana

Dibujo / axonometría detallada

Estudio

CIUDAD





PROYECTO

1980

Edificio_ PARC DE L'ESCORXADOR (Concurso)

Arquitecto_ J Bellmunt / E. Bru / G. Tarragó

Tipo de Actuación_ Espacio Público

Dirección_ Parc de Joan Miró

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Planta
Diédrico

Escala cercana

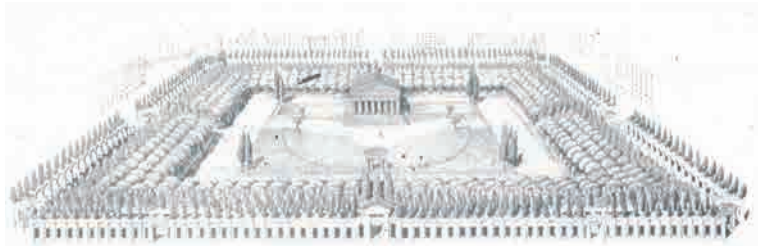
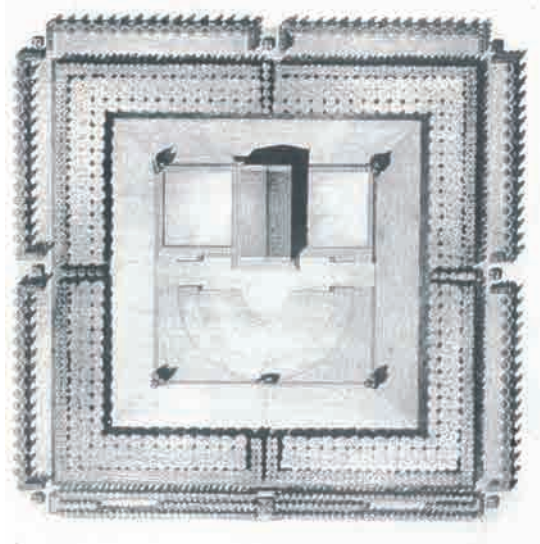
Dibujo / Planta ordenador

Estudio

Lema: EL SETÉ CEL

Planta emplazamiento y planta del proyecto para el Concurso del Parque de "l'Escorxador"

BOHIGAS, Oriol; "Concurso para el parque del antiguo escorxador de Barcelona"; Arquitecturas Bis 40, Noviembre-diciembre, 1981



PROYECTO

1980

Edificio_ PARC DE L'ESCORXADOR (Concurso)

Arquitecto_ R. Bofill

Tipo de Actuación_ Espacio Público

Dirección_ Parc de Joan Miró

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Planta
Diédrico

Escala cercana

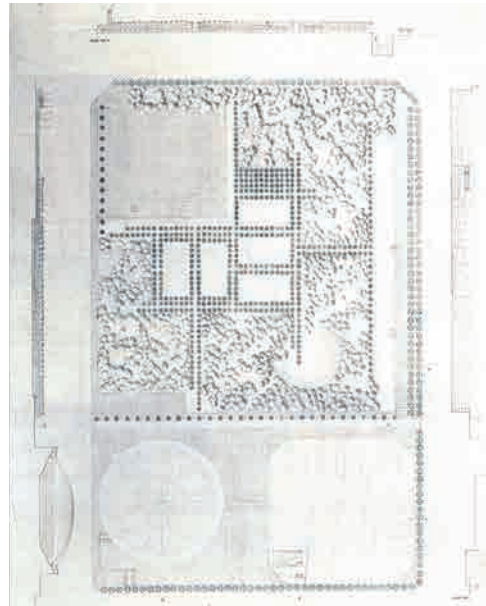
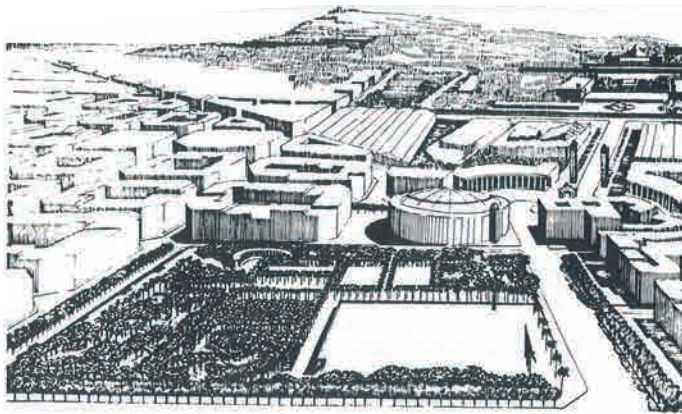
Dibujo / planta representación

Estudio

2º Premio / Lema: ELS JARDINS CLÀSSICS DE L'EIXAMPLE

Perspectiva y planta del proyecto para el Concurso del Parque de "l'Escorxador"

"Concurso para el parque del antiguo escorxador de Barcelona" Op. Cit.



PROYECTO

1980

Edificio_ PARC DE L'ESCORXADOR (Concurso)
Arquitecto_B. Galí / F. Fernandez / M. Gallego
/ M. Quintana

Tipo de Actuación_ Espacio Público

Dirección_ Parc de Joan Miró

SITUACIÓN



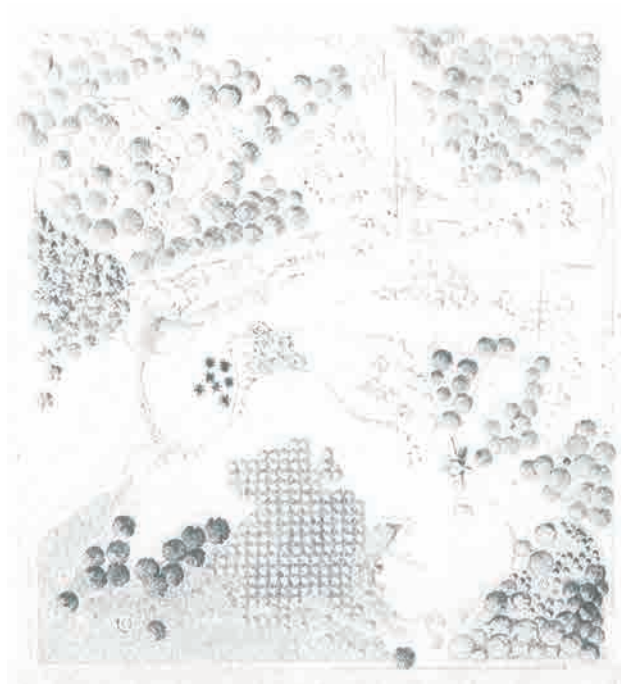
IMAGEN

PV
LH
Fondo
Encuadre
Soporte
Autor

Frente al parque de L'Escorxador
Aerea
Exposició
Escala urbana
Dibujo de líneas y tramas.
Estudio

1r Premio / Lema: DAFNIS I CLOE

Perspectiva y planta del proyecto para el Concurso del Parque de "l'Escorxador"
"Concurso para el parque del antiguo escorxador de Barcelona" Op. Cit.



PROYECTO

1980

Edificio_ PARC DE L'ESCORXADOR (Concurso)
 Arquitecto_ E. Batlle / J. Roig / O. Tarrasó
 Tipo de Actuación_ Espacio Público
 Dirección_ Parc de Joan Miró

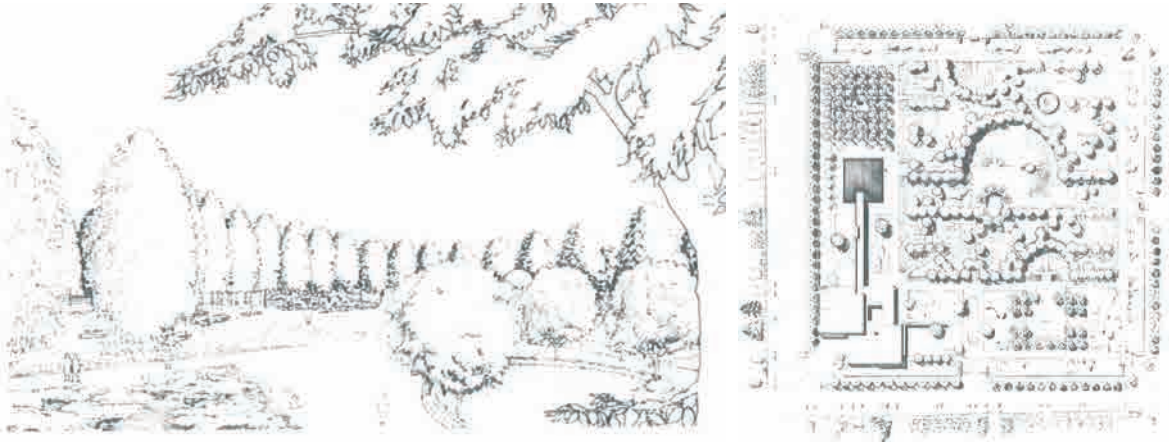
SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Planta
LH	Diédrico
Fondo	
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Dibujo / planta representación
Autor	Estudio

Lema: IL SEGRETO GIARDINO
 Planta del proyecto para el Concurso del Parque de "l'Escorxador"
 "Concurso para el parque del antiguo escorxador de Barcelona" Op. Cit.



PROYECTO

1980

Edificio_ PARC DE L'ESCORXADOR (Concurso)

Arquitecto_ J. San José / M.A. Rodrigo

Tipo de Actuación_ Espacio Público

Dirección_ Parc de Joan Miró

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Planta
Diédrico

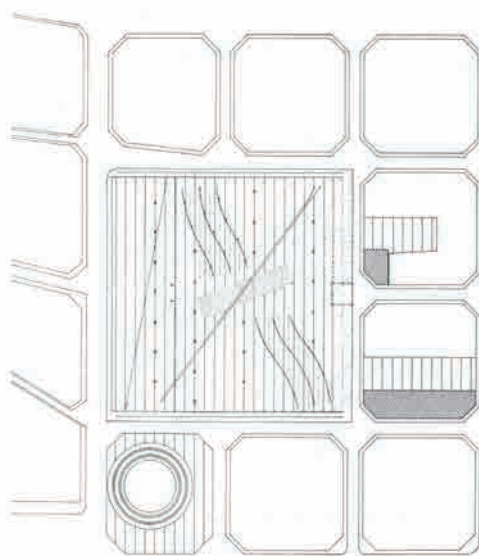
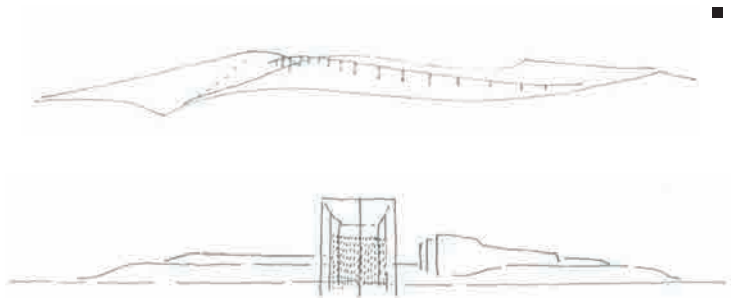
Escala cercana

Dibujo con sombras.

Estudio

Lema: ARRAN DE TERRA

Perspectiva y planta y secciones del proyecto para el Concurso del Parque de "l'Escorxador"
"Concurso para el parque del antiguo escorxador de Barcelona" Op. Cit.



Lema: POPULUS NIGRA
 Perspectivas y planta del proyecto para el Concurso del Parque de "l'Escorxador"
 "Concurso para el parque del antiguo escorxador de Barcelona" Op. Cit.

PROYECTO

1980

Edificio_ PARC DE L'ESCORXADOR (Concurso)

Arquitecto_ H. Piñon / A. Viaplana

Tipo de Actuación_ Espacio Público

Dirección_ Parc de Joan Miró

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

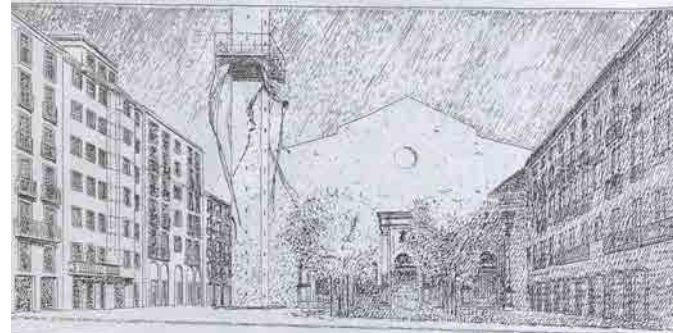
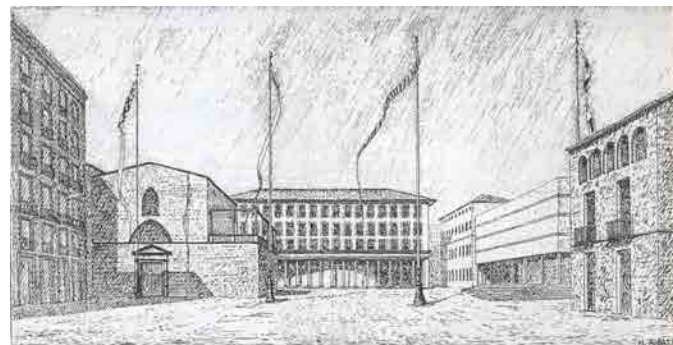
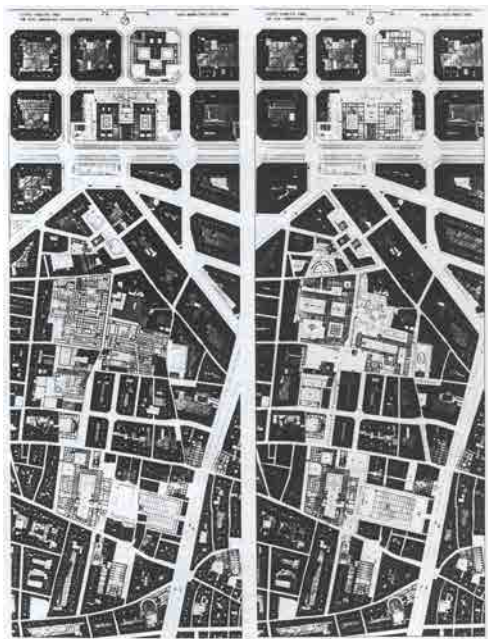
Abstracto

Peatón

Escala Inmediata

Esbozo de líneas / sintético.

Estudio



Planta de la propuesta
 Perspectiva desde la calle Montalegre
 Vista del recorrido.
 SOLA-MORALES, I, Minimal architecture in Barcelona, Lotus Documents, ELECTA, Milan 1986

PROYECTO

1981

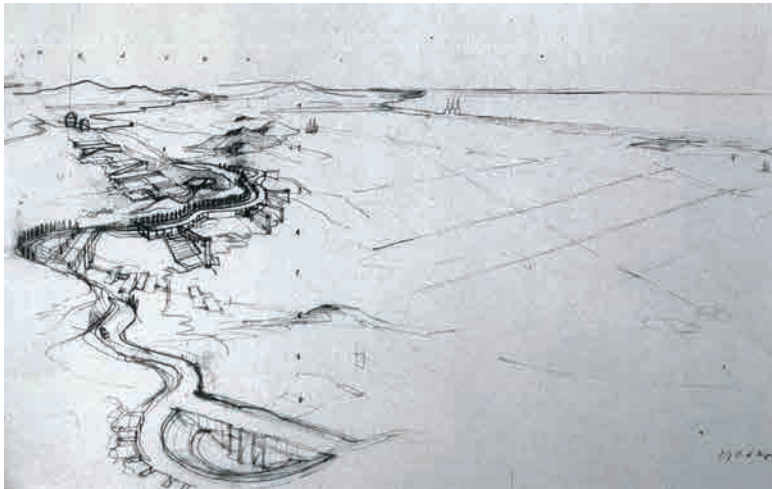
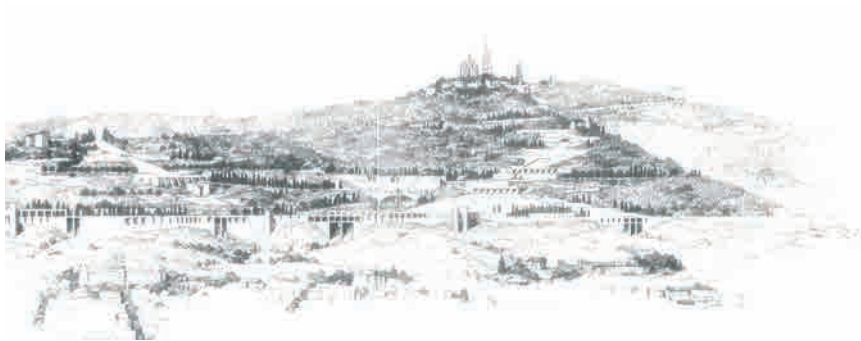
Edificio_ ORDENACIÓN del LICEO AL SEMINARIO
 Arquitecto_ Estudi PER
 Tipo de Actuación_ Ordenación
 Dirección_ Plaza Dels Angels

SITUACIÓN



IMAGEN

PV C/ Montalegre
 LH Altura peatón
 Fondo Plaza dels àngels
 Encuadre Escala Inmediata
 Soporte Dibujo a Tinta
 Autor M. Ribas



PROYECTO

1981

Edificio_ ORDENACIÓN CRTA. DE LAS AGUAS

Arquitecto_ E. Donato

Tipo de Actuación_ Ordenación

Dirección_ Carretera de las Aguas.

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde Collserola

LH

Elevada

Fondo

La ciudad y el mar

Encuadre

Escala urbana

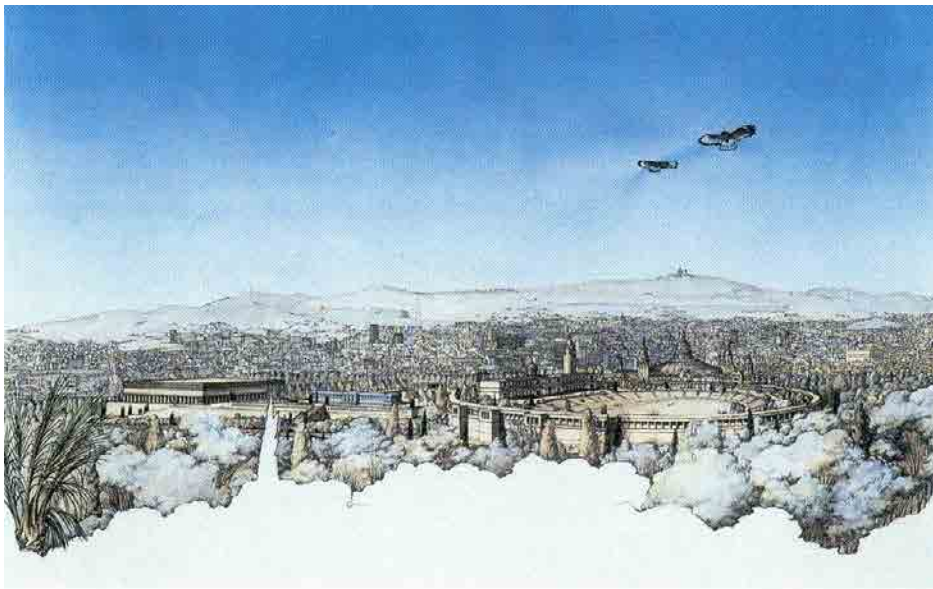
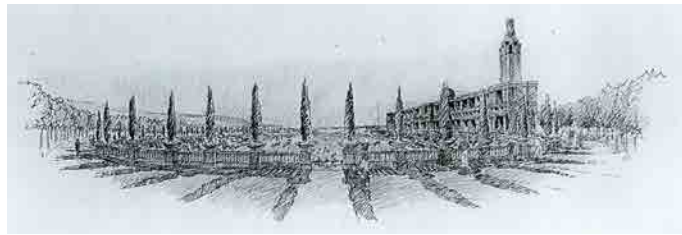
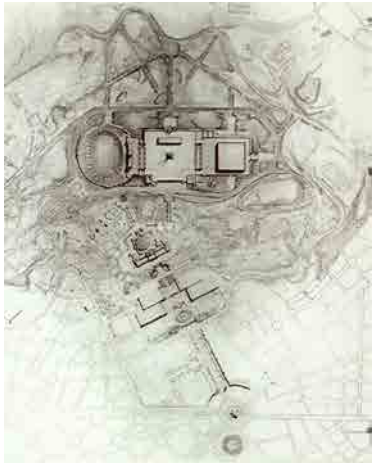
Soporte

Dibujo / esbozo

Autor

E. Donato

Alzado y esbozo del proyecto de la Ordenación paisajística de la carretera de las Aguas, AAVV, Emili Donato: Dibujos de arquitectura, Barcelona: Serbal; Toulouse: Poiesis, 2001



Plano de emplazamiento de la propuesta. Perspectiva del interior del estadio Olímpico
 Perspectiva del Anillo Olímpico desde el sureste.

Arxiu Contemporani Ajuntament de Barcelona. Documentación presentada: Anteproyectos para el Anillo Olímpico.
 Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.
 GRANELL, E, et al. *Montjuïc Olímpic: Barcelona 1992*. Barcelona: Oficina Olímpica, Ajuntament de Barcelona, 1984

PROYECTO

1984

Edificio_ANILLO OLÍMPICO (concurso)

Arquitecto_ R. Bofill

Tipo de Actuación_ Edificios / Ordenación Urbana

Dirección_ Av. del Estadio / Montjuïc.

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Montjuïc, vista sureste

Altura peatón

Barcelona / Collserola

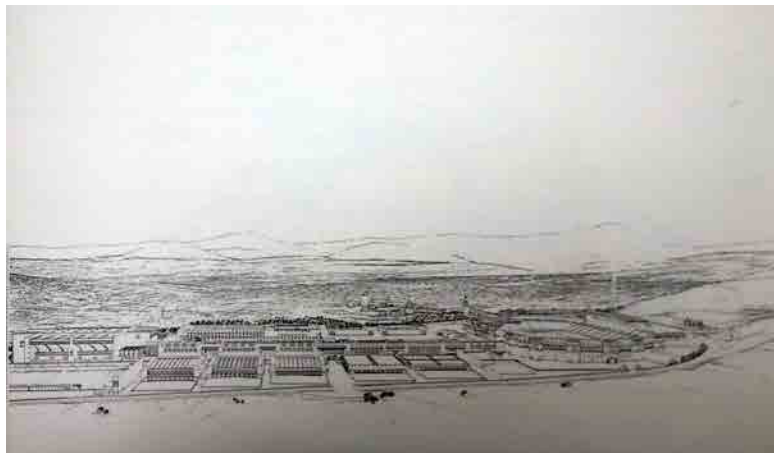
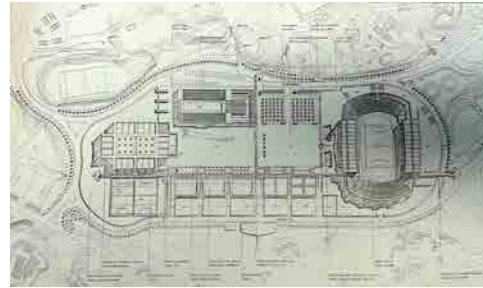
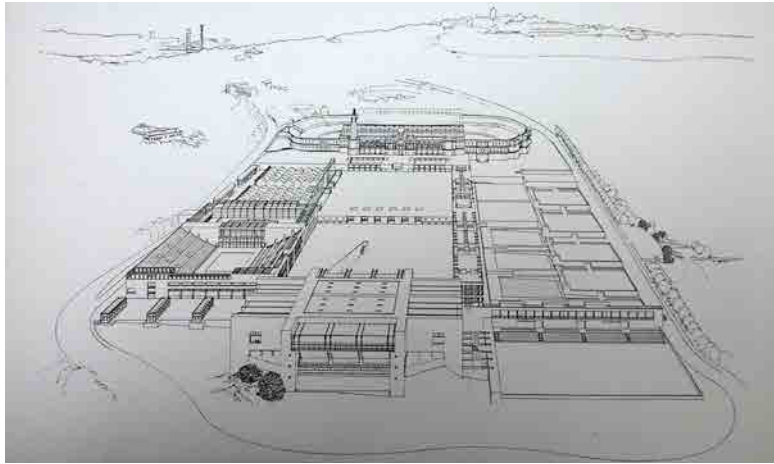
Escala Urbana

Dibujo a color

Estudio

CIUDAD

"Ciudad memoria / paisaje"



PROYECTO

1984

Edificio_ ANILLO OLÍMPICO (concurso)
 Arquitecto_ V. Gregotti
 Tipo de Actuación_ Edificios / Ordenación Urbana
 Dirección_ Av. del Estadio / Montjuïc.

SITUACIÓN



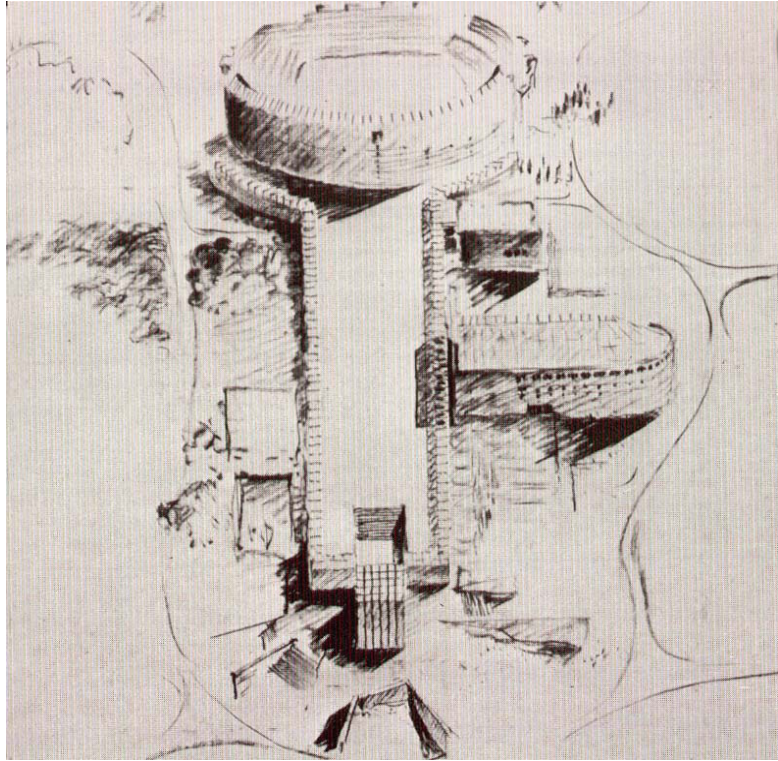
IMAGEN

PV	Montjuïc, vista sur
LH	Elevada
Fondo	Barcelona / Collserola
Encuadre	Escala Urbana
Soporte	Dibujo de líneas
Autor	Estudio

CIUDAD

" Ciudad geometría / espacio público "

Perspectiva del Anillo Olímpico desde el oeste.
 Planta general de la propuesta.
 Perspectiva del Anillo Olímpico desde el sur.
 Arxiu Contemporani Ajuntament de Barcelona. Documentación presentada: Anteproyectos para el Anillo Olímpico.
 Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.



Esbozo del proyecto visto desde el oeste.
 Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.
 GRANELL, E, et al. *Montjuïc Olímpic: Barcelona 1992*. Barcelona: Oficina Olímpica, Ajuntament de Barcelona, 1984

PROYECTO

1984

Edificio_ANILLO OLÍMPICO (concurso)
 Arquitecto_ R. Moneo, F.J. Saenz de Oiza
 Tipo de Actuación_ Edificios / Ordenación Urbana
 Dirección_ Av. del Estadio / Montjuïc.

SITUACIÓN

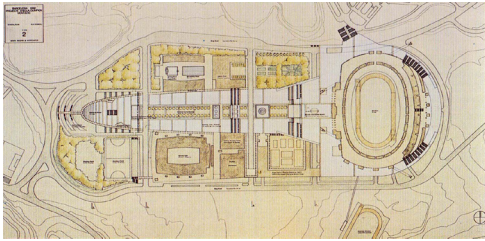


IMAGEN

PV Vista desde el oeste. Centrado.
 LH Aérea
 Fondo Escala Intermedia
 Encuadre Dibujo con sombras
 Soporte
 Autor

CIUDAD

"Ciudad paisaje"



PROYECTO

1984

Edificio_ ANILLO OLÍMPICO (concurso)
 Arquitecto_ A. Isozaki
 Tipo de Actuación_ Edificios / Ordenación Urbana
 Dirección_ Av. del Estadio / Montjuïc.

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Anillo Olímpico
LH	Altura peatón
Fondo	Estadio Olímpico.
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Render
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad memoria / paisaje"

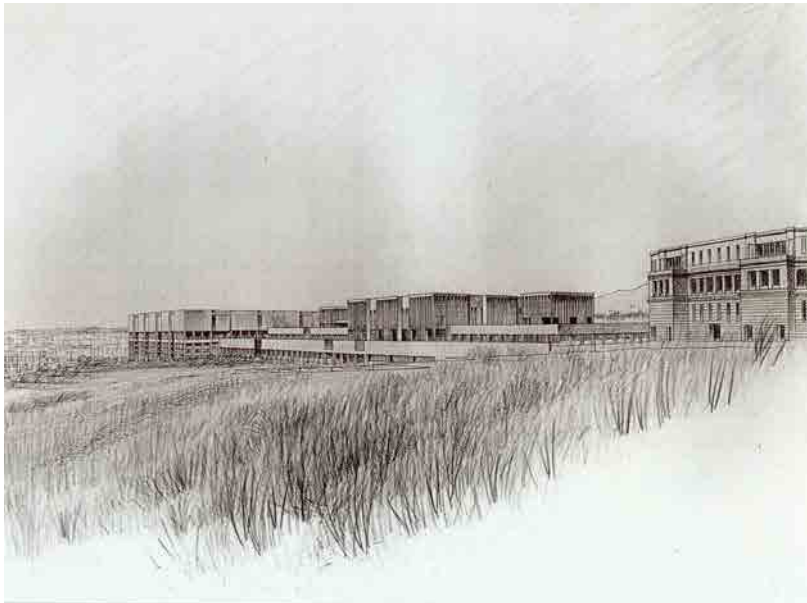
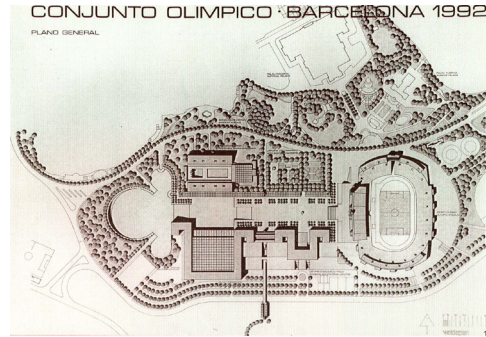
Planta general de la propuesta.

Fotomontaje, vista del proyecto desde el oeste.

Renders del Anillo Olímpico.

Arxiu Contemporani Ajuntament de Barcelona. Documentación presentada: Anteproyectos para el Anillo Olímpico.

Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.



Planta general del conjunto.
 Perspectiva de la plaza hacia el Estadio Olímpico.
 Perspectiva del proyecto visto desde el suroeste.
 Arxiu Contemporani Ajuntament de Barcelona. Documentación presentada: Anteproyectos para el Anillo Olímpico.
 Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.
 GRANELL, E, et al. *Montjuïc Olímpic: Barcelona 1992*. Barcelona: Oficina Olímpica, Ajuntament de Barcelona, 1984

PROYECTO

1984
 Edificio_ANILLO OLÍMPICO (concurso)
 Arquitecto_ R. Weilde
 Tipo de Actuación_ Edificios / Ordenación Urbana
 Dirección_ Av. del Estadio / Montjuïc.

SITUACIÓN

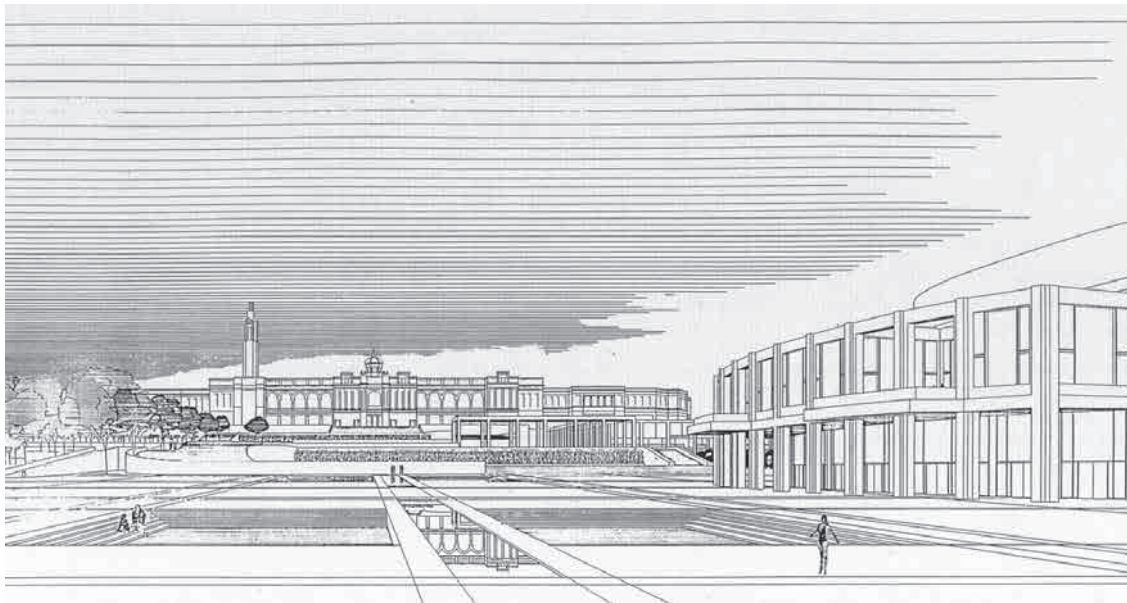
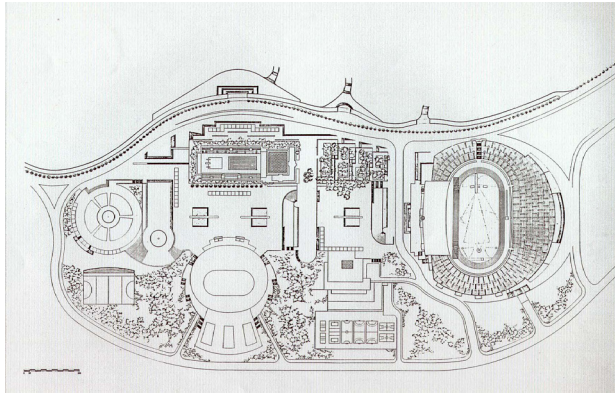


IMAGEN

PV Vista desde el sureste
 LH Altura peatón. P.B. estadio.
 Fondo Límite ciudad. Perfil Collserola.
 Encuadre Escala Intermedia
 Soporte Dibujo con sombras
 Autor Estudio

CIUDAD

“Ciudad geometría / espacio público”



Planta general de la propuesta.
 Perpectiva, recorrido por la avenida central del Anillo Olímpico.

Arxiu Contemporani Ajuntament de Barcelona. Documentación presentada: Anteproyectos para el Anillo Olímpico.
 Archivo histórico del Colegio de Arquitectos de Cataluña.

PROYECTO

1984

Edificio_ ANILLO OLÍMPICO (concurso)
 Arquitecto_ Correa / Milá / Buxadé / Margarit
 Tipo de Actuación_ Edificios / Ordenación Urbana
 Dirección_ Av. del Estadio / Montjuïc.

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Plaza del Anillo Olímpico
LH	Altura peatón
Fondo	Estadio Olímpico.
Encuadre	Escala Inmediata
Soporte	Dibujo de líneas. Detallado
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad fragmento"



PROYECTO

1986 - 1993

Edificio_ ILLA DIAGONAL (concurso)

Arquitecto_ R. Moneo / M. de Solà-Morales

Tipo de Actuación_ Edificio / Ordenación Urbana

Dirección_ Av. Diagonal, 549

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Diagonal

LH

Alzado

Fondo

Skyline

Encuadre

Escala intermedia

Soporte

Dibujo anteproyecto / alzado

Autor

Organización del concurso

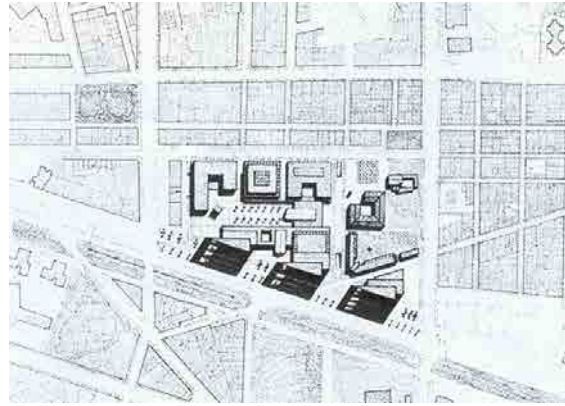


CIUDAD

“Ciudad espacio público”

Alzado comparativo edificios avenida Diagonal.
Alzado del concurso para la ordenación de la Illa Diagonal.

FIOL, Carme, Barcelona, la ciutat i el 92, Barcelona, Olimpiada Cultural S.A., 1990



PROYECTO

1986 - 1993
 Edificio_ ILLA DIAGONAL (concurso)
 Arquitecto_ W. Holzbauer
 Tipo de Actuación_ Edificio / Ordenación Urbana
 Dirección_ Av. Diagonal, 549

SITUACIÓN



IMAGEN

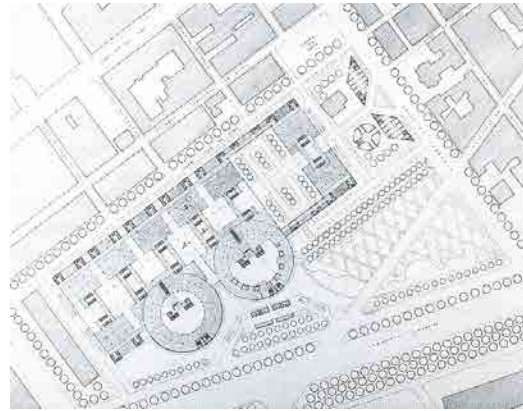
PV Les Corts. Norte Diagonal.
 LH Elevada
 Fondo Escala intermedia
 Encuadre Fotografía de Maqueta
 Soporte Organización del concurso
 Autor

CIUDAD

“ Ciudad geometría / simbólica ”

Planta general de la propuesta.
 Fotografía de la maqueta de la propuesta.

Consulta Internacional de ideas: manzana Diagonal, 1986.
 Barcelona. Urbanisme a Barcelona: Plans cap al 92. Barcelona: Ajuntament. Servei de Planejament Urbanístic, 1987



Planta general de la propuesta.
Fotografía de la maqueta de la propuesta.

Consulta Internacional de ideas: manzana Diagonal, 1986.
Barcelona. Urbanisme a Barcelona: Plans cap al 92. Barcelona: Ajuntament. Servei de Planejament Urbanístic, 1987

PROYECTO

1986 - 1993

Edificio_ ILLA DIAGONAL (concurso)
Arquitecto_ M. Botta
Tipo de Actuación_ Edificio / Ordenación Urbana
Dirección_ Av. Diagonal, 549

SITUACIÓN

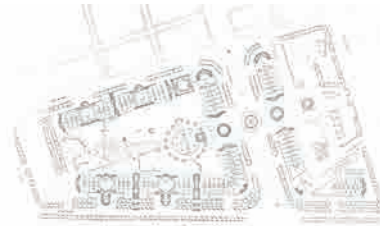


IMAGEN

PV	Les Corts. Norte Diagonal.
LH	Elevada
Fondo	
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Fotografía de Maqueta
Autor	Organización del concurso

CIUDAD

"Ciudad geometría / simbólica"



PROYECTO

1986 - 1993

Edificio_ ILLA DIAGONAL (concurso)

Arquitecto_ D. Walker

Tipo de Actuación_ Edificio / Ordenación Urbana

Dirección_ Av. Diagonal, 549

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Les Corts. Norte Diagonal.

LH

Elevada

Fondo

Encuadre

Escala intermedia

Soporte

Fotografía de Maqueta

Autor

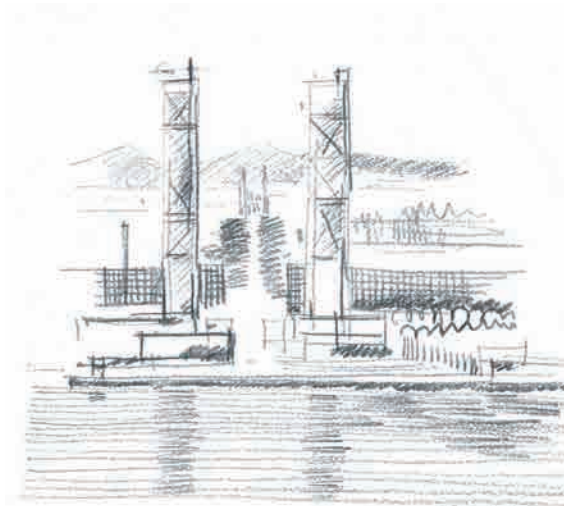
Organización del concurso

CIUDAD

"Ciudad simbólica"

Planta general de la propuesta.
Fotografía de la maqueta de la propuesta.

Consulta Internacional de ideas: manzana Diagonal, 1986.
Barcelona. Urbanisme a Barcelona: Plans cap al 92. Barcelona: Ajuntament. Servei de Planejament Urbanístic, 1987



D. Mackay
 28-05-1988

PROYECTO

1988 - 1992

Edificio_ VILLA OLÍMPICA

Arquitecto_ MBM

Tipo de Actuación_ Urbanística

Dirección_ C/ Marina

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Desde el mar / C/ Marina.

Elevada (Planta 1)

Collserola, Sgrad. Familia

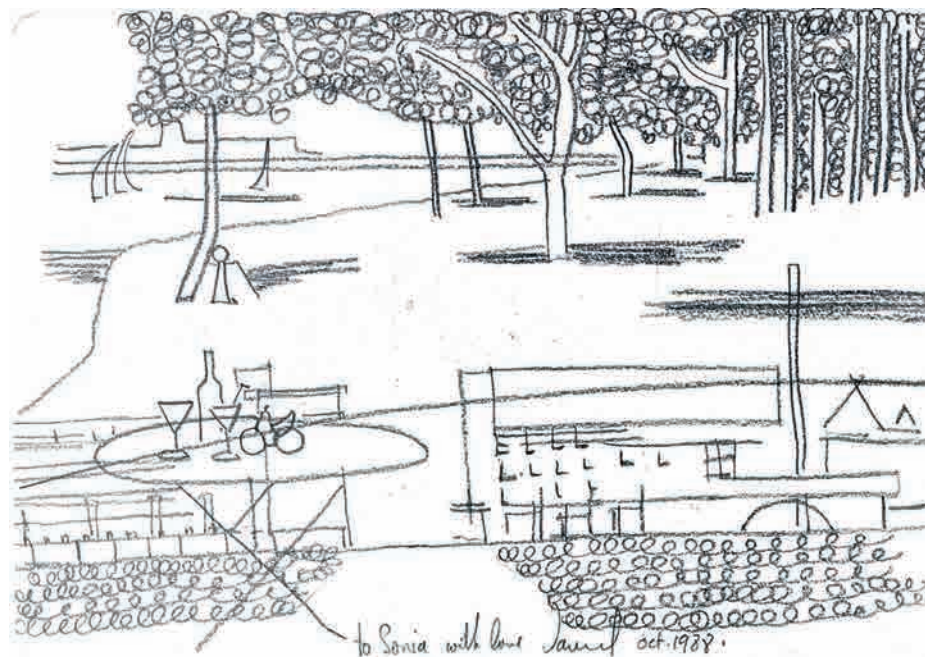
Escala urbana

Dibujo / esbozo a lápiz

D. Mackay

Esbozo del proyecto para la Villa Olímpica, 28-05-1988

AAVV, La Mirada del arquitecto, anotaciones, paisajes, impresiones, Huesca, Amigos de Serrablo, 1998. Catálogo de la Exposición



PROYECTO

1988

Edificio_ PARQUE DEL PUERTO NOVA ICARIA

Arquitecto_ MBM

Tipo de Actuación_ Espacio público

Dirección_ Puerto Villa Olímpica

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Desde la orilla / Pso. Marítimo.

Altura peatón (sentado)

Puerto Olímpico

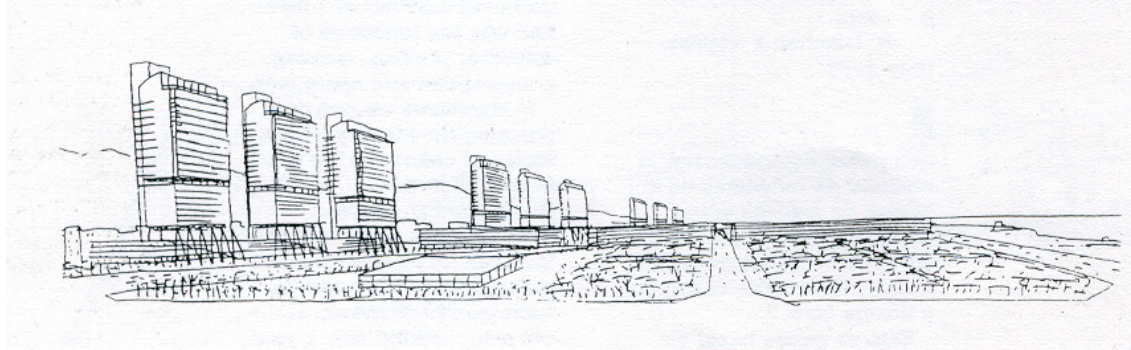
Escala intermedia

Dibujo / esbozo a lápiz

D. Mackay

Esbozo del proyecto del Parque del Puerto Nova Icaria, 11-1988

AAVV, La Mirada del arquitecto, anotaciones, paisajes, impresiones, Huesca, Op. Cit.



Perspectiva general de la propuesta.

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)

Arquitectos_ I. Ábalos, J. Herreros.

Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana

Dirección_ Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

C/ Sancho de Ávila

LH

Elevada

Fondo

Collerola, Maresme y el mar

Encuadre

Escala urbana

Soporte

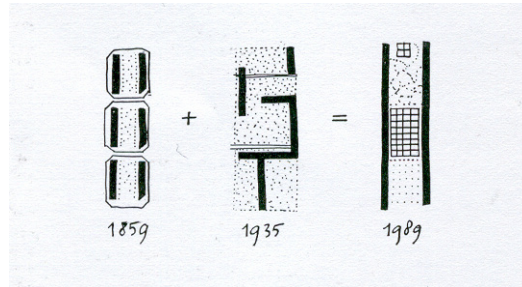
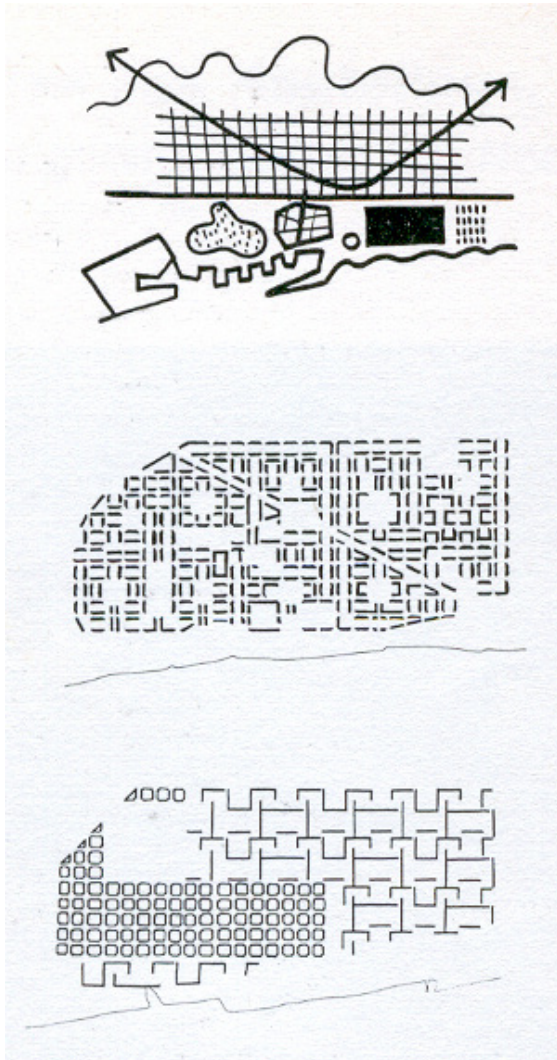
Perspectiva de líneas

Autor

Estudio

CIUDAD

"Ciudad simbólica / paisaje"



Esquemas de la propuesta, a escala urbana.
 Esquemas de la evolución de la trama de manzanas: PlaCerdà, Pla Macià y propuesta.
 Axonometría del edificio de viviendas.

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)
 Arquitectos_ De Geyter, Neutellings, Roodbeen, Wall.

Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana
 Dirección_ Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN

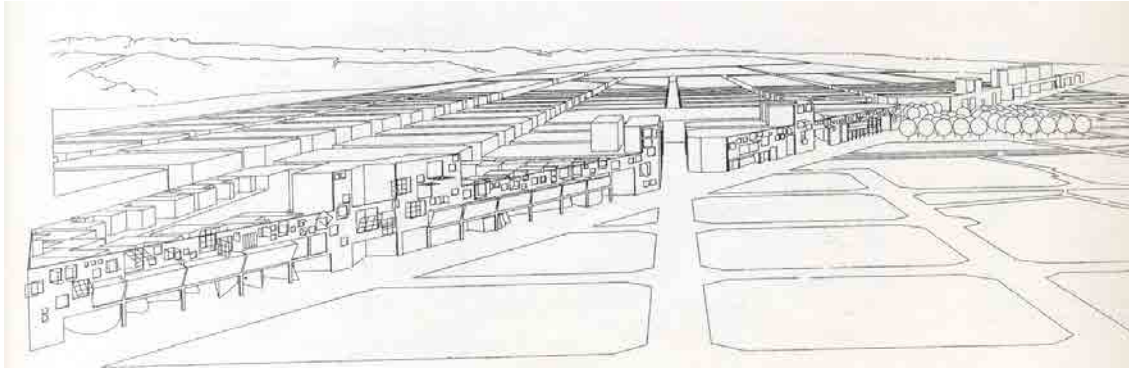


IMAGEN

PV Esquemas en planta
 LH
 Fondo Escala urbana
 Encuadre Dibujode líneas y tramas
 Soporte Estudio
 Autor

CIUDAD

" Ciudad geometría "



Perspectiva general de la propuesta.

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)

Arquitectos_ H. Christen

Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana

Dirección_ Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

C/ Tanger

Aérea

Collserola, el Maresme y final Diagonal

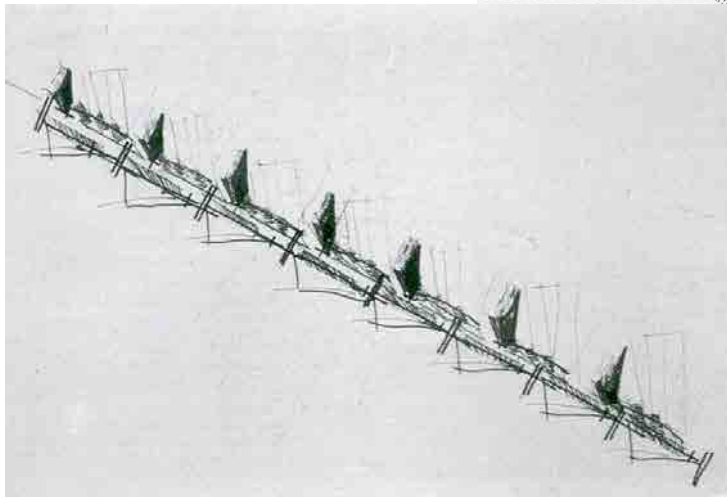
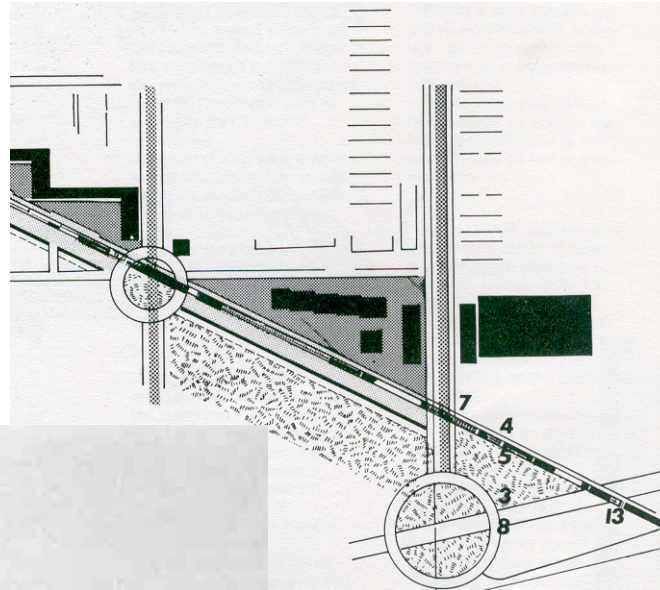
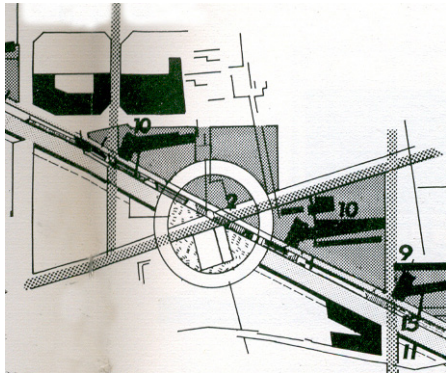
Escala urbana

Dibujo de líneas.

Estudio

CIUDAD

"Ciudad geometría"



1r premio ex-aequo
 Fragmentos de la planta general: zona del cruce de la Av. Diagonal con la calle Pere IV y zona del final de la avenida.
 Boceto de las torres de la avenida Diagonal.

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)
 Arquitectos_ A. Daniel y C. Lieberman.
 Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana
 Dirección_ Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN

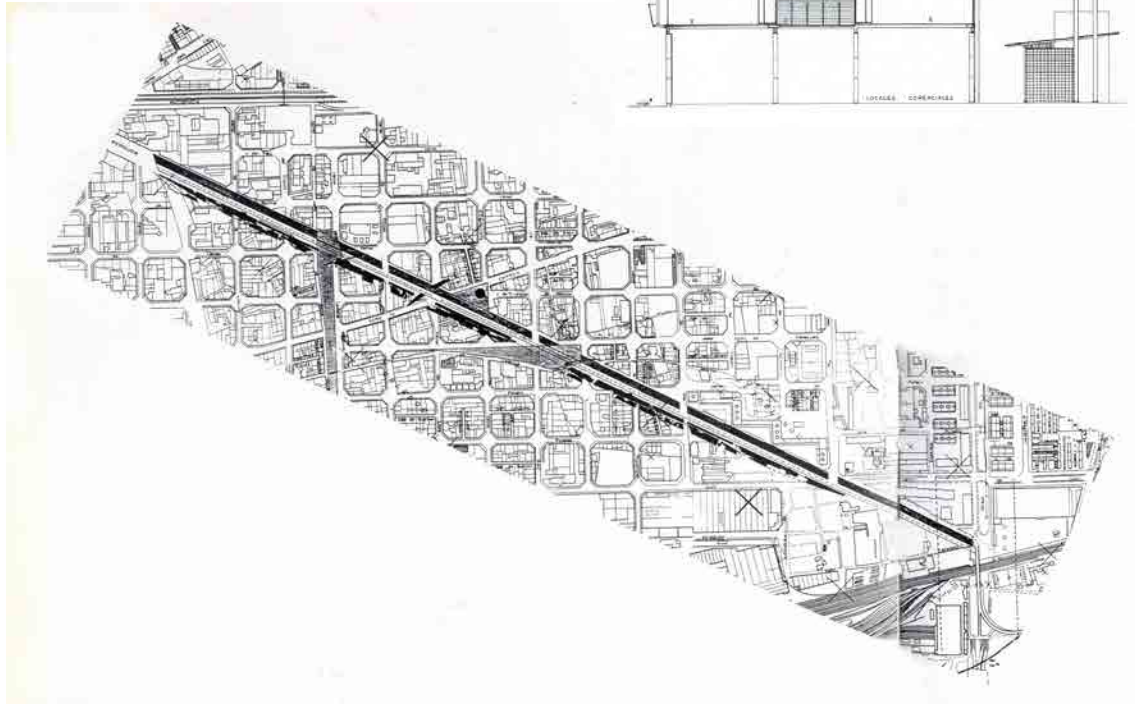


IMAGEN

PV Aérea
 LH Perspectiva / axonometría
 Fondo Escala urbana
 Encuadre Esbozo a lápiz
 Soporte Estudio
 Autor

CIUDAD

"Ciudad simbólica"



1r premio ex-aequo
 Planta de la propuesta a escala urbana.
 Sección tipo del edificio.

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)
 Arquitectos_ A. Beal y S. Brunet.
 Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana
 Dirección_ Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN

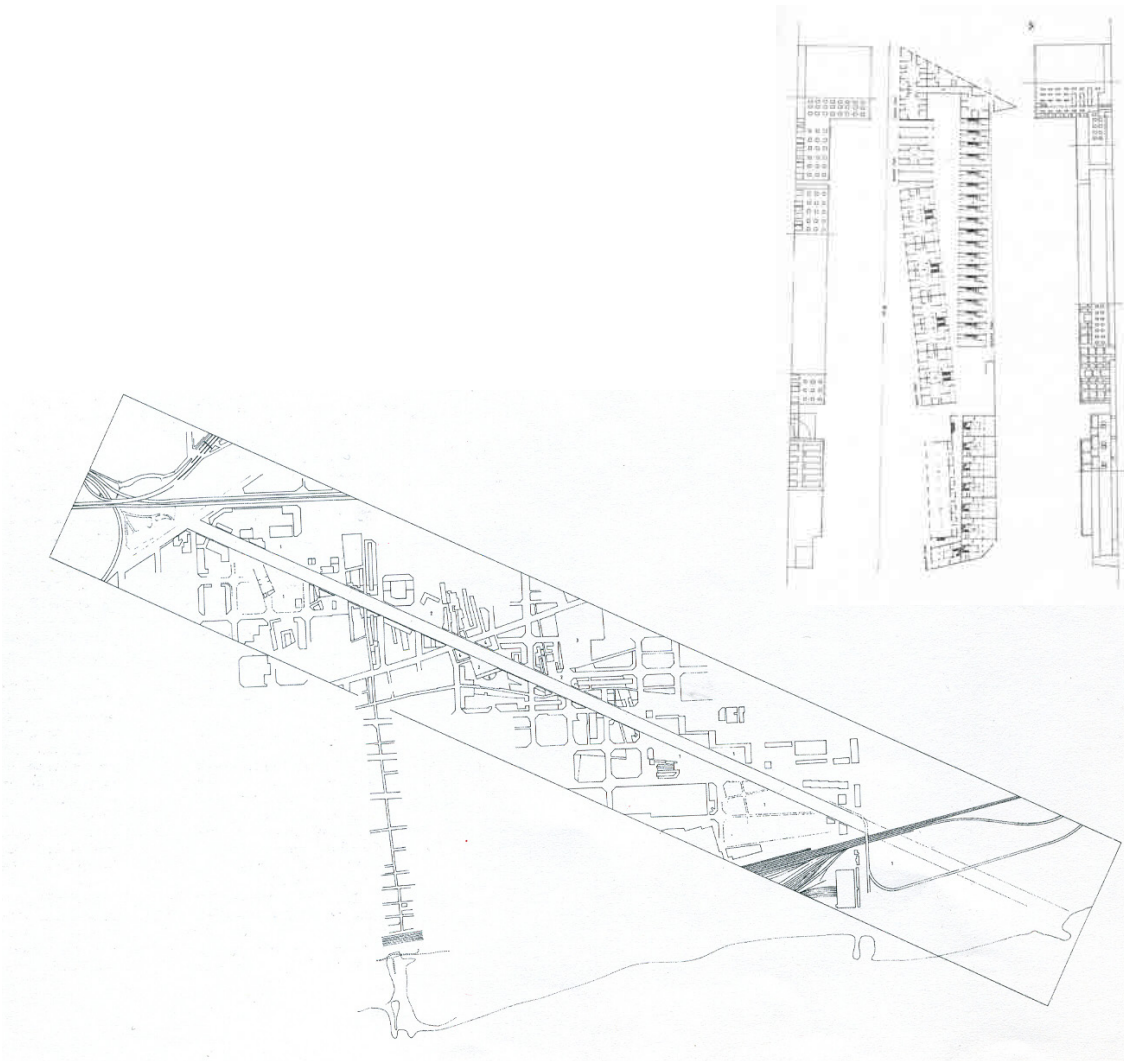


IMAGEN

PV	Planta
LH	
Fondo	Ambito av. Diagonal
Encuadre	Escala urbana
Soporte	Dibujode líneas.
Autor	Estudio

CIUDAD

" Ciudad espacio público "



1r premio ex-aequo
 Planta a escala urbana de la propuesta.
 Planta y alzados del edificio de viviendas.
Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)
 Arquitectos_ J.P. Pranlas y R. Collovà,
 Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana
 Dirección_ Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN

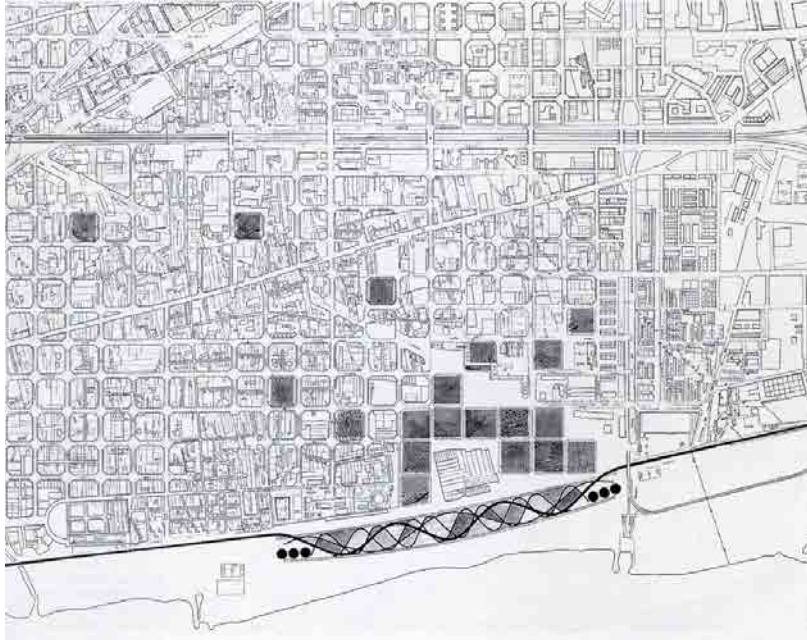


IMAGEN

PV	Planta
LH	
Fondo	Ambito av. Diagonal y Rambla Poblenou
Encuadre	Escala urbana
Soporte	Dibujode líneas.
Autor	Estudio

CIUDAD

" Ciudad fragmento "



Planta de la propuesta a escala urbana.

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)
 Arquitectos_ Meili / Peter / Herzog / De Meuron
 Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana
 Dirección_ Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN

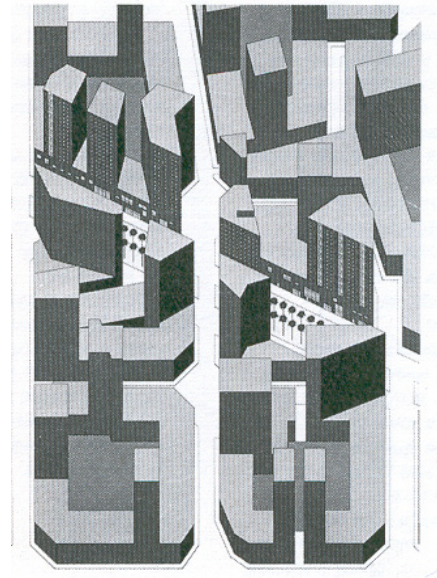
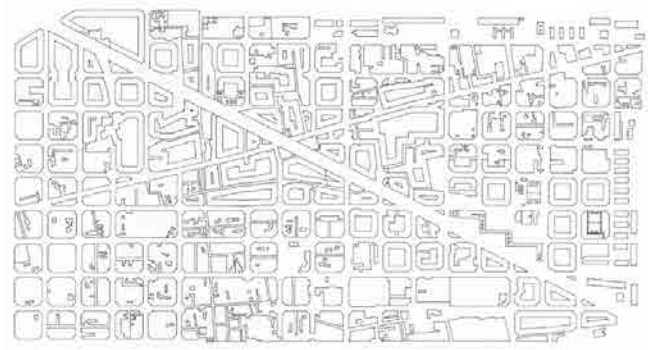
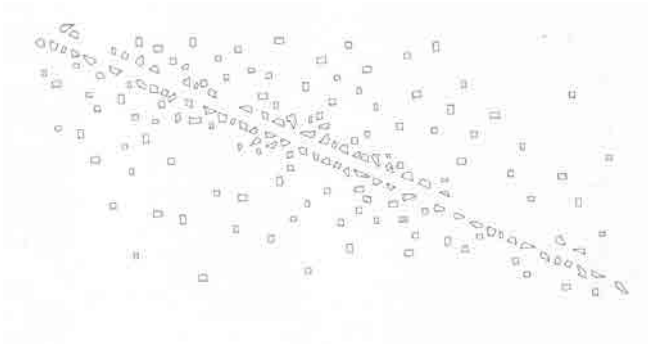


IMAGEN

PV	Planta
LH	
Fondo	Ambito Poblenou / Sant Martí
Encuadre	Escala urbana
Soporte	Plano base más tramas
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad paisaje"



Volumetría del proyecto.

Plano de emplazamiento con volumetría que define el proyecto hasta la planta cuarta

Planta con la definición de los edificios en altura

Vivienda y ciudad: Concurso internacional de Proyectos. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 1990.

PROYECTO

1989

Edificio_ Vivienda y Ciudad (Concurso)

Arquitectos_H. Kolhoff

Tipo de Actuación_ Vivienda y actuación urbana

Dirección_Av. Diagonal / Les Glòries - Prim

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Planta

Ambito av. Diagonal y Rambla Poblenou

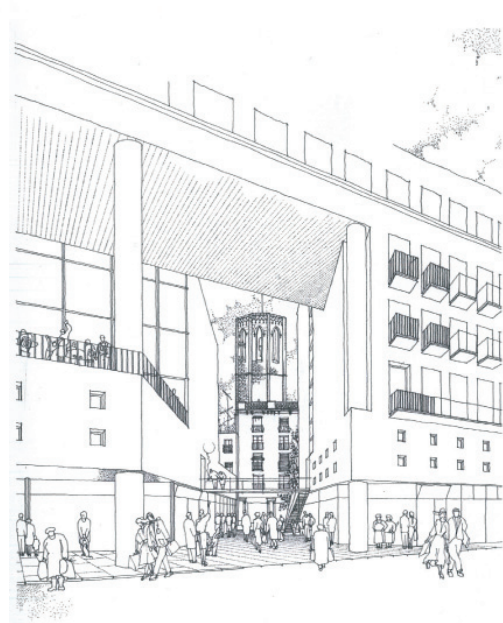
Escala urbana

Dibujode líneas.

Estudio

CIUDAD

" Ciudad geometría / espacio público"



PROYECTO

1989 - 1993

Edificio_ PALAU NOU DE LA RAMBLA

Arquitecto_ MBM

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ La Rambla 82

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Desde las Ramblas

Altura peatón

Santa María del Pi

Escala inmediata

Dibujo / esbozo-representación

Estudio

Perspectivas explicación de proyecto Palau Nou de la Rambla, 1989-93
 MBM Arquitectes, MBM 1993-2006: obras y proyectos, Barcelona, RBA, 2006

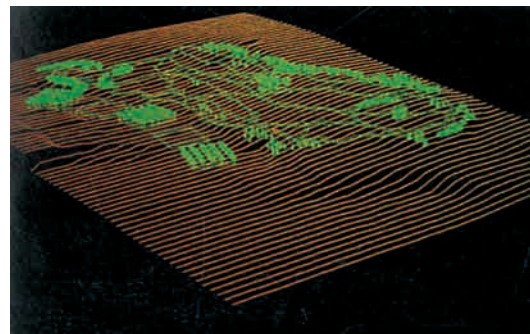


PROYECTO

1989 - 2003

Edificio_ JARDÍN BOTÁNICO MONTJUÏC
 Arquitecto_ C. Ferrater / J.L. Canosa / B. Figueras
 Tipo de Actuación_ Espacio público
 Dirección_ Montjuïc

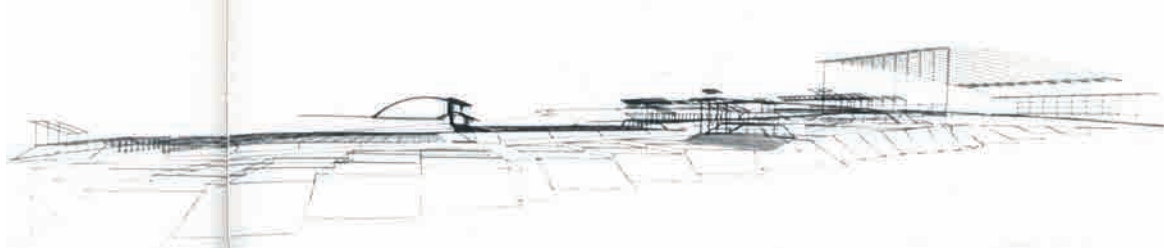
SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Aérea
LH	Axonometría
Fondo	No se dibuja
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Dibujo / ordenador
Autor	Estudio

Planta y estudio de la topografía del Jardín Botánico Montjuïc,
 "Models digitals del terreny. Conversa amb: C. Ferrater / J.L. Canosa / B. Figueras", Quaderns nº 194



PROYECTO

1989-1992

Edificio_ PLAN DIRECTOR VALL HEBRON

Arquitecto_ E. Bru

Tipo de Actuación_ Urbanística / Plan Director

Dirección_ Juan de Mena 2

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Planta

Aérea

La trama urbana

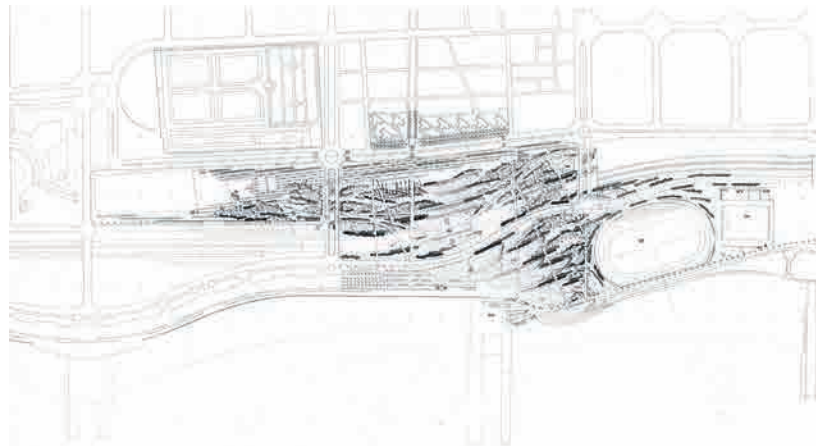
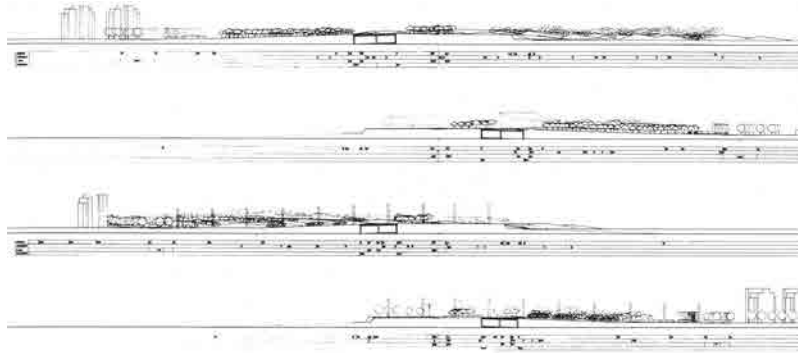
Escala inmediata

Fotografía Maqueta/ Presentación

Estudio

Sección sector tenis, planta de la geometría calles y maqueta topografía y geometría general del Plan Director de la Vall d'Hebron, Parque y equipamiento deportivo Olímpico.

FIOL, Carme, Barcelona, la ciutat i el 92, Barcelona, Olimpiada Cultural, S.A., 1990.



PROYECTO

1989-1992

Edificio_ PARQUE DEL POBLENOU
 Arquitecto_ M. Ruisánchez / X. Vendrell
 Tipo de Actuación_ Espacio Público
 Dirección_ Pso. Salvador Espriu 99

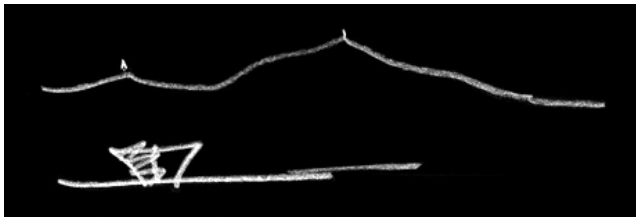
SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Planta
LH	Aérea
Fondo	La trama urbana
Encuadre	Escala inmediata
Soporte	Planta ordenador / Presentación
Autor	Estudio

Secciones del proyecto del Parque del Poblenou
 Ruisánchez & Vendrell Works, Arquitecturas de Autor, AA nº15, T6, 2000
 Planta del proyecto del parque del Poblenou
 Arquitectura Española 1993 (II), El Croquis, nº 59, 1993.



PROYECTO

1990 - 1993

Edificio_ CCCB

Arquitecto_ A. Viaplana / H. Piñón

Tipo de Actuación_ Edificio público

Dirección_ Montalegre 5

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde el mar

LH

Alzado / esbozo

Fondo

Collserola (Tibidabo)

Encuadre

Escala urbana

Soporte

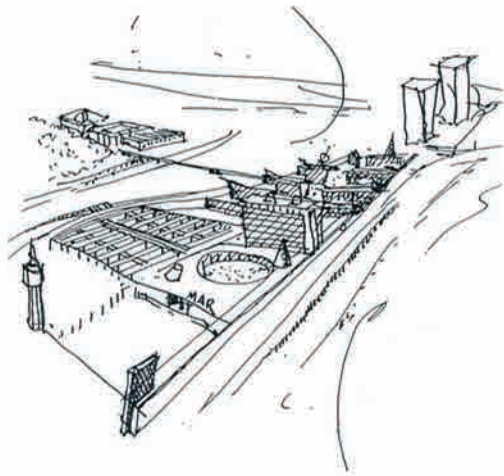
Dibujo / esbozo-concepto

Autor

A. Viaplana

Bocetos de proceso de proyecto del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona (CCCB), 1990-93

www.viaplana.com



PROYECTO

1990

Edificio_ C. I. BIOMÉDICAS / HOSPITAL MAR

Arquitecto_ M. Brullet / A. Pineda

Tipo de Actuación_ Edificio público

Dirección_

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde el mar

LH

Aérea

Fondo

No se dibuja

Encuadre

Escala intermedia

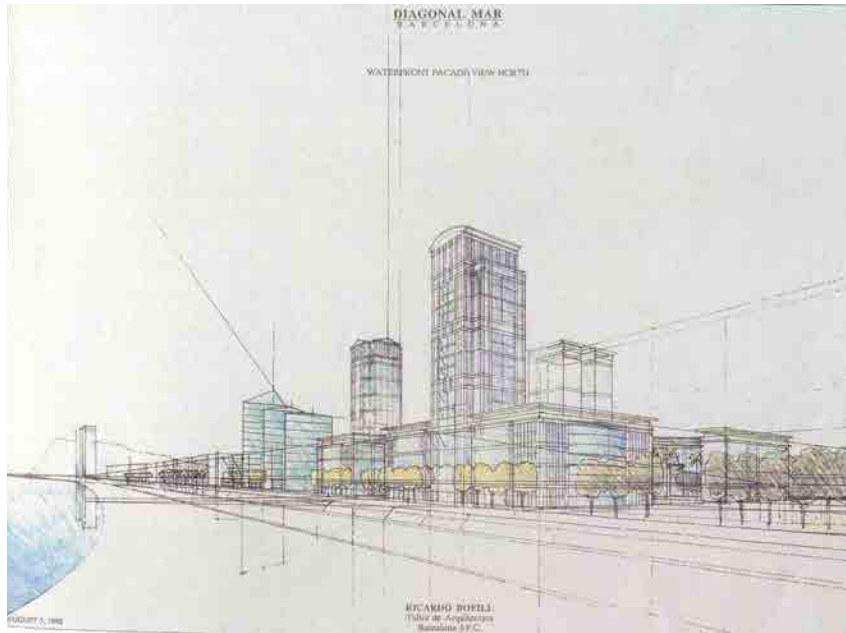
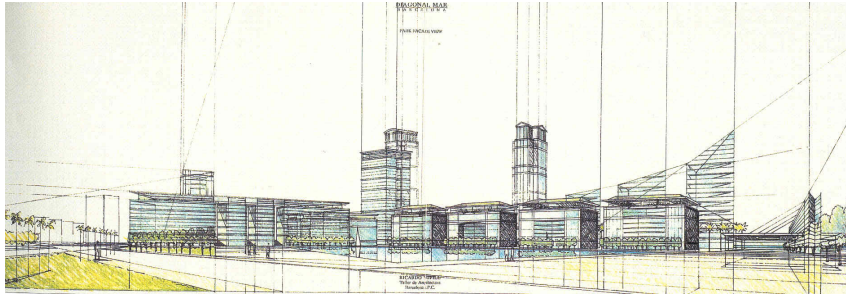
Soporte

Dibujo / esbozo

Autor

Estudio

Esbozo de proyecto del Centro de Investigaciones Biomédicas y Hospital del Mar, 1990
 FIBarcelona, la ciutat i el 92, Op. Cit.



PROYECTO

1992

Edificio_ CENTRO DIRECCIONAL DIAGONAL MAR

Arquitecto_ R. Bofill

Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana

Dirección_ Frente Marítimo i Poblenou

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde el frente marítimo

LH

Peatón

Fondo

Montjuïc / Torres Olímpicas

Encuadre

Escala Urbana

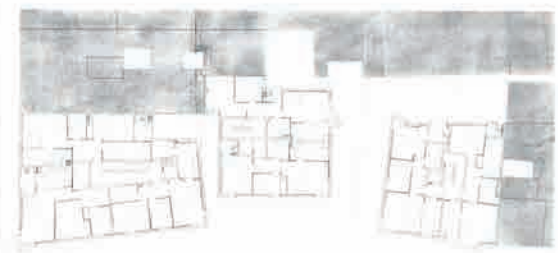
Soporte

Tinta / Lapiz de colores

Autor

Estudio

Perspectivas del proyecto de ordenación del centro direccional de la Nueva Diagonal, 1993
AAVV, Barcelona. Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996



PROYECTO

1992 - 1995

Edificio_ VIVIENDAS EN LA C/ DEL CARME

Arquitecto_ J. Llinás

Tipo de Actuación_ Edificio-Viviendas

Dirección_ C/ carme

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Planta

Diédrico

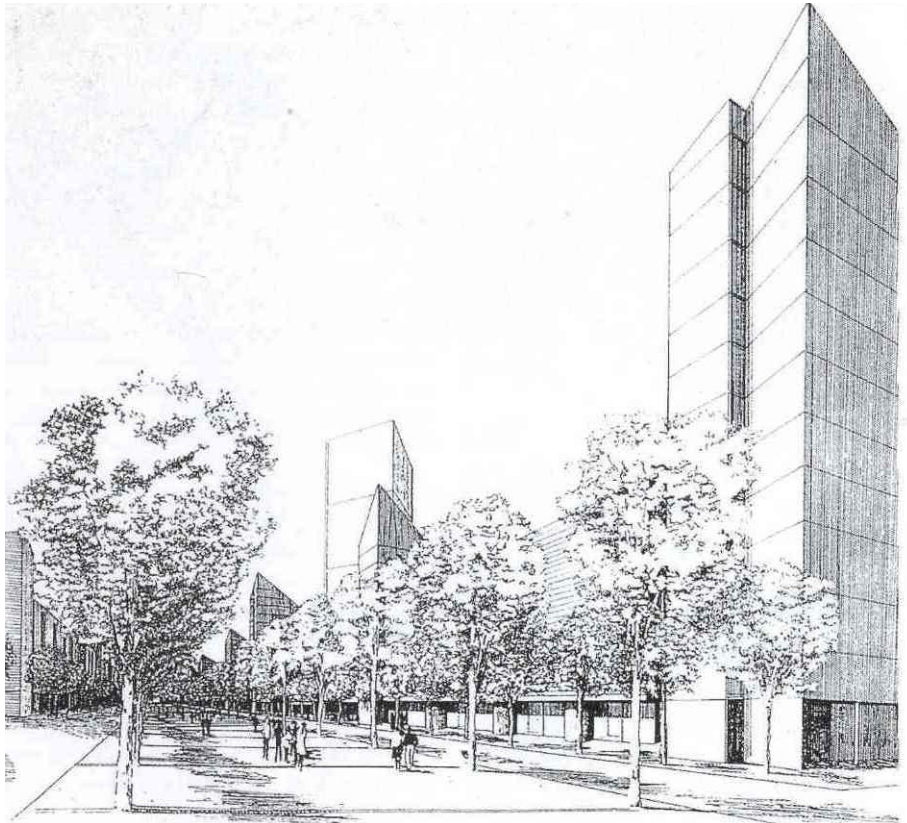
No se dibuja

Escala cercana

Dibujo / Plano de proyecto

Estudio

Plantas (P. Baja, P. Primera y P. tipo) del proyecto para las viviendas en la C/ del Carme, Josep Llinás "Viviendas en la calle del Carmen", El Croquis, nº 76, 1995.



PROYECTO

1993

Edificio_ MANZANA NUEVA DIAGONAL (concurso)
 Arquitecto_ C. Ferrater / J.M. Montaner
 Tipo de Actuación_ Ordenación
 Dirección_ Av. Diagonal

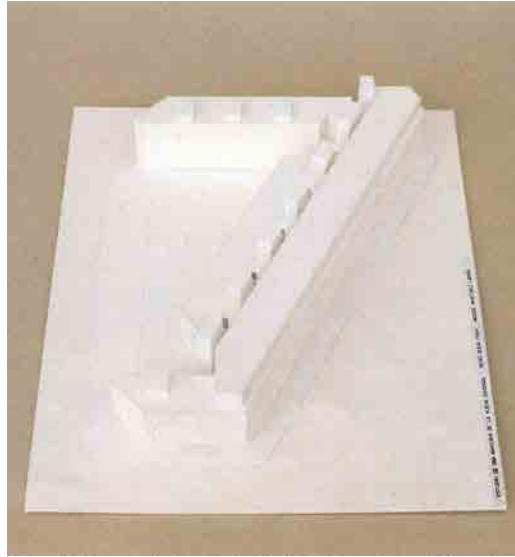
SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Av. Diagonal hacia el mar.
LH	Elevada
Fondo	Entorno
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Dibujo presentación
Autor	Estudio

Perspectiva del proyecto de ordenación de una manzana de la Nueva Diagonal, 1993
 AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996



PROYECTO

1993

Edificio_ MANZANA NUEVA DIAGONAL (concurso)

Arquitecto_ S. Godia / M. Martinez Lapeña

Tipo de Actuación_ Ordenación

Dirección_ Av. Diagonal

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Directriz Ensanche
Aérea

Escala cercana

Maqueta

Estudio

Maqueta del proyecto de ordenación de una manzana de la Nueva Diagonal, 1993
AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996



PROYECTO

1993

Edificio_ MANZANA NUEVA DIAGONAL (concurso)

Arquitecto_ A. Armesto / C.Martí

Tipo de Actuación_ Ordenación

Dirección_ Av. Diagonal

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Diagonal dirección mar

LH

Aérea

Fondo

Encuadre

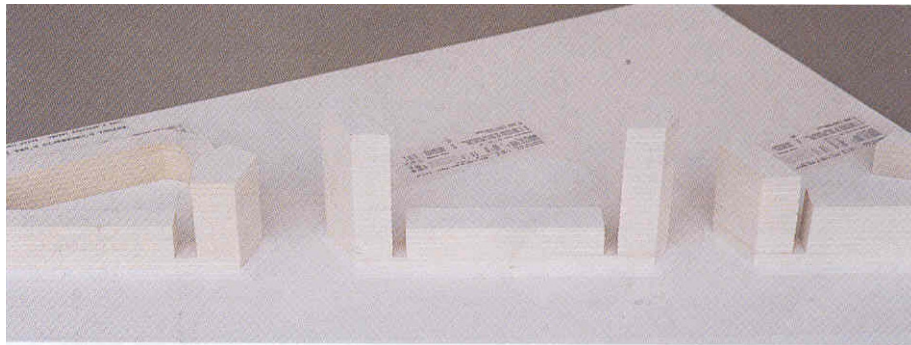
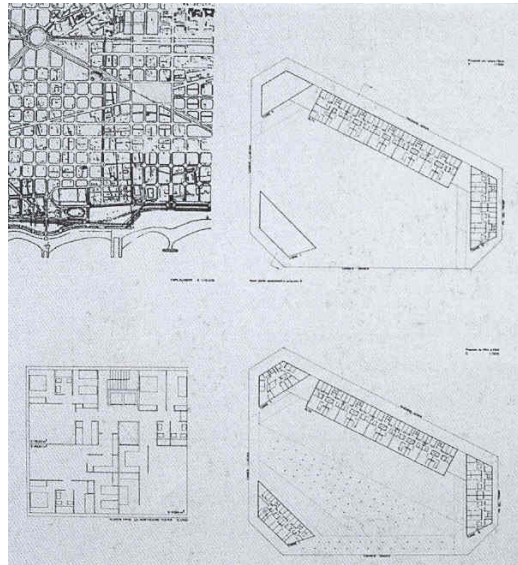
Escala intermedia

Soporte

Maqueta volumétrica

Autor

Maqueta y plantas del proyecto de ordenación de una manzana de la Nueva Diagonal, 1993
AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996



Estudio en planta de diferentes escalas.
 Maqueta del proyecto de ordenación de una manzana de la Nueva Diagonal, 1993
 AAVV, Barcelona. Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996

PROYECTO

1993

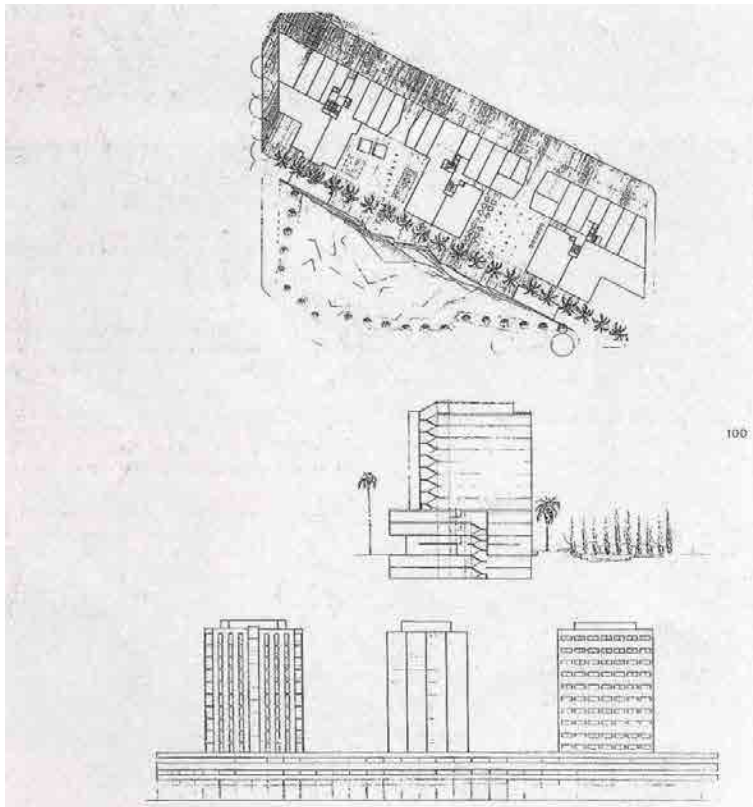
Edificio_ MANZANA NUEVA DIAGONAL (concurso)
 Arquitecto_ E. Torres / J.M. Martínez Lapeña
 Tipo de Actuación_ Ordenación
 Dirección_ Av. Diagonal

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Alzado Diagonal
LH	Aérea
Fondo	
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Maqueta volumétrica
Autor	Estudio



PROYECTO

1993

Edificio_ MANZANA NUEVA DIAGONAL (concurso)

Arquitecto_ Coromines / Sabater / Castiñeira /
Bagues

Tipo de Actuación_ Ordenación

Dirección_ Av. Diagonal

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Planta y alzado

LH

Diédrico

Fondo

Encuadre

Escala cercana

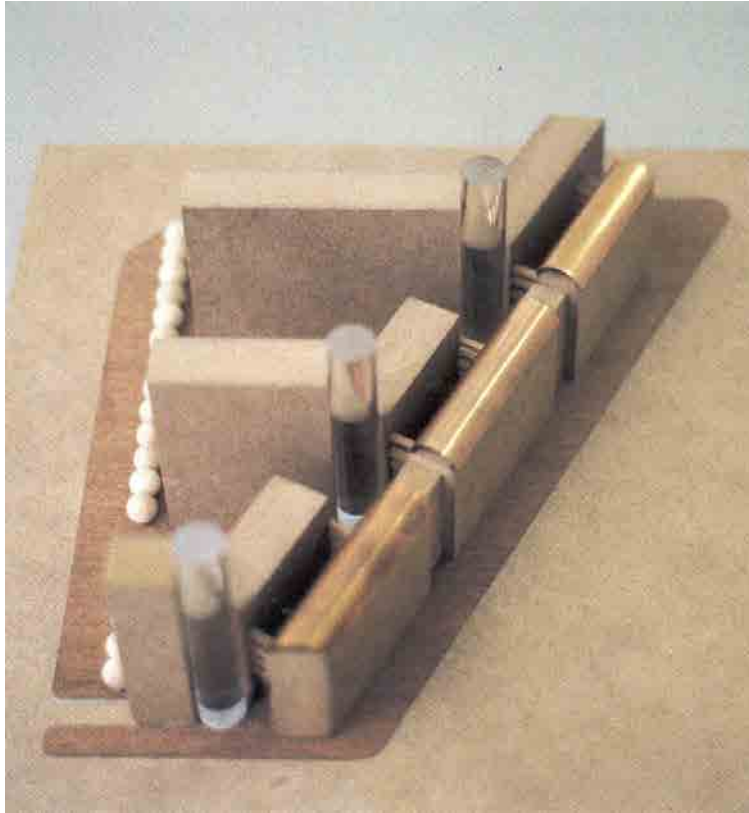
Soporte

Plano de proyecto

Autor

Estudio

Planta y secciones del proyecto de ordenación de una manzana de la Nueva Diagonal, 1993
AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996



PROYECTO

1993

Edificio_ MANZANA NUEVA DIAGONAL (concurso)

Arquitecto_ M. Chico / J.M. Marco / J.C. Theilacker

Tipo de Actuación_ Ordenación

Dirección_ Av. Diagonal

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

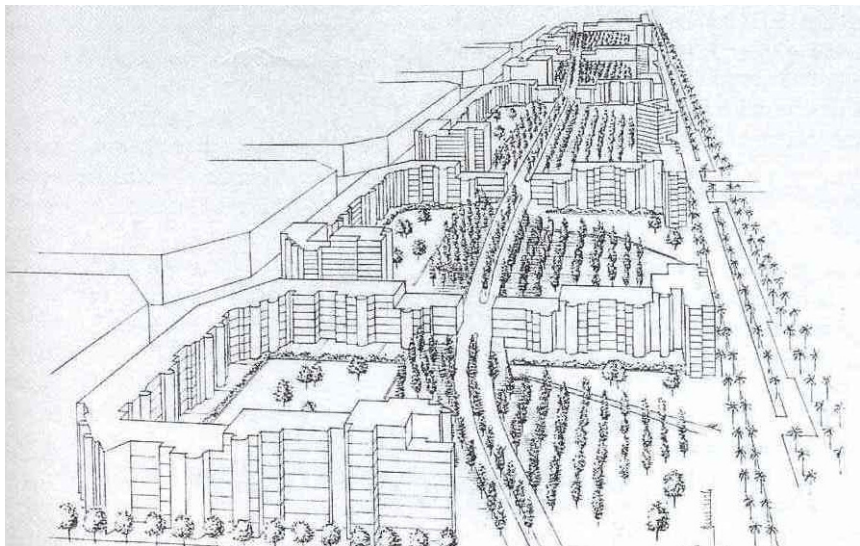
Directriz Ensanche
Aérea

Escala cercana

Maqueta volumétrica

Estudio

Maqueta del proyecto de ordenación de una manzana de la Nueva Diagonal, 1993
AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996



Boceto del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995
AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996

PROYECTO

1995

Edificio_ FRENTE MARÍTIMO POBLENOU (concurso)

Arquitecto_ MBM

Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana

Dirección_ Frente Marítimo, Poblenou

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Paseo Marítimo hacia el Fórum

LH

Aérea

Fondo

Encuadre

Escala intermedia

Soporte

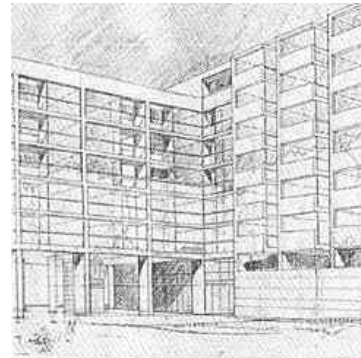
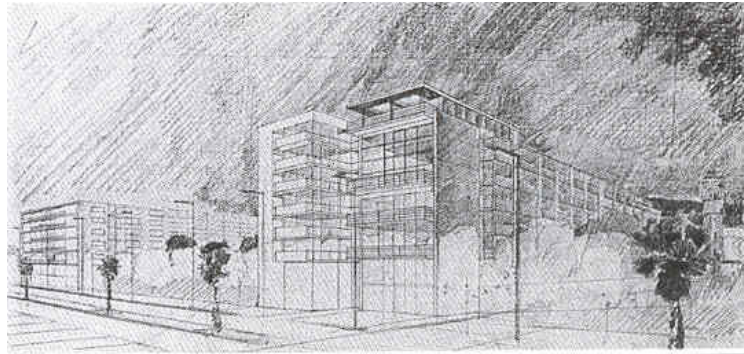
Dibujo de presentación

Autor

Estudio

CIUDAD

"Ciudad memoria /espacio público"



Bocetos del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995
AAVV, Barcelona.Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996

PROYECTO

1995

Edificio_ FRENTE MARÍTIMO POBLENOU (concurso)

Arquitecto_ R. Cáceres

Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana

Dirección_ Frente Marítimo, Poblenou

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Pso. Marítimo.
Altura Planta Baja

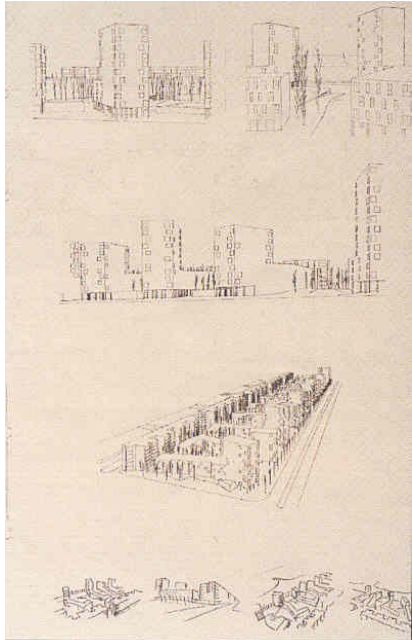
Escala cercana

Dibujo de representación

Estudio

CIUDAD

" Ciudad espacio público"



Boceto del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995
 AAVV, Barcelona. Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996

PROYECTO

1995

Edificio_ FRENTE MARÍTIMO POBLENOU (concurso)
 Arquitecto_ L. Cantallops / E. Cantallops /
 D. Closes / B. Remoué / M. Simón
 Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana
 Dirección_ Frente Marítimo, Poblenou

SITUACIÓN

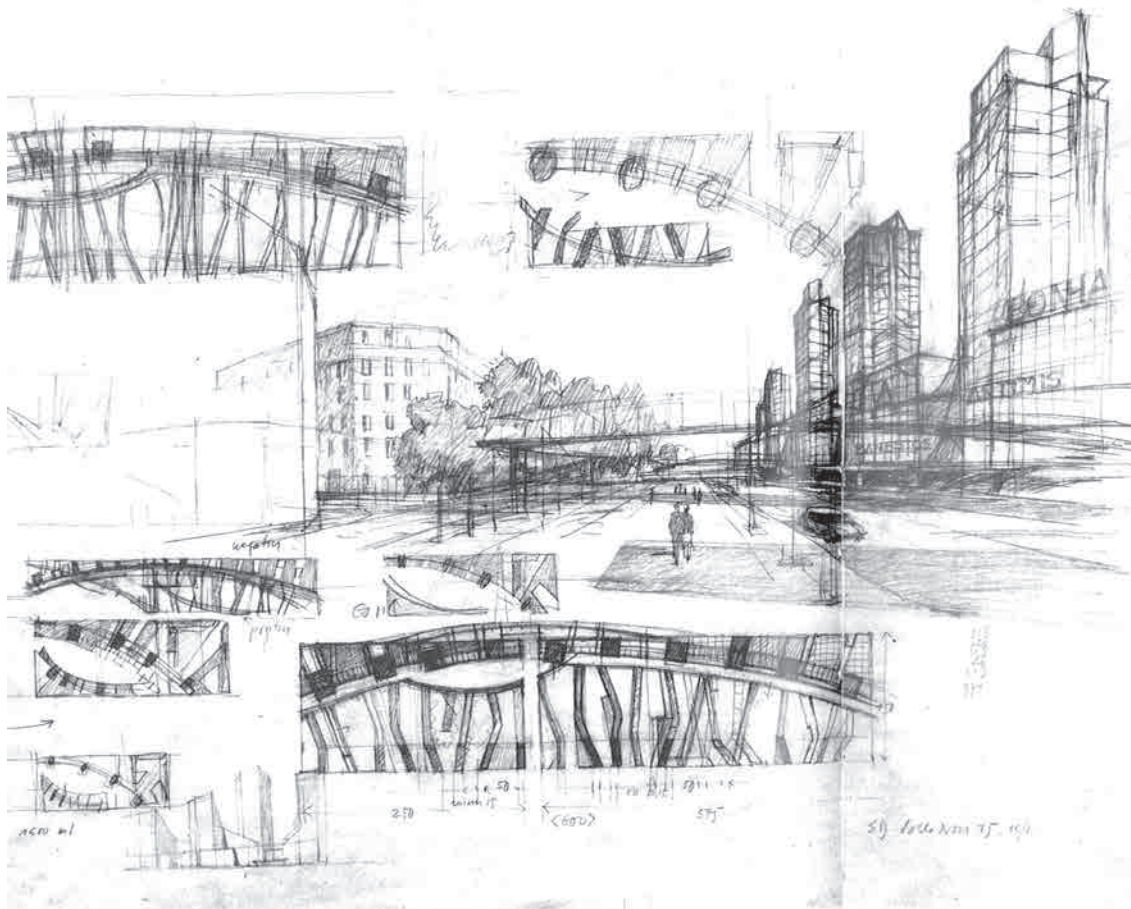


IMAGEN

PV	Paseo Taulat
LH	Elevada
Fondo	Mar oaseo marítimo
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Perspectiva líneas
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad fragmento"



Boceto del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995.
 AAVV, Emili Donato: Dibujos de arquitectura, Barcelona: Serbal; Toulouse: Poiesis, 2001

PROYECTO

1995

Edificio_ FRENTE MARÍTIMO POBLENOU (concurso)
 Arquitecto_ E. Donato / M. Jiménez
 Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana
 Dirección_ Frente Marítimo, Poblenou

SITUACIÓN

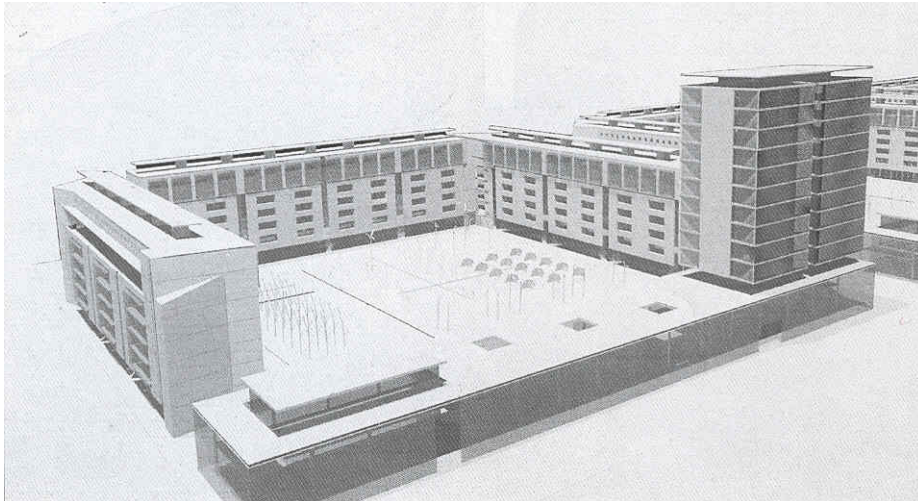


IMAGEN

PV	Pso. Teulat
LH	Peatón
Fondo	Entorno
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Boceto
Autor	E. Donato

CIUDAD

"Ciudad paisaje - simbólica"



Maqueta del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995
 AAVV, Barcelona. Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996

PROYECTO

1995

Edificio_ FRENTE MARÍTIMO POBLENOU (concurso)
 Arquitecto_ C. Ferrater / J. Gibernau /
 J.M. Montaner / E. Nieto / E. Mateu
 Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana
 Dirección_ Frente Marítimo, Poblenou

SITUACIÓN

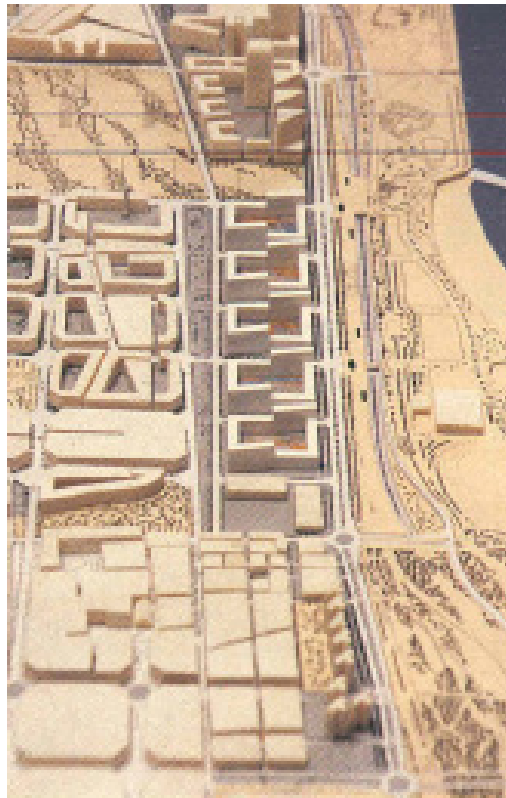


IMAGEN

PV	Paseo Marítimo hacia Poblenou
LH	Elevada
Fondo	
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Maqueta detallada de la manzana
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad memoria-espacio público"



Maqueta del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995
AAVV, Barcelona. Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996

PROYECTO

1995

Edificio_ FRENTE MARÍTIMO POBLENOU (concurso)
Arquitecto_ J. Pasqual / R. Ausió / S. Mora
Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana
Dirección_ Frente Marítimo, Poblenou

SITUACIÓN

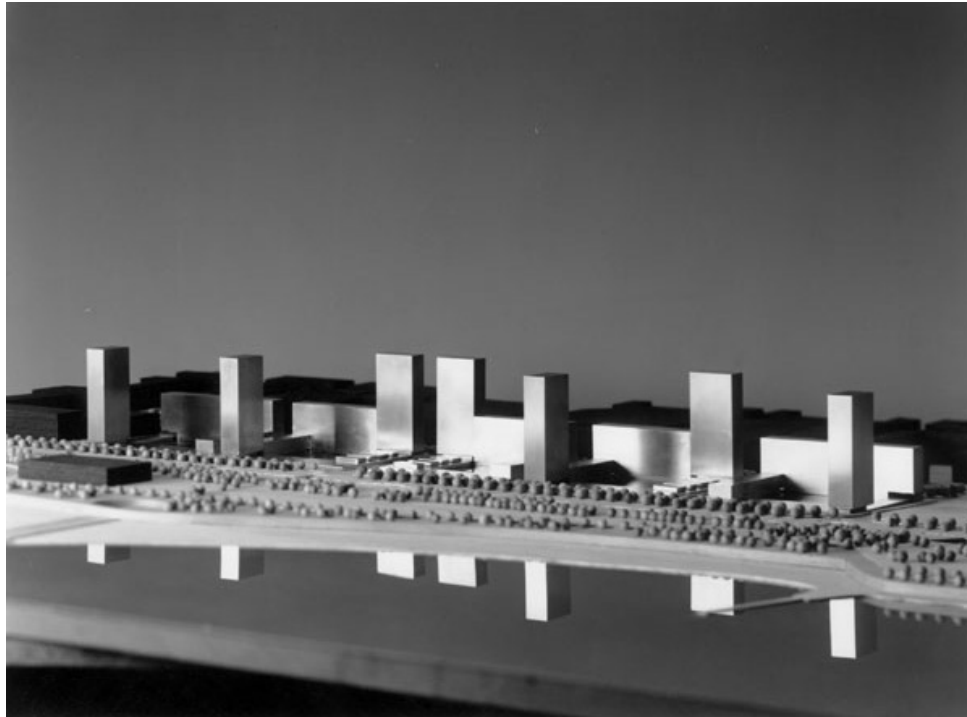


IMAGEN

PV	Paseo Marítimo hacia el Fórum
LH	Aérea
Fondo	
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Maqueta volumétrica
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad memoria-espacio público"



Maqueta del proyecto de ordenación del frente marítimo de Barcelona, 1995
 AAVV, Barcelona. Segona Renovació. Ajuntament de Barcelona. Barcelona 1996

PROYECTO

1995

Edificio_ FRENTE MARÍTIMO POBLENOU (concurso)
 Arquitecto_ R.Serra / E. Bru / L. Vives / J. Cartagena
 Tipo de Actuación_ Ordenación Urbana
 Dirección_ Frente Marítimo, Poblenou

SITUACIÓN

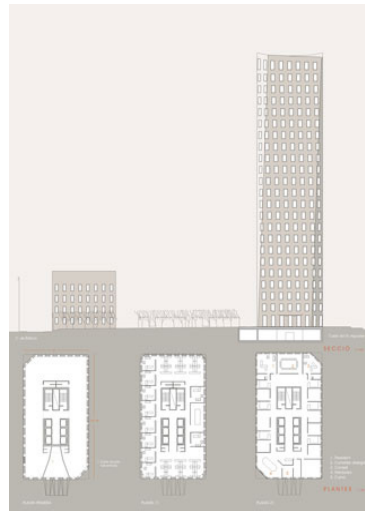
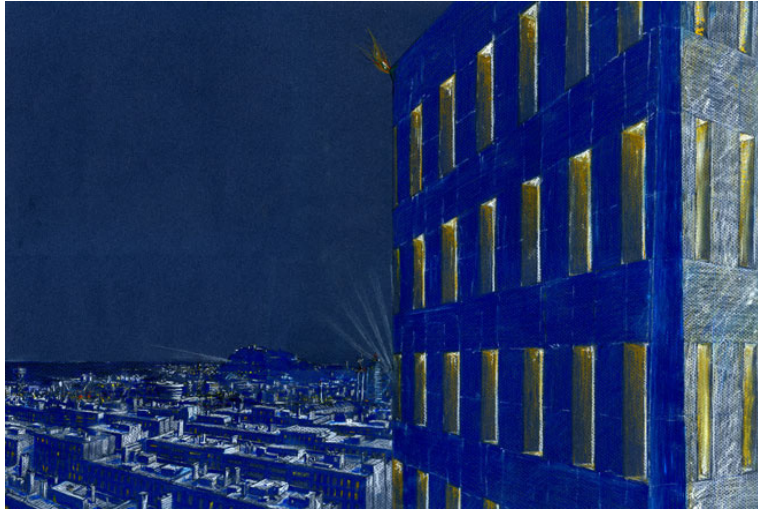


IMAGEN

PV	Dede el mar
LH	Elevada
Fondo	
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Maqueta volumétrica
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad simbólica"



PROYECTO

1999

Edificio_ SEDE GAS NATURAL (concurso)
 Arquitecto_ J.A. Martínez Lapeña / E. Torres
 Tipo de Actuación_ Edificio - Torre
 Dirección_ Pl. del Gas, 1

SITUACIÓN



IMAGEN

PV Desde el interior
 LH Elevada (piso 21)
 Fondo Montjuïc / Barceloneta
 Encuadre Escala urbana
 Soporte Dibujo / representación color
 Autor Estudio

La línea de horizonte se coloca en el piso 21, desde este punto se describe las anécdotas de las azoteas del barrio de la Barceloneta contraponiéndolas con el fondo monumental de Montjuïc: el castillo y los haces de luz de la Exposición del 29.

CIUDAD

"Ciudad espacio público / paisaje"

Imágenes concurso Torre Mare Nostrum sede Gas Natural, 1999
www.jamlet.net



Render y maqueta de la propuesta.
Fotomontaje desde la plaza Pau Vila.

www.brulletedeluna.com

PROYECTO

1999

Edificio_ SEDE GAS NATURAL (concurso)
Arquitecto_ Brullet / De Luna
Tipo de Actuación_ Edificio - Torre
Dirección_ Pl. del Gas, 1

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Desde la plaza Pau Vila
LH	Altura peatón
Fondo	Torres Olímpicas
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Fotomontaje digital
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad espacio público"



PROYECTO

1999

Edificio_ SEDE GAS NATURAL (concurso)

Arquitecto_ MBM

Tipo de Actuación_ Edificio - Torre

Dirección_ Pl. del Gas, 1

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde el mar

LH

Peatón

Fondo

Collserola

Encuadre

Escala urbana

Soporte

Fotomontaje / ordenador

Autor

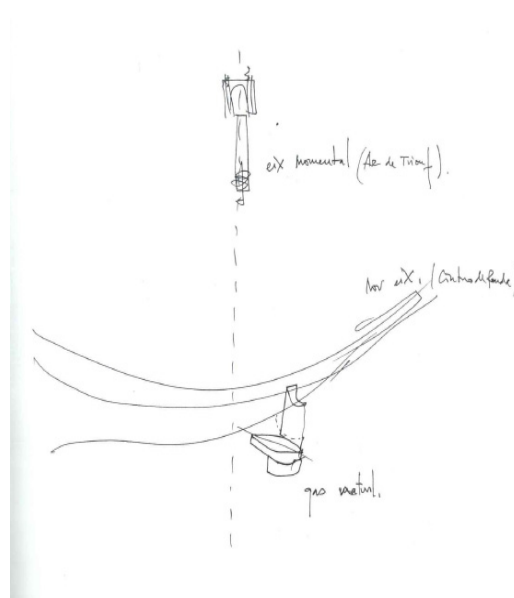
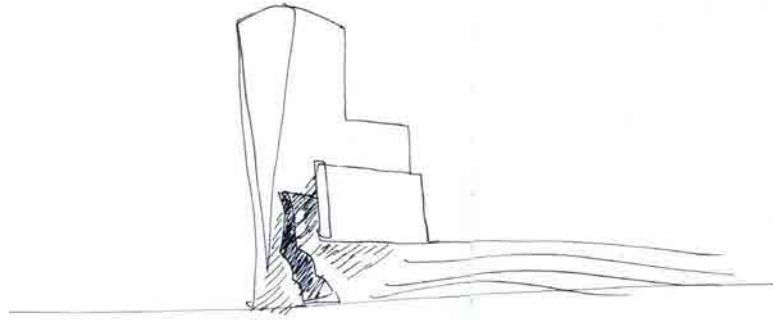
Estudio

CIUDAD

"Ciudad geometría / espacio público"

Maqueta y fotomontajes del concurso Torre Mare Nostrum sede Gas Natural, 1999

MBM obras y proyectos 1993-2006,



PROYECTO

1999

Edificio_ SEDE GAS NATURAL (concurso)
 Arquitecto_ E. Miralles / B.Tagliabue
 Tipo de Actuación_ Edificio - Torre
 Dirección_ Pl. del Gas, 1

SITUACIÓN



IMAGEN

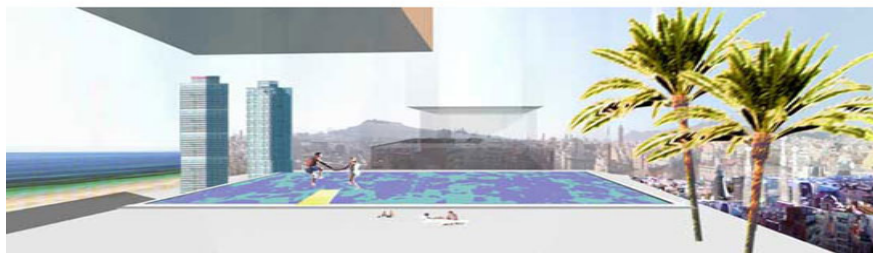
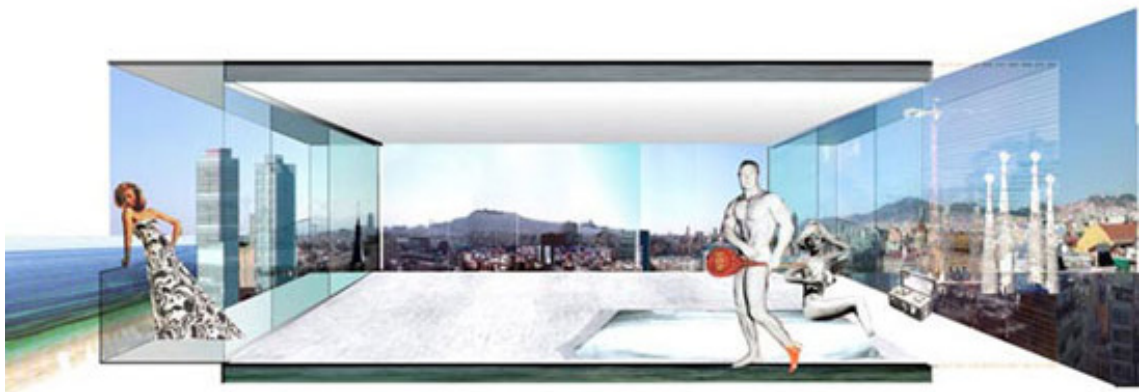
PV Desde el mar
 LH Axonometría
 Fondo Arco Triunfo / Ronda
 Encuadre Escala intermedia
 Soporte Dibujo / Esbozo-esquema
 Autor E. Miralles

CIUDAD

"Ciudad collage"

Croquis proceso de proyecto Torre Mare Nostrum sede Gas Natural, 1999
 Fotografía desde el parque zoológico con el edificio en construcción

EMBT: estado de las obras: 01/11/2006, Barcelona, COAC, 2006



Fotomontajes del CCIB Centro Convenciones Internacional de BCN y Edificio del Consorcio, 2000-2004
www.mateo-maparchitect.com

PROYECTO

2000 - 2004

Edificio_ CCIB Y EDIFICIO DEL CONSORCIO

Arquitecto_ L. Mateo (MAP)

Tipo de Actuación_ Edificio - Torre

Dirección_ Taulat / Rbla. Prim

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Desde el interior

Elevada (planta 13)

Montjuïc / Sagrada Familia

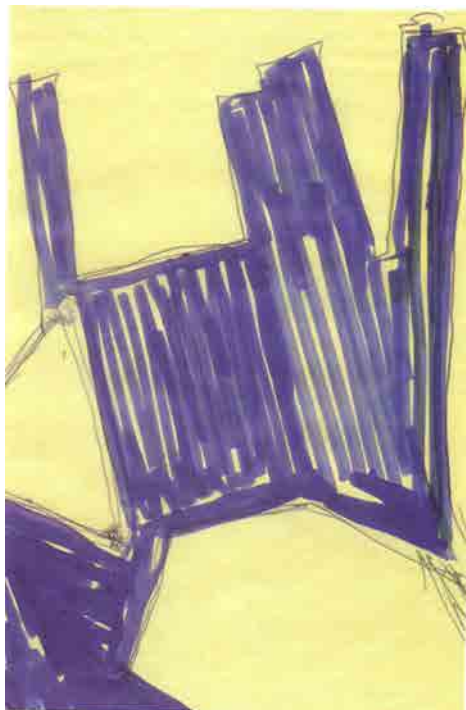
Escala urbana

Fotomontaje / ordenador

Estudio

CIUDAD

"Ciudad reflejo / paisaje"



Croquis de proceso de proyecto, 2000
 "Explanada del Forum y pérgola fotovoltaica", ON diseño, nº 254

PROYECTO

2000_2004

Edificio_ EXPLANADA DEL FORUM 2004
 Arquitecto_ J.A. Martínez Lapeña / E. Torres
 Tipo de Actuación_ Espacio público
 Dirección_

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Desde el mar
LH	Aérea
Fondo	Final Diagonal
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Dibujo / esbozo
Autor	E. Torres

CIUDAD

"Ciudad espacio público / paisaje "

PROYECTO

1999 - 2003

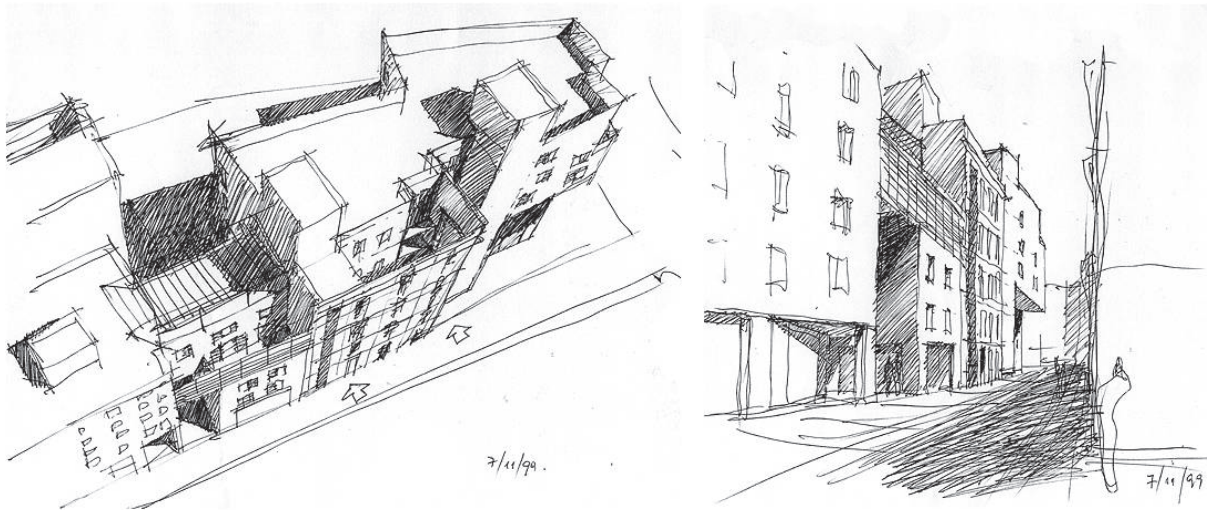
Edificio_ VIVIENDAS AV. FRANCESC CAMBÓ

Arquitecto_ B23_L. Bravo / G. Contepomi

Tipo de Actuación_ Viviendas

Dirección_ Av. Francesc Cambó

SITUACIÓN



IMAGEN

PV
LH
Fondo
Encuadre
Soporte
Autor

Av. Francesc Cambó
Peaton
Entorno
Escala cercana
Dibujo / croquis
G. Contepomi

Bocetos de proyecto de viviendas en la Av. Francesc Cambó, 1999
Imágenes de archivo del estudio B23

PROYECTO

2001 - 2003

Edificio_ MANZANA FORT PIENC

Arquitecto_ J. Llinás

Tipo de Actuación_ Edificio Público

Dirección_ c/ Ribes - c/ Alibei

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Aérea

Axonometría

Entorno

Escala cercana

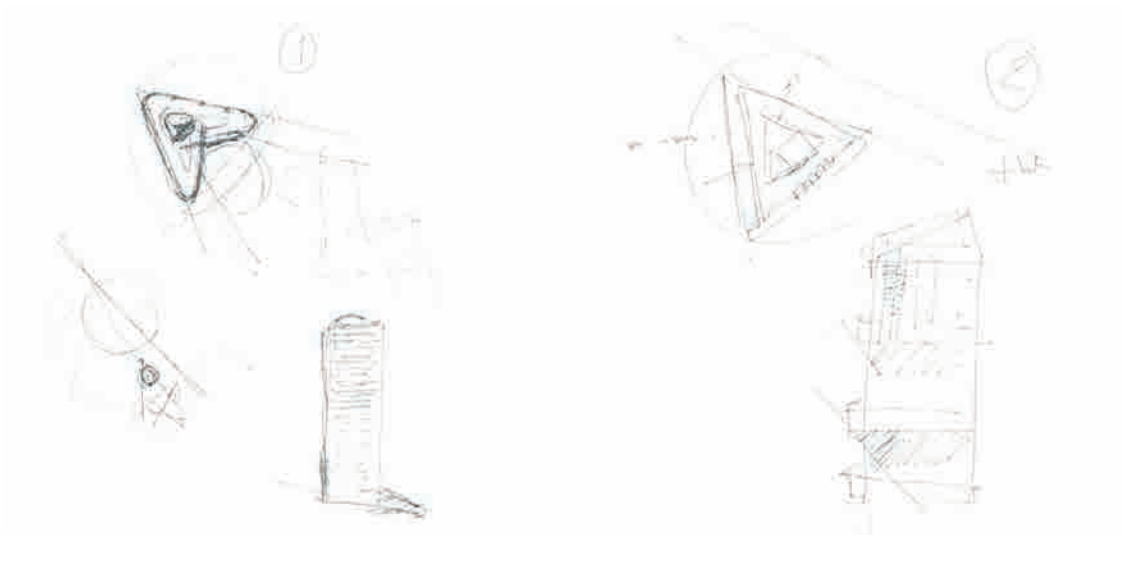
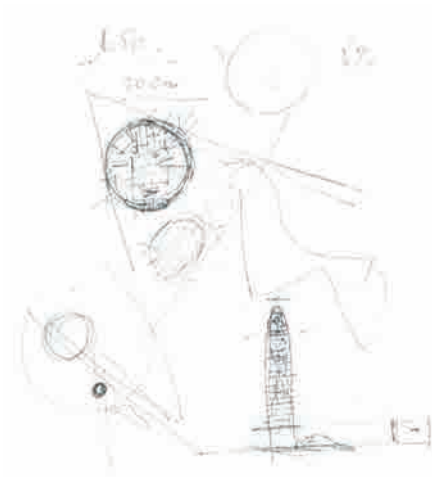
Dibujo / esbozo

J. Llinás



Croquis proceso de proyecto Manzana Fort Pienc, 2001

"Manzana Fort Pienc", Josep Llinás 2000-2005, El Croquis, nº 128, 2005



PROYECTO

1999 - 2004

Edificio_ TORRE AGBAR
 Arquitecto_ J. Nouvel
 Tipo de Actuación_ Edificio - Torre
 Dirección_ Plaza de Les Glòries

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Planta / Alzado
LH	Diédrico
Fondo	Entorno
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Dibujo / croquis
Autor	J. Nouvel

Croquis proceso de proyecto Torre Agbar, 1999-2004
 BUSQUETS, Joan, Torres i Temps, Barcelona, Fundación Agbar, 2006



PROYECTO

1999_2008

Edificio_ HOTEL ME
 Arquitecto_ D. Perrault
 Tipo de Actuación_ Edificio - Torre
 Dirección_ Av. Diagonal / Pere IV

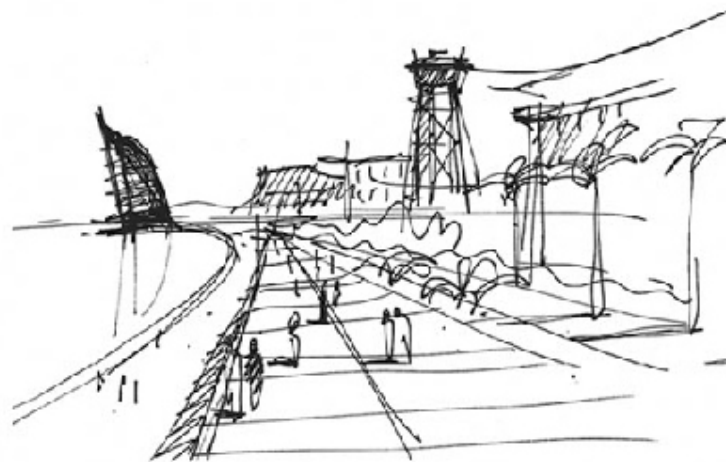
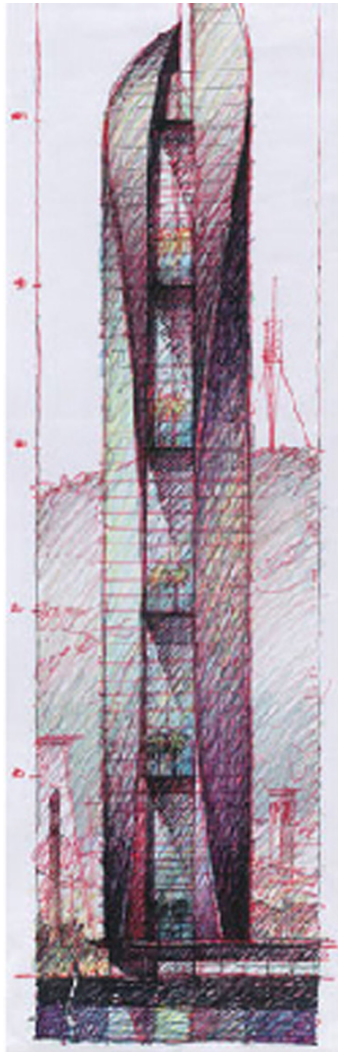
SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Desde la Diagonal
LH	Elevada (Planta 15)
Fondo	Diagonal difuminada
Encuadre	Escala intermedia
Soporte	Dibujo / render presentación
Autor	Estudio

Imágenes virtuales Hotel ME
www.perraultarchitecture.com



PROYECTO

1999_2009

Edificio_ HOTEL VELA

Arquitecto_ R. Bofill

Tipo de Actuación_ Edificio - Torre

Dirección_ Port de Barcelona

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Pso. Marítimo Barceloneta

Elevada (5m)

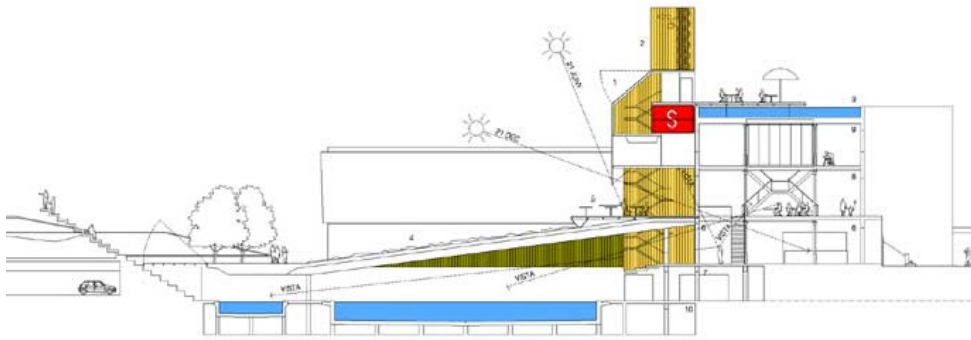
Montjuïc

Escala urbana

Dibujo / esbozo

Estudio

Alzado y Croquis de proceso de proyecto del Hotel Vela
www.ricardobofill.cat



Selección y fotomontage de la propuesta
www.coll-leclerc.com

PROYECTO

2000

Edificio_ PISCINAS EN EL RAVAL
 Arquitecto_ J. Coll / J. Leclerc
 Tipo de Actuación_ Equipamiento deportivo
 Dirección_ C/ de Sant Pau

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Azotea edificio cercano
LH	Elevada
Fondo	Collserola
Encuadre	Escala urbana
Soporte	Fotomontaje
Autor	Estudio



PROYECTO

2001

Edificio_ CONCURSO HOTEL RAVAL

Arquitecto_ P. Puig

Tipo de Actuación_ Hotel

Dirección_ Rambla del Raval

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Alzado

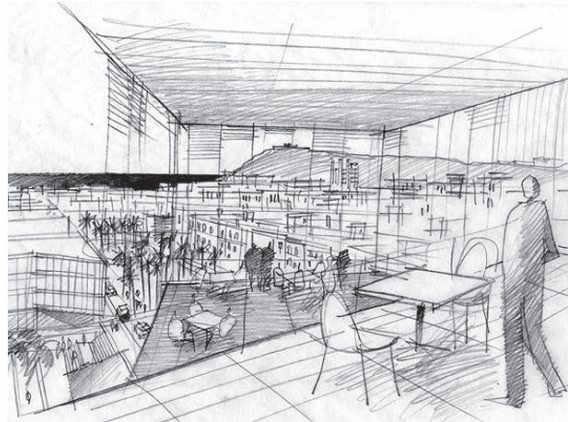
Peatón

Raval

Escala intermedia

Fotomontaje

Estudio



PROYECTO

2001

Edificio_ CONCURSO HOTEL RAVAL
 Arquitecto_ B23_L. Bravo / G. Contepomi
 Tipo de Actuación_ Hotel
 Dirección_ Rambla del Raval

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Interior
LH	Elevada
Fondo	Montjuïc
Encuadre	Escala urbana
Soporte	Dibujo / esbozo
Autor	G. Contepomi

Croquis del concurso. 2001
 Imágenes de archivo del estudio B23



PROYECTO

2001

Edificio_ CONCURSO HOTEL RAVAL

Arquitecto_ A. Viaplana

Tipo de Actuación_ Hotel

Dirección_ Rambla del Raval

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Rambla del Raval

Peatón

Entorno

Escala cercana

Fotomontaje

Estudio

Fotomontaje para el concurso. 2001
www.viaplana.com



PROYECTO

1997_2004

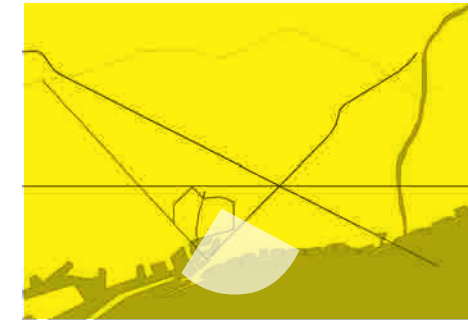
Edificio_ MERCADO DE SANTA CATERINA

Arquitecto_ E. Miralles / B. Tagliabue

Tipo de Actuación_ Edificio – Reforma /
ampliación PERI

Dirección_ Av. Francesc Cambó

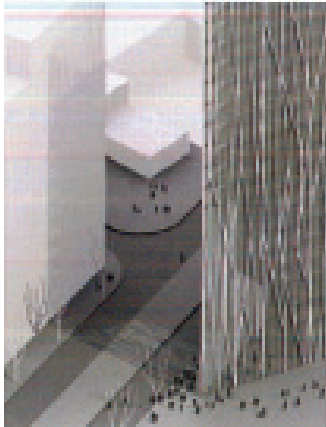
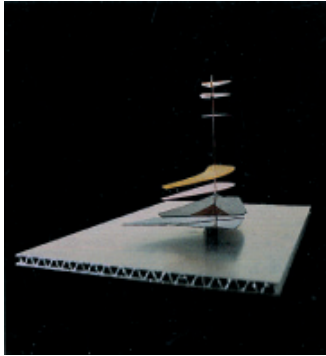
SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Av. Francesc Cambó
LH	Elevada (Planta 11)
Fondo	Barrio de la Rivera / Mar
Encuadre	Escala urbana
Soporte	Montaje fotográfico
Autor	Estudio

Planta i **fotomontage** del Mercado de Santa Caterina / 1997-2004
www.mirallestagliabue.com



PROYECTO

2002

Edificio_ TORRE DIAGONAL 00, TELEFÓNICA

Arquitecto_ E. Massip

Tipo de Actuación_ Edificio - Torre

Dirección_ Diagonal / Taulat

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Desde la Diagonal

LH

Altura peatón

Fondo

Final Diagonal

Encuadre

Escala intermedia

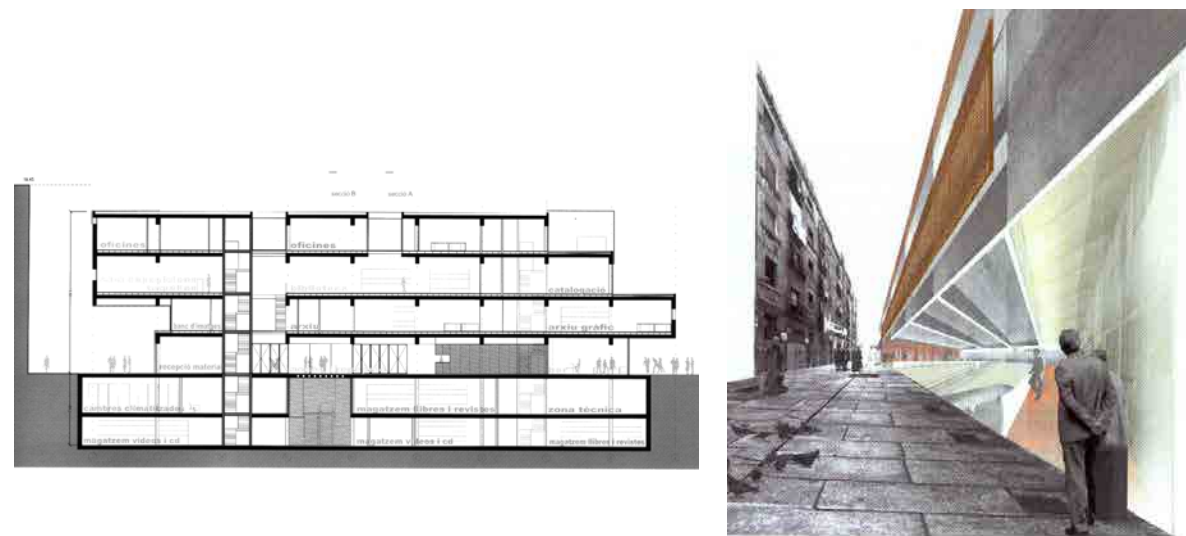
Soporte

Dibujo / render presentación

Autor

Estudio

Maqueta proyecto previo (Hotel) y esbozos digitales del proyecto de la Torre Diagonal 00, Telefónica "Enric Massip. Hotel en la plaza del Forum", Arquitectura Viva nº 84, Mayo-Junio 2002
CLOS, Oriol, Barcelona Transformacions, Plans i Projectes, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2008



Fotomontajes i secció de la proposta.
 "Concurs Filmoteca de Catalunya", quaderns d'arquitectura i urbanisme. nº 245, Abril 2005

PROYECTO

2004

Edificio_ FILMOTECA DE CATALUÑA (concurso)
 Arquitecto_ J.L. MATEO
 Tipo de Actuación_ Edificio Público
 Dirección_ Pl. Salvador Seguí

SITUACIÓN

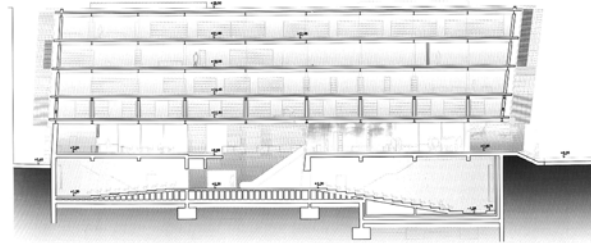
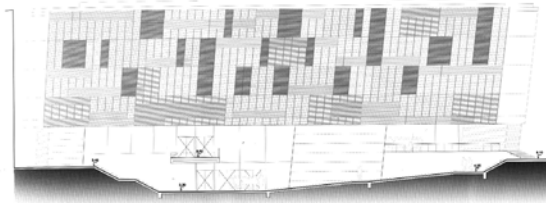


IMAGEN

PV Av. Francesc Cambó
 LH Elevada (Planta 11)
 Fondo Barrio de la Rivera / Mar
 Encuadre Escala urbana
 Soporte Montaje fotográfico
 Autor Estudio

CIUDAD

"Ciudad permeable"



Fotomontaje y secciones de la propuesta.

"Concurs Filmoteca de Catalunya", quaderns d'arquitectura i urbanisme. nº 245, Abril 2005

PROYECTO

2004

Edificio_ FILMOTECA DE CATALUÑA (concurso)

Arquitecto_ Baena / Casamor

Tipo de Actuación_ Edificio Público

Dirección_ Pl. Salvador Seguí

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Entrada Filmoteca

LH

Peatón

Fondo

Raval

Encuadre

Escala cercana

Soporte

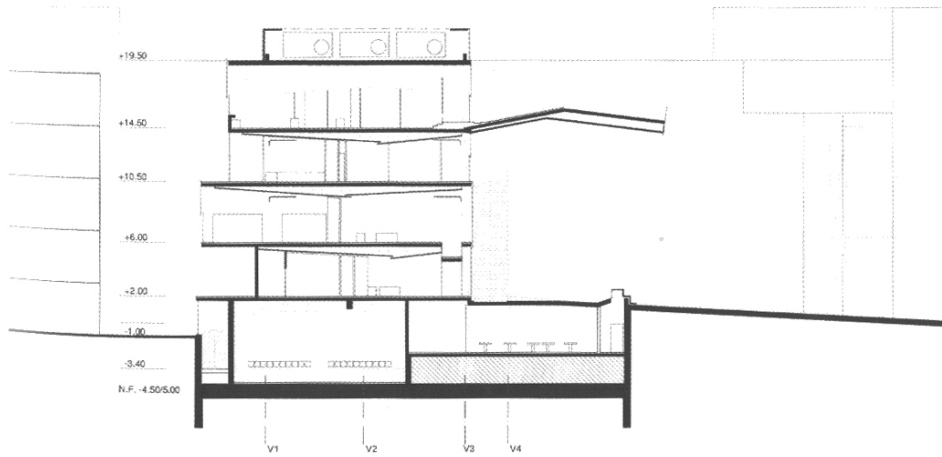
Fotomontaje / ordenador

Autor

Estudio

CIUDAD

"Ciudad reflejo"



Seccion i fotomontage de la proposta
 "Concurs Filmoteca de Catalunya", quaderns d'arquitectura i urbanisme. nº 245, Abril 2005

PROYECTO

2004

Edificio_ FILMOTECA DE CATALUÑA (concurso)
 Arquitecto_ M. Domingo / E. Ferré
 Tipo de Actuación_ Edificio Público
 Dirección_ Pl. Salvador Seguí

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Acceso Filmoteca
LH	Peatón
Fondo	Raval
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Fotomontaje / ordenador
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad reflejo / simbólica"



Fotomontajes de la propuesta
 "Concurs Filmoteca de Catalunya", quaderns d'arquitectura i urbanisme. nº 245, Abril 2005

PROYECTO

2004

Edificio_ FILMOTECA DE CATALUÑA (concurso)
 Arquitecto_ M. Gallego / A. Pàmies
 Tipo de Actuación_ Edificio Público
 Dirección_ Pl. Salvador Seguí

SITUACIÓN

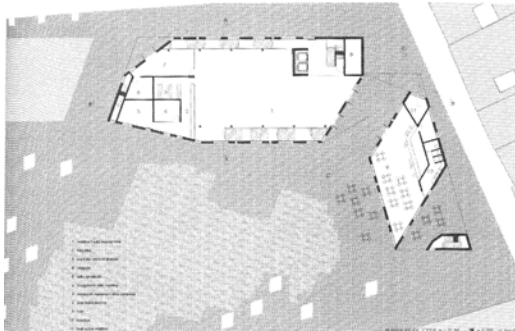


IMAGEN

PV	Plaza Salvador Seguí -Sant Pau
LH	Peatón
Fondo	Raval
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Fotomontaje / ordenador
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad espacio público"



Fotomontajes y plantas a diferentes escalas de la propuesta
 "Concurs Filmoteca de Catalunya", quaderns d'arquitectura i urbanisme. nº 245, Abril 2005

PROYECTO

2004

Edificio_ FILMOTECA DE CATALUÑA (concurso)
 Arquitecto_ J.A. Martínez Lapeña / E. Torres
 Tipo de Actuación_ Edificio Público
 Dirección_ Pl. Salvador Seguí

SITUACIÓN

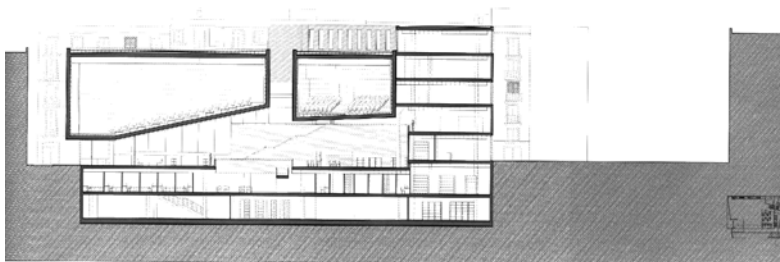
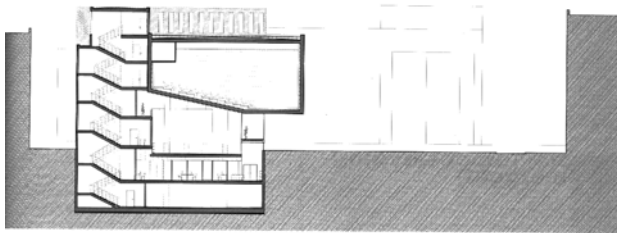
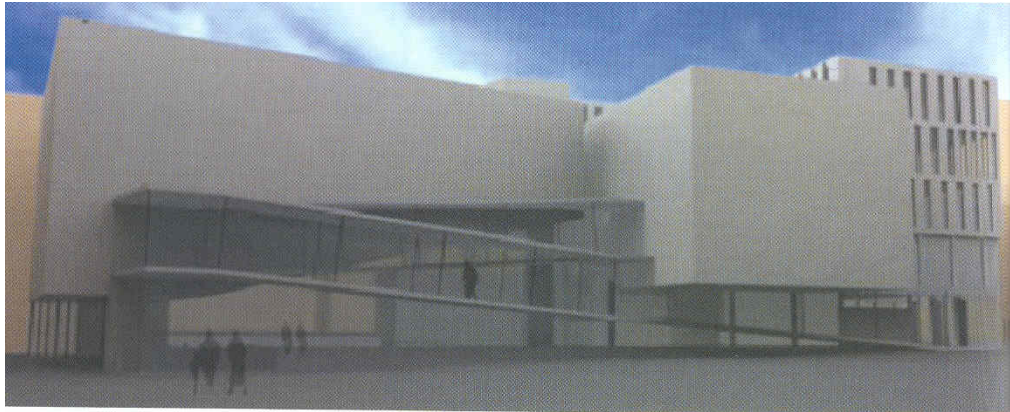


IMAGEN

PV	Plaza Salvador Seguí
LH	Peatón
Fondo	Raval
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Fotomontaje / ordenador
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad mejor integrada pública"



Fotomontage y secciones del proyecto
 "Concurs Filmoteca de Catalunya", quaderns d'arquitectura i urbanisme. nº 245, Abril 2005

PROYECTO

2004

Edificio_ FILMOTECA DE CATALUÑA (concurso)
 Arquitecto_ P.J. Ravetllat / C. Ribas / D. Mòdol
 Tipo de Actuación_ Edificio Público
 Dirección_ Pl. Salvador Seguí

SITUACIÓN



IMAGEN

- PV Plaza Salvador Seguí - Sant Pau
- LH Peatón
- Fondo Raval
- Encuadre Escala cercana
- Soporte Render
- Autor Estudio

CIUDAD

"Ciudad simbólica"

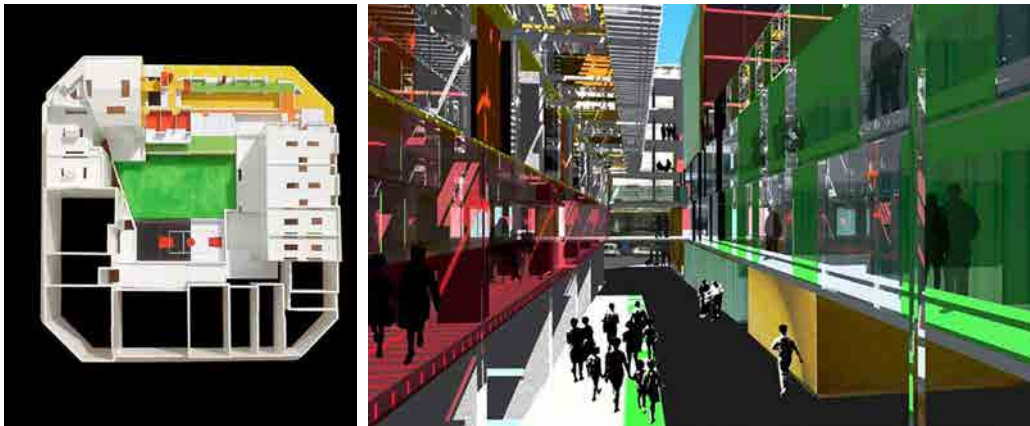


PROYECTO

2006

Edificio_ESCUELA Y VIVIENDAS
 Arquitecto_ J. Coll -J. Leclerc
 Tipo de Actuación_ Edificio Público
 Dirección_ Londres / París

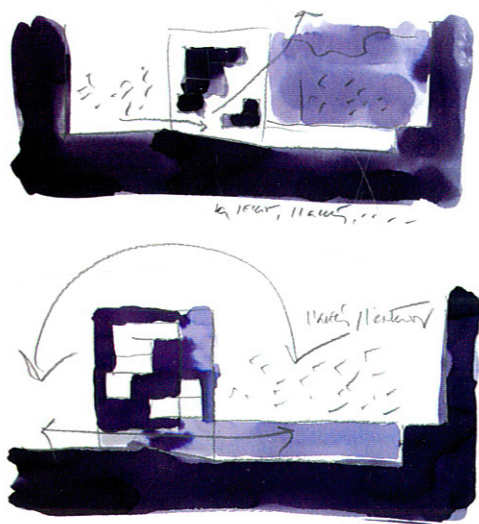
SITUACIÓN



IMAGEN

PV Londres-Villarroel, chaflán
 LH Altura Peatón
 Fondo Eixample
 Encuadre Escala cercana
 Soporte Fotomontaje
 Autor Estudio

Fotomontaje de la escuela y viviendas de alquiler
www.coll-leclerc.com



PROYECTO

2002 - 2007

Edificio_ BIBLIOTECA JOAN OLIVER
 Arquitecto_RCR
 Tipo de Actuación_ Edificio público
 Dirección_ Compte Borrell 44

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Sección
LH	
Fondo	Interior de manzana
Encuadre	Cercana
Soporte	Dibujo / Croquis color + lápiz
Autor	Estudio

Imagen virtual y croquis de proyecto de la Biblioteca Joan Oliver
 ALDAY, Iñaki; ARQCAT, Barcelona; Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, 2008
 AV monografías nº123-124, España 2007



PROYECTO

2008

Edificio_ EDIFICIO CAMARA DE COMERCIO

Arquitecto_ E. Gascón / J. Roig

Tipo de Actuación_ Edificio público

Dirección_ Av.. Diagonal / Pujades / Sel

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Diagonal / Pujades

Altura Peatón

Entorno difuminado

Escala cercana

Dibujo / render presentación detallado

Estudio

Esbozo digital del proyecto del Edificio de la Cámara de comercio

www.urbanity.blogspot.com/2008/06/05/nueva-sede-cambra-del-comerc-barcelona-eduard-gascon-y-jordi-roig/



PROYECTO

2008

Edificio_ TORRE MEDIAPRO

Arquitecto_ C. Ferrater / X. Martí / P. Genard

Tipo de Actuación_ Edificio-Torre

Dirección_ Av. Diagonal 177

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

Autor

Desde el interior

Elevada (Planta 16)

Tibidabo / Sagrada Familia

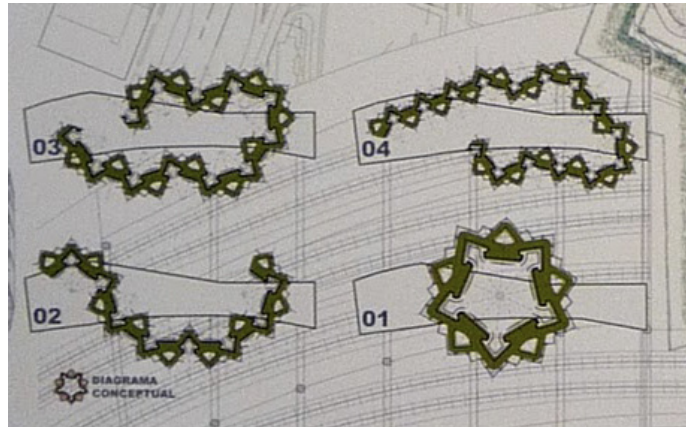
Escala urbana

Fotomontaje - render presentación

Estudio

Fotomontajes-render del proyecto de la Torre MediaPro

Catálogo obras finalistas IX edición de los Premios Saloni de Arquitectura, Castellón, Saloni Cerámica, 2008



Esquema de proceso de proyecto.
Fotomontaje digital del acceso a la Biblioteca.

Exposición: 61 propuestas para la nueva biblioteca pública del Estado. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Abril 2011.

PROYECTO

2011

Edificio_ BIBLIOTECA DEL ESTADO (Concurso)
Arquitecto_ Lagula Arquitectos.
Tipo de Actuación_ Edificio
Dirección_ Pso. Isabel II / Pso. Circunvalación

SITUACIÓN

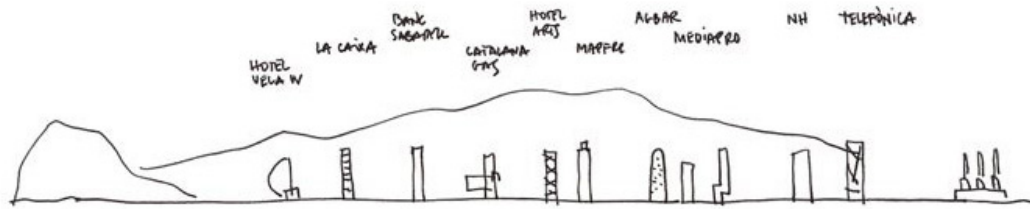


IMAGEN

PV	Pso. Circunvalación / Acceso Biblioteca
LH	Altura peatón
Fondo	Fotografía del entorno
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Fotomontaje digital
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad reflejo y memoria"



Esquema de proceso de proyecto.
Fotomontaje digital del acceso a la Biblioteca.

www.jordibadia.com

Exposición: 61 propuestas para la nueva biblioteca pública del Estado. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Abril 2011.

PROYECTO

2011

Edificio_ BIBLIOTECA DEL ESTADO (Concurso)

Arquitecto_ J. Badia, BAAS

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ Pso. Isabel II / Pso. Circunvalación

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

Alzado desde el mar.

LH

Fondo

Collserola

Encuadre

Escala Urbana

Soporte

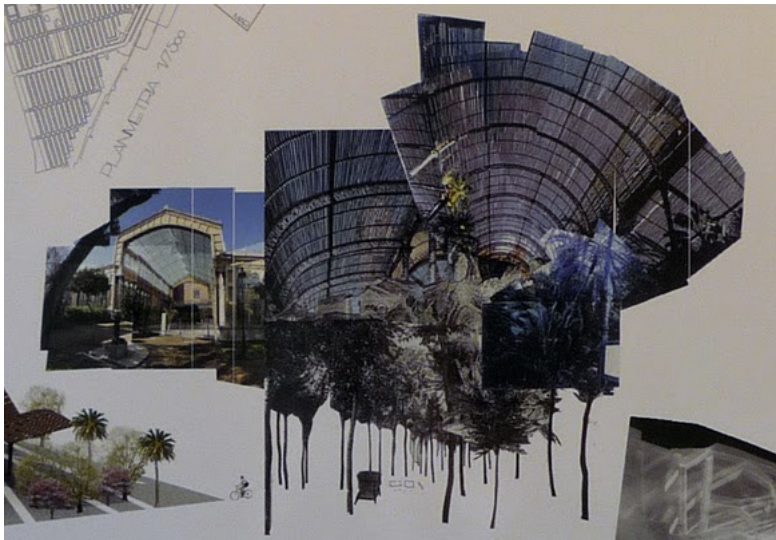
Croquis de líneas

Autor

J. Badia.

CIUDAD

"Ciudad simbólica / paisaje"



PROYECTO

2011

Edificio_ BIBLIOTECA DEL ESTADO (Concurso)

Arquitecto_ Lagula Arquitectos.

Tipo de Actuación_ Edificio

Dirección_ Pso. Isabel II / Pso. Circunvalación

SITUACIÓN



IMAGEN

PV

LH

Fondo

Encuadre

Soporte

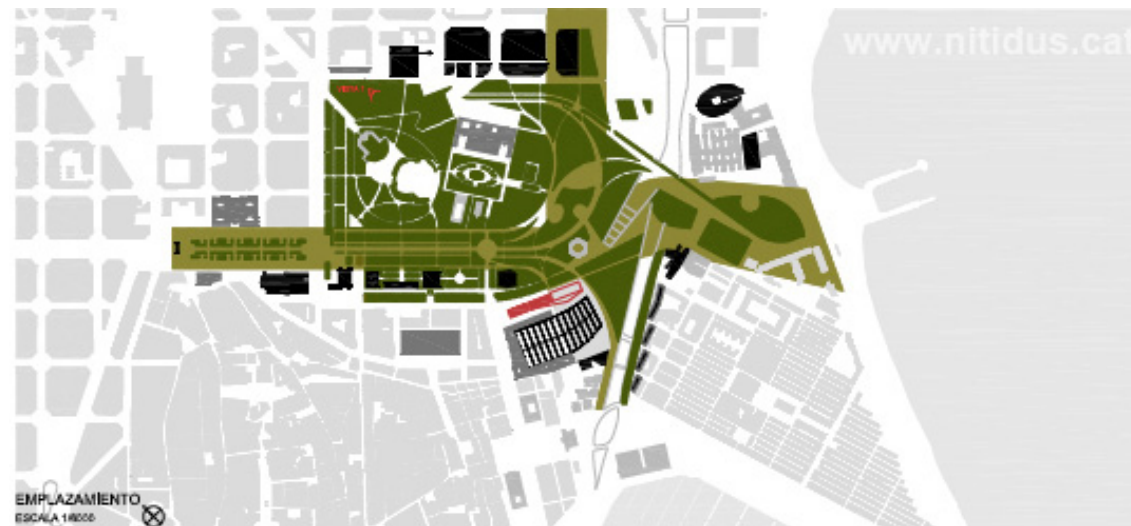
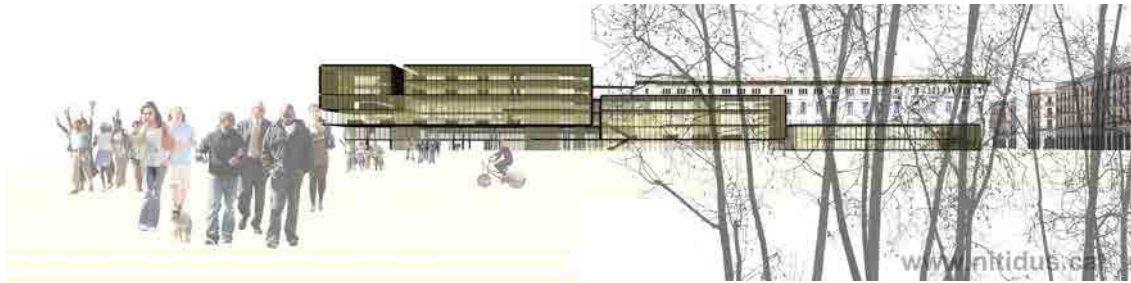
Autor

Múltiples puntos de vista
Altura peatón

Escala cercana
Composición fotográfica.
Estudio

CIUDAD

"Ciudad collage"



1r premio / Lema: SEELE7
 Fotomontaje desde el paeque de la Ciudadela.
 Plano de situación de la propuesta

www.nitidus.cat
 Exposición: 61 propuestas para la nueva biblioteca pública del Estado. Colegio de Arquitectos de Cataluña, Abril 2011.

PROYECTO

2011

Edificio_ BIBLIOTECA DEL ESTADO (Concurso)
 Arquitecto_ J.M. Miró / Betarq
 Tipo de Actuación_ Edificio
 Dirección_ Pso. Isabel II / Pso. Circunvalación

SITUACIÓN



IMAGEN

PV	Desde el parque de la Ciudadela
LH	Altura peatón
Fondo	Entorno / Estación Viviendas Fontseré.
Encuadre	Escala cercana
Soporte	Fotomontaje
Autor	Estudio

CIUDAD

"Ciudad permeable"

