

Josep Muntañola Thornberg, ed.

# **Arquitectura: Proyecto y uso**

Este libro Este libro recoge trabajos del curso de Doctorado Proyecto y Contexto, coordinado por el profesor Muntañola de varios años. En este caso, la atención se fija en las relaciones entre el uso de las edificaciones como “lectura”, y la estructura poética de la obra arquitectónica. Aunque algunos trabajos tienen varios años, con el reciente aumento de interés por la dialógica social, todavía es importante tenerlos bien presentes.

Josep Muntanola Thornberg, ed.

# Arquitectura: Proyecto y uso

Khôra 15

Primera edició: setembre 2003

Diseño de la cubierta: Edicions UPC

© Josep Muntañola, 2003

© Edicions UPC, 2003  
Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, SL  
Jordi Girona,31 08034 Barcelona  
Tel.: 934 016 883 Fax: 934 015 885  
Edicions Virtuals: [www.edicionsupc.es](http://www.edicionsupc.es)  
e-mail: [edicions-upc@upc.es](mailto:edicions-upc@upc.es)

Producció: CPET (Centre de Publicacions del Campus Nord)  
La Cup. Gran Capità s/n, 08034 Barcelona

Depósito legal: B-33572-2003  
ISBN: 84-8301-729-6

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos, así como la exportación e importación de ejemplares para su distribución y venta fuera del ámbito de la Unión Europea.

---

**ÍNDICE**

- Introducción 3  
*Josep Muntañola Thornberg*
  - La Biblioteca Nacional de Francia, de Dominique Perrault 5  
*Matías Córdoba Henríquez*
  - El Cementerio de Igualada, de Enric Miralles 17  
*Luis Felipe García Serrano*
  - Carlo Scarpa e il racconto di Castelvechio 45  
*Benedetta Rodeghiero*
  - De lo inconmensurable a lo mensurable 65  
*Rossana Delpino Sapena*
  - El Museo Fundación Bayeler, de Renzo Piano 83  
*Carlos Alberto Regolini*
  - El teatre romà de Sagunt 93  
*Jaume Asensi Carles*
  - Topogénesis de la Illa Diagonal 107  
*Johan Nielsen*
  - El museo de Gibellina, de Francesco Venezia 125  
*Vincenzo Paolo Bagnato*
  - El Kimbell Art Museum, de Louis I. Khan 145  
*Shlomi Almagor*
  - La Plaça dels països catalans 171  
*María Inés Barrot Ortiz*
-

---

## INTRODUCCIÓN

Se agrupan en esta monografía una selección de los mejores trabajos del curso de doctorado de los años 2001 y 2002, sobre las relaciones entre prefiguración, configuración y refiguración en arquitectura, tema que estará también presente en el *Khôra* 16, correspondiente al curso 2002-2003, Dios mediante... Quisiera agradecer el permiso de publicación de estos trabajos a sus arquitectos y autores:

- La Biblioteca Nacional de Francia, de Dominique Perrault
- El cementerio de Igualada, de Enric Miralles
- Carlo Scarpa e il racconto di Castelvecchio
- De lo inconmensurable a lo mensurable
- El Museo Fundación Bayeler, de Renzo Piano
- El teatre romà de Sagunt
- Topogénesis de la Illa Diagonal
- El museo de Gibellina, de Francesco Venezia
- El Kimbell Art Museum, de Louis I. Khan
- La Plaça dels països Catalans

Sin su colaboración desinteresada, esta monografía habría sido imposible.

Nos hallamos en el punto final de un largo recorrido sobre el espacio sociofísico de la arquitectura, desde el *Khôra* 1 al 15, que quiere servir de base a futuras tesis doctorales sobre arquitectura. Tesis que tengan bien presente la dimensión social y cultural del espacio humano, sin ningún prejuicio, pero con una mirada crítica en busca de la calidad en la arquitectura, y no de la cantidad y del éxito inmediato de unos dibujos. Parte de esta base puede encontrarse, a partir de aquí, en la serie *Arquitectonics* de libros y de revistas (*newsletters*) y en la web <[www.arquitectonics.com](http://www.arquitectonics.com)>. La serie *Khôra* seguirá publicándose anualmente pero, como decía, con un concepto nuevo, desde un enfoque hermenéutico-dialógico, de mayor exigencia.

Joseph Muntañola Thornberg  
Barcelona, septiembre de 2002

Matías Córdoba Henríquez  
UPC Barcelona

**BNF / DOMINIQUE PERRAULT**  
**¿HACIA UNA DESAPARICIÓN DE LA ARQUITECTURA?**

*Un paseo por Berlín, un paseo por París*

Hace algún tiempo tuve la oportunidad de visitar distintas ciudades y regiones de Europa con el afán de conocer directamente lo que los libros, por años, me habían enseñado. Impresionado por la historia eterna de sus ciudades, no dejaba de preguntarme por lo que vendría después. De ahí mi interés por encontrarme con 2 países, después de haber recorrido el norte de la vieja Italia.

Los Países Bajos me interesaban por aquello de los “paisajes artificiales” proyectados a partir de los *data scape*, o por lo peculiar que puede resultar pensar un país como si fuera una ciudad. Pero me llamaba mucho más la atención la “reconstrucción” de Berlín, donde los nuevos proyectos pretenden rememorar los vestigios inexistentes de la ciudad que alguna vez fue. Me interesó especialmente la dimensión política de los nuevos edificios, los nuevos lugares, como una tercera ciudad en donde había dos. Es la ciudad que, superando una vez más su trágica historia, no sólo quiere tener porte de capital de Alemania, sino que desea integrarse en la Europa comunitaria.

Ahí estaban las impresionantes intervenciones sobre el Reichstag, lo artificioso del Postdamer Platz o el renovado distrito comercial en la Friedrichstrasse. También se hallaba el peculiar Museo Judío de Daniel Libeskind, muro de latón con sus mil y tantas fisuras queriendo hacer más evidente el triste avatar del pueblo judío durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, de este paseo por Berlín me inquietó particularmente un edificio que escapaba un poco a todo este discurso, o, más bien, el único que interpretaba este discurso “reconstructivo” de una manera diferente: el Velódromo y la Piscina Olímpica, obra del francés Dominique Perrault. De alguna forma estaba descolocado, ante un espectáculo inusual, el tamaño inconmensurable del plano superior, que se eleva fácilmente unos dos a tres pisos sobre el nivel del suelo, apenas interrumpido por dos figuras monolíticas semienterradas de textura metálica (una malla como piel, de envoltorio), al mejor estilo de Kubrick en *2001: Odisea en el espacio*, con la diferencia de que los cuerpos estaban dispuestos en forma horizontal, idea más próxima a la de una lápida, a la que no se puede acceder (pisar) desde el parque proyectado sobre el plano. La sensación de vacío, exagerada por la ausencia de una dimensión vertical sobre ese nuevo horizonte, a su vez despegado del suelo, eliminando las referencias de la proximidad, de todo contexto, parece hacer referencia a una nueva modernidad, donde la arquitectura aparenta desaparecer, casi rozando con la mera infraestructura, para fundirse con el paisaje.

Al visitar París, ciudad que tiene la extraña capacidad de reinventarse a sí misma con el paso del tiempo, encontré nuevamente estas espectaculares dimensiones. Desde finales de los años ochenta y a lo largo de los noventa, la “ciudad luz” ha venido renovándose. La vivienda social, los edificios de las reparticiones públicas y posteriormente las instituciones culturales y los espacios públicos, han sido el escenario para ello. La imagen de París, o más bien de Francia, en el nuevo concierto europeo -y, por qué no decirlo, mundial-, fue el *leitmotiv* de los últimos años de François Mitterrand como presidente de Francia. Otra vez encontré esa dimensión política de la arquitectura, como reflejo de un discurso o incluso, en este caso, como el “legado” de quien pretendía una Francia líder de la nueva Europa.

Se realizaron grandes intervenciones a lo largo del Sena, en los barrios periféricos de la ciudad, revitalizando los cordones industriales que rodean la capital francesa. De todas esas intervenciones

Matías Córdoba Henríquez  
UPC Barcelona

**BNF / DOMINIQUE PERRAULT**  
**¿HACIA UNA DESAPARICIÓN DE LA ARQUITECTURA?**

*Un paseo por Berlín, un paseo por París*

Hace algún tiempo tuve la oportunidad de visitar distintas ciudades y regiones de Europa con el afán de conocer directamente lo que los libros, por años, me habían enseñado. Impresionado por la historia eterna de sus ciudades, no dejaba de preguntarme por lo que vendría después. De ahí mi interés por encontrarme con 2 países, después de haber recorrido el norte de la vieja Italia.

Los Países Bajos me interesaban por aquello de los “paisajes artificiales” proyectados a partir de los *data scape*, o por lo peculiar que puede resultar pensar un país como si fuera una ciudad. Pero me llamaba mucho más la atención la “reconstrucción” de Berlín, donde los nuevos proyectos pretenden rememorar los vestigios inexistentes de la ciudad que alguna vez fue. Me interesó especialmente la dimensión política de los nuevos edificios, los nuevos lugares, como una tercera ciudad en donde había dos. Es la ciudad que, superando una vez más su trágica historia, no sólo quiere tener porte de capital de Alemania, sino que desea integrarse en la Europa comunitaria.

Ahí estaban las impresionantes intervenciones sobre el Reichstag, lo artificioso del Postdamer Platz o el renovado distrito comercial en la Friedrichstrasse. También se hallaba el peculiar Museo Judío de Daniel Libeskind, muro de latón con sus mil y tantas fisuras queriendo hacer más evidente el triste avatar del pueblo judío durante la Segunda Guerra Mundial. Sin embargo, de este paseo por Berlín me inquietó particularmente un edificio que escapaba un poco a todo este discurso, o, más bien, el único que interpretaba este discurso “reconstructivo” de una manera diferente: el Velódromo y la Piscina Olímpica, obra del francés Dominique Perrault. De alguna forma estaba descolocado, ante un espectáculo inusual, el tamaño inconmensurable del plano superior, que se eleva fácilmente unos dos a tres pisos sobre el nivel del suelo, apenas interrumpido por dos figuras monolíticas semienterradas de textura metálica (una malla como piel, de envoltorio), al mejor estilo de Kubrick en *2001: Odisea en el espacio*, con la diferencia de que los cuerpos estaban dispuestos en forma horizontal, idea más próxima a la de una lápida, a la que no se puede acceder (pisar) desde el parque proyectado sobre el plano. La sensación de vacío, exagerada por la ausencia de una dimensión vertical sobre ese nuevo horizonte, a su vez despegado del suelo, eliminando las referencias de la proximidad, de todo contexto, parece hacer referencia a una nueva modernidad, donde la arquitectura aparenta desaparecer, casi rozando con la mera infraestructura, para fundirse con el paisaje.

Al visitar París, ciudad que tiene la extraña capacidad de reinventarse a sí misma con el paso del tiempo, encontré nuevamente estas espectaculares dimensiones. Desde finales de los años ochenta y a lo largo de los noventa, la “ciudad luz” ha venido renovándose. La vivienda social, los edificios de las reparticiones públicas y posteriormente las instituciones culturales y los espacios públicos, han sido el escenario para ello. La imagen de París, o más bien de Francia, en el nuevo concierto europeo -y, por qué no decirlo, mundial-, fue el *leitmotiv* de los últimos años de François Mitterrand como presidente de Francia. Otra vez encontré esa dimensión política de la arquitectura, como reflejo de un discurso o incluso, en este caso, como el “legado” de quien pretendía una Francia líder de la nueva Europa.

Se realizaron grandes intervenciones a lo largo del Sena, en los barrios periféricos de la ciudad, revitalizando los cordones industriales que rodean la capital francesa. De todas esas intervenciones



## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

---

llamaron mi atención el eje imaginario que puede trazarse entre el Arco de la Defensa y la Biblioteca Nacional de Francia, y, en particular, esos dos edificios. El primero, obra de Johann Otto von Sprekelsen, como remate de una inmensa *promenade*, a la que responde con sus no menos espectaculares dimensiones: el cubo de 100\*100 enmarca un vacío, que a su vez se constituye en un perfecto mirador al volver la mirada sobre París. Pero, al otro lado de este cubo, el vacío es el marco a una figura ausente, un cementerio de estadounidenses caídos en la Segunda Guerra Mundial, sobre el cuál se extiende un paseo elevado, con superficie de madera, que constituye, en una medida menor, la continuidad de la *promenade* y, a su vez, materialización y proyección del eje imaginario.

En el otro extremo del eje se encuentra la Biblioteca Nacional de Francia François Mitterrand, obra de Dominique Perrault. Este edificio tiene una especial significación para mí, pues acompañó, -si es que se puede decir así- mi etapa de formación como arquitecto, a lo largo de los noventa. Al visitarla, lo primero que sorprende es su tamaño, al igual que el Arco de la Defensa y el Velódromo y la Piscina Olímpica de Berlín. Nuevamente, una enorme explanada elevada, separada del suelo, como una suerte de podio sobre el Sena, pero esta vez enmarcada por cuatro torreones, edificios dispuestos en "L", en los cuatro vértices del rectángulo (la explanada), como queriendo contener el vacío aquí creado. El aspecto desolador, exagerado por la ausencia de referencias próximas al cuerpo, se asemeja más al de un monumento fúnebre, como si se tratase de un cementerio de libros. Al contrario de otras plazas de París, que también se ordenan en el eje del Sena, no había gente, no habían niños corriendo, tan sólo unas pocas personas deambulando en silencio, observando el jardín enterrado o viendo los edificios desaparecer, fundidos con el cielo. Más que un edificio, me pareció estar en presencia de una escena montada sobre París...

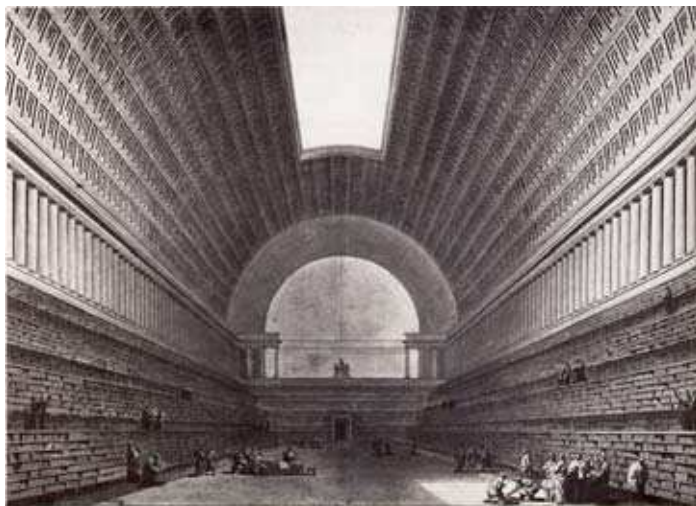


Biblioteca Nacional de Francia François Mitterrand, obra de Dominique Perrault.

## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

*Análisis poético-retórico**Creando un lugar, creando de un vacío*

Desde la Ilustración la edificación de las instituciones públicas francesas ha adquirido gran relevancia, ya sea por su importancia urbana o por su implicancia política; el planteamiento de grandes dimensiones pretendía evidenciar la grandeza del Estado. Desde entonces viene desarrollándose la tradición del espacio público en París. Eran famosos los encargos diseñados por Étienne-Louis Boullée, que con sus megaescalas y sus formas depuradas ya planteaba el conflicto entre arquitectura e ingeniería, y la aparición del urbanismo como forma de intervenir en la ciudad. Ya en aquel entonces se pensaba en la construcción de una biblioteca nacional, la biblioteca Real, que fue encargada a Boullée.



Dibujos y perspectivas de la Biblioteca Real, encargada a Boullée.

Las visiones de Boullée de 1785, presentadas en dibujos y perspectivas, muy expresivas interiormente y casi puras exteriormente, comprendían una gran sala de lectura, suavizada por una luz etérea, cenital, conformada por una bóveda acañonada, apoyada en sendos muros, que a su vez eran las estanterías de libros, organizadas en distintos niveles. La imagen de ese interior evidenciaba una gran escala, la escala de lo público, que a su vez era una escala urbana, un *urbanismo interior*. Estas imágenes influyeron en la organización espacial y en el carácter de la sala de lectura de la Biblioteca Nacional de Henri Labrouste (1857-1867), con su elegante estructura metálica y luz cenital.<sup>1</sup>

Doscientos años después de Boullée, en plena V República, se planteó la idea de construir una nueva Biblioteca Nacional, como forma de ampliar la cantidad de metros cuadrados del gran archivo nacional para dar cabida a las nuevas colecciones y también para asumir la modernización del sistema de bibliotecas, y como una manera de crear una nueva imagen de Francia en las puertas de la Europa comunitaria. Se trataría del más importante de los *grands projets* de la capital francesa, el “legado” de François Mitterrand como presidente galo.

<sup>1</sup> Frampton, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*, Thames and Hudson.

## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

---

El nuevo edificio para la Biblioteca Nacional de Francia fue encargado a Dominique Perrault, tras ganar el concurso internacional en 1989.

En el imaginario presentado, “*un lieu majeur pour l’est parisien, un jardin a la taille du Palais Royal; une place a la grandeur de la Concorde*” daba cuenta del carácter del proyecto. La nueva biblioteca debería entrar en la tradición francesa de los grandes espacios públicos y, al mismo tiempo, cumplir con la prerrogativa de Mitterrand de ser “*une très grande bibliothèque d’un type entièrement nouveau*”<sup>2</sup>. Entonces Perrault, recogiendo e interpretando el legado de Boullée, propone, en el texto para el concurso, la nueva sede como un lugar urbano antes que un edificio, arraigado en la historia urbana de los grandes monumentos que se han erigido como hitos del avance de la ciudad hacia nuevos territorios; una plaza para París, una biblioteca para Francia, estableciendo la escala del edificio e inscribiéndolo en los grandes vacíos que se encuentran a lo largo del Sena: la place de la Concorde, el Champ de Mars, Les Invalides. Este nuevo lugar lo define como un lugar simbólico, “con sus cuatro torres como cuatro libros abiertos”, como un lugar mágico, “una pieza de arte urbano... el less is more de la emoción, donde los objetos y sus materias no son nada sin las luces que los trascienden”; como un lugar para la lectura, como un lugar capaz de evolucionar.<sup>3</sup> El espacio vacío, la plaza para París, que en Boullée aparecía como un interior, en Perrault se manifiesta exteriormente, como una experiencia dentro del paisaje urbano.

El discurso se fundamenta en la necesidad de crear un lugar para la cultura en el centro de una zona industrial en desuso, aledaña al patio de maniobras de la estación de trenes de Austerlitz. Sin embargo, el nuevo edificio, poca y ninguna relación podría tener con este contexto. La opción es eliminar los referentes cercanos y aproximarse a los elementos de la gran escala de la ciudad: los monumentos, las plazas, el río, el gran eje de los grandes proyectos, el discurso de la gran nación. De este modo es posible enfrentar el contexto como un nuevo territorio para un nuevo relato, o más bien para un relato *recontextualizado*. Lo que se pretende es definir los parámetros de un entorno propio, el nuevo contexto, una nueva historia en *tiempo real* donde el *tiempo histórico*, el de la continuidad temporal, deja de ser referente en beneficio de una simultaneidad, un estado físico inmediato. Es en la vivencia donde debe materializarse la recepción del edificio: “Para un programa destinado al saber, al conocimiento, se trata de una forma de homenaje que, negando la representación académica de una verdad, refuerza la idea de aprendizaje como un descubrimiento”.<sup>4</sup> Ahora Dominique Perrault puede crear un edificio donde la contextualidad vendrá determinada por la experiencia tectónica.

La primera operación es bastante simple, pero también significativa. Se propone la nueva plaza como una explanada distanciada de la cota “natural”, elevada como un escenario, sencilla, casi modesta, con su suelo de madera, pero a la vez de una solemnidad similar a la de la Neue National galerie berlinesa, de Mies van der Rohe. Con este gesto territorial como acto fundador, la gran explanada queda separada de lo que le rodea, y propone un contexto propio, enmarcado por las cuatro torres en “L”, lugar de archivo para los libros. Perrault propone una nueva topografía, que niega la historia del contexto físico inmediato. Es una nueva geografía que plantea un arriba y un abajo, que elimina el problema del suelo como frontera, como límite, y lo convierte en un elemento relacionador entre la plaza superior y las áreas públicas de la biblioteca, que se encuentran bajo la explanada, y a su vez diferencia los espacios públicos entre la plaza y la calle, entre la plaza y el río.

---

<sup>2</sup> Extracto de la carta de François Mitterrand a Michel Rocard, primer ministro, julio de 1988. Publicada en *Bibliothèque Nationale de France 1989-1995*, Artemis, Suiza, 1995.

<sup>3</sup> Del texto que Dominique Perrault presenta para el concurso, junio de 1989. Publicado en *Bibliothèque Nationale de France 1989-1995*, Artemis, Suiza, 1995.

<sup>4</sup> Perrault, Dominique. *La arquitectura efectiva*. En WHIT. Actar, Barcelona, España.

## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

---

El anillo interior de la plaza contiene un vacío “más íntimo”, un jardín enterrado. Las salas de lectura, de consulta, de investigación, las zonas de multimedia, etc., son iluminadas naturalmente por este espacio. Es el corazón de la biblioteca y, a su vez, es su elemento más extraño, aparentemente más fuera de contexto. Nos traslada vertiginosamente a ese límite entre el mundo natural y el mundo artificial. Es una *naturaleza artificial*, domesticada, dependiente de un millón de metros cúbicos de aire climatizado, pero a su vez es un elemento viviente, sensual, intrigante, que contrasta con la alta producción industrializada, predecible, perfecta, precisa. A él no se puede entrar; permanece intocable, como el centro de una mezquita, *como un paisaje entre fragmentos de memoria*.<sup>5</sup> La vegetación consiste en pinos cuyas copas sobresalen apenas, cuidadosamente, sobre el centro de la plaza, pues nada debe interrumpir la perspectiva de ese *exterior más definido*, al modo de Mies.

La biblioteca enterrada, de la cual sólo es posible apreciar sus cuatro torres, como cuatro balizas, que sobresalen del suelo, queda ausente y a la vez presente. Las cuatro torres, a las cuales el gran público no tiene acceso, son mudos vestigios de una gran caja, de las grandes estanterías de Bouleé, cuya nueva cúpula ahora parece ser simplemente el cielo. Estanterías de libros, libros abiertos que contienen todas las escrituras y a su vez no contienen ninguna, presencia-ausencia, pues son torres casi ciegas, con revestimiento interior de madera y piel exterior de vidrio y acero, reflectante, intentando desaparecer al fundirse con el cielo. Finalmente se entrega a la ciudad un espacio vacío.

### ¿Un acto de desaparición?

“Un día los artistas declararon la muerte del arte; pues ya es hora que los arquitectos hagan aparecer la desaparición, la disolución y la eliminación de la arquitectura en beneficio de una visión que mezcle y confunda ciudad y naturaleza, para realizar un paisaje sin exclusiones, hecho a base de todos y para todos, un caos positivo”.<sup>6</sup>

El espacio vacío creado en la Biblioteca Nacional de Francia es una manifestación, según Perrault, a favor de una desaparición de la arquitectura. Le interesa que el edificio sea capaz de generar un contextualismo activo, donde se incorporen incertidumbre e indeterminación. Su idea de arquitectura no es la de algo perfectamente acabado, sino la de una arquitectura que permanezca abierta, disponible. En ella es importante la participación del usuario como sujeto activador, relacionador de los diversos elementos que componen el proyecto, un medio, una capacidad inmediata de percepción. Es el cuerpo el que actualiza la arquitectura. De ahí su interés por liberar el proyecto de carga significativa, una arquitectura sin referencias que rechaza la historia, donde lo único que no es posible eliminar es la presencia de la materia, lo que está en contacto directo con el usuario. Es este el origen de su “violencia” y es este el deseo de lo “neutro” -como lo expresa Frédéric Migayrou-, el de una arquitectura operativa, sin identidad, sin formas, que sólo establezca relaciones, que sirva como fondo de escena.

Sin embargo, la retórica de la generación del lugar que utiliza Dominique Perrault cuestiona este “acto de desaparición”. Los magníficos tamaños a los que somete al usuario, al enfrentarse al vacío, ciertamente producen incertidumbre, inquietud, y además se trata de una *violencia*, que en ningún caso es neutra. El sujeto está en presencia de un montaje intencionado, provocador, ante el cual es imposible quedar indiferente. Este es, por cierto uno de los propósitos de Perrault, cuando afirma que “no se sale indemne de una biblioteca; no se debe salir indemne de este edificio.”<sup>7</sup>

---

<sup>5</sup> Ito, Toyo. *Muerte de la forma, forma de la muerte*. En WHIT. Actar, Barcelona, España.

<sup>6</sup> Perrault, Dominique. *Visión sobre la arquitectura*. Ponencia para el Congreso de la UIA Barcelona '96. Barcelona, España.

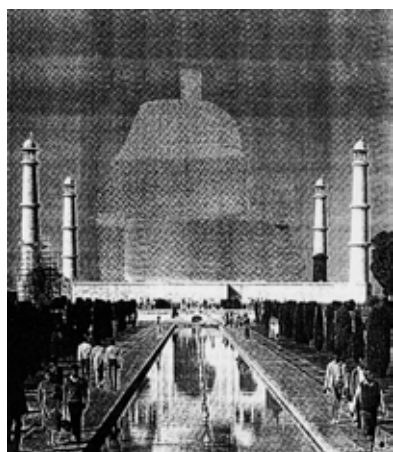
<sup>7</sup> Perrault, Dominique. *La arquitectura efectiva*. En WHIT. Actar. Barcelona, España.

## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

Entre líneas, en el texto del concurso es posible reconocer diferentes figuras poéticas utilizadas en la biblioteca, que generan referencias que la sitúan en la historia, que la contextualizan, cargándola de significados y simbolismos. Perrault habla de la *Grandiosidad* y la *Generosidad* de la institución; la describe como un cruce entre templo y supermercado; la compara con los grandes monumentos de la historia urbana, hitos del avance de la ciudad, con una institución sagrada, un claustro de una abadía; utiliza diferentes metáforas para referirse a las torres: libros abiertos, balizas urbanas, torres de libros, silos, inmensas estanterías de innumerables niveles o laberintos verticales; asegura que la imagen que le vino a la cabeza, en el caso de la Biblioteca Nacional de Francia fue la de un monumento muy conocido del patrimonio mundial (Taj Mahal), con su volumen central y sus minaretes, en donde la idea de suprimir el volumen principal dejaría la monumentalidad en una situación de indecisión.<sup>8</sup>

Nada en este “campo semántico” es casual. En una primera lectura, al ver escritas las palabras con “G” mayúscula, ya sabemos que estamos frente a algo “Grande”, como una definición de talla. Es un hito, un monumento; una cruz de templo sagrado, como imagen divina, y supermercado, también un templo, templo del capitalismo tardío, lo que la sitúa en nuestros días.

La imagen manoseada del Taj Mahal es una reafirmación frente a la propia poética de los templos musulmanes, donde el centro debe permanecer vacío, intocable, inviolable, pues es el lugar de la piedra ausente que se encuentra en La Meca. Es la presencia de la ausencia, el vacío, propio además de los monumentos funerarios. Y el Taj Mahal es un mausoleo. Entonces las palabras *Grandiosidad* y *Generosidad* parecen pertenecer a un texto sagrado, lo que reafirma la idea de Toyo Ito acerca del fotomontaje que se utiliza para el concepto de la biblioteca, en cuanto a que representa un monumento funerario, donde el recinto del jardín parece un ataúd hundido en la tierra y las cuatro torres el límite de lo sagrado. Para Ito, la biblioteca es comparable a un monumento *shinto* japonés, un santuario vacío.<sup>9</sup>



Las comparaciones con instituciones sagradas, con un claustro de abadía, y las metáforas de torres de libros o laberintos verticales parecen más literarias, y como si no se trate de una biblioteca. Las cuatro torres de libros, los laberintos verticales, están presentes en la biblioteca de la abadía donde acontecen los crímenes de *el nombre de la rosa*, la novela de Umberto Eco. La descripción que realiza Eco de la biblioteca es una imagen símil a la de la Biblioteca Nacional de Francia: cuatro torreones que almacenan los libros, laberintos verticales, a los cuales sólo tienen acceso el bibliotecario y su ayudante, no así el

<sup>8</sup> Perrault, Dominique. *El arquitecto en su contexto*. En WHIT. Actar. Barcelona, España.

<sup>9</sup> Ito, Toyo. *Muerte de la forma, forma de la muerte*. En WHIT. Actar, Barcelona, España.

## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

resto de los monjes de la abadía, ni los visitantes; a estos torreones-laberintos sólo es posible acceder por los sótanos. Pero aun hay más; la descripción que realiza Adso del *scriptorium* de la biblioteca es la de un cuerpo y unas figuras geométricas puras, *figuras perfectísimas que expresan la solidez y la invulnerabilidad de la Ciudad de Dios*,<sup>10</sup> magníficamente iluminadas...

*Al llegar a la cima de la escalera entramos, por el torreón oriental, en el scriptorium, ante cuyo espectáculo no pude contener un grito de admiración. El primer piso no estaba dividido en dos como el de abajo, y, por tanto, se ofrecía a mi mirada en toda su espaciosa inmensidad. Las bóvedas, curvas y no demasiado altas (menos que las de una iglesia, pero, sin embargo, más que las de cualquiera de las salas capitulares que he conocido), apoyadas en recias pilastras, encerraban un espacio bañado por una luz bellísima, pues en cada una de las paredes más anchas había tres enormes ventanas, mientras que en cada una de las paredes externas de los torreones se abrían cinco ventanas más pequeñas, y, por último, también entraba luz desde el pozo octagonal interno, a través de ocho ventanas altas y estrechas.*

*Esa abundancia de ventanas permitía que una luz continua y pareja alegrara la gran sala, incluso en una tarde de invierno como aquella. Las vidrieras no eran coloreadas como las de las iglesias, y las tiras de plomo sujetaban recuadros de vidrio incoloro para que la luz pudiese penetrar lo más pura posible, no modulada por el arte humano, y desempeñara así su función específica, que era la de iluminar el trabajo de lectura y escritura. En otras ocasiones y en otros sitios vi muchos scriptoria, pero ninguno conocí que, en las coladas de luz física que alumbraban profusamente el recinto, ilustrase con tanto esplendor el principio espiritual que la luz encarna, la claritas, fuente de toda belleza y saber, atributo inseparable de la justa proporción que se observaba en aquella sala. Porque de tres cosas depende la belleza: en primer lugar, de la integridad o perfección, y por eso consideramos feo lo que está incompleto; luego, de la justa proporción, o sea de la consonancia; por último, de la claridad y la luz, y, en efecto, decimos que son bellas las cosas de colores nítidos. Y como la contemplación de la belleza entraña la paz, y para nuestro apetito lo mismo es sosegarse en la paz, en el bien o en la belleza, me sentí invadido por una sensación muy placentera y pensé en lo agradable que debería de ser trabajar en aquel sitio.*

*Tal como apareció ante mis ojos, a aquella hora de la tarde, me pareció una alegre fábrica de saber...*

(Extracto de *El nombre de la rosa*, Umberto Eco)

Pero la novela de Eco es también un homenaje a otro fabuloso escritor, Jorge Luis Borges.<sup>11</sup> Los laberintos de la biblioteca de la abadía son la imagen y semejanza de los de la Biblioteca de Babel, de Borges, quien a su vez define la biblioteca como un cementerio de libros.

El trabajo de Perrault es una búsqueda de ausencia, de vacío. Ausencia que se encuentra en el imaginario de lo sagrado, de lo divino, en los monumentos de dimensiones incommensurables, en los mausoleos, en los cementerios. La Biblioteca Nacional de Francia es todos ellos a la vez. Un monumento al libro, al conocimiento, a la literatura francesa, etc. Un mausoleo, quizás para el mismísimo Mitterrand, si no obviamos que los árboles que ocupan el “ataúd”, el jardín, provienen de Fontainebleau, las tierras del que fuera presidente de Francia. Es un cementerio también, un cementerio de libros, lugar silencioso y tranquilo para orar a los muertos.

No hay incertidumbre ni mucho menos, hay indeterminación en la proposición de Perrault. Su proceder es sobre todo ideológico, y no cabe neutralidad alguna. La biblioteca no es indiferente a esto; es más contextual, más histórica, más política que nunca. El acto de desaparición de la arquitectura parece entonces imposible. Lo que se pretende al hablar de desaparición es, probablemente, la confirmación de la muerte del formalismo arquitectónico, la desaparición de la forma por la forma, la arquitectura por la arquitectura y para la arquitectura, para así poder constituir un nuevo formalismo, el de la arquitectura como escena. Para ello utiliza la figura del vacío, figura que encuentra en imágenes y formas de la muerte,

<sup>10</sup> Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 2000, Pág. 27.

<sup>11</sup> El escritor argentino aparece personificado, en *El nombre de la rosa* como Malaquías de Hildesheim, el bibliotecario ciego, el único que sabe cómo orientarse en el laberinto.

## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

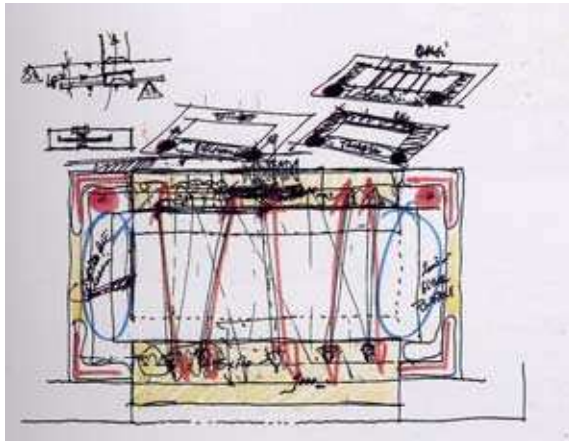
---

de lo divino, de lo sagrado, la ausencia misma. Entonces la arquitectura es un medio y no un fin. El edificio ya no es el fondo de escena; el edificio es la escena misma.

### *Hacia una desaparición del usuario*

Desde un principio el proyecto se basó en poder moldear el vacío. Los primeros *partidos generales* ya planteaban la plaza elevada y enmarcada por los cuatro torreones, como últimos vestigios de la idea de “caja”. Así mismo, la explanada, siempre compuesta por un anillo exterior y uno interior, hacía de marco para el jardín. Al menos en los aspectos formales, la biblioteca no parece variar mucho desde el inicio hacia el final. Pero hay algunos detalles que paulatinamente irán reforzando la idea del monumento sobre el edificio, y que se refieren a la presencia del usuario.

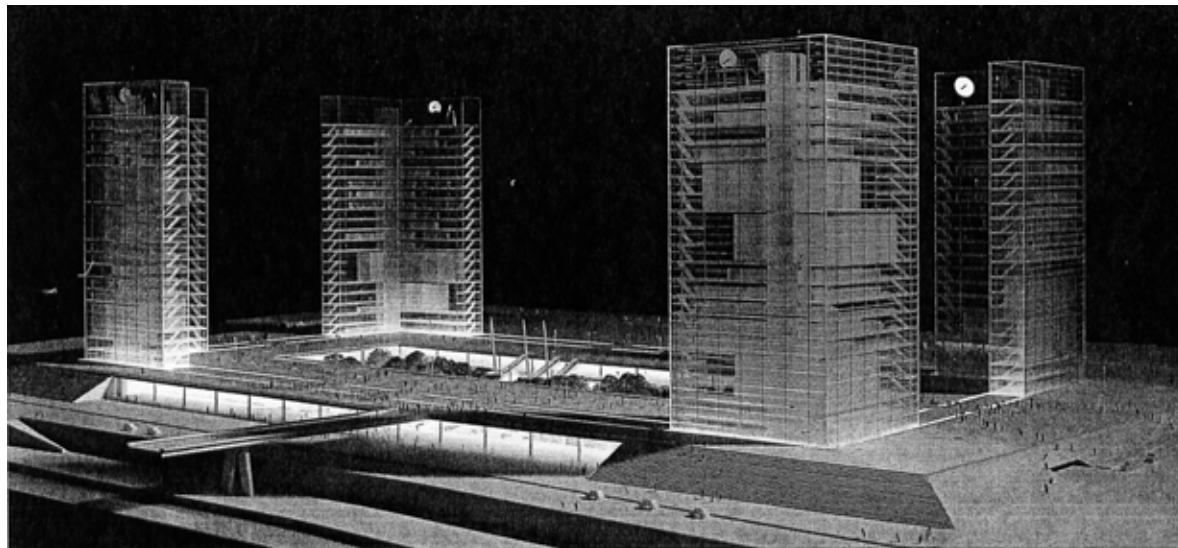
En los primeros modelos y dibujos se observa que se accedería a la biblioteca por el mismo nivel de la ribera del Sena; un acceso frontal, enmarcado a ambos lados por dos escalinatas, que correspondían a las torres. La biblioteca tenía una fachada de vidrio hacia el Sena, a modo de zócalo. Entonces la plaza superior operaba de manera más independiente, pues no hacía de puerta; se limitaba a enmarcar el jardín, el cual era atravesado por pasarelas peatonales, ligeramente torcidas en planta, que transportaban a los lectores desde el acceso hacia las diferentes salas. El jardín era una suerte de patio de circulaciones. Las torres eran cuerpos translúcidos hacia el exterior y transparentes hacia el interior, con los costados opacos; de esta manera, los libros quedaban a la vista de la plaza. En el remate de cada torre se dejaba continuar la ascensión de la fachada de vidrio, que así podía conformar una caja de cristal que contendría antenas y satélites parabólicas, además de servicios para cada torre. La idea era constituir, mediante cada torre, un halo de luz, con su cima centelleante, semejante a un faro-baliza, para estas primeras aproximaciones se proponía un puente que comunicaba la plaza con la ribera opuesta del Sena, el cual se mantuvo hasta el último modelo, pero finalmente no fue construido.



Primeros modelos y dibujos del proyecto

## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

---



Así se presentó el proyecto al concurso. El modelo mismo daba cuenta de una notable presencia de usuarios en la explanada, por encima de la puerta de la biblioteca. En estas primeras aproximaciones la atención estaba centrada en ellos. Aparecían ocupando el jardín; habitando la plaza, las escalinatas. Las torres no parecían monolíticas, sino que sus volúmenes puros más bien eran alterados por las diversas densidades y formas de ocupación del módulo propuesto: el libro.

Tras el concurso se empezaron a evidenciar los cambios que se aproximaría más a la forma final. Las torres fueron los primeros cuerpos afectados. Por requerimientos técnicos, los libros no podían quedar expuestos a la luz, por lo que hubo que modificar fachadas y estructura. Se propuso un sistema de doble piel, una interna, con paneles giratorios de madera, al objeto de no perder el concepto de transparencia y evidenciar la ocupación de la proposición original, y una piel externa de cristal, acorde con los primeros modelos, con la única salvedad de que las caras externas también empezaban a acusar la transparencia sobre la translucidez. La cima centelleante se eliminó para reforzar así la presencia de verdaderos monolitos.

Entre las torres, en la explanada se generó una zanja que se salvaba por puentes, lo que agudizaba la diferenciación entre exterior e interior, pero sin alterar el horizonte creado. Finalmente, reforzando la presencia de estos puentes aparecerían unos muros de superficies metálicas, a modo de placas, de más de tres metros de altura, que reforzarían el concepto de interior.

Otra variación de importancia, que se realizó poco después del concurso, fue la eliminación de la puerta y la fachada a nivel de la calle. Se completó la escalinata, que rodeaba casi por completo la biblioteca y daba a la plaza el carácter de podio, de escenario, de lugar solemne, más próximo a un templo griego. Ahora la fachada de la biblioteca había desaparecido y en su lugar quedaba la escalinata, idea de ascensión a un plano superior, la diferenciación con respecto al Sena. Al anillo externo de la explanada se le agregarían una serie de pequeños volúmenes, en los lados menores, que actuarían de filtro para los edificios de viviendas colindantes. Así se lograba aislar la plaza y se concretaba el nuevo contexto. Ahora la plaza serviría de atrio para luego sumergirse en el mundo de los libros.

Finalmente, una de las últimas transformaciones fue la del jardín. Se eliminaron las pasarelas y con ello la presencia del usuario. Se optó por una circulación perimetral, reforzando la idea de claustro. Ahora el jardín sería un lugar intocable que a su vez serviría de patio de luz para las diversas salas de lectura.



¿Hacia una desaparición de la arquitectura?



## ¿Hacia una desaparición de la arquitectura?

---

La serie de modelos que se elaboran con posterioridad al concurso van evidenciando la desaparición de la presencia exterior del usuario, en favor de una mayor carga simbólica de la Biblioteca Nacional de Francia. Desaparece de las imágenes exteriores y vuelve a aparecer en las perspectivas del interior, en las maquetas de secciones. Aquí destaca una particularidad: el sujeto aparece siempre en el interior, nunca en el exterior. En la nueva plaza para París, en el lugar urbano, en el lugar mágico, en el lugar simbólico, el usuario pierde su rol de tal y pasa a ser un mero espectador.

### *La violencia del simbolismo*

La plaza de la Biblioteca Nacional de Francia permanece vacía, desocupada sin personas que se sienten en ella a leer, a tomar el sol, a jugar o a corretear por ahí, como en otras plazas de París. Tampoco podrían hacerlo: hay letreros que lo prohíben... y es que ¿a quién se le ocurriría andar en patines por un “cementerio”?

Perrault lo ha logrado, ha creado un monumento, ha creado un lugar, ha creado un vacío. Por cierto que ha cumplido con creces el deseo de François Mitterrand de construir una gran biblioteca un tipo totalmente nuevo. Ha rechazado las viejas tipologías y ha generado una nueva, una nueva manera de almacenar los libros, un nuevo tipo de iluminación para las salas de lectura, una nueva forma de concebir una biblioteca. Ha montado en París una escena de la que el usuario es espectador. Un acto solemne, un “acto de desaparición”. La biblioteca está llena de figuras poéticas y retóricas, cargada de simbolismos.

Este excesivo simbolismo violenta el uso público del edificio. Atenta contra la postura dialógica de pensar que los edificios pueden ser relativos, alterados, modificados por su realidad-contexto, el sentido de la inmediatez, la ocupación del usuario. El simbolismo es capaz de convertir el territorio en movimiento que Perrault busca, en una figura estática. El programa de la biblioteca queda sujeto a la forma resultante. Procurarse un libro, para poder leerlo en las espaciosas y generosas salas (con una buena iluminación y todos los servicios de los medios a disposición) puede requerir entre veinte minutos y una hora,<sup>12</sup> pues hay que buscar el libro en el apartado N del piso X de la cuarta torre, que queda a decenas de metros y a un ascensor, por lo menos; así pues, buena parte de la parafernalia tecnológica pierde sentido, porque el edificio es así, un lugar antes que un edificio, un monumento, un mausoleo, un cementerio... una biblioteca.

---

<sup>12</sup> Vidal-Folch, Ignacio. “La contumacia del error”, *El País*, 17 de noviembre de 2001. Crónica publicada en el suplemento Cataluña.

*Bibliografía*

*Arquitectonics. Mind, Land & Society*. Barcelona: Edición UPC, 2001.

*Bibliothèque nationale de France 1989-1995*. Suiza: Artemis, 1995.

“*Dominique Perrault*”. Suiza: Artemis, 1994.

Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 2000. Edición especial

“*Dominique Perrault*” El Croquis, núm.104. Madrid: El Croquis, 2001.

Frampton, Kenneth. *Modern Architecture. A Critical History*, Thames and Hudson.

*L'Architecture d'aujourd'hui* núm. 258. París, 1988.

*L'Architecture d'aujourd'hui* núm 265. París, 1989.

*L'Architecture d'aujourd'hui* núm.273. París, 1991.

*L'Architecture d'aujourd'hui* núm. 295. París, 1994.

*Lecturas de Paul Ricoeur*. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.

Muntañola, Josep. *Topogénesis, Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edición UPC, 2000. Colección Arquitect.

Muntañola, Josep. *Topogénesis 2. Ensayo sobre la naturaleza social del lugar*. Barcelona: Oikos-Tau Ediciones.

Perrault, Dominique. “Visión sobre la arquitectura”. Ponencia pronunciada en el Congreso de la UIA Barcelona ‘96, en la sección de Debates Centrales: Contenedores. Barcelona.

Quetglas, Josep. *El horror cristalizado*. Barcelona: Actar, 2001.

Stalder, Lauder. *Dominique Perrault. Progetti e architetture*. Milán: Electa, 2000.

Vidal-Folch, Ignacio. “*La contumacia del error*”, El País, 17 de noviembre de 2001. Crónica publicada en el suplemento Cataluña.

*WHIT. Dominique Perrault, arquitecto*. Barcelona: Actar, 1999.

Luis Felipe García Serrano  
UPC, Barcelona

**CEMENTERIO DE IGUALADA:  
¿FIN DEL CAMINO? ¿LUGAR DE PASO? ¿PUNTO DE PARTIDA?**

La génesis de la arquitectura crea un sistema muy complejo de diálogos. Aun la supuesta arquitectura monológica con pretensiones de autonomía, de una u otra manera no escapa a tener que establecer más de un diálogo.

En algún sentido el tratar de dar la espalda a las cosas no hace que éstas desaparezcan; usuarios, clientes, necesidades, historia, clima, topografía, materiales, significados, sensaciones, etc. son y serán una constante que provoca formas de dialogar en la arquitectura. Este tópico,-el diálogo- y la serie de dualidades que implica son la base para el presente trabajo.

Son múltiples las dualidades que presenta el contexto para la realización de cualquier texto, y según cómo éstas se van tejiendo se genera en mayor o menor grado la complejidad de la arquitectura.

Un ejemplo de esta síntesis compleja en la arquitectura es el Cementerio de Igualada, resultado del proceso creativo de los arquitectos Enric Miralles y Carme Pinós, fundamentado por un gran número de cruces dialógicos necesarios para su génesis: tiempo y espacio, mito y realidad, colectividad e individualidad, materialidad y trascendencia, vida y muerte.

Se trata de un concurso convocado en 1985 para el polígono industrial de la ciudad de Igualada, con el siguiente programa: accesos, servicios, capilla y enterramientos, con insistencia en la redefinición del paisaje como planteamiento básico.

En el proceso de génesis de la arquitectura pueden distinguirse diferentes fases; sin embargo, éstas se traslapan, dialogan, y el proceso en sí no termina; se transforma pero permanece; cambian aspectos físicos, significados, usos, etc. pero el diálogo se mantiene constante con todo y a pesar de todo; un proceso siempre “en construcción.”

El presente trabajo sigue la estructura de tres fases identificables en este proceso: el imaginar, el fabricar y el usar, es decir: la prefiguración, la configuración y la refiguración, que equivalen a los procesos de percepción, producción y proyección de la arquitectura, cuya definición se alarga hacia delante y hacia atrás en el tiempo. La arquitectura no surge ni se detiene en el edificio; está desde mucho antes y se prolonga mucho después.<sup>1</sup>

La génesis de la arquitectura es un proceso de constante creación, el proyecto se recrea en la obra y posteriormente en el uso; la arquitectura se recrea en sí misma, pasa de la mente del arquitecto al conjunto de personas que la ejecutan, al sitio, y finalmente al usuario e intérprete, que cierra el círculo volviéndola a crear.

Aquí se hace una aproximación hermenéutica a estas tres fases, que en el análisis de un texto corresponderían, según Ricoeur, a la intriga, la inteligibilidad y la intertextualidad, en este caso de una obra de arquitectura que se mantiene alejada de los extremos pragmático y metabólico en los que la arquitectura de hoy pretende justificarse.

---

<sup>1</sup> Véase Lynch Kevin, 1975.

## I. Prefiguración (mente)

“Antes de que sucedan las cosas debes imaginarlas.” (E. Miralles)

Sí, es cierto que siempre hay algo antes de decir o hacer nada, y en el caso de la génesis de la arquitectura es difícil saber con exactitud en qué consiste ese algo; su misma complejidad nos hace ver muchas cosas y a la vez ninguna, cosas con autonomía y sin ella, cosas como fragmentos de un todo y siendo un todo en sí. Sin embargo, pueden seguirse pistas que dejan entrever algunas de esas cosas que participan en la génesis de tan complejo resultado.

Para empezar, hay que decir que existe un hilo que está presente en el desarrollo de lo individual y lo colectivo, del presente y del pasado, de la arquitectura como embrión y de la arquitectura como especie, que crea una relación poética entre la vida del arquitecto como individuo y la genética de la arquitectura como especie dentro de una historia de la cultura.

Es a partir de esta correspondencia que puede afirmarse que “cada edificio pertenece simultáneamente tanto a un desarrollo histórico-genético como a un desarrollo psicoepistemológico. Su estética nace precisamente de las tensiones que se crean entre ambas líneas de desarrollo... El proyecto es así una interrelación entre cuerpo e historia.”<sup>2</sup>

No se puede entender un individuo que pretenda crear al margen de la colectividad, pero sí puede haber quien vea las cosas que generalmente no son vistas por todos.

No se puede entender un presente que no sea resultado de sucesivos pasados, pero sí un presente que haga aportaciones a sucesivos futuros.

No se puede entender un embrión arquitectónico que ignore el genoma de su especie, pero sí uno que, a partir de este genoma y su entorno, genere nuevas expectativas para su especie.

El hecho arquitectónico no se encuentra al margen de nada, por el contrario, se relaciona con todo y a partir de ahí puede intentar entenderse.

Tal como la explican las actuales teorías matemáticas relacionadas con el caos, “cuanto más inmensa es la muchedumbre, y mayor la anarquía aparente, más perfecto es su movimiento. Es la ley suprema de la sinrazón. Siempre que se toma un gran puñado de elementos caóticos y se ordena según su magnitud, se confirma una forma de regularidad insospechada y tremendamente hermosa, que ha estado latente todo el tiempo. Las partes superiores de las filas ordenadas forman una suave curva de proporciones invariables, y cada elemento, a medida que se va clasificando en su lugar, encuentra su espacio como si le hubiera sido predestinado, adaptado minuciosamente para que encaje.” (Galton Francis).<sup>3</sup>

Dentro de este contexto puede entenderse la arquitectura de Miralles y Pinós, en la que confluyen en un todo diferentes aspectos y disciplinas, que crean una compleja unidad arquitectónica, tal como la define Venturi: “una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos.”

---

<sup>2</sup> Véase el prólogo de Josep Muntañola para *La arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*.

<sup>3</sup> Véase Ian Stewart, *¿Juega Dios a los dados?*, 2001.

---

Buscando pistas, mediante la aproximación a algunas herramientas esenciales como el dibujo, el *collage* y la maqueta, que intervienen en el desarrollo de la primera fase de la génesis de la arquitectura, puede llegar a entenderse parte de este todo complejo.



### *El dibujo*

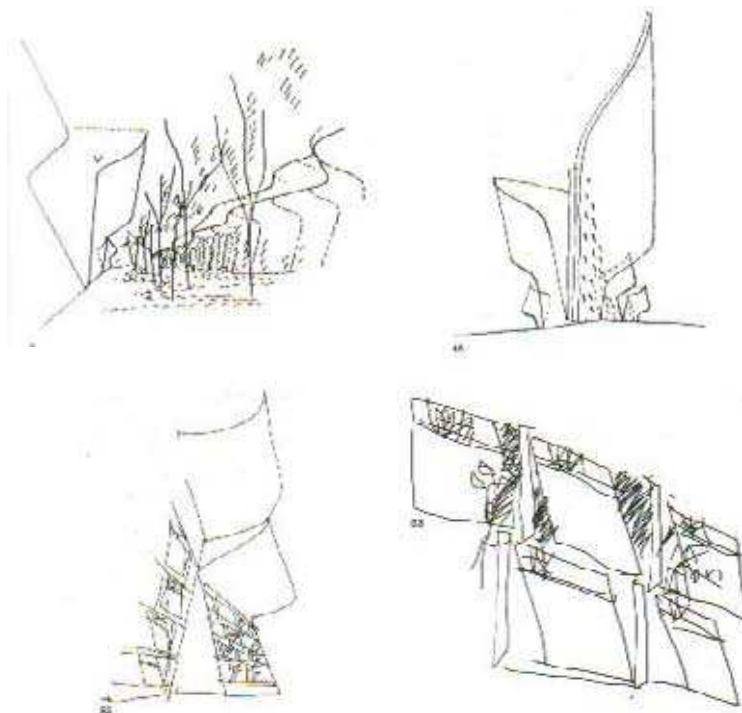
*“Hay placer en dibujar dejando que la mano, como instrumento abstracto, recoja sobre el papel lo que el ojo está seleccionando. Se establece una complicidad secreta entre el punto final del radio de esa mirada y la punta de la pluma sobre la hoja...”*

*Es fácil confundir esos apuntes con la escritura.*

*El carácter físico de esos dibujos es el comienzo del diálogo entre pensamiento y construcción”.*

(E. Miralles)

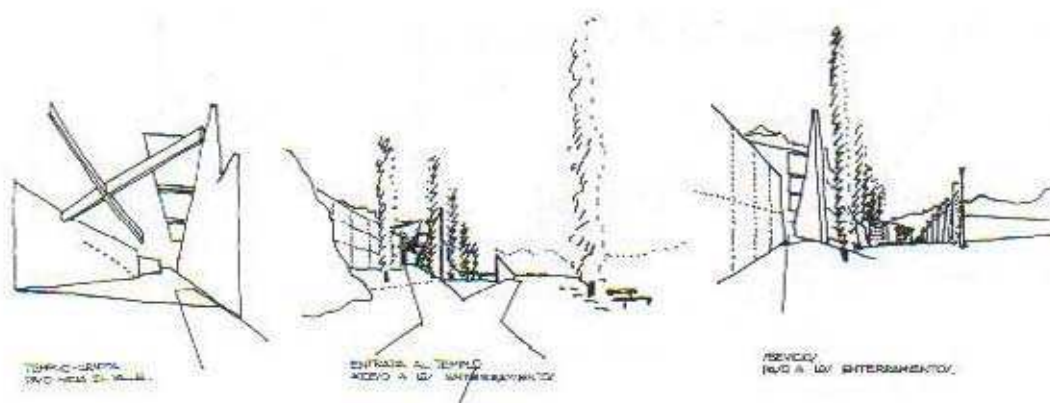
El dibujo en la obra de Miralles y Pinós se convierte en una auténtica narración; es parte de la memoria que acompaña al proyecto.



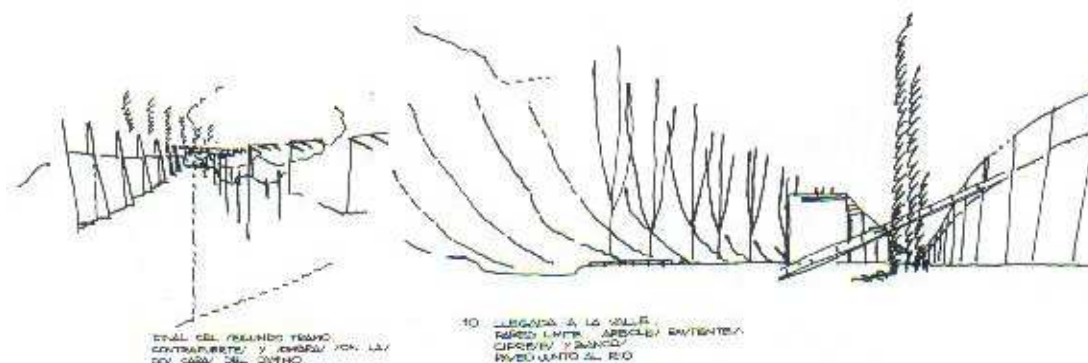
Los croquis pueden acercar mucho más al pensamiento interior del autor que una foto, que puede resultar distante y extraña.

El dibujo ya tiene valor en sí mismo, en él ya sucede la arquitectura; si durante el proceso de génesis de la arquitectura se busca un protagonista, éste es el dibujo.

La manera de entrelazar el pensamiento y la realidad es a través del dibujo: “el dibujo, incluso el mismo papel, es por un momento lugar... lo mejor de un dibujo son los estadios intermedios... es ver aparecer... aquello que queda para otro trabajo.” (E. Miralles)



En este caso, los dibujos en su inmaterialidad se resuelven con claridad dramática; unas líneas pueden expresar un gran número de ideas del proyecto; unos trazos ya nos revelan direccionalidad, manejo de la luz, texturas, recorridos, lógica estructural, materiales, vistas, detalles, etc.



Para Miralles y Pinós, los dibujos son una constante repetición, una acumulación productiva que se convierte en base para la repetición sistemática que es, en sí, todo el proceso de génesis de la arquitectura.

### *El collage*

Como destellos aparentemente confusos pero que son parte de un todo, llegan de la realidad una serie de imágenes que forman un *collage* de gran importancia en el proceso de la génesis del proyecto arquitectónico, para Miralles y Pinós. En él, la contemplación activa empieza a confundirse con la creación.

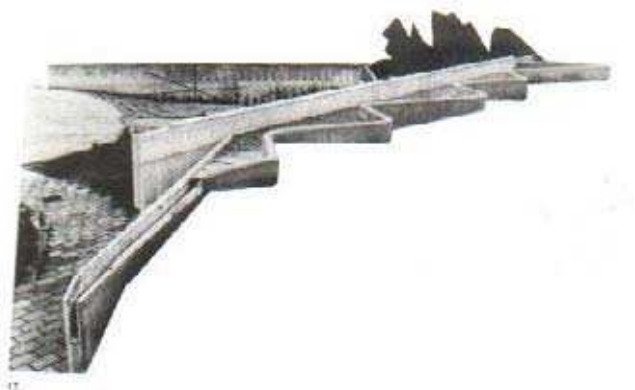


Se trata de no partir de un problema concreto sino de una serie de variantes; este método consiste en poder manipular todo lo que está pero que muchas veces se ignora. En este *collage*, todos los componentes son importantes: lo físico y lo metafísico, el presente y el pasado, y en general todos los factores culturales que envuelven al proyecto. Así el quehacer arquitectónico se halla en profunda relación con otras disciplinas, dialogando mediante el proceso de mimesis. La arquitectura puede innovar con estímulos provenientes de la escultura, la pintura, la literatura, la tecnología, las matemáticas, las ciencias sociales etc., pero "sin la metáfora esto es imposible, con lo que la pobreza cultural más estricta se cerniría sobre las profesiones y



las artes monológicas que se mantuvieran en una estricta autonomía, confundiendo autonomía con todo lo contrario, o sea, con el aislamiento y la autarquía.”<sup>4</sup>

El *collage* es un proceso de recortar y pegar, usado como forma de potenciar los elementos directores del proyecto; es un reconocimiento de la realidad como un todo en movimiento, la unión de fragmentos que pueden ser percibidos, sintetizados, redefinidos, utilizados, para la composición de un fragmento más, que se reinscribirá a su vez en la misma realidad.



Como parte de este *collage* cultural están las influencias que el arte de la época tuvo en los autores; en este sentido, fue determinante la fuerza del Land Art, con artistas como Richard Long y Robert Smithson, entre otros.<sup>5</sup>

Dicho movimiento cultural se inicia en los años sesenta del siglo pasado con un reducido grupo de artistas conceptuales en Nueva York y de allí se extiende temporal y geográficamente. Su pensamiento puede sintetizarse con la siguiente cita de Jacob Bronowski, “*man is a singular creature, he has a set of gifts which make him unique among the animals: so that, unlike them, he is not a figure in the landscape, he is a shaper of the landscape*”.

Es un movimiento que promueve la sensibilidad hacia la tierra a las culturas antiguas, el impacto del ser humano en el medio y viceversa; tiene raíces en conceptos que han acompañado el quehacer humano desde la antigüedad, como lo delata Stonehenge por ejemplo.

Parte del trabajo de los artistas de este movimiento se resume así: “*some artists use their bodies to make a performative relationship with an organic environment; the scale of the works is in relation to the human form. They emphasize a primal and symbolic link with the earth, creating contemporary forms of ritual*”.

De las anteriores citas pueden sacarse varias relaciones de este movimiento con el proyecto para el Cementerio de Igualada, en las que resaltan ideas como: las capacidades del ser humano como ser único en la tierra, su responsabilidad frente al medio ambiente, sus facultades para moldearlo, la relación del entorno con la escala humana, la importancia de la unión con la Tierra, simbolismos y rituales relacionados con esta unión.

<sup>4</sup> Véase Joseph Muntañola, *Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles*, pág.72.

<sup>5</sup> Entrevista a Carme Pinós, 22 de diciembre de 2001.

*“Their work draws out the relationship between the existing characteristics of a site and evidence of human intervention... based on mark making, cutting, agglomeration or relocation”.*



Como influencia más puntual del Land Art, con ideas generadoras del proyecto del cementerio, se pueden citar, por ejemplo: estar en contacto con la tierra, relacionarse con el paisaje, hacer movimientos de tierra, contenerla, crear grietas, enterramientos.



En los trabajos específicos y en el pensamiento de Richard Long también se encuentran muchas coincidencias conceptuales, como lo expresan las siguientes citas:

*“I like the simplicity of walking and simplicity of stones”.*

*“My art has the themes of materials, ideas, movement, time”.*

*“I use the world as I find it”.*

*“In this work the walking, the places and the stones all have equal importance”.*

*“A good work is the right thing in the right place at the right time. A crossing place”.*



Igualmente, en el cementerio resaltan los conceptos de recorrido, camino, integración, movimiento, tectónica del sitio, trato con igual importancia a todos los componentes de la obra, cruce del espacio-tiempo, y conceptualmente ambos casos coinciden en el propósito de no expresar las ideas de manera textual: “*la pared metálica de Richard Long tiene la capacidad de evocar todo lo que ella no constituye literalmente...*”  
(E. Miralles)

Cada arquitecto mira a sus maestros a su modo y, lo que es mejor, los reinventa a su modo. Así, muchas otras influencias llegan de la especie arquitectónica al *collage* para el proyecto de Igualada. Algunos (autores y conceptos)son:

*Le Corbusier*

*Composición narrativa (promenade architecturale)*

El recorrido, su orientación, su direccionalidad, el manejo de la luz y la sombra que lo acompañan, la dualidad entre el principio y el fin de éste, los remates visuales, los diferentes puntos de vista del usuario, son parte del proyecto del cementerio y, unidos, narran una historia.



*La inversión del espacio-tiempo*

Arriba-abajo; a veces se está sobre los enterramientos y a veces debajo; se pasa de la superficie al enterramiento, que a su vez vuelve a ser superficie.

Interior-exterior; las escaleras que pasan por los niveles de enterramientos, “introducen a un exterior y sacan a un interior”.

Antes-después; por medio de la inclinación de los muros se experimenta la doble sensación de estar antes y después del muro al mismo tiempo; a nivel de los pies se tiene al muro de frente y por arriba de la cabeza el muro se encuentra por detrás del sujeto.

*Aalto*

*La realización de metáforas con la naturaleza, siguiendo su lógica por medio de la abstracción*

Se hace referencias: a la condición no ortogonal de la naturaleza, como se nota en el recorrido superficial en zig-zag, y a su condición accidentada y la adaptación a la misma, como propone un habitar debajo de la tierra, al igual que los topos.



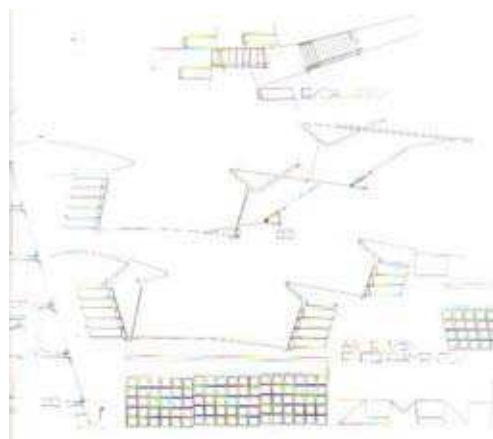
*Alusión a la tipología de lugares anteriores con uso análogo*

En Igualada se hace referencia a las maneras de realizar enterramientos en el pasado, en cuevas, estructuras semienterradas o mausoleos.

*Gaudí*

*Manejo plástico-funcional de los elementos estructurales*

La estructura de los muros con los nichos se convierte en continente de los enterramientos, contención del terreno y soporte del ajardinamiento de la parte superior que se une al valor simbólico plástico de su forma.



*La representación simbólica de los elementos*

La estructura en la capilla presenta la forma de una cruz, con todos los significados que esto tiene para la fe cristiana. Fuera de este contexto, también puede leerse como un cruce de caminos, como el momento en que se cruzan tiempo y lugar, y se inicia o termina algo.

También en la capilla las columnas que soportan la estructura tienen el fuste vacío, porque vacío es lo que deja una ausencia.

Las entradas de luz en este mismo sitio tienen una gran fuerza simbólica y ayudarán a la lectura del espacio cuando esté terminado, momento en el que se podrán leer otros muchos símbolos.



Otros muchos símbolos pueden leerse en el cementerio.

El número tres (una Trinidad) en la entrada al camino ritual, con tres elementos que se componen de otros tres y forman un cruce de cruces. Un camino para vivos y muertos, con el pavimento de cemento y troncos. Un río que sugiere agua, fuente de vida. Un remanso de paz que remata el camino, donde las almas se detienen con tranquilidad. El estado de los materiales que muestran su alma y su vulnerabilidad y los elementos metálicos que expresan que algún día desaparecerán. Los edificios salen de la tierra y vuelven a ella recordando lo cíclico de la vida. Las formas de los remates de los bloques de nichos que se integran al cielo son recortadas por éste, ascienden y dan idea de trascendencia. El movimiento de los muros alude a la nave que transporta almas. La escalera-tumba hace de puente entre vivos y muertos. La transparencia de la puerta de acceso y de algunos muros superpuestos deja ver que hay algo detrás. La sombra avanza a cada instante igual que la vida.



### *Wright*

#### *Integración del objeto al entorno; el diálogo con lo preexistente*

Se establecen diálogos con la topografía, con los materiales, con las vistas, con la geología, con la vegetación, etc.

#### *El comportamiento orgánico*

El funcionamiento del proyecto se desarrolla como en un organismo vivo, en el que fluyen los recorridos, la luz, el tiempo, el sujeto, etc.

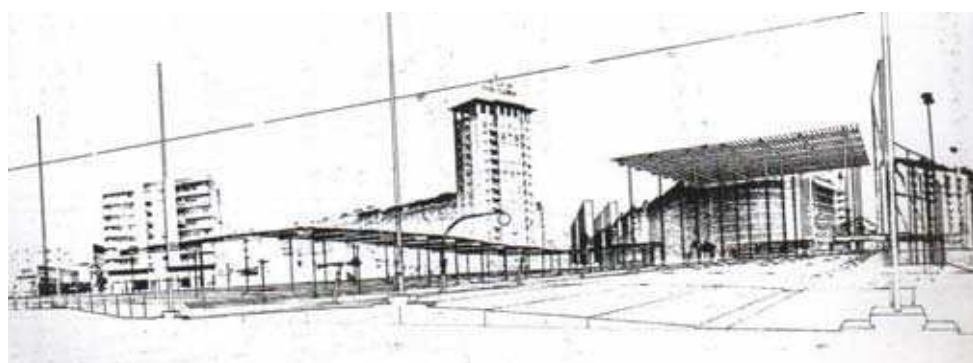
### *Viplana y Piñón*

#### *Lenguajes geométricos*

Se recurre al uso de ejes, retículas, planos inclinados, claridad estructural, diferenciación de elementos soportados y soportantes, modulación de elementos constructivos prefabricados, etc.

#### *Compromiso racionalista con el programa*

Consideración de los requerimientos del proyecto en cuanto a capacidad, ejecución, instalaciones, etc.



Todas las estrategias ya planteadas en la prefiguración van a constituir la retórica de la configuración del proyecto.

El conjunto de fragmentos, cualquiera que sea su procedencia, que proporciona el contexto es un instrumento que facilita el juego de la poética, que “es útil porque permite saltar e innovar en campos opuestos, diferentes y, no obstante, culturalmente comunicados, humanamente comunicados, a través de la verosimilitud que genera el valor metafórico del lenguaje.”<sup>6</sup>

Así queda patente que en esta fase ya se generan la poética y la retórica que más adelante se materializarán en el edificio.

Para Miralles y Pinós el *collage* ha sido un instrumento importante en el proceso de abstracción para la utilización de la metáfora como recurso para la génesis de la arquitectura.

#### *La maqueta*

La articulación y yuxtaposición de las piezas que componen los proyectos de Miralles y Pinós hace que las maquetas tengan gran importancia durante la evolución del proyecto; así la complejidad de los volúmenes, las vistas, las entradas, los recorridos, las distancias del observador, etc. se facilitan y son mejor asimiladas por todo el equipo que trabaja en el proyecto.

Para Miralles y Pinós ha sido importante el trabajo en plantas, que después de un proceso de variaciones y superposiciones origina las secciones, la tercera dimensión, que sigue evolucionando con el uso de las maquetas.

---

<sup>6</sup> Véase Josep Muntañola, *Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles*, pág.73.

“Una vez que se tiene una idea válida, la forma viene detrás”. Sin embargo, dice Miralles, “creo que la mayor parte de las ideas que tenemos no son nuestras. Forman parte de una especie de espíritu de un tiempo.”

A partir del uso de estas herramientas (dibujo, *collage* y maqueta), que implican un trasfondo cultural muy amplio, pueden identificarse ideas como: repetición, variación, movimiento, desplazamiento, superposición, convergencia y hacer deshaciendo, como punto de arranque para la génesis de la arquitectura de Miralles y Pinós, que afirman que es esencial trabajar sin una idea preconcebida y teniendo claro lo que no quiere hacerse en el proyecto.

“No me preocupa en absoluto la forma de un edificio. Me gusta pensar desde términos más abstractos, como la escala, la envolvente y otras cuestiones.” (E. Miralles)

La forma es el resultado del pensamiento. Sólo entonces puede identificarse una forma generatriz para el cementerio, una “Z”, o una “S” vista desde el juego de espejos que propone el proyecto, “camino como escritura en la superficie sobre la que nos movemos o pensamos...” (E. Miralles)

Una forma que surge con el lugar, tan sencillo como pensar en la manera más lógica en que alguien descendería por una pendiente.

“Ni el sitio, ni la exacta colocación son un lugar...”; el lugar es cuando el pensamiento comienza a entrelazarse con lo real. “Lugar y proyecto lo son simultáneamente”. (E. Miralles)

En este momento se enlazan dos fases del proceso de génesis de la arquitectura: “Se trata de los conceptos sociofísicos de itinerancia y radiancia que expresan las dos actitudes fundamentales del hombre ante su medio ambiente: contemplar y actuar.”<sup>7</sup>

## II. Configuración (territorio)

*“El arquitecto no sólo proyecta el edificio, sino la estrategia de su construcción.” (Josep Quetglas)*

Es en esta etapa del proceso cuando se da el cruce espacial y temporal, y la virtualidad se convierte en realidad que permite, mediante la materialidad, entender qué hay detrás de las ideas generadas en la etapa anterior.




---

<sup>7</sup> Véase Joseph Muntanyaola, Topogénesis I.



Se hacen sensibles: la estructura poética de la arquitectura y el uso de las estrategias retóricas.<sup>8</sup> Ahora se puede ver, tocar, escuchar, oler, por medio de un gran número de dualidades y contrastes que dialogan entre sí, en el interior para formar un conjunto y en el exterior para hablar por dicho conjunto. Entonces se percibe que una pared no es una pared, sino que es parte de un sistema más complejo; el edificio no es edificio; es muro, es escalera, es camino, es accidente geográfico.

La poética se lee culturalmente dentro de un juego de espejos, y he aquí algunas de sus facetas en el cementerio:

#### *Doble concepto*

Al tratarse de un cementerio, muchas de estas dualidades de conceptos son obvias pero éstas dan origen a otros juegos de dualidades que se entraman entre sí, llenando la arquitectura de metáforas que resuenan en todo el lugar, conjugando vida y muerte, interior y exterior, luz y sombra, entorno natural y entorno modificado, ascenso y descenso, principio y fin, espacio público y espacio privado, memoria y olvido, presencia y ausencia, movimiento y reposo, ida y vuelta.

#### *Doble función*

El conjunto en sí cumple con la doble función de ser un espacio público y privado, un sitio para uso individual y para uso social, un cementerio y un parque.

Los muros del cementerio funcionan al mismo tiempo como conformadores del edificio, como muros de contención, como contenedores de los enterramientos, como delimitantes del recorrido y como sustento del ajardinamiento que entierra al edificio.

Los remates de los bloques de nichos sirven como generadores de sombras, como protección a los nichos y como jardineras, que son una prolongación del espacio de circulación del nivel superior.

La gran estructura en forma de cruz genera un espacio que está pensado para ser una capilla, un sitio para el culto, para la meditación, y también para ser vestíbulo y circulación hasta llegar al valle de los muertos, al mismo tiempo que detiene el gran volumen de tierra de la que surge.

La malla metálica que detiene las piedras que conforman los muros de contención se prolonga y gira sobre la circulación superior para hacer de límite claro y preventivo en la diferencia de niveles, y regresa a la tierra sin llegar ser una barandilla.



---

<sup>8</sup> De las estrategias retóricas utilizadas en el proyecto ya se ha realizado una aproximación al hablar del *collage*.

---

Las puertas corredizas que protegen el acceso a los mausoleos crean un espacio transitorio entre interior y exterior, un lugar de aislamiento, que deja de estar fuera sin estar dentro.

El muro de pequeños bloques de vidrio en la sala de autopsias ordena el espacio y sirve como filtro para la luz que llega de la abertura superior en forma de gran lucernario.

### *Doble forma*

Algunos conceptos que intervienen en la composición arquitectónica del cementerio se encuentran sobrepuestos y generan una complejidad, una dualidad en el objeto, que depende del punto de vista del sujeto, de su cercanía o lejanía y de su movimiento dentro del lugar.

*El ritmo.* Los elementos están colocados de tal manera que se traslapan ritmos dentro de ritmos. En el caso de los muros con los nichos, la regularidad de éstos genera un ritmo uniforme a lo largo de todo el muro. Sin embargo, al mismo tiempo este ritmo se interrumpe en tramos que van alternando diferentes inclinaciones del muro o desniveles se forman modulaciones que hacen que un ritmo que conviva con el otro ritmo.



*La textura.* Hay una superposición de diferentes texturas: una cambiante producida por el juego constante de luces y sombras; otra que genera el orden y la disposición de los elementos constructivos, por ejemplo los nichos en los muros, y finalmente otra que aporta la materialidad del edificio. Así pueden percibirse, al mismo tiempo, la textura más cargada de las sombras generadas por las divisiones de los nichos y otra textura lisa, que invita al tacto de los elementos de hormigón prefabricados en el sitio.



*La escala.* El juego de diferentes escalas también se genera en la composición del cementerio; por ejemplo, una individual en cada enterramiento, en cada nicho, en cada tumba, y otra escala colectiva que no deja de estar presente, la de un enterramiento múltiple, el de la gran fosa que forma el conjunto de enterramientos. Unas tumbas dentro de otra mayor.

*La jerarquía.* También muestra sus complejidades en el proyecto; en este sentido, es determinante la jerarquía propia del cementerio y la que adquiere respecto al entorno, como parte de algo mayor. Así en la mente del usuario se yuxtaponen la jerarquía de lo cercano y lo lejano, de lo humano y lo divino, de lo físico y lo metafísico, de lo temporal y lo trascendente.

#### *Doble objeto*

En el cementerio hay inversiones de conceptos que se acompañan de ida y vuelta, y generan una poética contradicción en el objeto; por ejemplo, los bloques que contienen los nichos pueden describirse como un macizo lleno de vanos o como un vano lleno de macizos.

Hay otras dualidades más genéricas del objeto construido; por ejemplo, el cementerio provoca una fuerte unión a la tierra, al tiempo que parece alejarse de ella y acercarse al cielo.

El edificio surge de la tierra, queda inmóvil en ella al extremo de una tumba y, sin embargo, propicia una serie de movimientos que se integran al cielo y con sus formas lo recortan, lo alcanzan. Está en un sitio sin dejar de estar en el otro.



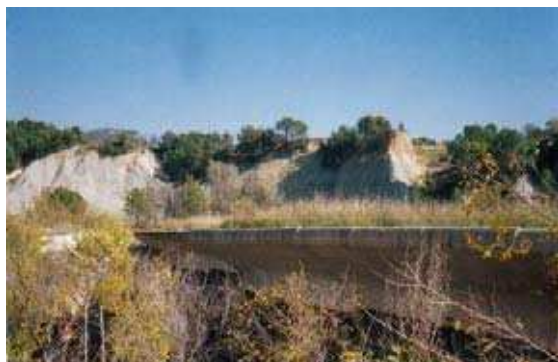
También es interesante destacar la dualidad de la naturaleza como arquitectura y de la arquitectura como naturaleza. Tomando en cuenta que hacer arquitectura implica una serie de procesos industriales, es común pensar en la industria y la naturaleza como conceptos opuestos, como lucha de contrarios; sin embargo, en el cementerio se mezclan al punto de crear confusión.

Se habla del proyecto como un excelente ejemplo de integración al entorno natural, e incluso ha llegado a decirse que esa lograda integración es una respuesta reaccionaria al entorno industrial que rodea al parque cementerio, pero el proyecto, más que dar la espalda a la industrialización, la integra también a la arquitectura como parte del *collage* que forma el todo cultural que la envuelve y en el que toma sentido. De no haber sido de esta forma, la solución para integrar el proyecto al paisaje habría recurrido a métodos naturalistas y esto no sucede; la técnica y los procesos industriales son utilizados para redefinir el lugar, pero en una dialogía tal que llegan a fundirse mutuamente.

El uso del acero, del cemento, de la modulación, de la prefabricación, del cálculo para la contención del terreno, de los movimientos de tierras; el diseño de las estructuras armadas, de las instalaciones eléctricas,

---

de los desagües, de las pendientes, de los aleros, etc., forzosamente han tenido que ver con procesos técnicos o sistemas industriales que, es cierto, se mimetizan con la topografía, con la geología, con la flora, con las vistas, con la escala, con el ritmo, con la textura y con la jerarquía del lugar. Pero no puede decirse que se ausenten en un acto de rebeldía en el que el arquitecto sólo tiene en cuenta la naturaleza.



### *Doble sujeto*

Varias son las ocasiones en las que dentro del cementerio el sujeto parece estar aquí y allá, desdoblándose en lugar del otro, cambiando de rol.

Lo común es pensar que en un cementerio los vivos caminan por la superficie y los muertos permanecen enterrados; sin embargo, en un juego poético puede suceder lo contrario; aquí, en algún momento los vivos pueden estar enterrados, y por debajo del nivel de los muertos, que permanecen como mirando desde arriba a los vivos.

El diálogo interior-exterior se presenta de diferentes maneras, como en la inclinación y las sombras de los muros que generan un espacio de transición en el que, sin moverse, el sujeto puede estar dentro y fuera, o en la escalera para ir de un nivel a otro, en el que la curva hace una sombra que simula entrar en una cueva, en el interior de la tierra y, al final del recorrido, encontrarse de nuevo en el exterior.



Un inicio, un recorrido y un final que regresa al punto de partida transportan virtualmente el sujeto al reconocimiento de la realidad transitoria de la vida.

---

*Doble tiempo*

En este lugar puede percibirse el paso del tiempo de diferentes maneras, dado el cruce que se da entre el tiempo histórico, el mental y el cósmico.

El paso del tiempo histórico se ve en el puente que se genera entre la geografía y la historia; lugares y tiempos distantes pueden encontrarse, dialogar y mezclarse en este lugar, de la prehistoria a la actualidad y de un continente a otro.

El paso del tiempo mental, indica a cada persona que existe en un principio y un final para todo, para recorrer el cementerio y para recorrer la vida; cada individuo puede plantearse si en realidad el principio y el fin son eso o son su opuesto.

El paso del tiempo cósmico es el paso de las horas del día, de los días, de las estaciones. La luz y la sombra tienen un papel determinante, siempre cambiantes en cortos períodos de tiempo; no serán las mismas al entrar y al salir, indicando con el simple recorrido de la vista por el recinto, en un momento, que el tiempo no se detiene.

Las hojas secas en el suelo, los retoños en las ramas, las hojas verdes en el árbol, siempre darán al espectador una imagen diferente del lugar y un artificio para sentir el constante paso del tiempo.



Algunos elementos tienen el cometido de reforzar el juego poético de las dualidades, sintetizando en sí mismos muchas de éstas y, al mismo tiempo, adquiriendo autonomía, lo que es una excepción a la regularidad del conjunto.

Tal es el caso de la escalera que une los niveles de enterramientos, una tumba entre las tumbas, una tumba diferente, abierta, para vivos, en la que se conjugan el ascender y el descender, la luz y la sombra, el entrar y el salir, la vida y la muerte, que llega al final del recorrido sin tocarlo, genera una imagen congelada en el tiempo, flota, interrumpe el diálogo sin violentarlo.

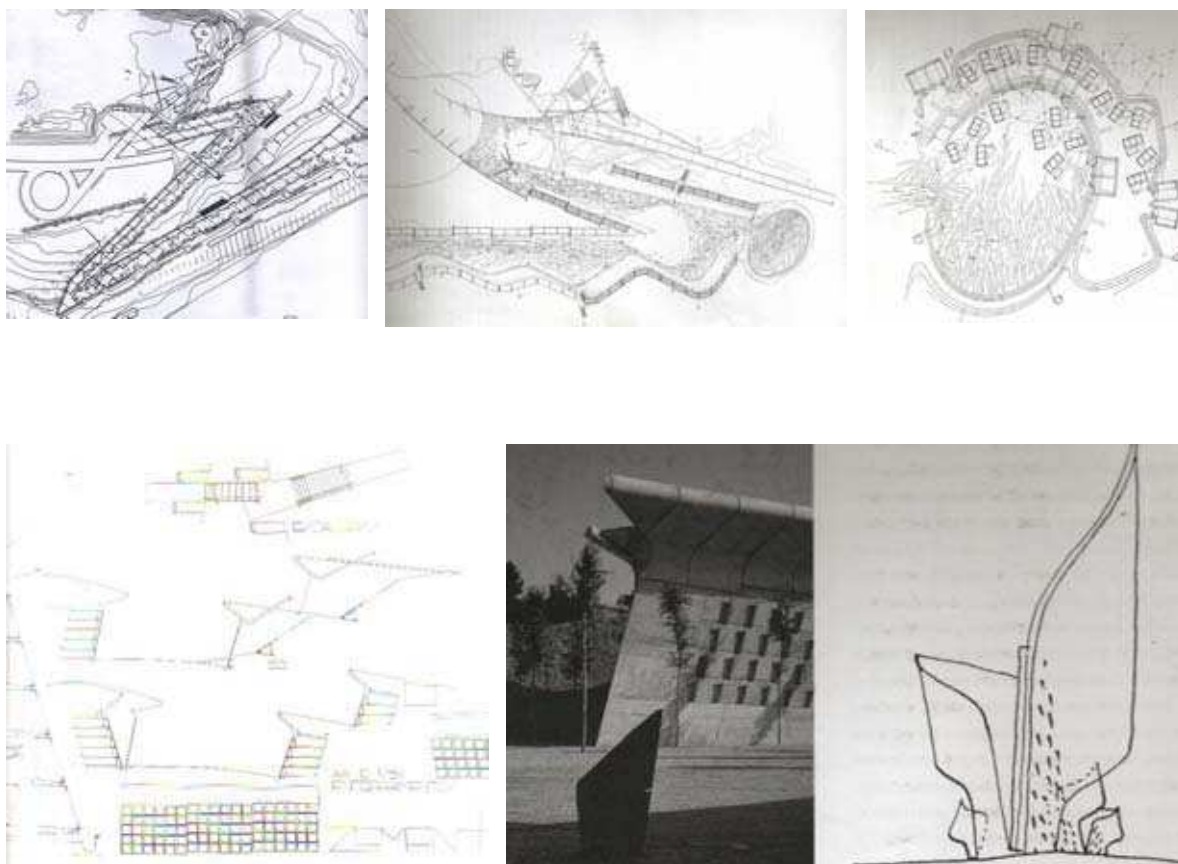


La construcción se convierte en el primer acto de la forma; intervienen en él el arquitecto y el equipo de especialistas, que son quienes realmente se encargarán de materializarlo todo.

El arquitecto, como director, permite el lucimiento de cada participante que domina el instrumento de su especialidad, lo que el arquitecto no puede hacer directamente; se trata del protagonismo y la genialidad de un conjunto en su máxima expresión.

De la prefiguración a la configuración hay un proceso de metamorfosis del proyecto. En el del cementerio se conservan las ideas esenciales, pero por diversos motivos tienen que hacerse cambios que requiere la misma evolución del proyecto; por ejemplo, los quiebras de la “Z” en la planta pasan de ser ángulos agudos a formas curvas, valles, remansos, lugares de recogimiento y silencio. Otros cambios tienen que ver con el programa y la ejecución de la obra; así, se tuvo que aumentar el nivel superior de bloques con nichos por requerimientos de capacidad, solución no contemplada en la propuesta de concurso. De igual manera, se aumentan las tumbas de piso y los mausoleos en el área de los remansos de paz, donde en un principio se propuso la ubicación de unas fuentes simbólicas y utilitarias, que finalmente no se realizaron.

Se replantearon las fases de realización y se redefinieron algunas formas, como los remates de los bloques de los nichos.<sup>9</sup>



---

<sup>9</sup> Entrevista a Carmé Pinós, 22 de diciembre de 2001.

### III. Refiguración (sociedad)

*“Este aire, ahora encerrado, debe expresar la ausencia de lo que allí existía...”*

#### *El texto*

La arquitectura, al igual que cualquier tipo de lenguaje llegado el momento de la refiguración, presenta la estructura de uso, forma y significado.

Esta estructura se puede observar desde la arquitectura en sí, o desde una memoria escrita del proyecto. De forma análoga, la narrativa del proyecto puede leerse en ambos documentos.

Miralles afirma que el “sentido narrativo de las cosas a mí me interesa muchísimo”; he aquí su memoria escrita para el cementerio y el comentario que hace Lahuerta del mismo proyecto.

“Un cementerio no es una tumba. Es más bien una relación con el paisaje y con el olvido: huellas como signos abstractos, una abstracción que se origina con el trazar de los pasos, el mejor camino.

Ese caminar produce un surco que constituye un recorrido de ida y vuelta: en su interior estarán las tumbas, y, árboles plantados harán denso el espacio, como personajes que lo habitan a la sombra de los muros del corte producido en la tierra. Una pavimentación pobre, en madera y cemento, acoge el polvo y las hojas secas caídas.

La capilla se encuentra donde el camino de entrada se ensancha formando un claro y donde se inicia el descenso hacia las tumbas, comenzando a olvidar el brutal entorno industrial para concentrarse sobre la topografía natural de ese lugar, corriente debajo de un pequeño curso de agua. La construcción se ha servido de un sistema de pequeños prefabricados de cemento contruidos *in situ*, mientras que para el talud se ha empleado el mismo material de la excavación.

Siempre me ha parecido que operaba en un lugar donde ese proyecto ya existía, pereciéndome acabado desde el primer movimiento de tierra que se hizo. Los recuerdos se depositan en las hendiduras de las tumbas; la vegetación va rellenando los huecos de las zanjas y las sombras comienzan a funcionar como un reloj.” (E. Miralles, *Mixed Talks*, Academy Editions, 1995).<sup>10</sup>

“El cementerio de Igualada, como las sombras en el crepúsculo, es alargado... y, visto desde esta perspectiva, encaramado a uno de los muros del anfiteatro del fondo, parece los restos de un abanico de varillas delgadas, oxidadas y desnudas, que amenazan con infectar la mano de quien se atreva a recogerlo, pues seguro que se arañará con sus puntas. El suelo mismo en el que se despliega está marcado de un lado a otro por decenas de cicatrices, señales de las heridas abiertas entre los bloques, al correrse las varillas sobre la tierra, acumulada ahora encima de ellas, a ambos lados.

Pero el cementerio entero es una herida: una hendidura, una tajada abierta en el desolado paisaje de fábricas y almacenes, removido y sucio, en el que se ha construido. Ese lugar debería estar siempre nublado, para que todos dijéramos, mirando al cielo gris: ¡el smog!

Los bloques son varillas oxidadas que han servido para terminar de hendir esa raja que la tierra ya tiene, para separar hasta el extremo sus bordes, para abrir sus labios. Algunos restos de las varillas partidas en

---

<sup>10</sup> Véase Juan José Lahuerta. *Miralles. Obra completa*, pág. 52.

ese intento han quedado a la entrada, formando aspas y picas que esperan siniestramente los cuerpos colgados y las cabezas cortadas que, de todos modos, nunca llegarán. Pero basta con el aviso. Reja de lanzas: éste es el portal del cementerio.

Podría pensarse que no es extraño que Miralles y Pinós hayan tenido que construir en este lugar de pinos sedientos, y espacialmente ahí, en la cabeza, en el anfiteatro de los panteones, tan brutalmente. Esas piedras sostenidas por mallas metálicas entre las que ya crecen las malas hierbas, esas soldaduras descuidadas, esos ganchos amenazantes, esos hierros erizados, surgiendo al fondo, exactamente al otro extremo de las picas, después de los bloques desplomados de los nichos –de los nichos, de los nichos... – son capaces, sin duda, de despojar a los miembros de cualquier cortejo fúnebre de toda falsa defensa.

Y, sin embargo, ¿de dónde viene el torpe aparejo de las piezas prefabricadas que flanquean las entradas de los panteones?; ¿de dónde los dinteles dislocados, las jambas inclinadas, las hojas de las puertas salidas de sus bisagras? la brutalidad de esa arquitectura; su extrema torpeza, perseguida con voluntad de principio por los arquitectos, necesariamente repetida. Pero esa búsqueda es tan excesiva y sus imágenes tan exasperadas que es la esencia misma de la brutalidad lo que se desvanece bajo ellas, bajo su presencia detenida, desplazada y, en fin externa.” (J.J. Lahuerta, 1996).<sup>11</sup>

Pueden seguirse en la estructura del texto escrito y del texto arquitectónico la intriga, la inteligibilidad y la intertextualidad presentes en ambos.

Desde el texto escrito se identifica a los personajes: el camino, las tumbas, los árboles, las sombras, el paisaje...Después, las relaciones entre éstos: un recorrido, movimientos de tierra, una serie de elementos de enlace que provocan significados..Y, posteriormente, un contexto: físico y social. Integración con la naturaleza, relación con espacio industrial, sistemas prefabricados, condiciones topográficas, y también presencia de usuarios, emociones, reacciones, olvidos, recuerdos...

#### *Los usuarios*

“Las cosas y las personas se afectan mutuamente.” (E. Miralles)



Los usuarios, los vivos, se convierten en intérpretes del sitio, y dentro de esa interpretación no deja de estar presente la idea de ocupar algún día, esta misma tierra pero en otra condición, la que tienen ahora los otros ocupantes.

Un lugar para habitarlo de forma transitoria o permanente, un lugar para vivos y muertos.

<sup>11</sup> Véase Juan José Lahuerta. *Miralles. Obra completa*, pág. 9.

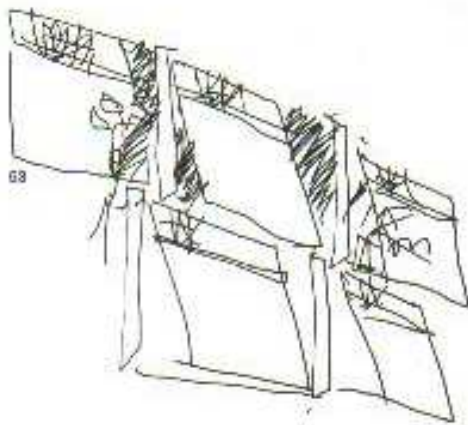


Sin embargo, ahora hay que abordar la parte del trabajo referente a la refiguración del lugar del lado de los vivos.

Parte de la complejidad de la arquitectura radica en la contradicción que puede surgir entre el pensamiento del autor y el papel que tiene el usuario y su condición como intérprete del proyecto.

Hay que hacer algunos comentarios respecto a la funcionalidad y la lectura del cementerio tomando como base los comentarios y las reacciones de los mismos usuarios.

El proyecto contemplaba originalmente una cierta uniformidad en las tapas de los nichos. En una idea profundamente ligada al lugar, los usuarios han considerado que, para cada uno, su difunto tiene un carácter irrepetible, único como persona, y esta idea ahora se ve reflejada en la variedad de soluciones con que cada cual ha decidido tapar los nichos.



Antes de abordar aspectos más puntuales del funcionamiento del cementerio es preciso hacer dos consideraciones.

La primera es la dificultad para acercarse a las personas pidiéndoles comentarios de una obra de arquitectura cuando emocionalmente no se encuentran en el mejor momento para hacerlo; como es lógico, en este lugar “la gente se siente triste” (E. Miralles).

Sin embargo, se señalaron algunos datos que cabe tener en consideración.

Las personas quieren sentirse, de alguna manera, cerca de sus difuntos y hay dos cosas que dificultan esta cercanía: la falta de bancos para sentarse un tiempo a estar con los muertos y la altura de los nichos. Así pues, algunos bancos se han tenido que colocar sobre el área del camino ritual. En cuanto a la dificultad para acercarse al difunto por la altura en que están algunos de los nichos, debida a los requerimientos de densidad del propio cementerio, si bien no se da en todos los bloques de nichos, se agrava con la inclinación de algunos de los muros, de modo que al querer acercarse al nicho por diferentes motivos (poner o quitar flores, fotos; limpiar, etc.), la maniobra se complica.

---



La segunda consideración es que hay que pensar en el estado inacabado del edificio y las dificultades que esto puede presentar para su lectura.

Por ejemplo, la lectura del espacio de la capilla ahora presenta una serie de ambigüedades lógicas de su estado: el espacio para el culto no se distingue de las circulaciones y, en un afán de solución improvisada y temporal, han sido colocadas imágenes religiosas en algunas de las entradas de luz que corresponderán a la pared del Sagrario.<sup>12</sup>



Lejos de que la arquitectura se detenga en el edificio, ésta es recreada por sus intérpretes con la libertad de una verdadera democracia.

---

<sup>12</sup> Entrevista a Carmé Pinós, 22 de diciembre de 2001.

### *Otros habitantes*

Coexisten con el usuario otros invitados al cementerio: el tiempo y la naturaleza, que han dejado su huella recreándolo.

El paso del tiempo cósmico se evidencia en los cambios de los materiales; por ejemplo, el óxido en el acero, que recuerda su inevitable desaparición, su muerte. En cambio, el nacimiento de las plantas en las grietas de los muros de contención que surgen de la tierra retorna a la idea de la vida.

La vida y la muerte coexisten y habitan en este edificio.

### *Conexiones*

“Que los proyectos busquen relaciones entre ellos... que actúen como lo harían ante un lugar”.  
(E. Miralles)

Existe un genoma que va pasando de proyecto a proyecto, una génesis adaptable, en la que se identifica cada creación con la obra de sus autores.

“Por un lado, cada proyecto está cerrado en su propia lógica por el otro; los proyectos se confunden los unos con los otros...” (E. Miralles)

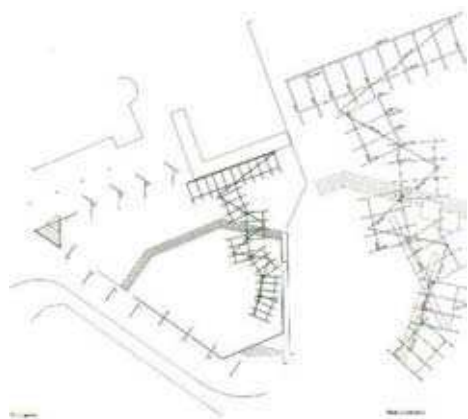
Las puertas y las cruces del cementerio fueron pensadas para unos chalets que no se construyeron; su forma mutante y transformación sistemática van de ida y vuelta en la arquitectura. En la arquitectura de Miralles, esta condición se refleja claramente en el proyecto para una casita que a la vez es roca, habitación y paisaje, o en el diseño de una mesa mutante.

El proyecto de Igualada se sigue transformando en sí mismo y se ha ido transformando en otros proyectos; ahora puede entenderse como recuerdo, realidad y puente.

En proyectos contemporáneos al cementerio pueden verse conexiones que son el resultado del mismo proceso de génesis, conceptos que se repiten sin ser literalmente los mismos; coinciden, por ejemplo, en entender el espacio en términos topográficos, en tener superficies aterrazadas, en utilizar la luz y la sombra como acompañantes de un recorrido, en dar una sensación de constante movimiento, en marcar la diferencia entre pasar y pasear.

Las *cubiertas de Parets del Vallés* crean una impresión de continuidad y diferencia con lo preexistente (como la relación con el paisaje en Igualada); crean un espacio direccional para ser recorrido (como el camino ritual del cementerio); tienen un mecanismo de construcción mediante una estructura portante clara (como el espacio de la capilla) que es una viga que genera una forma en zig-zag (como la forma de la planta del recorrido); crean un modo de habitar, transitoriamente un proyecto (como el manejo del tiempo en el cementerio).

Este proyecto es el resultado casi directo del dibujo, de la repetición y yuxtaposición de unos pocos elementos.



Otro proyecto de la misma época es el de las *instalaciones olímpicas para el Tiro con Arco*, que implica movimiento y contención de tierras que generan espacios semienterrados (como los muros con nichos del cementerio), y que inventa un espacio inferior que organiza el movimiento en la parte superior (como los diferentes niveles de circulación en Igualada).



En la *escuela-hogar de Morella* el programa se desarrolla bajo las sombras y detrás de las paredes (como los enterramientos) y va creando modos de descender sobre la pendiente (como la planta en “Z”), en una complejidad que no deja de relacionarse con el paisaje.

Estos proyectos a su vez influyen a otros en Huesca y Alicante, por ejemplo, en una especie de cadena de constantes arquitectónicas del trabajo de los autores en que cada paso es una meta sin dejar de ser un paso.

En otros proyectos más recientes se sigue apreciando el mismo proceso que generó el cementerio y en sí una forma de hacer arquitectura. Por ejemplo, una *iglesia y centro eclesiástico en Roma* (1994) del que E. Miralles dijo: “este proyecto se disuelve siempre en sus dibujos iniciales”, que recuerda la experiencia de

la capilla de Igualada y la idea de que hay proyectos que no son más que marcas sobre un lugar (espacio-tiempo), como el cementerio.

#### *Continuidad*

El proyecto de Igualada enseña una forma de hacer arquitectura a partir de una nueva abstracción y ha trazado una línea para la producción de la arquitectura actual.

Por diferentes circunstancias, la continuidad de esta línea, en cuanto a producción arquitectónica desde despachos directamente relacionados con el proyecto del cementerio, se da en la oficina de Carme Pinós y en el estudio que ahora dirige Benedetta Tagliabue. En ambos casos, está presente de manera evidente esta forma de ver y hacer arquitectura.

El trabajo en el que fue el estudio de Miralles sigue y, como afirma B. Tagliabue, *“I can continue because it seems Enric is beside me. It’s like Enric is away on a trip and everything is the same. Enric had an enormous capacity, but he never liked to repeat himself, he liked to experiment with new things. He ran the studio like an atelier. It was a way of escaping from his own hand, from his own ideas. There were important roles for other people. And those people continue in the studio.”*

Así, el despacho no sólo continúa con los proyectos en curso de Miralles, sino que ha recibido nuevos encargos, como un edificio para el State Department of Transportation en California, con un programa y requerimientos similares al edificio de Gas Natural en Barcelona.

También el estudio de Carme Pinós ha seguido produciendo arquitectura dentro y fuera de España, en la pueden leerse un gran número de referencias a las ideas propuestas desde los años ochenta en el cementerio de Igualada, que fue su primer gran encargo arquitectónico conjunto con Miralles.

Sin embargo, la continuidad de la arquitectura planteada por el cementerio de Igualada no termina ahí; se extiende mucho más, en estudios relacionados con la obra de Miralles, en las escuelas de arquitectura que siguen sus enseñanzas, en las obras de arquitectura que realizan o realizarán los seguidores de una arquitectura compleja, rica y única.

Existe un camino trazado y, para bien de la arquitectura actual, esperemos que sea más la disposición a pasear por él que la de pasar de él.

#### IV. Conclusión

“El experimento está ligado a la duración de tu vida”. (E. Miralles)

El cementerio de Igualada es una obra de arquitectura que supera los *-ismos*, no es un regionalismo, ni un deconstructivismo, ni un historicismo, ni un contextualismo, ni un brutalismo, ni un formalismo, ni un naturalismo; es un ejemplo de innovación y conservación, que haciendo uso de la metáfora como motor de la innovación conserva un diálogo inacabado, que siempre estará “en construcción”.

Es una arquitectura que presenta una especie de hilo invisible que se tensa y cede, que llega al límite, como en un canto de ópera, que se da constantemente entre la arquitectura, la música, la literatura, la escultura, la pintura, las ciencias sociales, etc. y deja de ser, un continuo llenarse y vaciarse. Memoria, abstracción, olvido, innovación.

El proceso de génesis de la arquitectura es un diálogo constante y permanente.

---

Una complejidad de procesos yuxtapuestos. Desde antes de la prefiguración, ya existía un pasado que es la base generativa de su presente; posteriormente, ésta deja de ser presente para ser pasado junto con su pasado y da lugar a la configuración, y ésta a su vez deja de ser presente para convertirse en base de la refiguración junto con los otros pasados sucesivos, y ésta se convierte finalmente en un potencial generador futuros.

*“Cualquier construcción que ha sido capaz de sobrevivir al paso del tiempo, por propia definición, es una continua transformación.” (E. Miralles)*

Es difícil precisar si la arquitectura tiene un principio y un fin; es mejor considerarla siempre un fragmento de un fragmento mayor.

El cementerio de Igualada ya tenía el espíritu de sus creadores y ahora tiene el cuerpo de uno de ellos; para morir es preciso vivir, y para trascender al tiempo es preciso morir.

Trascendencia es lo que se respira en este lugar de culto a la vida, a la muerte, a la arquitectura, a la creación, al arquitecto, a la persona...



La “Z” y la “S” es la misma letra vista desde el otro lado del espejo. La “S” hace posible la “Z”, o a la inversa; la vida hace posible la muerte, ¿o a la inversa? . . .

---

### *Bibliografía*

- Díaz Guerrero, Ruth Marcela. *La arquitectura como escenario*, Barcelona: UPC, 2000. Tesis doctoral.
- El Croquis* 101-102 Madrid, 2000.
- Kastner, Jeffrey; Wallis, Brian. *Land and Environmental Art*. Londres: Phaidon, 1998.
- Lahuerta, Juan José. *Enric Miralles. Obra completa*, Milán: Electa, 1996. Documentos de arquitectura.
- Lynch, Kevin *¿De qué tiempo es este lugar?* Barcelona: Gustavo Gili, 1975. Colección Arquitectura y Crítica.
- “Miralles Pinós” *El Croquis* núm. 30. Madrid: El croquis, 1987.
- “Enric Miralles/Carme Pinós. En construcción”, *El Croquis* núm. 49/50. Madrid: El Croquis, 1991.
- “Enric Miralles”, *El Croquis* núm. 72 (II). Madrid: El Croquis, 1995.
- Miralles-Tagliabue. *Arquitecturas del tiempo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- Muntañola, Josep. *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC, ETSAB, 2000.
- Muntañola, Josep. *Topogénesis I. Ensayo sobre el cuerpo y la arquitectura*. Barcelona: Oikos-Tau, 1979.
- Muntañola, Josep. Khora 1. *Arquitectura y cultura. Nuevos paradigmas*. Barcelona: Edicions UPC, 1995.
- Muntañola, Josep. *Poética y arquitectura. Una lectura de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- Muntañola, Josep. “Las estructuras de la memoria en la obra de Enric Miralles”, *3ZU*, núm. 3. Barcelona: ETSAB, 1994.
- Stewart, Ian *¿Juega Dios a los dados?*. Barcelona: Drakontos, Crítica, 2001.
- Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.
- World Architecture*, núm. 101. Londres: The Builder Group, 2000.
- Zabalbeascoa, Anatxu. *Architecture in detail: “Igualada cemetery”, by Enric Miralles and Carmé Pinós*. Londres: Phaidon, 1995.

Benedetta Rodeghiero  
UPC, Barcelona

### CARLO SCARPA E IL RACCONTO DI CASTELVECCHIO

#### *Lungo la strada*

In una conferenza tenuta a Madrid nell'estate del 1978, Scarpa, parlando della propria architettura, ebbe a dire: "ci terrei che un critico scoprisse nei miei lavori certe intenzioni che ho sempre avuto. Vale a dire, un'enorme volontà di essere dentro la tradizione, ma senza fare i capitelli o le colonne, perché non si possono più fare". E nella stessa occasione, parlando di Castelvecchio: "Se vi sono delle parti originali, vanno conservate; qualunque altro intervento deve essere disegnato e pensato in maniera nuova. Non si può affermare: "Io faccio il moderno – metto acciaio e cristalli"; può andare meglio il legno, oppure essere più adatta una cosa modesta. Come si possono affermare certe cose, se non si è educati? Educati, come dice il Foscolo, "alle *istorie*",<sup>1</sup> cioè ad una vasta conoscenza? Se non vi è una educazione al passato?"

I lavori di restauro al Castelvecchio di Verona impegnarono Carlo Scarpa quasi ininterrottamente dal 1956 al 1973: un periodo lunghissimo in cui ebbe tutto il tempo di "volgere lo sguardo"<sup>2</sup> a quelle storie e di decidere come ridare visibilità e *intelligibilità* ad un *intrico* di tracce ormai "opache, non trasparenti".<sup>3</sup>

La prima scelta che Scarpa fece fu quella di rispettare "l'identità formale" che l'edificio aveva conservato nel tempo.<sup>4</sup> L'intento fu conseguito accentuando il contrasto spaziale tra il "testo" del progetto e il "contesto" cui era destinato attraverso un cambio totale di architettura tra "contenente" e "contenuto"<sup>5</sup> Ma la disomogeneità delle parti richiese a Scarpa l'invenzione di una metafora capace di sintetizzare e vivificare gli elementi della *intrigue*. Fu così che portò a Castelvecchio una *strada urbana*,<sup>6</sup> un lungo

---

<sup>1</sup> Sul racconto (architettonico) come dispiegarsi di "innumerevoli storie", si veda quanto scrive Evelina Calvi, *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*, Guerini Studio, Torino, 1991, pp. 79-80.

<sup>2</sup> E' la disponibilità alla lettura di cui parla H. G. Gadamer, *Verità e metodo*, Fabbri, Milano, 1972, pp. 312 e sgg. Su questo tema Benjamin scrive: "Nello sguardo è implicita l'attesa di essere ricambiato da ciò a cui si offre. Se questa attesa [...] viene soddisfatta, lo sguardo ottiene, nella sua pienezza, l'esperienza dell'aura. [...] La percettibilità -afferma Novalis - è un'attenzione. La percettibilità di cui si parla non è altro che quella dell'aura. [...] Chi è guardato o si crede guardato alza gli occhi. Avvertire l'aura di una cosa significa dotarla della capacità di guardare". W. Benjamin, *Angelus Novus*, 1962, pp. 120-121.

<sup>3</sup> E. Calvi, *op. cit.*, 1991, p. 15.

<sup>4</sup> "A Castelvecchio gli antichi costruttori si erano posti il problema dell'identità formale di una serie di abitazioni e della loro connessione. Le stanze erano disposte in fila, tra i due muri distanti e distinti; erano le due facciate del castello. Il muro più antico e massiccio, quasi senza aperture, dava verso il fiume, all'esterno. L'altro, più recente, era più sottile e aperto sul giardino. Vede come nel tempo l'edificio conserva la sua identità: è un principio fondamentale", da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *Carlo Scarpa. Opera completa*, Electa, Milano, 1984, p. 298.

<sup>5</sup> E' un'operazione che Scarpa fa anche nel restauro della Querini Stampalia e nella sistemazione del negozio Olivetti alle Procuratie Vecchie. Su questo tema del contrasto "contenitore"- "contenuto" scrive Muntañola parlando dell'architettura di Miralles: J. Muntañola, "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)", in *3ZU*, n. 3, 1994, p. 73.

<sup>6</sup> Secondo il cronotopo bachtiniano, la strada è il luogo "in cui gli eventi si annodano e si compiono", e diventa, per estensione, "cammino della vita, [...] cammino dell'anima"; M. Bachtin, *Estetica e romanzo*, Einaudi, Torino, 1979, pp. 390-405, e in E. Calvi, *op.cit.*, p. 83. Lo stesso Scarpa, a proposito dei percorsi al castello, scrisse: "Al



percorso che si snoda attraverso lo spazio e il tempo della narrazione in cui egli colloca i suoi episodi, “luoghi nel luogo”<sup>7</sup>, punti di incontro e di scambio. E’ un invito rivolto al lettore a dialogare con le *figure*<sup>8</sup> che incontra lungo il cammino, ad “abitare poeticamente”<sup>9</sup> quel luogo. Si tratta insomma di una *architettura* da esperire *in movimento*, come del resto quasi sempre in Carlo Scarpa.<sup>10</sup>

Ma dicevamo le *figure*: la compaginazione degli episodi comportò la ricerca continua del difficile equilibrio tra forma e funzione delle cose (in altri termini il *riconoscimento* e la *peripezia* aristoteliche, o la *doppia forma/doppia funzione* venturiane<sup>11</sup>). E’ l’architettura stessa che, attraverso il potere ridescrittivo della metafora, opera la sintesi e connette in un luogo il costruire e l’abitare.

A Castelveccchio sono molti i punti in cui Scarpa dette prova della sua abilità poetica.

L’aver messo in discussione, con garbato sarcasmo, la struttura funzionale del fortino napoleonico come deposito di polveri, attraverso la rivalorizzazione delle antiche tracce (bifore, logge, modanature rinascimentali e tardo-gotiche), comportò anche una serie di difficoltà. Nei pavimenti del pianoterra della Galleria “fu necessario risolvere il problema del diedro tra la parete, che è una superficie verticale luminosa, e il pavimento orizzontale e scuro”.<sup>12</sup> La soluzione venne pensando ad una *metafora dell’acqua* attorno alle mura del castello che suggerì a Scarpa l’idea di fare una connessione in negativo: “Il pavimento di ogni stanza è individuato, come se si trattasse di una serie di piattaforme. Cambiando il materiale ai bordi con una cimasa in pietra più chiara, per meglio definire il quadrato, si modula il movimento”. Le cornici di raccordo non hanno mai solo funzione decorativa, ma anche di modulazione del trapasso tra superfici, piani o materiali diversi, così come i camminamenti servono sempre da attraversamento, ma anche da passaggio tra due parti formalmente distinte.

La relazione tra materiali diversi ha la doppia funzione di chiarire una geometria e modulare il movimento indicando il percorso: l’esempio più evidente si trova al primo piano della Galleria dove la zona espositiva è pavimentata a cotto, mentre il corridoio di distribuzione è in pietra di Prun bianca bocciardata sottile; così come gli intonaci chiari dei “setti espositivi” contrastano con il grigio del cemento grezzo del muro portante lungo fiume.

---

Castelveccchio, tutto era falso...Al Museo si poteva accedere da sopra e da sotto, da davanti e da dietro. Io invece ho detto: al museo si accede da un unico ingresso – si fa un giro totale, si sale ai piani superiori, si torna giù e si esce da dove si è entrati. E’ un problema “razionale”: gli uscieri costano – così è venuto meglio”. Da un’intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 298.

<sup>7</sup> E. Calvi, *op. cit.*, 1991, p. 84.

<sup>8</sup> Di poetica basata su “figure” parla M. Tafuri, *Il frammento, la “figura”, il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op. cit.*, p. 88.

<sup>9</sup> J. Muntanola Thornberg, *Poetica e arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Anagrama, Barcelona, 1981, p. 117.

<sup>10</sup> Basti pensare alla tomba Brion metafora del cammino tra la vita e la morte; o al negozio Olivetti, metafora della piazza-sala e quindi dell’attraversamento; o infine alla Querini in cui Scarpa organizza i percorsi a pianoterra in funzione del movimento dell’acqua alta.

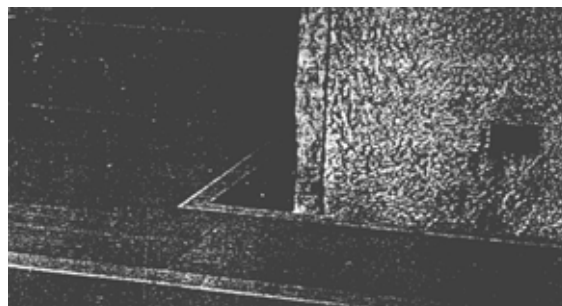
<sup>11</sup> Per l’analisi della Poetica in architettura si vedano: J. Muntanola Thornberg, *Poetica e arquitectura: Una lectura de la arquitectura postmoderna*, Anagrama, Barcelona, 1981 e J. Muntanola Thornberg, *Topogenésis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, pp. 21-25.

<sup>12</sup> Da un’intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 298.

---



Galleria delle Statue.



Pavimento del pianoterra.

Altro esempio di articolazione forma/funzione è la trave composta inventata per il solaio tra piano terra e primo piano della galleria: nella nuova struttura, le giunzioni che ne garantiscono il corretto funzionamento rivelano la nuova figura e le nuove funzioni. O ancora la soluzione del dettaglio di controsoffitto al primo piano della Galleria<sup>13</sup>, in cui l'articolazione dei pannelli corrisponde a quella della struttura del pavimento; inoltre dalle fessure tra pannello e pannello scendono i sostegni del sistema di illuminazione, mentre dai bordi degli stessi, lungo i setti murari, pendono i ferri che sorreggono i dipinti. Infine, il posizionamento del Cangrande è quella che garantisce la migliore visibilità e protezione dalle intemperie. La sagoma a linee spezzate del tetto era dettata dalla relazione tra l'andamento rettilineo del fortino e quello mistilineo e non ortogonale delle mura.



Il Cangrande.

E occorre riferirsi ancora alla statua equestre di Cangrande della Scala<sup>14</sup>, alla cui collocazione definitiva Scarpa lavorò con decine e decine di disegni<sup>15</sup>, quale elemento fuori contesto per eccellenza a

---

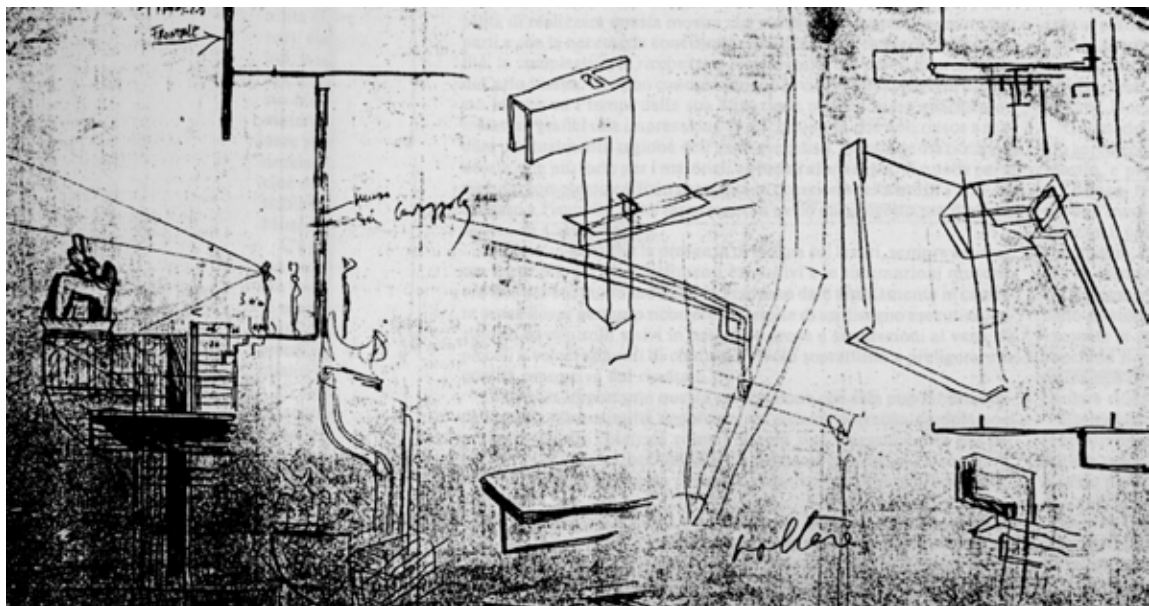
<sup>13</sup> Il soffitto è costituito da una serie di pannelli con struttura a telaio di tubolare di lamiera quadrata che tiene tese delle reti metalliche coperte di gesso e tinteggiate a stucco opaco o lucido (come le ultime due sale una di colore nero, l'altra azzurro). I pannelli sono appesi alle capriate del tetto e disposti secondo uno schema che segue la maglia ortogonale del piano terra tenendo come riferimento la linea della trave composta, in corrispondenza della quale si collocano i dispositivi in legno per l'areazione.

<sup>14</sup> E' curioso come analoghi progetti della stessa epoca scelgano analogamente una scultura quale simbolo del museo rinnovato: Albini a Palazzo Bianco colloca il frammento del sepolcro di Margherita di Brabante, i BBPR al Castello Sforzesco il non-finito michelangiolesco della Pietà Rondanini. La scelta fu fatta soprattutto in relazione alle qualità plastiche e formali delle tre opere.

<sup>15</sup> "Il tema più impegnativo fu la collocazione di Cangrande, della scultura equestre. Non fu facile trovare una soluzione. Anche messa lì all'aria era in relazione al movimento e lo condizionava, sottolineando uno dei più

Castelvecchio. In realtà sono diverse le figure stranianti, che Scarpa colloca lungo il percorso, a cominciare dalle vasche d'ingresso, per proseguire con il sacello dei reperti altomedievali che fuoriesce enigmatico e perentorio dal volume della prima sala, per concludere con il blu cobalto del soffitto dell'ultima sala espositiva al primo piano.

Scarpa porge il Cangrande con ironia, sistemandolo in una posizione irreal che ne fa al tempo stesso il perno di uno spazio composito. Sono innumerevoli le posizioni da cui si vede la statua, direttamente o riflessa, come se l'architetto invitasse lo spettatore ad ri-appropriarsi dell'opera anche attraverso la sua "quarta dimensione", quella temporale, esperibile solo muovendosi attorno all'oggetto.



Studi di C. Scarpa per l'appoggio del Cangrande.

Parlare del Cangrande sospeso a mezz'aria tra la dimensione spazio-temporale da cui viene e quella a cui appartiene il nostro sguardo, ci consente di riflettere sulla concezione che ha Scarpa del tempo: egli lo deposita in uno spazio che non è quello "assoluto, lineare e continuo, delle astrazioni geometriche"<sup>16</sup>, ma lo spazio molteplice, frammentario e complesso della vita reale.<sup>17</sup> Crea così un *luogo*<sup>18</sup> che è il prodotto dell'articolazione e interconnessione di uno spazio e un tempo compositi e multiformi. Così facendo egli assume la temporalità nella sua condizione transitoria e proprio qui risiede la opportunità che egli affida all'architettura di rigenerarsi, nel suo storico "divenire" attraverso i significati e le interpretazioni che si moltiplicano nel tempo.

---

importanti nessi storici tra le diverse parti del castello. Decisi di girarla leggermente, per enfatizzare la sua indipendenza dalla struttura che la sosteneva; pur formando parte con il tutto, continua una sua vita indipendente". Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 298.

<sup>16</sup> E. Calvi, *op.cit.*, p. 22.

<sup>17</sup> M. Tafuri, *op.cit.*, p.81, propone di parlare per Scarpa di una "poetica della cesura" in relazione alla sua lettura discontinua della storia.

<sup>18</sup> Sulla nozione di luogo come nesso inscindibile di spazio e tempo si veda J. Muntanola Thornberg, *La arquitectura como lugar*, Ediciones UPC, Barcelona, 1996.

Nell'intervento di Scarpa a Castelvechio non si può separare la novità del restauro da quella della museologia. Egli per primo<sup>19</sup> in Italia attua una rivoluzione del modello museografico rimasto invariato dall'epoca ottocentesca post-unitaria. Al criterio di ordinamento classificatorio<sup>20</sup> di innumerevoli oggetti stipati nelle sale arredate in stile e male illuminate, Scarpa sostituisce quello dell'esposizione libera realizzando un allestimento che esalta le intrinseche qualità formali di ogni singola opera cercando per ciascuna le migliori condizioni di esposizione<sup>21</sup> (in termini di spazio e di luce). Questa operazione di *astrazione* dal contesto spazio-temporale cui l'opera appartiene consente a Scarpa di collocarla in un tempo specifico, una dimensione altra, cui la realtà si connette mediante l'uso di materiali e forme assonanti, ma non consonanti, che mettono in moto un muto dialogo delle cose tra loro e con lo spettatore.

Si incontra spesso a proposito di Scarpa il termine *frammento*, per via della sua "poetica basata sulla accumulazione dei segni"<sup>22</sup>, la moltiplicazione dei punti di vista e la risoluzione del contrasto vecchio nuovo in termini di aggiunta, giustapposizione, confronto, dissonanza. Egli evidenzia la molteplicità dei contatti tra elementi strutturali con un'attitudine quasi di lettura stratigrafica nei confronti dell'architettura, al fine di far vedere le differenze<sup>23</sup>; separa le cose dalla realtà per poterle vedere da una nuova prospettiva (è la distanza ottima aristotelica), innova introducendo un cambio di punto di vista. Il compimento di un racconto apparentemente frammentario e inconcluso non sta nella sintesi conciliante delle cose, ma nel gioco dell'attesa<sup>24</sup>, dell'*interrogazione continua*.

Scarpa non solamente si dispone all'ascolto dei segnali, ma li interroga: rifiutando le soluzioni concilianti, laddove avverte un coagulo di eventi, non ricomponi i contrasti, ma li mette a nudo, vivisezionando i punti di unione. Si lascia in questo modo contaminare dai diversi linguaggi, fa vibrare le contraddizioni, tentando connessioni<sup>25</sup> e sintesi che, rinunciando una volta per tutte alla comprensione totale, mantengono sempre viva la molteplicità dei punti di vista, aprono ad infiniti mondi possibili. Cattura il visitatore e lo

---

<sup>19</sup> Con i lavori di sistemazione delle Gallerie dell'Accademia a Venezia nel 1946.

<sup>20</sup> "Topografico (per "scuole"), cronologico o tipologico, oppure ambientati in ricostruzioni storicistico-evocative di gusto tardo-romantico, o ancora semplicemente presentati per nuclei di provenienza". Per l'evoluzione del concetto di museo ed il ruolo svolto da Scarpa in tale processo è molto interessante l'articolo di M. Dalai Emiliani, *Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia in Carlo Scarpa a Castelvechio*, in L. Magagnato (a cura di), "Carlo Scarpa a Castelvechio", Milano, 1982, p. 149.

<sup>21</sup> "Gli oggetti da esporre devono essere sistemati in maniera precisa sul pavimento, perché non interferiscano con la geometria delle sale. Non dovevano essere dei mobili, ma presenze molto importanti; per questo motivo il pavimento doveva essere più scuro". Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 298.

<sup>22</sup> M. Tafuri, *op.cit.*, p. 77.

<sup>23</sup> Attitudine che secondo Francesco Dal Co, *Genie ist Fleiss. L'architettura di Carlo Scarpa*, e Manfredo Tafuri, *Il frammento, la "figura", il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 36, gli viene dalla lettura di Karl Kraus, ma si può pensare anche semplicemente che la "cultura dell'ibrido" è tipica delle città medievali, in Italia se ne vedono molte così, e Castelvechio è il simbolo della Verona medievale.

<sup>24</sup> Per il senso dell'attesa e della domanda nel fare progettuale di Scarpa vedi F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, pp. 30-31.

<sup>25</sup> In un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza - sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, pp.298 - Scarpa disse a proposito della relazione antico/nuovo: "In questo modo si può rinnovare [...], preservandone l'identità e la storia, aumentando la tensione tra il nuovo e il vecchio. Mi preoccupa molto articolare le connessioni dei giunti per spiegare la logica visiva tra le diverse parti. [...] Mi piace capire la logica visiva di un'opera antica di una certa dimensione".

trasporta attraverso i suoi “frammenti narrativi”<sup>26</sup> invitandolo a intessere a sua volta nuove trame e conclusioni<sup>27</sup>, con l’esercizio della “memoria-ricostruzione”.<sup>28</sup>

In Scarpa c’è la consapevolezza che la *mise en intrigue* è un processo aperto, una “sintesi occasionale”,<sup>29</sup> e nel suo fare architettonico traspare tutta la malinconia o nostalgia per tutto ciò che l’oggetto non può essere una volta costruito (o tutto ciò che il suo autore non ha saputo riconoscere). Forse per questo non vorrebbe mai finire di progettare, come se non volesse chiudere il circolo della sua interpretazione obbligando al silenzio le altre voci.



Il nuovo e il vecchio: passerella tra la Reggia e il Mastio. (B. Rodeghiero).

#### *Strategie di una metamorfosi viva*

Il linguaggio di Carlo Scarpa non è un tutto compiuto, ma un sistema molteplice di articolazioni rette da regole cambianti. La poetica si relaziona con la retorica attraverso delle figure di composizione; mentre le strategie di composizione sono quelle che gli permettono di trasformare e inventare.<sup>30</sup>

Le figure di cui si serve Scarpa a Castelvecchio sono:

- *Metafora*: a parte quella di fondo del percorso museale come una strada urbana, utilizza la metafora dell’acqua per la soluzione delle zoccolature a pianoterra della Galleria;
- *Metonimia*: è una strategia che consiste nell’indicare la materia per l’oggetto, il contenente per il contenuto, l’astratto per il concreto e che in questo caso viene utilizzata ad esempio nella realizzazione di supporti/sostegni per gli oggetti esposti.
- *Inversione*: l’uso dell’asimmetria è una forma di inversione. Nella già citata conferenza di Madrid del 1978, parlando di Castelvecchio, Scarpa disse: “Ho messo dell’acqua e due grandi siepi; ho deciso di adottare alcuni valori ascendenti, per rompere la simmetria innaturale: lo richiedeva il gotico e il gotico, soprattutto quello veneziano, non è molto simmetrico”.
- *Ossimoro*: antitesi in cui si accostano parole di senso opposto e che sembrano escludersi l’un l’altra, es. oscura chiarezza- urlo silenzioso etc., qui è l’uso di un’architettura totalmente differente tra “contenente” e “contenuto”.

---

<sup>26</sup> E. Calvi, *op. cit.*, p. 22.

<sup>27</sup> Lo stesso meccanismo di interrogazione aperta è quello che si trova nell’architettura di James Stirling, ad esempio nella Stadtgalerie di Stoccarda, o in Enric Miralles, nel progetto per il Cimitero di Igualada, nella Sala del Círculo de Lectores a Madrid, etc.

<sup>28</sup> P. Ricoeur, *Architecture et narrativité*, sta in “Urbanisme”, n. 303, nov./dic. 1983, p. 51.

<sup>29</sup> E. Calvi, *op. cit.*, p. 19.

<sup>30</sup> J. Muntañola Thornberg, *Topogenésis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Edicions UPC, Barcelona, 2000, pp. 26-60; in particolare i due schemi a pp. 32 e 34.

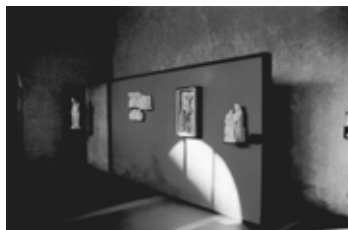
---

- *Antitesi*: nell'accostamento di materiali e tecniche di finitura o colori totalmente dissonanti per produrre l'effetto di riconoscimento della diversità. Sono antitesi tutte le dicotomie solido-debole, pieno-vuoto, vecchio-nuovo, liscio-scabro, uso-disuso, secco-umido. Infine anche la sistemazione di Cangrande risente di un meccanismo di inversione con rotazione retorico compositiva con la finalità di sottolineare la sua indipendenza dal contesto.
- *Assonanza*: quando utilizza trattamenti simili per caratterizzare forme o funzioni analoghe: ad esempio la diversa caratterizzazione dell'elemento scala a Castelvecchio, dove impiega pietra e mattoni quando le scale sfiorano le pareti, legno e ferro quando si trovano isolate in mezzo alla stanza, cemento quando si insinuano all'aperto tra muri antichi.
- *Iperbato*: è l'inversione dell'ordine dei percorsi per crearne uno solo che inizia e finisce nello stesso punto.
- *Ironia*: è quella di fare del fortino deposito di polveri un espositore di reperti isolati delle varie epoche. Ma ironica è pure la posizione straniante del Cangrande che ammicca al visitatore di passaggio.

La sintesi tra le diverse retoriche avviene nella composizione attraverso l'uso di strategie<sup>31</sup>:

- *Strategie geometriche di proporzione e allineamento euclideo*: i giochi intriganti che Carlo Scarpa realizza spesso con la geometria, nascono in realtà dalla necessità che egli avvertiva di inserire un principio d'ordine nelle cose, ovvero di scandire e misurare così lo spazio come il tempo. La geometria è essenzialmente la scienza della misura: per via di geometria il tempo cosmologico del soggetto e quello storico dell'oggetto si sincronizzano nella stessa architettura costruita. A livello metodologico, una volta ottenuti i rilievi dell'esistente, Scarpa inseriva il suo intervento in una grande maglia di coordinate ortogonali che fungeva da strumento di collegamento tra il tutto e la parte, attraverso l'esplicitazione delle flessioni e delle articolazioni tra le diverse zone del Castello. Sia nella Galleria che nella Reggia è evidente la volontà di introdurre un ordine ritmico e modulare, sottolineando gli scarti della planimetria per adattarsi al corso del fiume. Questo effetto Scarpa lo ottiene attraverso il trattamento dei pavimenti: egli riteneva, infatti, che il pavimento fosse una delle superfici chiave per definire la geometria di uno spazio. Al piano terra del fortino, la maglia unitaria delle direttrici longitudinali diviene il vero elemento unificatore, e il punto di riferimento chiave della composizione è la linea apparentemente ininterrotta delle travi composte che sorreggono al centro le crociere in cemento armato. Al primo piano organizza una serie di setti in asse con i muri del piano terra, ma molto più sottili (50 cm contro i 200 del pianoterra). La composizione lavora con la geometria per assicurare il massimo di superficie espositiva ai quadri al centro. Per questa ragione Scarpa ritaglia le porte di passaggio lateralmente dal lato del cortile, mentre invece separa totalmente, da pavimento a soffitto, i setti dal muro lungo fiume in corrispondenza del quale organizza il corridoio di distribuzione. Anche nei disegni Scarpa lavora per livelli sovrapposti, (con fogli di carta velina) che gli consentono la visione sinottica delle parti pur nella diversità delle soluzioni costruttive e di materiali.
- *Trasferimento tra pittura, scultura, etc e architettura*: la fusione tra struttura e ornamentazione è un tipo di retorica molto più vicino alla scultura. Così come è scultoreo l'uso plastico che fa degli oggetti, come il piedistallo di Cangrande, ma anche gli elementi di allestimento e sostegno dei dipinti e delle sculture e l'uso delle cornici. I riferimenti alla pittura (Klee e Mondrian) sono vari e molteplici e riguardano principalmente l'uso che Scarpa fa del *colore*.

<sup>31</sup> "La cornice, la finestra, lo zoccolo, la scala (elemento dominante dello spazio interno): i luoghi che hanno sempre preoccupato i costruttori antichi. I problemi che si pongono sono quelli di sempre; solo la soluzione cambia". Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in Dal Co, Mazzariol, *op.cit.*, p. 299.



Pannelli espositivi influenzati dalla pittura di Mondrian.



Esempio di tensione dinamica: il sacello. (B. Rodeghiero).

- *Riferimenti alla macchina*: nei punti di *incastro-snodo*, ossia gli innesti tra tra gli elementi costruttivi (le passerelle sospese), gli elementi nodali della struttura (la trave composta), le giunzioni, gli intrecci. Gioca con la tridimensionalità, che è spesso anche punto di accumulo di ironia, *divertissement*. Nella piccola scala è un dettaglio a cerniera, meccanismo (come quelli utilizzati per gli infissi). Coerente con questo tipo di estetica è l'esposizione sincera dei radiatori.
- *Itinerario o "rituale" tra parti dell'edificio*: all'ingresso il coagulo di elementi composti che rendono il percorso accidentato: specchi d'acqua, siepi, fontana, sacello, slittamenti e traslazioni di piani orizzontali, gioco di grane dei materiali determinano un "rallentamento" che prepara alla pluralità dei tempi narrati all'interno.<sup>32</sup>
- *Tagli/cesure e collegamenti/raccordi*: sono le strategie attraverso cui Scarpa rende leggibili le diverse parti (e storie) ma contribuiscono anche a generare la costruzione dinamica tipica della sua poetica fatta di coaguli e tensioni. Ad esempio il sottile solco di pietra di Prun che disegna il perimetro delle sale della Galleria delle statue (intonaco grezzo e pavimenti in cotto al primo piano), corrispondente al gradino in pietra di Vicenza che corre intorno alle sale della Reggia, e separa l'attacco delle pareti dalle lastre pavimentali in legno; il taglio della prima sala da cui fuoriesce il sacello, la nicchia sull'Adige, fino alla grande cesura del Cangrande.
- *Esposizione sincera dei materiali*: "Il cambiamento dei materiali esalta i differenti aspetti dell'edificio"<sup>33</sup>. I materiali che utilizza sono gli intonaci grezzi, il legno (infissi in larice bruciato), il ferro, il cotto e gli stucchi lucidati a freddo. Scarpa trasforma la materia per produrre una sensazione precisa: egli sperimenta, ricerca, interroga, come se la risposta fosse già dentro le cose. Tuttavia Scarpa non usa né rifinisce mai il materiale in modo lussuoso e questo dipende dal fatto che la sua concezione di *ornamento* radica nel principio di geometria, e va colto pertanto nella sua accezione originaria di ordine<sup>34</sup>, per cui l'ornamento è ciò che dà la misura delle cose, che ne scandisce le articolazioni (comprese quelle di luce ed ombra<sup>35</sup>). La semplificazione sintattica non indebolisce l'effetto poetico, vi sono casi in cui l'ornamento è quel filo di spazio vuoto tra due materiali diversi, la cesura minima sufficiente a distinguerli.

---

<sup>32</sup> M. Tafuri, *op.cit.* p. 81.

<sup>33</sup> Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 297.

<sup>34</sup> Interessante a questo proposito quello che scrive Dal Co citando Coomaraswamy per cui l'etimo della parola "materia" ha relazione con il sanscrito "mâtra" che significa "misura"; mentre il concetto di "cosmo" comprende i significati di "ordine" (cosmos) e "ordinamento" (cosméma). Solo in epoca più recente "all'associazione valida della tradizione, secondo la quale nulla può essere utile se non è onesto ("misurato"), si è venuta sostituendo la convinzione per cui niente è onesto ("funzionale") se non è utile. F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, pp. 58-60 e articolo su A+U, pp. 7 e 8.

<sup>35</sup> Basta in tal senso ricordare l'uso che Scarpa fa della famosa cornice a dentelli, variamente studiata a partire dagli anni '50, sia nella Banca Popolare di Verona che alla tomba Brion.

In ogni caso sempre fa un uso rigoroso dei materiali, non accettando mascherature o correzioni, preferisce giustapporre materiali di diversa natura, alla ricerca di una armonia per contrasto. In molti casi riutilizza elementi come le tavole in cotto dei pavimenti che gli servono per costruire le scale.

L'uso abbondante che Scarpa fa del cemento merita un'riflessione a parte. Del cemento apprezza la duttilità, l'adattabilità del materiale alle forme plastiche, la sua capacità di assumere, come un tessuto, trame diverse, la schiettezza del materiale che denuncia immediatamente qualunque errore costruttivo.

- *Chiusura-apertura*: si interrompe la continuità di una superficie, si trova uno sbarramento, ma si percepisce un misurato trascorrere dall'aria, all'acqua ed alla luce. Si disegna uno specchio d'ombra, una fessura, che incidono la compattezza della materia, si manifestano trasparenti luminescenze. L'immensa parete prende movimento, pare ruotare o scorrere; uno schermo forato, uno sbarramento, o un'inferriata (nel castello sembra un tessuto a trama rada). La dialettica tra interno ed esterno trova il suo momento culminante nella Sala del Cavazzola, la prima della Galleria di dipinti al piano superiore, in cui si assiste a una vera e propria moltiplicazione degli sguardi: dentro fuori, aperto chiuso, creando una prospettiva multipla attorno al Cangrande.



- *Pieno-vuoto*: il volume si disegna attorno al suo involucro, che si sporge o ripiega su se stesso (il sacello), evocando per contrasto l'interna cavità. Lo spazio si espande, contenuto da una forma che ne determina il limite: ora è parte che erompe all'esterno, ora è contratta all'interno. Ora è spazio scavato nel vuoto, ora è spazio sottratto ad un pieno: intreccio di opposizioni e scambio di significati. Nel piano le parti si compongono in equilibrio, in un gioco ritmato di luci ed ombre.

- *Sostegno, modanatura/profilatura*: laddove i piani si incontrano o conoscono fine, un oggetto, una piega, un materiale diverso alludono alle modanature classiche. Esse hanno la funzione di scandire, definire, misurare: talvolta basta di uno scarto di pochi millimetri, persino una linea d'ombra o qualunque inciampo della materia su cui la luce possa vibrare e rendere vivo un oggetto. Si tratta a Castelvecchio delle sagome in ferro o legno per le opere d'arte; o delle profilature degli infissi.

- *Superficie e colore*: la *superficie* è l'elemento che consente di manipolare la luce ed esaltare l'uso del *colore*<sup>36</sup>; su di essa giocano i contrasti, i chiaroscuri, le differenze di grana. I diversi trattamenti superficiali rievocano il passo del tempo.

Infine superficie speciale è lo stucco che a seconda del livello di finitura trasforma un piano in lucido e compatto: specchio per la luce, coagulo di colore (soffitto ultima sala della galleria). Le pareti del primo piano della Galleria fungono da supporto per i quadri, come se fossero dei pannelli di sfondo, evocando così l'idea di isolamento delle grandi pale come se fossero collocate sui grandi altari e polittici rinascimentali originari.

Il *Colore* nella reggia è dato solo dall'alternarsi dei materiali (legno, cotto, intonaco chiaro, pietra, cemento), unica eccezione alcune stucature delle cornici e un sostegno in pietra "verde Alpi" per la *Dormitio Virginis* del Giambono. Nella galleria delle statue, invece, si passa dal verde chiaro dei soffitti, color albicocca per la portineria, al bianco granulato dei muri fino al grigio intenso dei pavimenti in cemento riquadrate di "biancone". Altra nota di colore è il rosa delle lastre di Prun che rivestono i passaggi degli archi. Ma il vero trionfo del colore, omaggio alla cultura veneta e ai marmi veronesi, è il sacello della prima sala foderato internamente di intonaco verde scuro e intarsiato all'esterno da un motivo a riquadri con tessere 10x10 cm di colore bianco, rosso, violetta ora lisce, ora scabre. Rosa è anche il colore della lunga corsia di pietra veronese che accompagna, nel cortile, fino all'ingresso. Infine un uso del colore quasi come elemento straniante (e perciò altamente poetico) si ha nella Sala dell'Avena in cui riluce uno stucco blu cobalto.

<sup>36</sup> Nel 1961 Scarpa curò l'allestimento del Padiglione del Veneto all'Esposizione di Torino, dedicato al tema dell'acqua e del colore.



- *Trasparenza e luce*: nessun materiale deve essere impermeabile alla luce, ma soprattutto allo sguardo: il vedere oltre o attraverso è parte integrante di una poetica in cui si moltiplicano i punti di vista (è il caso della prima sala della Galleria al primo piano, ma anche delle innumerevoli finestre sull'Adige). Anche i vetri vanno pensati in questo modo, attraverso l'uso di colori, opacità e forme che si prestino a questo gioco dei cannocchiali.

Trasparenza è anche quella dell'acqua: a Castelvecchio le vasche, profonde non più di 10 cm, sono una rievocazione dell'architettura araba di Spagna e Sicilia.

La *luce* è il vero materiale con cui Scarpa costruisce i suoi allestimenti: evidenzia il cambio di registro tra le parti e contribuisce a porgere le opere nel modo migliore. Il controllo della luce naturale, avviene attraverso il disegno delle finestre<sup>37</sup>; a parte nel caso particolare del sacello della prima sala la cui illuminazione zenitale ne fa un autentico pozzo di luce che ricorda alcune soluzioni adottate già per la Gipsoteca canoviana a Possagno.

Nella Reggia Scarpa realizza un impianto a luce fluorescente e fredda; nella Galleria colloca lampade fatte di tubi a luce fluorescente fredda, in lamiera piegata, appese a soffitto sfruttando le connessioni tra i pannelli (*doppia funzione*); infine a piano terra la soluzione è quella semplicissima (come quasi sempre le soluzioni finali di Scarpa) di issare il punto luce più in alto possibile su un tubo di sostegno<sup>38</sup>.

#### *La genesi del progetto o la poetica architettata*

È una mostra intitolata “da Altichiero a Pisanello” che, come già altre volte<sup>39</sup>, inizia la storia dell'intervento di Scarpa a Castelvecchio nel 1956<sup>40</sup>; l'opera verrà terminata solo nel 1964. L'incarico gli venne affidato da Licisco Magagnato, direttore dei musei veronesi dal 1955, il quale aveva avuto modo di apprezzarne le doti di allestitore al Palazzo Abatellis<sup>41</sup> di Palermo nel 1954. Il programma di lavoro prevedeva il restauro del complesso di Castelvecchio sulla base di una ricerca delle tracce più antiche dell'edificio (in parte epurate o rese irriconoscibili dal precedente restauro del 1924-26), e la progettazione di un allestimento museografico innovativo che esaltasse le singole qualità formali delle opere esposte.

La prima parte dei lavori riguardò l'adattamento dell'ala ovest del Castello (detta “la Reggia”) per alloggiarvi la mostra. La seconda grande tappa dell'intervento portò invece alla sistemazione della “Galleria”, destinata alla sezione delle sculture, del grande cortile di accesso, della pinacoteca al primo piano con le opere dal Cinque al Settecento e la collocazione definitiva della statua equestre di Cangrande. Nei tre anni successivi (1964-67) si portò a compimento la biblioteca, mentre l'ultima ad essere terminata in ordine di tempo fu la Sala Avena (1973).

---

<sup>37</sup> “Fu necessario controllare la luce. Pensai alle forme delle finestre in funzione delle sale e dei pezzi da esporre. A volte la finestra si trasforma, disegnando uno spazio più basso, con luce propria. Diviene un particolare luogo di esposizione, una focalizzazione luminosa, mentre la parte più alta della finestra illumina il resto della sala”. Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 297.

<sup>38</sup> Il disegno di queste “piantane” fu improvvisato poche sere prima dell'inaugurazione del 1964.

<sup>39</sup> Altre mostre importanti di cui Scarpa curò gli allestimenti furono: Paul Klee (Venezia, XXIV Biennale, 1948); Toulouse Lautrec (Venezia, 1952); Piet Mondrian (Roma, 1956); Alberto Viani (Venezia XXIX Biennale, 1958); Frank Lloyd Wright (Milano, XII Triennale, 1960); Erik Mendelsohn (Venezia, XXX Biennale, 1960); G. Morandi e Lucio Fontana (Venezia, XXXIII Biennale, 1966); Arturo Martini (Treviso, 1967).

<sup>40</sup> La mostra venne inaugurata nell'estate del 1958, ma i lavori di Scarpa erano iniziati già l'anno precedente.

<sup>41</sup> Dove ebbe luogo nel 1953 la mostra dedicata a Antonello da Messina, curata da Carlo Scarpa.

---

In tutto questo periodo Scarpa seppe difendere con energia il nucleo della sua idea iniziale, benchè i lavori avessero subito diverse interruzioni a causa dei complicati meccanismi burocratici e di finanziamento pubblico.<sup>42</sup>

Elemento decisivo nella genesi del progetto scarpiano fu il ritrovamento della cosiddetta “Porta del Morbio” (secolo XII), scoperta che nacque dall’esigenza pratica di creare un passaggio veloce dal fortino napoleonico alla parte del museo situata al secondo e terzo piano della dimora scaligera. (corpo occidentale del complesso). Una volta rinvenuta la porta si pose il problema di dover passare al di sotto della strada ottocentesca che congiungeva la città al culmine del ponte di Castelvecchio, con una pendenza più adeguata alle esigenze moderne.



Il nuovo e il vecchio: passaggio sul Vallo.

Come già in altre occasioni<sup>43</sup>, questo problema funzionale costituì uno stimolo creatore per Scarpa, il quale studiò una variante di forma che gli permettesse al tempo stesso di attraversare il tratto di muro, per stabilire un logico percorso, e di riportare alla luce, attraverso uno scavo più approfondito, elementi utili alla comprensione di quell’episodio della storia di Castelvecchio. Per Scarpa sempre il progetto è occasione in primo luogo di comprensione. E’ questa la ragione per cui, pur mantenendo ferma la sua idea iniziale (in questo caso il restauro di Castelvecchio attraverso la creazione di un aggiornato percorso museale capace di unificare in modo organico i diversi brani di un edificio, appartenenti ad epoche diverse e caratterizzati da stili e funzioni diverse), il progetto rimane aperto alle incognite della costruzione, di cui accetta la sfida come occasione di conoscenza e approfondimento. Anche in questo caso le circostanze gli furono favorevoli perché ottenne il permesso di scavare sotto una strada pubblica per ricongiungere due pezzi di un edificio dimezzato. Il primo gesto di riappropriazione di quello spazio fu la costruzione di una passerella provvisoria in legno che conduceva innanzi alla statua di Cangrande in una prima sistemazione. In seguito al ritrovamento della porta venne alla luce un tratto di un antico vallo ai piedi delle mura comunali, operazione che richiese la demolizione della scala ottocentesca che conduceva ai camminamenti sopra le mura (1962-63).

A questo punto intervenne un secondo problema che riguardava l’accesso diretto alla Reggia, una volta giunti nel cortile minore davanti alla Torre del Mastio (secolo XIV). Scarpa optò per una soluzione drastica consistente nell’operare un taglio a pianoterra del Mastio per collocarvi una scala utilizzando un passaggio in disuso. Questa aggiustamento permise a Scarpa di introdurre a Castelvecchio un altro dei

---

<sup>42</sup> Il primo finanziamento fu stanziato da parte del Comune nel 1958 e copri le spese di allestimento della mostra e di ritrovamento della Porta del Morbio. Nel 1961 seguì un secondo contributo da parte della Cassa di Risparmio di Verona; nel 1963 il Comune deliberò un secondo stanziamento; una somma finale fu stanziata nel 1966. Infine, l’ultimo lotto di lavori fu finanziato in parte dal Comune e in parte dalla Banca Mutua Popolare di Verona nel 1973.

<sup>43</sup> Ad esempio il problema dell’acqua alta e del nuovo ponte sul Rio nel restauro del palazzo Querini Stampalia a Venezia.

temi a lui molto cari: la *spinta ascensionale*.<sup>44</sup> Le scale sono per Scarpa delle vere e proprie macchine strutturali da collocare in punti logici, ma mai nascoste. Nel momento in cui si chiarisce il ruolo del Mastio quale blocco ascensionale, Scarpa decide il terzo grande aggiustamento, che costituisce la vera chiave di volta dell'intero progetto: riunire i nuovi gruppi di scale vicino alla Torre. La conseguenza fu la necessità di separare, scandire, frazionare le diverse parti del complesso di Castelvecchio sottolineandone la diversità storica e approfittando al contempo dei momenti di passaggio da una all'altra come di cesure, pause nella narrazione, momenti di evasione rispetto alla direzione obbligata e chiusa del percorso. Con questo criterio vennero operati due tagli importanti nella apparente continuità delle strutture murarie: uno tra il fortino napoleonico e le mura comunali verso la Torre del Mastio, punto in cui troverà dimora definitiva il Cangrande, l'altro tra il fortino e la Torre di Nord-est. Questo secondo aggiustamento consentì di illuminare la sala della biblioteca al pianterreno e quella dell'Avena al primo piano (1965-1967). Tutte queste sistemazioni vanno nella direzione di chiarire punti che Scarpa riteneva intricati o oscuri. Così la sistemazione ultima di Cangrande nasce dalla comprensione della vera consistenza dell'intervento ottocentesco, permettendo di isolare il fortino napoleonico dal tratto delle mura comunali.

Un'altra grande occasione inventiva è la soluzione del problema dei solai tra piano terra e primo piano<sup>45</sup>, una volta decisa la demolizione degli originali lignei ormai insicuri. La scelta fu quella di lavorare per riquadri di 10x10 m impostati su una crociera in cemento armato, e i pennacchi in laterizio prefabbricato che avrebbero dovuto essere poi intonacati e dipinti. I calcoli dello strutturista<sup>46</sup> denunciavano la necessità di una trave di spessore molto elevato. L'unica condizione per la riduzione di tale spessore era quella di puntellare al centro la volta. Di qui venne a Scarpa l'idea di realizzare un sostegno centrale delle nervature in c.a. sostenuto da una lunga trave in ferro collocata trasversalmente sopra gli archi di attraversamento delle sale. Disegnò pertanto una trave composta<sup>47</sup> risultante dalla connessione di due profili a C, fissati con bulloni esagonali e irrobustiti in due punti della lunghezza con chiodature a testa rotonda saldate; mentre l'elemento di sostegno era costituito da un piccolo carrello d'acciaio che consentisse le eventuali dilatazioni del ferro.

Quanto all'allestimento, quando rimette mano al progetto della mostra, Scarpa attua un processo graduale di individuazione della condizione ottima di esposizione di ogni singolo pezzo. Il suo è sempre stato, per sua stessa ammissione, un procedere lento, fatto di continue modifiche e aggiustamenti. E così, lungi dal ricominciare da capo, Scarpa fa tesoro delle soluzioni maturate in precedenza e le fa evolvere da temporanee a definitive. Basti per tutti il caso del *San Martino* di Avesa, nell'ultima sala della galleria delle sculture a piano terra, che passa da una collocazione piuttosto alta in una nicchia ricavata nel muro, a sottolineare la sua natura di bassorilievo, ad una sistemazione isolata, senza alcun riferimento alla sua storia o alla sua appartenenza territoriale, su di un supporto scuro e lucido di cemento stuccato che circonda il rilievo di marmo, ripetendone le dimensioni e la forma quadrata.

---

<sup>44</sup> Per l'importanza data da Scarpa all'elemento ascensionale della scala, basta guardare ad esempio il negozio Olivetti a San Marco, Venezia, del 1957-58.

<sup>45</sup> Al proposito Scarpa scrive: "Nei restauri precedenti erano state sistemate tante piccole travi in legno tra due muri. Non avevano funzione strutturale; erano false, ma aiutavano a definire la geometria degli spazi e collegavano visivamente i soffitti tra di loro. Avrei potuto realizzare un semplice soffitto, lasciandolo nella penombra, dato che avevo bisogno di evidenziare gli elementi portanti. E sarebbe mancato, però, qualche cosa. Bisognava sottolineare una geometria in quella sala". Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 298.

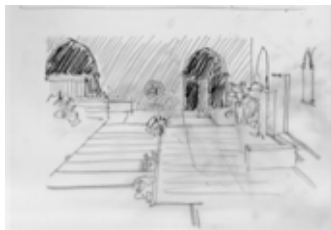
<sup>46</sup> Si tratta dell'ingegner Maschietto.

<sup>47</sup> "Ho sistemato una trave binata in acciaio a sostegno del punto di incrocio delle due travi in calcestruzzo, in modo tale che indicassero le direzioni salienti per la struttura formale dell'edificio. Al loro incrocio si accentuava l'importanza del quadrato, perché l'incrocio delle due travi nel centro suggerisse implicitamente la colonna che aiuta a definire il quadrato". Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, p. 298.

---

Per l'intervento nel giardino l'idea è chiara: cancellare nell'ampio cortile tutti i percorsi che canalizzavano alla porta situata al centro della Galleria e sottolineare invece i due punti nodali dell'inizio del percorso all'incrocio con l'ala di nord-est e l'attraversamento del vallo dove c'è la famosa cesura del Cangrande. Per farlo, interpone un grande prato al centro del cortile parallelamente alla facciata del fortino, delimitandolo con due siepi continue di tasso, il prato scende leggermente in direzione del vallo accompagnando il visitatore in quella direzione. Il percorso museale inizia invece sulla destra dove un camminamento in lastre di Prun raccoglie il visitatore e lo accompagna, con una lieve salita, fino all'ingresso. Il cortile trapezoidale risulta così riorganizzato secondo due assi ortogonali: uno, quello del prato, parallelo al fortino, l'altro perpendicolare ad esso su cui si allineano le vasche e i percorsi di accesso al Museo e agli uffici.

Dal 1973 il Museo non ha subito altre modifiche, a parte l'esecuzione dei parapetti in ferro del camminamento sopra il vallo, in fondo al giardino, realizzati su disegno dello stesso Scarpa.



Coagulo di elementi: l'ingresso. (B. Rodeghiero).

### *La poetica abitata*

“Se l'architettura è buona, chi la ascolta e la guarda ne sente i benefici senza accorgersene”<sup>48</sup>, scriveva Scarpa riflettendo su cosa vede chi usa la sua architettura. Il maestro veneziano non dissimulò mai il suo disimpegno ideologico, ma se è vero, come scrive Muntañola<sup>49</sup>, che “il valore di memoria e di uso sociale, etc., di un progetto o di un edificio non dipende dalla “intenzionalità” o “motivazione” sociale prevista dall'autore del oggetto, bensì da come tale intenzionalità o motivazione sociale si è risolta nell'oggetto”, non c'è nulla di meglio che verificare le impressioni che è stato possibile raccogliere sul posto (gennaio 2002).

Tra le varie ho avuto la fortuna di parlare con una persona che fu testimone oculare della costruzione, benchè da semplice cittadino, e che ricorda perfettamente il Museo precedente all'intervento scarpiano. L'effetto che il “nuovo” Castelvecchio suscitò dopo l'inaugurazione (era il 1964) fu di shock per l'incredibile contrasto formale rispetto alle antiche sale “coperte di tappezzeria”. Però in seguito la gente cominciò ad apprezzare quelle sale spoglie e quasi minimali ed a coglierne i differenti e articolati registri: la modulazione del colore e della luce, e soprattutto per l'utilizzo dei marmi veronesi che tutte le persone di lì conoscono e ri-conoscono quale simbolo della loro cultura costruttiva. La semplicità di certe soluzioni formali/funzionali (ad esempio le piantane di illuminazione della Galleria delle statue) o la sobrietà dell'ornamento conferiscono all'atmosfera di insieme una valenza di calma e raccoglimento. Gli oggetti sistemati da Scarpa sono più visibili (il Museo appare meno “stipato” di prima), tanto che l'insieme produce la sensazione del piacere dello stare e del vedere. Si perché l'altro effetto che questo tipo di architettura produce è che le persone che hanno visitato più di una volta il Museo dicono di ritornare in parte per le opere esposte, ma in parte anche per lo spazio in sé che possono esperire. Castelvecchio “sembra sempre moderno, come se non invecchiasse mai”.

<sup>48</sup> Da una conferenza di Carlo Scarpa tenuta a Madrid nell'estate del 1978.

<sup>49</sup> J. Muntañola Thornberg, *Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)*, 3ZU, n.3, 1994, p. 71.

In relazione all'univocità del percorso, è opinione comune che sia meno dispersivo, anche se mediamente le persone non sono portate a riflettere su questo perché trovano l'esposizione così variata (come contenuto e organizzazione spaziale) che non si chiedono in che direzione va il percorso, ma semplicemente si lasciano accompagnare di sala in sala, salendo, attraversando e infine scendendo per ritrovarsi al punto di partenza con la testa piena di immagini. L'unica cosa che lamentano è che il Museo è molto grande e il tempo per visitarlo bene molto lungo.



Ma la testimonianza più sorprendente per me è stata quella di un turista francese, storico dell'arte. I cambiamenti, secondo lui, vennero fatti per poter conservare l'edificio che altrimenti si sarebbe perso, ma ciò che più lo sorprende era l'allestimento museografico poiché produce l'impressione che l'ambiente sia "fatto attorno all'opera d'arte". Nel complesso quello che lui provava era la sensazione di "uscire dalla sua epoca ed essere catapultato in pieno medioevo", se stava di fronte alle statue e ai quadri del medioevo, e in pieno rinascimento se si trovava nella sala contenente le opere di quel periodo. Gli sembrava cioè che i materiali moderni, così minimali e astratti, contribuissero a ricreare quell'atmosfera, anche se non sapeva spiegarsi bene il perché. "È come – diceva – se l'edificio fosse vivente, se avesse un'anima". Per confronto mi accennava al Castello dei Papi di Avignone, dicendo come quel luogo fosse "vuoto" e producesse pertanto la sensazione di "essere privati di qualche cosa". A Castelvecchio, invece, la museologia "permette di provare un sentimento". "Questo luogo parla, è come se ci fosse qualcuno, una presenza".

Insomma, Castelvecchio è uno di quei luoghi di cui la gente dice "più lo vedo e più mi piace" dando prova di operare quell'aggiustamento intuitivo del proprio gusto a ciò che vede perché sembra "riconoscere" ciò che Scarpa ha voluto *mettere loro davanti agli occhi* (in senso aristotelico). Con il procedimento dell'astrazione l'architetto riesce a trasportare l'utente in un'atmosfera priva di connotazione temporale che, proprio per questo, favorisce il raccoglimento e la concentrazione sull'oggetto, la percezione della sua aura. Il tramite che rende possibile tutto ciò è esattamente l'uso di materiali moderni, familiari.

Io ero già stata altre volte a Castelvecchio: da bambina, da semplice visitatrice, da studente di architettura, e nello scegliere di studiare Castelvecchio sapevo di poter contare sulla memoria di ciò che avevo visto e vissuto. Sempre ero rimasta ammaliata da due cose: le commisure dissonanti tra le cose e i materiali, di cui riportavo una sensazione ed un ricordo piacevolmente e totalmente tattile, e l'effetto di spaesamento che produsse su di me il trovarmi per la prima volta di fronte al vuoto su cui vola Cangrande, non tanto per quel suo sguardo ironicamente sbeffeggiante, ma per quello squarcio inatteso, per la passerella sbilenco e quel turbinio di visioni, al punto da non saper più dove guardare e desiderare di correre dentro, salvo poi rendermi conto, una volta al sicuro, che quelle immagini di pezzi di cielo e di fiume, di prato e di muro ce li avevo stampati in testa e girarmi come per ricordarli ancora: e ritrovarmeli di nuovo là attraverso la finestra della prima sala.

Ripensando a Castelvecchio con gli occhi di oggi, il risultato più importante mi sembra che le persone che fanno esperienza del Museo provano una sensazione di armonia, e questa impressione non è data dall'appagante composizione dei dissidi, bensì da una orchestrazione mirabile che proprio per la combinazione di elementi assonanti e dissonanti, talora persino stranianti, dà la sensazione di fare un'esperienza simile a quella della vita reale. Al punto da sembrare normale entrare per un momento a fare

---

parte di un'altra epoca per poi tornare nel presente, alle cose di sempre ma con la memoria vivificata. In quest'ottica direi che quel percorso che gira su se stesso, conferisce alla composizione unità retorica.

*Chiarire l'inestricabile: l'intellegibilità in architettura*

Per quanto è dato sintetizzare della relazione oggetto-uso attraverso le opinioni degli utenti, credo si possa dire che, grazie alla particolare poetica combinatoria con cui Scarpa mette in relazione le diverse figure (intese come concatenazione di forme e funzioni), egli riesce a rendere più chiaro, più visibile, l'intreccio delle storie stratificate a Castelvecchio nel corso del tempo. L'abilità di astrarre gli fa operare sintesi dinamiche capaci di incorporare la memoria sia collettiva che individuale del lettore, lasciando altresì aperta la possibilità di ulteriori refigurazioni. Scarpa per primo ci mostra fino a che punto si può cambiare la poetica di un oggetto *includendo* poetiche antiche (con un'operazione che per certi versi ricorda quella di Alberti al Tempio Malatestiano): come direbbe Paul Ricoeur: egli "progetta il ricordo" dell'architettura medievale.

Dal confronto tra il progetto come si andò articolando e l'oggetto quale si realizzò, e tuttora si utilizza, appare chiaro, inoltre, che le difficoltà tecniche non hanno mai avuto il potere di cambiare il nucleo poetico del progetto scarpiano e questo per svariate ragioni. La prima risiede senz'altro nell'attitudine etica dell'autore nei confronti del progetto e della sua concezione della architettura. Scarpa seguiva sempre da vicino i suoi cantieri e lavorava a stretto contatto con le maestranze adattando di volta in volta i dettagli alle necessità contingenti, ma senza mai abbandonare il nucleo originario della sua idea che era solito difendere a tutti i costi. D'altra parte, egli era dotato di una straordinaria capacità di innovazione metaforica e artistica che attingeva al suo vissuto, alla sua pratica dei materiali e cultura pittorica, ma sempre attuando attraverso l'architettura.

Ma da dove traeva spunto per le sue variazioni di forma? Scarpa si sentiva vicino alla cultura mitteleuropea che aveva imparato a conoscere studiando gli autori della "grande Vienna", Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adol Loos, Karl Kraus ma apprezzava molto anche Ruskin<sup>50</sup>, di cui lo affascinarono "Le pietre di Venezia" e "Le sette lampade dell'architettura", il liberty, Mackintosh, fino ai maestri del razionalismo europeo: Le Corbusier, di cui disse che la lettura di "Vers une architecture" "rappresentò un'apertura dell'anima", Mies, Alvar Aalto e Wright. Ciò che a Scarpa interessa di Wright non è tanto la cultura organica o le radici del suo americanismo, quanto piuttosto la sua arte della discontinuità e delle cesure<sup>51</sup>. Dalla sua esperienza come allestitore gli venne l'occasione di approfondire l'opera di pittori come Paul Klee, dal quale mutua la "poetica di figure"<sup>52</sup>; Mondrian, del quale lo influenza la geometria, sia negli allestimenti (gioco tra i tre colori del trecento veronese: grigio-azzurro, rosso vermiglio, nero di vite, riquadrati con un bordo nero) che in alcune soluzioni compositive, come nella articolazione spaziale della sezione del primo piano della Galleria in cui gioca con la geometria dei setti murari, il rettangolo tangente delle porte e quello maggiore del corridoio; oppure nella testura policroma del sacello delle sculture altomedievali.

---

<sup>50</sup> Nella sua biblioteca personale Carlo Scarpa aveva il testo di Kraus "Beim Wort genommen": ne aveva sottolineato alcune parti in cui l'autore parlava dell'artista come di "chi sa fare della soluzione un enigma". Di Ruskin citava spesso "le pietre di Venezia", ma conosceva bene anche "Le sette lampade dell'architettura".

<sup>51</sup> Del progetto wrightiano per la Fondazione Masieri a Venezia, bocciato dal Comune e realizzato qualche anno più tardi da Scarpa, egli apprezzava il coraggio di "proporre un'opera del suo tempo; senza dimenticare che l'elemento essenziale a Venezia era e continua ad essere l'acqua". Da un'intervista realizzata da Martin Dominguez nel maggio del 1978 a Vicenza, sta in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, pp.297.

<sup>52</sup> M. Tafuri, *op.cit.*, p. 88.

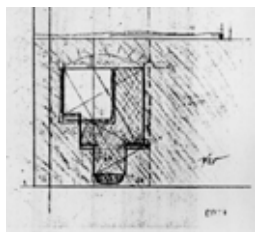
Ma è con l'artigianato<sup>53</sup> che Scarpa intrattiene il rapporto più fecondo, iniziato già in gioventù quando realizzava vetri per la Venini di Murano. La tecnica gli permette di compaginare la funzione evocativa e quella tettonica dei materiali (relazione funzione/forma). Inoltre l'artigianato ha il ritmo lento necessario alla sperimentazione, alla cura del dettaglio, alla ricerca delle variazioni.

In una conferenza tenuta all'Accademia di Belle Arti di Vienna il 16 novembre 1976, Scarpa disse, riferendosi a Ruskin<sup>54</sup> e a Hoffmann, che "l'architettura è decorazione", giustificando tale concetto con il proprio essere "bizantino".

E la sensibilità bizantina Scarpa l'assimila a Venezia in cui materiali quali l'acqua, la luce e il colore si compongono in una concezione spaziale basata sulla polivisionalità.<sup>55</sup> Camminando per Venezia si ha la sensazione di stare in un labirinto di stanze a cielo aperto in cui spazi aperti e spazi chiusi, interni ed esterni, larghi e stretti si susseguono con il ritmo proprio di un battito cardiaco. Paramenti murari ricamati come tappeti d'oriente compaiono a chiudere gli spazi di una cambiante scenografia.

Quanto all'influenza dell'*arte e cultura giapponese*, Arata Isozaki<sup>56</sup> riconosce nella cura che Scarpa ha dei materiali una sensibilità vicina a quella giapponese; ma stabilisce anche un interessante parallelismo tra le caratteristiche ambientali (la luce, gli spazi) e culturali della città di Kyoto e le città del Veneto. Anche a Castelvecchio Scarpa lascia una testimonianza del suo interesse per l'architettura giapponese, nella *nicchia verso l'Adige*, collocata nella sala d'ingresso del Museo.

Fumihiko Maki, invece, in un articolo apparso su A+U dedicato all'opera di Carlo Scarpa<sup>57</sup>, riconosce nell'architetto veneziano la stessa visione giapponese dell'architettura come scoperta e non come invenzione, anche se la ricerca scarpiana dà voce ad una sensibilità privata più che non all'immaginazione collettiva di un'epoca<sup>58</sup>, attitudine che lo avvicinerrebbe ai disegni di Katsura.



Studio di Scarpa per la nicchia sull'Adige.

Ma a parte i riferimenti cui Scarpa ha attinto è importante notare che la sua architettura è servita a sua volta da modello per altre: da Fumihiko Maki a Steven Holl (che ne apprezza gli allestimenti per il suo

---

<sup>53</sup> Vedi F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.* pp. 39-44.

<sup>54</sup> Ruskin pensava che architettura e poesia avessero in comune la capacità di custodire, rappresentare, trasmettere memoria. L'edificio è monumento (mementum,) in quanto "porta i suoi significati", solo "in virtù del fatto che si lascia iscrivere sulla propria superficie di pietra i segni del tempo", E. Calvi, *op. cit.*, p. 77.

<sup>55</sup> Nei due interventi al negozio Olivetti e alla Querini Stampalia, Scarpa è motivato dal recupero filologico della spazialità veneziana: si tratta in primo luogo di una scala umana e di una dimensione pedonale, ma è anche un recupero in termini di luce e colore. Alla Querini ritroviamo tutti gli elementi tipici del palazzo veneziano: il ponte, la porta d'acqua, il portego, il giardino: l'elemento unificante è dato dal gioco contro l'acqua alta. Al negozio Olivetti, attraverso un gioco interno-esterno, sala-piazza, reinventa la tipologia del fondaco facendone una "crosera de Piazza" – come dicono i veneziani – ovvero un tutt'uno con lo spazio aperto della Piazza San Marco attraverso il filtro del porticato delle Procuratie.

<sup>56</sup> Arata Isozaki, *L'ultimo sogno*, in F. Dal Co, G. Mazzariol, "op. cit.", pp. 250-251.

<sup>57</sup> AA, *Carlo Scarpa*, A+U Publishing, Tokyo, 1985, p. 8-9.

<sup>58</sup> Cita ad esempio la scala in cemento che conduce al percorso sopraelevato lungo Adige, concepita per il passaggio di una sola persona alla volta.

atteggiamento non neutrale), Morphosis, Richard Murphy. Quest'ultimo in un suo interessantissimo studio dedicato a Castelvecchio scrive che l'abilità di Scarpa consisteva nel "dis-velare e chiarificare la storia che ha preceduto l'invenzione". Egli riconosce inoltre a Scarpa una attitudine *decostruttiva* nei confronti degli edifici storici che suddivide in livelli: così facendo converte il Museo stesso in esposizione.

*Testo e contesto: il filo di Arianna*

La *relazione dialogica* (*intertestuale* detto con parole di Paul Ricoeur) che Scarpa stabilisce tra il castello (*testo*) e la città (*contesto*) è continuamente riscontrabile. Si è già detto di come in un primo momento la gente accolse male la modifica del Castello scaligero, percependola come straniante, e in quanto tale quasi una violazione di uno dei simboli della città. In seguito avvenne un processo di accettazione/assimilazione dell'opera scarpiana, grazie anche al riconoscimento da parte dei visitatori degli elementi del dialogo che l'architetto intesseva, via architettura, con l'ambiente veronese: il suo paesaggio, primo fra tutti il fiume Adige, la sua storia e la sua cultura artigiana. Già a livello compositivo Scarpa sceglie di sottolineare la relazione con il fiume, facendone la vera e propria ragione del radicamento dell'edificio al territorio. Prima dell'intervento la dimora medievale scaligera (Reggia) si presentava come una successione di sale trapezoidali il cui lato obliquo era dettato dalla direzione del corso del fiume. Pure il fortino napoleonico, apparentemente rettilineo, si adatta nella sua parte centrale alla curva dell'Adige. Scarpa in entrambe i casi rispetta la disposizione dell'involucro di cui, come abbiamo visto, sottolinea gli scarti per via di geometria: al piano terra rettifica le lastre pavimentali disponendo uno zoccolo di pietra tenera a linee spezzate a mò di connessione dei trapezi. Al primo piano della Galleria, il muro lungo Adige è l'unico a cui è riconosciuta funzione portante, sottolineata dal trattamento a intonaco rustico della superficie. L'intero dimensionamento del corridoio di distribuzione è generato dal muro con la conseguenza di restringersi a metà del percorso, in corrispondenza di un cambio d'angolatura del muro esterno.



Il corridoio al primo piano della Galleria.

Lungo tutto il percorso museale il visitatore è invitato, talora in maniera quasi perentoria ad una relazione fisico/visiva con il fiume: le continue finestre invitano, spesso con sedute in pietra di medievale memoria, a sostare guardando fuori, fino alla cesura tra Galleria e Torre del Mastio in cui quel grande squarcio all'aperto obbliga a interagire con il paesaggio ed il fiume, la sua luce e i suoi riflessi. Da quella posizione sembra che anche il Cangrande sia rivolto all'Adige. Prima di rientrare, c'è un ultimo invito, un suggerimento di carattere quasi privato: una stretta scala in cemento visto i cui gradini sono ritagliati in modo da consentire il passaggio di una sola persona alla volta che si diriga ad un segreto ed altrimenti invisibile corridoio porticato coperto che scivola lungo la riva sopra le mura del fortino napoleonico. L'uso ripetuto di materiali tipici della tradizione costruttiva veronese, testimoniano di un profondo rispetto e interesse da parte di Scarpa per il patrimonio culturale della città: basti pensare all'uso delle lastre

---



monolitiche di pietra di Prun<sup>59</sup> a foderare lo spessore murario degli archi tra le sale della Galleria delle sculture. Ma il vero omaggio alla ricca tradizione di marmi veronesi è l'intarsio tessuto per l'esterno del sacello nel cortile maggiore. Infine la stessa scelta di valorizzare la statua di Cangrande della Scala va nel senso di un riconoscimento del significato simbolico che quella figura riveste per il castello e per la città. Nella relazione tra presente e passato, architettura e paesaggio Scarpa offre l'opportunità di una riconciliazione tra cosmo e storia. E per la gente ormai Castelvecchio è davvero il Museo della loro città e della loro cultura.

Parlando di testo architettonico e di contesto, di storia del progetto (o dell'architetto) e di storie attorno ad esso, non possiamo tralasciare un seppur breve accenno alla situazione del dibattito architettonico italiano di quegli anni.<sup>60</sup> Negli anni '50-'60 c'è da un lato la già accennata questione del rinnovamento del modello museografico e del ruolo del museo, dall'altro un fervido dibattito sui temi della ricostruzione prima e dei centri storici poi cui Scarpa si manterrà sempre sostanzialmente estraneo.

Il rinnovamento delle strutture museali si rese necessario, in parte per le distruzioni prodotte dalla guerra, in parte per l'esigenza di classificare l'ingente patrimonio artistico nazionale. Ci fu un reale problema di adeguamento delle strutture museali alle esigenze attuali (l'illuminazione artificiale, ad esempio, era pressoché inesistente prima della guerra), ma soprattutto la volontà di rinnovare l'idea stessa di esposizione. Ci fu un reale problema di adeguamento delle strutture museali alle esigenze attuali (l'illuminazione artificiale, ad esempio, era pressoché inesistente prima della guerra), ma soprattutto la volontà di rinnovare l'idea stessa di esposizione. Si introdusse la pratica della rarefazione delle opere, con la conseguente necessità di nuovi spazi di deposito. I quadri, avvicinati allo spettatore, liberati dalle false cornici, le teche e i piedistalli, si disposero su superfici intonacate a colori chiari; le sculture conquistarono il centro delle sale. La luce, modulata secondo le diverse esigenze, divenne l'elemento qualificante degli ambienti. In un panorama quasi uniforme di trasformazione secondo un modello razionalista europeo si discostarono solo isolate esperienze testimoni di originali vicende di ricerca progettuale. Tra queste ricordiamo i lavori di Franco Albini a Palazzo Bianco del 1950-51, cui seguirono la sistemazione di Palazzo Rosso (1952-1961) e del Tesoro di San Lorenzo (1952-1956); il progetto dei BBPR per il Museo del Castello Sforzesco di Milano (1949-1956); l'intervento di Ignazio Gardella nel giardino di Villa Belgioioso a Torino per la costruzione del Padiglione d'arte contemporanea (1949-1953); ed infine i lavori di Carlo Scarpa a Castelvecchio. "Costruire un modello di museo antitetico a quello sedimentato nella memoria della città, anziché restituirne l'immagine nella misura del possibile, significava nella temperie culturale italiana di quegli anni, calarsi – e schierarsi- nel vivo di polemiche, al centro delle quali stava il difficile rapporto tra antico e nuovo, tradizione e modernità, ambiente storico e razionalismo contemporaneo, che ovviamente vedeva implicati in prima persona architetti e urbanisti, via via più divisi sulla questione scottante dei centri storici".<sup>61</sup>

In tal senso l'intervento di Scarpa deve essere apparso come un po' fuori contesto con la sua audace difesa dell'idea di storia come di una stratificazione di documenti e di segni, la cui conservazione è la *conditio sine qua non* della stessa conoscenza storica. È indubbio che ci furono elementi che giocarono a favore dell'intervento scarpiano a Castelvecchio, primo fra tutti la perseverante e illuminata politica del direttore dei musei veronesi, Licisco Magagnato; ma non fu da meno lo spirito d'intesa e l'entusiasmo con cui i tecnici imprenditori, gli artigiani e gli operai lavorarono per Scarpa che apprezzavano dal punto di vista umano, ma soprattutto rispettavano per la sua assidua ed operosa presenza in cantiere.

---

<sup>59</sup> La stessa pietra veniva usata nei villaggi di montagna del veronese per delimitare i poderi.

<sup>60</sup> A questo proposito si vedano M. Tafuri, *Il frammento, la "figura", il gioco. Carlo Scarpa e la cultura architettonica italiana*, in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, pp. 75-95, Marisa Dalai Emiliani, *ibid*, pp. 149-169 e M. Tafuri, *Storia dell'architettura Italiana. 1944-1985*, Einaudi, Torino, 1986, pp. 65-66 e 123-143.

<sup>61</sup> Marisa Dalai Emiliani, in F. Dal Co, G. Mazzariol, *op.cit.*, 1984, p. 152.

---

*E adesso?*

Più di una volta percorrendo Castelvechio ci si imbatte in un episodio accidentale che sembra preludere alla fine del gioco e si rivela invece un cambio di registro. E in quell'attimo di sospensione e di attesa in cui si pensa "e adesso?" la fantasia è già sedotta dal gioco di scoprire riferimenti, allusioni, percorsi, figure.

Desidero concludere con una breve riflessione su ciò che è successo, succede o succederà alle opere di Carlo Scarpa ora che, svanito lui, sono ormai entrate in quello che possiamo definire come un tempo secondo della loro vita, quello della trasmissione.

Carlo Scarpa sapeva che il valore dell'architettura sta nel disegnare storie possibili: la gente che passeggia tra le tombe del cimitero Brion, che gironzola con il cane nel cortile di Castelvechio, che studia raccolta nel giardino della Querini e già non si stupisce tanto di quell'entrata dalla finestra, sono espressione di tutti quei mondi che l'oggetto contiene già in potenza e l'immaginazione di chi abita fa vivere quotidianamente.

Uno dei limiti a Castelvechio e nelle altre sedi di allestimenti scarpiani è che la cura e precisione con cui collocò le opere, inducono a un atteggiamento di timore riverente nei confronti dello spazio museale ed alla convinzione della impossibilità di integrazioni, spostamenti, trasformazioni (inevitabili nell'ottica di un aggiornamento delle esigenze espositive e di fruizione nel tempo) ed alla propensione per una scelta di conservazione globale delle sue architetture. Tutto ciò in evidente contrasto con quanto attuato dallo stesso Scarpa a Castelvechio, ma anche altrove, dove egli optò per una regola combinatoria delle vecchie poetiche con la nuova, aprendo a ulteriori refigurazioni delle *figure* in attesa nel suo racconto. Scarpa progettava sempre dal presente e riponeva tutta la cura possibile nel far dialogare le "istorie". L'importante, verrebbe da dire, è che l'architettura risponda non ad una cultura ma alla relazione tra culture, e soprattutto ciò che non può avvenire è che smetta di rispondere alle richieste che le diverse persone gli vorranno porre.<sup>62</sup>

---

<sup>62</sup> Porto ad esempio il caso del negozio Olivetti a Venezia, trattandosi dell'unica opera di Carlo Scarpa che abbia subito un cambio d'uso. La reazione al cambio è la stessa con cui la gente ha sempre accolto le stesse opere di Scarpa. critica e diffidenza di chi si sente ferito per avergli toccato una cosa considerata inviolabile. Ma spesso si tratta invece solo di abitudine, per cui poco alla volta si impara a familiarizzare con l'oggetto utilizzandolo, operando cioè una rfigurazione creativa dell'oggetto stesso e della sua relazione con il contesto. Nel caso del negozio Olivetti che Scarpa aveva immaginato come una "pelle", metafora della piazza-sala, spazio aperto in continuità con il tessuto veneziano, la nuova destinazione che, dopo tre anni come espositore di oggetti di lusso per ufficio, è una galleria di esposizione e vendita di litografie e vetri d'autore, non sembra aver modificato nella sostanza la poetica dell'oggetto. Anzi, rispetto alla precedente sembra attirare un maggior afflusso di pubblico e coniuga all'esigenza di uso necessaria al difficile mantenimento dell'opera (soprattutto rispetto al problema dell'acqua alta), quella di vendita, contribuendo alla diffusione "dell'immagine" di Carlo Scarpa, che viene offerta al pubblico con lo stesso spirito degli altri oggetti esposti. Tuttavia, volendo o no, che il negozio sia aperto contribuisce a che la gente lo veda, lo usi, lo abiti. E la tanto deplorata trasformazione in oggetto di consumo di lusso non si discosta in realtà molto dall'incarico che Scarpa ricevette all'inizio: fare un "biglietto da visita per un cliente molto danaroso", e per altri versi è perfettamente in linea con la tendenza di utilizzo urbano di Venezia dove nella maggior parte dei casi si è scelto di destinare al turismo anziché ai cittadini, o a tutti e due, i negozi, escludendo preventivamente qualunque dialogia.. Per l'intervento di Scarpa al negozio Olivetti: Carlo Raghianti, *La "Crosera de piazza" di Carlo Scarpa*, Zodiac n. 4, 1959; "Des images de la production à la production de l'image. Des Magasins pour rien vendre", Architecture d'Aujourd'hui n. 188, 1976.

### *Bibliografía*

#### *Libros*

Benjamin, Walter. *Angelus Novus*, 1962.

Gadamer, H.G. *Verità e Metodo*. Milán: Fabbri, 1972.

Bachtin, M. *Estetica e romanzo*. Turín: Einaudi, 1979.

Muntañola Thornberg, J. *Poética y arquitectura: Una lectura de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Anagrama, 1981.

Magagnato, L. Ed. *Carlo Scarpa a Castelvecchio*. Milán, 1982.

Dal Co, F.; Mazzariol, G. *Carlo Scarpa. Opera completa*. Milán: Electa, 1984.

AA. *Carlo Scarpa*. Tokio: A+U Publishing, 1985.

Tafuri, M. *Storia dell'architettura italiana. 1944-1985*. Turín: Einaudi, 1986.

Albertini, B.; Bagnoli, S. *Scarpa. La architettura nel dettaglio*. Milán: Jaka Book, 1988.

Calvi, E. *Tempo e progetto. L'architettura come narrazione*. Turín: Guerini Studio, 1991.

Muntañola Thornberg, J. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Edicions UPC, 1996.

Muntañola Thornberg, J. *Topogenésis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.

#### *Artículos en revistas*

Ragghianti, C. "La Crosera de piazza" di Carlo Scarpa. *Zodiac*, núm. 4, 1959.

"Des images de la production à la production de l'image. Des magasins pour rien vendre". *Architecture d'Aujord'hui*, núm. 188, 1976.

Ricoeur, P. "Architecture et narrativité", *Urbanisme*, núm. 303, noviembre-diciembre de 1983.

Muntañola, J. "Las estructuras de la memoria en la arquitectura de Enric Miralles (sobre la especificidad de la arquitectura)", *3ZU*, núm.3, 1994.

---

Rossana Delpino Sapena  
UPC, Barcelona

**DE LO INCONMENSURABLE A LO MENSURABLE:  
PROCESO DIALÉCTICO DESDE EL IMAGINARIO AL PROYECTO DEL  
EDIFICIO PARA LOS RICHARDS MEDICAL RESEARCH LABORATORIES, 1957–1965**

*Contexto histórico*

Las crisis económicas y políticas que tuvieron lugar en Europa en los años treinta y las disposiciones sociales de la política del *New Deal* de Roosevelt llevaron hasta los Estados Unidos tanto la intelectualidad de los refugiados como un amplio panorama de reforma y bienestar social. Aunque el Museo de Arte Moderno de Nueva York y la Universidad de Harvard iban a desempeñar los papeles principales en la asimilación cultural de esta migración, el gobierno federal proporcionó la infraestructura para las numerosas obras de carácter social que se ejecutaron entre la promulgación de la Ley de la vivienda en 1934 y el final de la II Guerra Mundial.

Con Roosevelt empieza la realización de reformas políticas y económicas radicales. Todo esto hace que se produzca un cambio en el hacer arquitectónico, y por ende, el movimiento moderno tiene oportunidad de entrar en Norteamérica.

Empieza la prefabricación de edificios a gran escala. Aparecen los nuevos materiales: el hormigón y el hierro (en este punto, es importante recordar el enorme legado de la Escuela de Chicago). Ex profesores de la Bauhaus se establecen en América: Albers en 1933; Moholy-Nagy funda en Chicago, en 1937, la New Bauhaus, con el propósito de continuar la experiencia europea; a la sazón Gropius y Breuer se establecen en Harvard; Mies van der Rohe y Hilderseimer en Chicago; Bayer, Ozenfant y, más tarde, Mondrian en Nueva York.

En la posguerra llega Alvar Aalto, que sólo reside temporalmente, y Mendelsohn vive en California hasta su muerte en 1953.

El 1945 marca la línea divisoria entre el espíritu de compromiso social del *New Deal* y un impulso incipiente hacia la monumentalidad. Al parecer, esta última surge en parte, de las exigencias del rango de los Estados Unidos como potencia mundial y, en parte, de la ansiedad cultural creada a finales de la II Guerra Mundial. Dos textos publicados en 1945 establecen el clima del momento con alguna precisión: son *Built in USA 1932-1944*, editado por Elizabeth Mock, que acompaña una exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, y *New Architectural and City Planning*, Paul Zucher, que incluye las actas de un simposio organizado por él ese mismo año.

El tema resurge en 1950, cuando muchos arquitectos consideran el *New Deal* como el mejor mecenas del arte en los últimos tiempos. Existen dos corrientes distintas acerca de cómo encara las nuevas edificaciones: por un lado, la Escuela de Diseño de Harvard, bajo la dirección de Gropius a partir de 1938, contribuye a formar el enfoque funcionalista, antihistoricista y objetivo del *New Deal*; Por su parte, la Escuela de Arquitectura de Yale, bajo el liderazgo de George Howe a partir de 1950, desempeña un papel formativo en el desarrollo de la monumentalidad norteamericana de posguerra.

Es importante recordar el hecho de la creación de una corriente que se da con mucha fuerza en Inglaterra entre 1950 y 1960, la del Nuevo Brutalismo, que nace como una cuestión más bien ética que estética. Esta

corriente se basa en la revaloración de edificios de los años 1920-1940. Igualmente ejercen un gran importancia las lecciones del uso de la proporción del profesor Wittkower y el respeto por el valor sensorial de cada material (por los japoneses).

Entre los edificios que se consideran dentro de los cánones brutalistas destacan: la *Unité d'Habitation* de Marsella (1947-1952), de Le Corbusier; el edificio del Illinois Institute of Technology de Chicago (1956); la Escuela Secundaria de Hunstanton (1954), de Peter y Alison Smithson y el Museo de Arte de Yale, New Haven (1950-1953), de Louis I. Kahn.

Otro acontecimiento importante es el CIAM'59 en Otterlo, en el que participan 40 arquitectos, la mayoría de Europa, y algunos de América, África y Asia. El lema del congreso es "Grupo de investigación de la interrelación social y visual", y los organizadores solicitaban que los arquitectos vengan con un proyecto que consideren que expresa en la mejor manera posible su pensamiento como arquitectos o urbanistas, y la manera en que estos se relacionan y armonizan las condiciones entre personas y entorno, dándose estas condiciones en movimiento: en evolución y como un cambio. Kahn pronuncia el discurso de clausura y en esta ocasión presenta el edificio de los Richards Medical Research Laboratories, hablando también de sus ideas de la ciudad como una aglomeración de instituciones.

*Arquitectura mundial significativa producida en este período, en Europa y en Norteamérica*

|           |  |                                     |
|-----------|--|-------------------------------------|
| 1927      | Dymaxion                               | Buckminster Fuller                  |
| 1938-1958 | Illinois Institute of Technology       | Mies van der Rohe                   |
| 1943-1959 | Museo de Solomon R. Guggenheim         | Frank Ll. Wright                    |
| 1945-1952 | <i>Unité d'Habitation</i>              | Le Corbusier                        |
| 1947-1952 | Sede de las Naciones Unidas            | Le Corbusier, Harrison & Abramovitz |
| 1949-1951 | Casa de Cristal                        | Philip Johnson                      |
| 1950-1954 | Galería de Arte de Yale                | Louis I. Kahn                       |
| 1951-1954 | Chandigarh                             | Le Corbusier                        |
| 1954      | Escuela Hunstanton                     | Alison & Peter Smithson             |
| 1954-1958 | Edificio de Seagram                    | Mies van der Rohe                   |
| 1956-1962 | Terminal de la TWA                     | Eero Saarinen                       |
| 1957-1965 | Richards Medical Research Laboratories | Louis I. Kahn                       |
| 1957-1974 | Ópera de Sydney                        | Jörn Utzon                          |

---

Por otra parte, en el terreno del arte, tras la II Guerra Mundial, el centro de la cultura artística mundial ya no es París sino Nueva York; el gran industrial hecho a sí mismo sabe que está contribuyendo a formar una sociedad verdaderamente moderna; los museos americanos se convierten en los primeros del mundo, lo que impulsa la cultura artística. Nace en Europa el mito y la ideología de Norteamérica, el gran país industrial en el que el individualismo no es un nuevo feudalismo, sino la empresa colectiva de un pueblo joven.

La relación dialéctica entre la cultura americana y la europea se estrecha aún más cuando se agrava la situación política en Europa, y no poco literatos, artistas y estudiosos, en su mayoría alemanes, rusos y españoles, buscan refugio en la Norteamérica libre. El flujo de la emigración intelectual aumenta cuando, tras el estallido de la Guerra, los nazis invaden casi toda Europa.

Aquella tensión ideológica y polémica que contraponía el arte moderno al conservadurismo europeo deja de tener, -o así lo parece- su razón de ser en el marco del modernismo y del progresismo norteamericano: esa vanguardia que en Europa iba a contracorriente, en Norteamérica camina al mismo ritmo que el avance tecnológico, aunque pierde el arcaísmo polémico de la vanguardia.

*Representantes más destacados de la vanguardia artística en estos tiempos:*

Pollock, De Kooning, Motherwell, Rothko, Gottlieb, Noguchi, Brancusi, Rauchenberg.  
Generación Beat, Kerouac, Lawrence Ferlinghetti, John Ashbery, William Burroughs, Norman Mailer, Henry Miller y Kenneth Rexroth.  
Cage Cunningham, David Tudor.  
Grupo Fluxus.  
Joseph Beuys, Jasper Johns, Yves Klein.  
Independent Group.

## 1. "De lo inconmensurable"

### 1.1. Escritos hasta 1957

A continuación citamos, en orden cronológico, los escritos del arquitecto Louis I. Kahn desde 1931, a fin de entender el proceso de pensamiento con respecto a la arquitectura, al planeamiento urbano, a la docencia, etc. Nos interesa su evolución intelectual hasta 1957, que es cuando empieza a elaborar el proyecto de los Richards Medical Research Laboratories.

"The Value and Aim in Sketching". *T-Square Club Journal* (Philadelphia), vol. 1, núm. 6 (mayo de 1931), pp. 4, 18-21.

George, Howe; Oscar Stonorov; Louis Khan. "Standards versus Essential Space: Comments on Unit Plans for War Housings", *Architectural Forum*, vol. 76, núm.5 (mayo de 1942), pp. 308-311.

Oscar, Stonorov; Louis Kahn. "Why City Planning is your Responsibility", *Revere Cooper and Brass*, Nueva York, 1943.

"Can Neighborhoods Exist?" MS for screenplay version of the 1944, Revere Cooper Booklet. *Stonorov Papers*, Box 22, American Heritage Center, University of Wyoming, Laramie, 1944.

---

“Monumentality”. *New Architecture and City Planning, A Symposium* (Paul Zucker, ed.), Philosophical Library, Nueva York, 1944, pp. 577-588.

“A Dairy Farm: The Witney Warren Prize”. *Bulletin of the Beaux-Arts Institute of Design* vol. 25, núm.3 (mayo de 1949), pp. 36-37.

“Toward a Plan for Midtown Philadelphia”. *Perspecta*, núm. 2 (agosto de 1953), pp. 10-27.

“On the Responsibility of the Architect”. *Perspecta* núm. 2 (agosto de 1953), pp. 44-47. Discusión de estudio en la Yale School of Architecture con Philip Johnson, Louis Kahn, Vincent Scully, Pietro Belluschi y Paul Weiss.

“Architecture and the University Conference” (Diciembre de 1953). Documento transcrito con notas manuscritas. “Princeton University correspondence. December 1953–February 1958”, Box LIK 55, Kahn Collection.

“How to Develop New Methods of Construction”. *Architectural Forum* vol.101, núm. 5 (noviembre de 1954), p. 157. Fragmentos de la conferencia pronunciada en la Conference on Architectural Illumination, North Caroline State College, Raleigh, 27-28 de febrero de 1953.

“A lecture by Louis I. Kahn”. Publicación académica de la School of Architecture, Tulane University 1, 1955 n.p. Fragmentos de la conferencia pronunciada en la Tulane University, New Orleans, Diciembre 1954.

También con el título: “Relation of Light to Form”. North Caroline State College – LIK, Box LIK 56, Kahn Collection.

“Two Houses”. *Perspecta*, núm. 3 (1955), pp. 50-51.

“A Synagogue”. *Perspecta*, núm. 3 (1955), pp. 62-63.

“An Approach to Architectural Education”. *Pennsylvania Triangle* (Philadelphia), vol. 42, núm. 3, (enero de 1956), pp. 28-32.

“Review of a Synagogue Architecture in the United States, by Rachael Wischnitzer”. *Jewish Voice*. Los Angeles, 6 de enero de 1956.

“Space from Use – A Library”. *Pennsylvania Triangle* (Philadelphia), vol. 43, núm. 2. (diciembre de 1956), pp. 43-44.

Louis I., Kahn; Anne Griswold Tyng. “A City Tower: A Concept of Natural Growth”. *Universal Atlas Cement Company, United States Steel Corporation Publications*, vol. 110, núm. ADUAC-707-57(5-BM-WP), 1957.

“Architecture is the Thoughtful Making of Spaces”. *Perspecta*, núm. 4 (1957), pp. 2-3.

“The Continual Renewal of Architecture Comes from Changing Concepts of Spaces”. *Perspecta* núm. 4 (1957), p. 3.

“Order is Architecture”. *Perspecta*, núm. 4 (1957), pp. 58-65.

“The Entrance to a Theater”. *National Institute for Architectural Education Bulletin*, vol. 33 (enero de 1957), pp. 10-11. Emerson Prize Competitions Program.

---

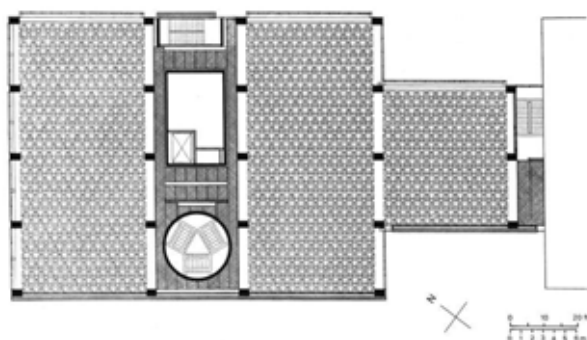
### 1.2. Proyectos desde 1950 hasta 1960

Los proyectos que se citan a continuación, se han seleccionado porque pertenecen a los primeros proyectos de Louis I. Kahn como arquitecto independiente. En ellos hallamos características compositivas importantes que se van gestando, como un gran énfasis en la modulación absoluta, formas que se maclan a partir de una unidad, conformando la totalidad del espacio. Esta unidad, en cierto momento, puede ser un poliedro regular que se toma como base dentro del complejo espacial, o bien una forma autónoma (en el sentido de que la misma es autoportante), la cual también se conforma repitiéndose de forma independiente una de otra pero formando un conjunto autónomo.

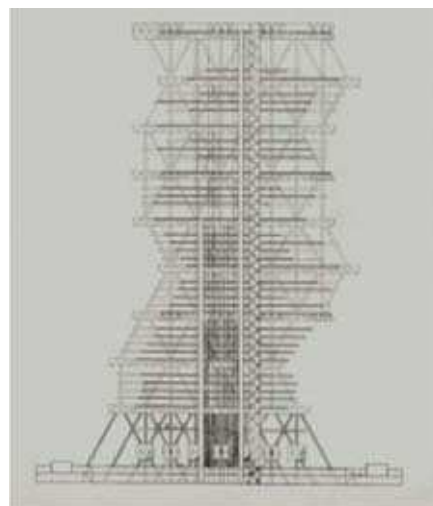
Un momento muy importante es aquel en el que el material de apoyo se ahueca y aparecen de “los espacios servidores y servidos”. Esta desocupación se da de diferentes maneras, pero lo que posibilita es la individualización de los servicios mecánicos, y es Kahn uno de los primeros arquitectos que da una solución efectiva a la mecanización en los edificios.

*“En tiempos del gótico, los arquitectos construían con piedras macizas. Ahora podemos construir con piedras huecas. Los espacios definidos por los miembros de una estructura son tan importantes como los propios miembros. Estos espacios abarcan una escala desde los alvéolos de un panel de aislamiento o los huecos para que circule el aire, la iluminación o la calefacción, hasta los espacios que son lo bastante grandes para poder pasear por ellos o vivir en su interior. El deseo de expresar los vacíos de una manera positiva en el diseño de un edificio se evidencia en el mayor interés y para el desarrollo de las estructuras tridimensionales”.<sup>1</sup>*

Es importante entender la evolución de estos proyectos hasta la elaboración de los Richards Medical Research Laboratories. El análisis se centrará en las características espaciales, basadas en los conceptos anteriormente citados, a fin de conseguir establecer unos modelos de crecimiento, disposición, conexiones, desde los croquis hasta las últimas versiones, pues en cada uno de estos ejemplos la evolución también denota estas características.



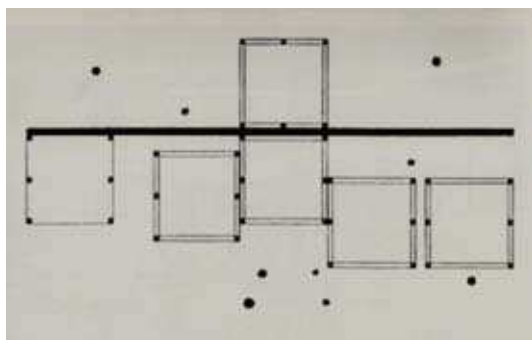
Yale Art Gallery 1951–1953



City Tower 1952-1957

<sup>1</sup> Louis I. Kahn. “Toward a Plan for Midtown Philadelphia”. *Perspecta*, núm. 2 (agosto de 1953), pp. 10-27.

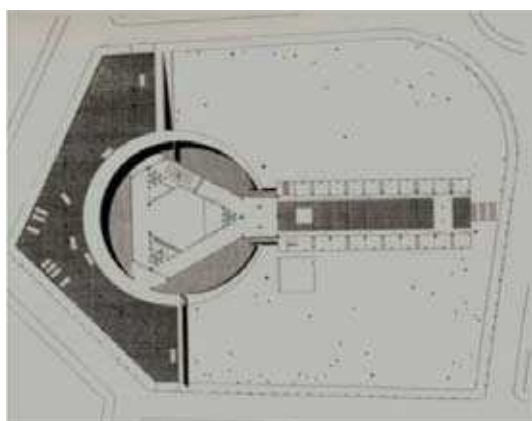




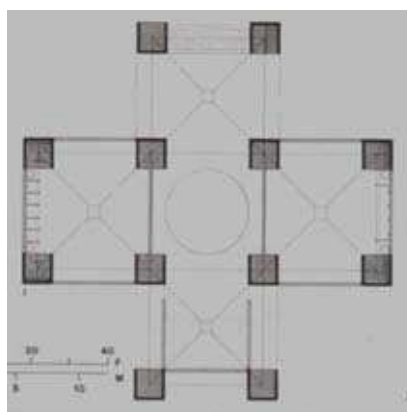
De Vore House 1954–1955



Adler House 1954–1955



Adath Jeshurun Synagogue 1954–1955



Jewish Community Center 1954–1959

### 1.3. *Vínculos profesionales*

La estrecha vinculación profesional y, en algunos casos, de amistad de Louis Kahn con arquitectos e ingenieros próximos a él y otros con los que mantenía contacto por correspondencia, como es el caso de los Smithson, Jörn Utzon, Eero Saarinen, Buckminster Fuller, propicia que entre ellos se manifiesten afinidad de ideas compartidas, pensamientos de un momento, preocupaciones arquitectónicas, etc.

La relación de Kahn con el ingeniero francés Robert Le Ricolais fue muy intensa, ya que no sólo impartían clases en el Máster de Arquitectura de la Universidad de Pennsylvania, sino que entre ellos había un intercambio de ideas muy intenso.

Tal vez el entendimiento entre estos dos personajes era muy profundo debido a la versatilidad de Le Ricolais, que además de ser ingeniero, era pintor, poeta, matemático, un incansable investigador.

En el campo de la arquitectura realizó aportaciones desde sus áreas de investigación, la observación de la naturaleza como fuente de conocimiento, en donde podemos encontrar una infinidad de modelos y de

---

fenómenos interesantes. Es influido por libros como los de D’Arcy Thompson y Ernst Haeckel, Poincaré y Euler, de donde asimila de manera análoga enseñanzas pertenecientes a la biología, la topología, la geometría y la cristalografía, abstrayendo modelos para someterlos a pruebas estructurales en laboratorio.

Entre las aportaciones de Le Ricolais tenemos una serie de modelos estructurales espaciales, superficies plegadas, modelos de ciudad como la Red Starhex, un modelo utópico basado en relaciones topológicas en cuanto al aprovechamiento de espacios y a los desplazamientos que involucran el tiempo, escritos, etc.

“El lado seductor de la topología es su generosidad y su enorme erosión del detalle; el arte de las conexiones se extiende no solamente a las fuerzas de la naturaleza que actúan sobre las estructuras, sino también a las estructuras de las circulaciones, problema esencial de la vida urbana.”<sup>2</sup>

Por otro lado, es muy importante tener en cuenta la relación de Kahn con el ingeniero August Komendant en dieciocho años de trabajo conjunto, período durante el cual llevaron a cabo el Laboratorio de Investigaciones Médicas, la Iglesia Unitaria, el Instituto de Estudios Biológicos de Salk, la segunda capital de Pakistán, la Fábrica de Olivetti, el Museo Kimbell, entre otros.

Esta relación arquitecto–ingeniero es de fundamental importancia. Se conocen a raíz de un concurso en el que Kahn necesita un ingeniero para solucionar un problema estructural muy complejo; contrata a Komendant por recomendaciones y de ahí surge una relación de trabajo muy intensa.

Komendant había estudiado en Alemania, donde se especializó en estructuras avanzadas de hormigón pretensado, puentes, láminas, represas cilíndricas laminares, construcción con encofrados deslizantes y producción masiva de viviendas de hormigón. El edificio Richards, primer trabajo conjunto de Kahn y Komendant, es el primer edificio en altura construido en taller... en los Estados Unidos.

Cuando Kahn recibe el encargo de los Laboratorios, se enfrenta a un tema totalmente desconocido para él. Tras largas charlas con Komendant acerca de lo que es un laboratorio, entiende que hay que dividir el espacio en pabellones para la investigación y pabellones de servicio.

La distribución de los espacios en el primer esbozo de Kahn es la siguiente:

*“...cuatro torres separadas; los estudios, oficinas y áreas de laboratorio apiladas unas sobre otras en tres de las torres; los almacenes, depósitos de animales, etc., en la torre central, de servicio, conectada con las otras tres en todas las plantas. Para satisfacer el programa, las torres debían tener ocho alturas y un sótano para almacén general; había escalera y chimeneas con conductos de evacuación de humos adicionales en cada torre de laboratorios.”<sup>3</sup>*

Sobre la base de esta distribución, Komendant diseñó la estructura, la cual decía que era muy apropiada para la prefabricación con hormigón pretensado. La torre central, de servicio, no era adecuada para la prefabricación y tuvo que ser proyectada con hormigón vertido de tipo tradicional: losas bidireccionales soportadas con muros de hormigón.

Una vez terminadas todas las piezas del taller, la puesta en obra fue bastante rápida, hasta tres plantas por semana, por medio de una grúa móvil.

---

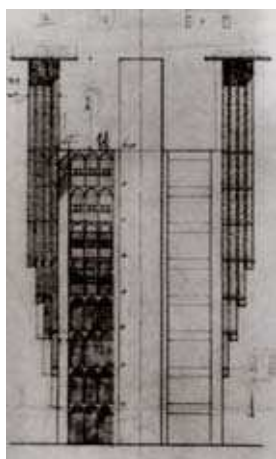
<sup>2</sup> Robert Le Ricolais. “1935-1969, Études et Recherches”, en *Zodiac*, núm. 22, 1973, pp. 17-19.

<sup>3</sup> August Komendant. *18 años con el arquitecto Louis Kahn*. A Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2000, p.90.

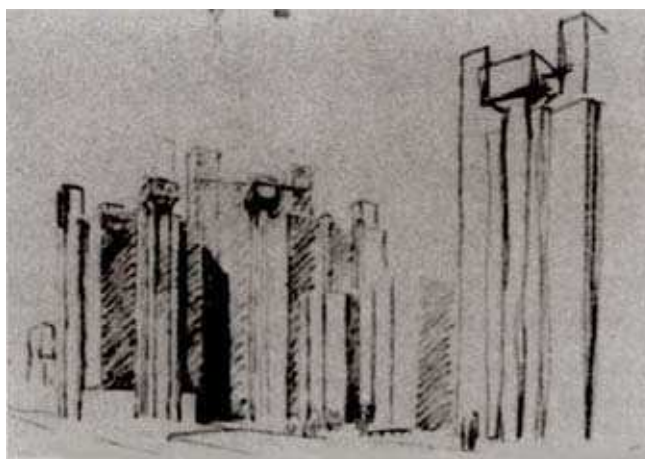
---

Una vez colocadas las piezas, el problema se centraba en las instalaciones, donde el único requisito era que los servicios, tuberías, conductos, etc., fuesen accesibles.

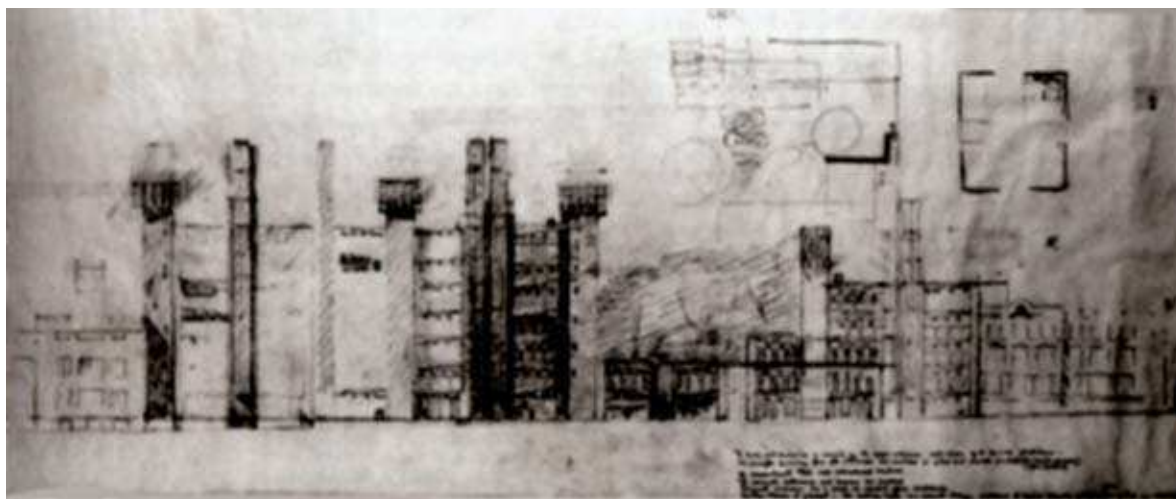
Por otro lado, como las instalaciones quedaban vistas era necesario un orden, ya que no quedarían ocultas tras un falso techo.



Primeras ideas de torres



Primera imagen del complejo de los laboratorios, donde las torres exentas servían también como pilares



Dibujos más avanzados de una de las torres de estudios, espacios sirvientes, columna y aberturas con forma de arco

Este fue el último edificio en que Kahn utilizó las instalaciones vistas, puesto que al presentarse una serie de inconvenientes, una vez montadas las instalaciones, hubo que volver a montarlas a causa del desorden y de los cruces a diferentes alturas; ni los arquitectos ni los instaladores habían tenido en cuenta estos problemas antes del montaje.

---

La relación de trabajo con el ingeniero Komendant es de gran importancia, pues entre ambos se establece una colaboración muy cercana; el arquitecto proyecta y el ingeniero materializa de forma coherente, con el fin de plasmar sus ideas en el proyecto, con el convencimiento de que el edificio debe realizarse siguiendo parámetros establecidos por ambos, lo que les lleva a enfrentarse muchas veces con las constructoras, que siempre optan por soluciones constructivas tradicionales, como el acero o el hormigón *in situ*. Tanto Kahn como Komendant apuestan fuerte en este edificio, ya que los métodos que utilizan son absolutamente novedosos.

La interacción de Kahn con Robert Le Ricolais y con August Komendant es muy manifiesta debido a la influencia tan grande de estos dos personajes en Kahn en cuanto a ideas y a la resolución de proyectos.

Existen de hecho una serie de arquitectos con los que Kahn mantiene una relación fluida como los ya mencionados anteriormente, lo que revela similitud de pensamientos, pues se refieren a un mismo momento arquitectónico.

También es importante citar la participación de Kahn en el CIAM 10 como arquitecto invitado, ya que en dicho congreso se abordan temas de la ciudad, de arquitectura y, como requisito, todos los arquitectos participantes han de presentar un proyecto que consideren que exprese de la mejor manera posible el trabajo del arquitecto o urbanista así como su opinión acerca de cómo el arquitecto y el urbanista pueden racionalizar y armonizar las condiciones entre las personas y su entorno.

Kahn presenta el proyecto de los Laboratorios Richards y clausura el Congreso en Otterlo hablando sobre temas como lo inconmensurable del proyecto, el proceso que se da desde el pensamiento hasta el proyecto, las ideas de ciudad concebidas a partir de las instituciones, el problema del movimiento en las ciudades y, por último sus ideas de la arquitectura a partir de los laboratorios.

#### 1.4. Bocetos de viajes por Europa

“La inspiración a aprender proviene de la historia, impresa en nosotros, de nuestra evolución; ella nos mueve a descubrir sus maravillas, que comprenden el deseo inconmensurable y la ley mensurable”.<sup>4</sup>

Kahn decía que poseía una enciclopedia británica de varios volúmenes, de los que sólo logró leer el primero, pero que lo que realmente habría querido leer era el volumen cero, el que nunca fue escrito, el que contiene el origen antiguo y olvidado de la historia. Los viajes de Kahn por Europa fueron una fuente constante de inspiración; era ese origen de la historia lo que fascinaba tanto a Kahn. Los edificios clásicos nos develan un tiempo y sistemas constructivos muy diferentes a los de su época, lo cual planteaba una serie de cuestiones en cuanto a los nuevos sistemas constructivos, el espacio, la luz, etc.

La búsqueda de nuevas expresiones para viejas instituciones, la monumentalidad, su concepción arquitectónica, resultan incomprensibles sin el análisis de los viajes y escritos sobre la arquitectura del pasado. La expresión de los dibujos, el punto de vista adoptado en los mismos, los detalles constructivos, la relación del paisaje con la arquitectura, hablan de una mirada decidida y de una intencionalidad muy fuerte.

---

<sup>4</sup> Louis I. Kahn. “Space and Inspiration”. “Louis I. Kahn: Oeuvres, 1963-1969”, *L’Architecture d’Aujourd’hui*, vol. 40, núm. 142, número especial (febrero-marzo de 1969), pp. 13-16. Conferencia “The Conservatory Redefined”, en el New England Conservatory of Music Centennial Symposium, 14 de noviembre de 1967.

---

Por otra parte, la relación de los edificios con el entorno natural, edificios inmersos en paisajes exuberantes, a veces emergiendo de los mismos, o captando la esencia del lugar, estableciendo relaciones de lugar a lugar, del edificio con el medio que lo rodea, así como las relaciones dentro de los mismos.

El análisis de los esbozos servirá para entender la mirada de Kahn a la antigüedad clásica, mirada que pondrá a la luz ciertas concepciones importantes que se revelarán luego en la obra de Kahn, sobre todo como pensamiento reflexivo de la arquitectura.

*Primer viaje a Europa 1928–1929*

*Inglaterra–Francia–Bélgica–Holanda–Alemania–Escandinavia–Estonia–Polonia–Checoslovaquia–Hungria–Austria–Suiza–Italia*



Duomo-Asís



Pórtico, Pompeya



P. de San Gimignano



S. Marco, Venezia

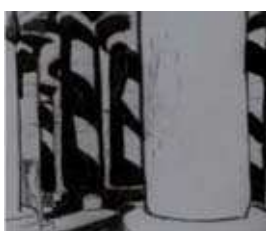
*“Creo sinceramente que la arquitectura de Italia permanecerá como la fuente de inspiración de los trabajos futuros. Aquellos que no piensen igual deberían volver a mirarla. Nuestra arquitectura es insignificante comparada con la arquitectura romana, en la cual se ha experimentado con todas las formas puras. Debemos reinterpretar la arquitectura de Italia en relación con nuestro conocimiento de la construcción y nuestras necesidades. Pero me resulta muy gratificante tomar como punto de partida las construcciones existentes, para leer-y modificar bajo esa luz-, mis propias aproximaciones a la creación de espacios.”*

*Segundo viaje a Europa 1950–1951*

*Egipto-Grecia-Roma*



Acrópolis, Atenas



Templo de Armon, Karnak



Pirámide de Gizah, Egipto



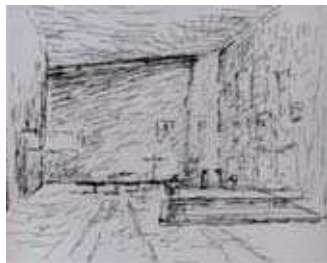
P. San Pedro, Roma

*“Cuando pensamos en las grandes construcciones del pasado, que no tuvieron precedentes, siempre tomamos como punto de partida el Partenón. Digamos que es un edificio que se desarrolló al abrirse los muros. Podríamos decir que en el Partenón la luz es el espacio entre las columnas; un ritmo de luz-oscuridad, luz-oscuridad, que nos cuenta la gran historia de la luz en la arquitectura que se ha desarrollado a partir del muro.”*

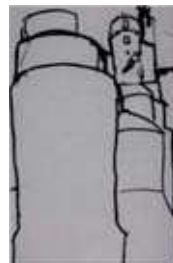
*Tercer viaje a Europa, 1959*  
*Otterlo–Holanda (CIAM 10)–Francia*



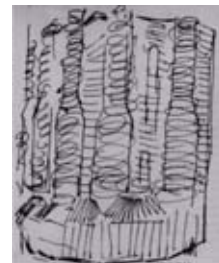
Carcassone



Ronchamp



S. Cecil, Albi



Catedral de S. Cecil

Consideramos la primera parte de la investigación como lo inconmensurable, y nos aproximamos a ella desde escritos, proyectos, vínculos profesionales y viajes, elementos fundamentales en el ámbito de las ideas del arquitecto, que entrarán en juego en nuestro objeto de análisis, los laboratorios de la Universidad de Pennsylvania. Sabemos que es imposible abarcar el tema de lo inconmensurable con exactitud, pues en él intervienen una infinidad de factores, pero la detección de ciertos aspectos que podían saltar a la vista y hacerse tangibles en el objeto de estudio y en posteriores proyectos condujeron a la elección de estos aspectos dentro del ámbito de lo inconmensurable.

## 2. “De lo mensurable”

Dentro del ámbito de lo mensurable, que según Kahn atañe a lo tangible, a lo físico, destacan el edificio de los Richards Medical Research Laboratories (1957–1961) y el Laboratorio de Biología (1962–1964), que será el objeto alrededor del cual girará la investigación y, por ende, la etapa más importante de la misma. El objeto de estudio producirá un corte en el proceso de la producción de Kahn, tanto de las ideas como de los proyectos. Así tendremos un referente que nos ayudará a comprender la evolución hasta ese momento, cómo se materializa la búsqueda en el edificio y qué resonancia tendrá en futuros proyectos: ¿continuará con los mismos preceptos o los cambiará?.

Llegados a este punto, el objetivo es trabajar con material de primera mano de los Archivos de Arquitectura de Filadelfia, donde obtendremos los croquis del proyecto, el anteproyecto y el proyecto definitivo.

Por otro lado, será necesaria la documentación anexa al proyecto, como fotografías anteriores, la correspondencia con el cliente, y la más general, charlas, exposiciones (como la realizada en el MOMA sobre los Laboratorios), todo lo cual nos aportará datos clave para el análisis.

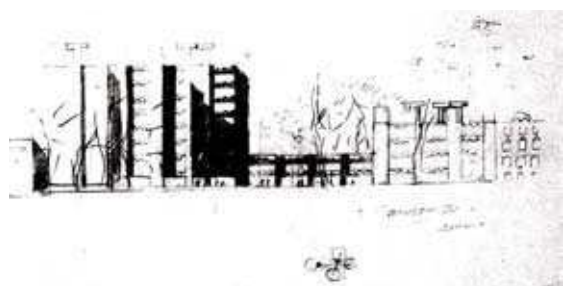
Una vez obtenidos los datos, entraremos a analizar a fondo lo que atañe al proyecto en todas sus etapas, separándolo por partes y después reconstruyéndolo de nuevo. Con la ayuda de todos estos datos anexos al proyecto, podremos realizar un análisis global del mismo.

Los Richards Medical Research Laboratories se concluyeron en el 1962. Durante este tiempo, se le añadió el Laboratorio de Goddard que fue terminado dos años después. El primer edificio estaba destinado a lugar de trabajo de equipos de investigadores médicos y el segundo a laboratorio de biología.

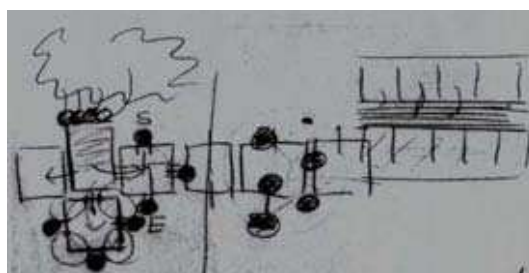
Kahn se incorporó como docente a la Universidad de Pennsylvania en 1957 y ese mismo año recibió el encargo de construir este edificio dentro del campus universitario. El primer proyecto, presentado en junio

de 1958, presentaba un esquema básico de tres torres destinadas a laboratorios, agrupadas asimétricamente alrededor de una cuarta torre de servicios.

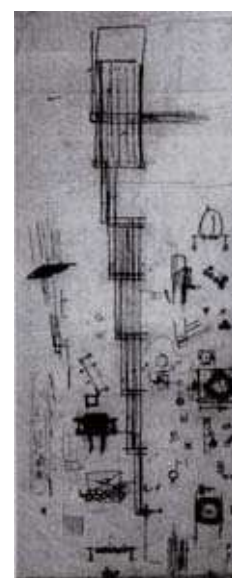
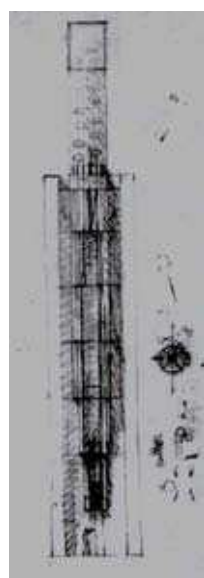
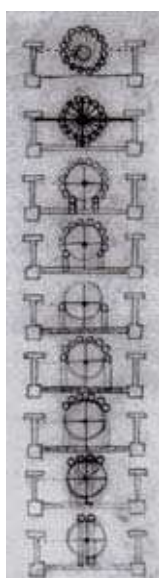
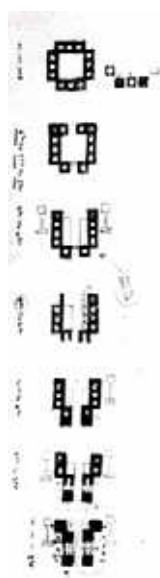
En los primeros bocetos, las aberturas exteriores estaban coronadas por un arco. Las torres de servicios exentas al edificio también pasaron por varias propuestas, tanto en perfil como en planta.



Fachada con aberturas en forma de arco



Primer croquis de los Laboratorios



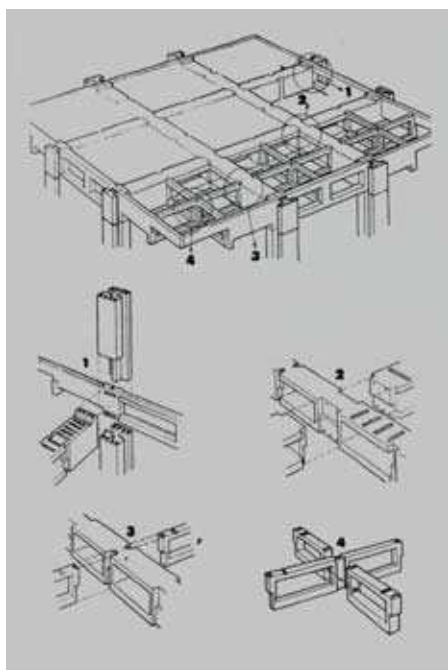
Croquis de propuestas en planta y en alzado de torres de servicio

Los científicos y profesores que trabajan en los Laboratorios Richards utilizaban humos y gases molestos, por lo que era necesaria la renovación del aire y poder disipar dichos gases sin problemas. Se ideó entonces un edificio de ocho plantas, agrupadas en cuatro torres, tres grupos de torres como laboratorios, que rodeaban y estaban conectados a un cuarto edificio de servicios, construido en hormigón, sin ventanas, que alojaría a los animales utilizados en investigación y para los servicios mecánicos. En la parte sur de la unidad de servicios, revestida de ladrillo, están los conductos de tomas de aire, que van dos pisos por encima del nivel de los laboratorios. El aire puro se toma en la parte superior de estos conductos, que lo llevan a cada piso donde se vuelve a distribuir nuevamente según las necesidades. Los humos y el aire extraído de cada laboratorio son evacuados por el techo a través de conductos, que por medio de

ventiladores dentro de las torres de ladrillos llevan el aire hacia arriba. En el lado opuesto de cada bloque de laboratorio, se levanta una torre similar a la de ladrillo que contiene las escaleras de incendio.

*“Mi edificio para investigaciones médicas en la Universidad de Pennsylvania es el resultado de haber comprendido que los laboratorios científicos son áreas de estudio especiales y que el aire respirable debe separarse del aire viciado. En unaplanimetría normal para laboratorios, las zonas de trabajo se disponen a un lado de un corredor central, mientras que al otro lado se hallan las escaleras, los ascensores, las salas de los animales, las tuberías y otras instalaciones. En un pasillo de este tipo, el aire que se respira se mezcla con los efluvios de aire contaminado o nocivo. La única diferencia entre el lugar de trabajo de una persona y el de otra está en poner una puerta más a lo largo del corredor. Para la Universidad proyecté tres torres de estudio en que cada cual puede trabajarse según su específico campo de interés. En las torres, cada estudio dispone de su propia subtorre para la renovación del aire radiactivo, del aire infectado o de los gases nocivos. Entre las torres principales, un edificio central alberga todas las instalaciones que normalmente se hallan en el lado opuesto del pasillo. Este edificio central está dotado de orificios para aspirar aire fresco, situadas lejos de las subtorres de evacuación del aire viciado. El proyecto, que es el resultado de haber considerado las funciones exclusivas a que están destinados sus espacios y servicios, expresa el carácter propio del laboratorio de investigación.”<sup>5</sup>*

En cuanto a la estructura, ya hemos citado los antecedentes de la misma en la sección dedicada al ingeniero August Komendant, que, junto con la consultora Keast & Hood Company, realizaron la estructura de hormigón postensada, fabricada en talleres. Una vez colocadas las estructuras, estas servirán de paso a los conductos, que se distribuirán libremente según las necesidades.



*“Trazado del sistema estructural prefabricado. Dos de las cuatro vigas Vierendeel se fabrican en una pieza y se montan primero. Las dos Vierendeel que van en la otra dirección se fabrican y se montan en tres piezas y se postensan para conseguir que formen una unidad.”*

<sup>5</sup> Christian Norberg Schulz y J. G. Digerud. “Louis Kahn, idea e imagen”. *Richards Research Building, Filadelfa, 1957-1964*. Madrid: Xarait Ediciones, 1990. Traducción al castellano por Angel Sánchez Gijón, p. 69.



---

*La conexión y la disposición de los asientos se ilustran en los detalles 1 a 4. La viga Vierendeel no es propiamente una cercha, ya que no tiene la geometría triangular característica; su capacidad resistente se consigue sólo con los cordones y las verticales, por lo que es, un armazón.”<sup>6</sup>*

La estructura de hormigón de los laboratorios se yuxtaponía con un mampuesto de ladrillos. Aquí, a diferencia de proyectos anteriores, la estructura posee mayor coherencia, un sistema experimental para disponer el espacio, donde el orden está claramente definido en cuanto a espacios servidores y espacios servidos.

*“En un mundo ordenado más humanamente, y más consciente de dónde radican las principales responsabilidades humanas de arquitecto... se habría puesto de manifiesto hace tiempo que el arte o el negocio de crear edificios no es divisible en dos partes separadas intelectualmente, las estructuras y los servicios mecánicos”.<sup>7</sup>*

Los Laboratorios Goddard, unidos a los Richards, se construyeron con mayor finura en cuanto a los detalles de aberturas, y también resultaron más económicos. Por motivos de ajuste de presupuesto, se tuvieron que eliminar mecanismos de control de la luz, lo que motivó que Kahn a buscara otros caminos estudiando aberturas de formas diferentes en el muro de albañilería. La solución fue colocar aberturas más grandes en la parte superior y dejar las rendijas para la parte inferior, con lo cual las vistas no quedaban obstruidas. Además, algunas habitaciones, a petición de los científicos, no tenían vistas hacia fuera: eran habitaciones frescas destinadas además, algunas a experimentos.

*“El proyecto de un edificio debe... poder leerse como una armonía de espacios iluminados. Cada espacio debe ser definido por su estructura y por el carácter de su iluminación natural. Incluso un espacio concebido para permanecer a oscuras debe tener la luz suficiente –proveniente de una misteriosa abertura- que nos muestre lo oscuro que es en realidad.”<sup>8</sup>*



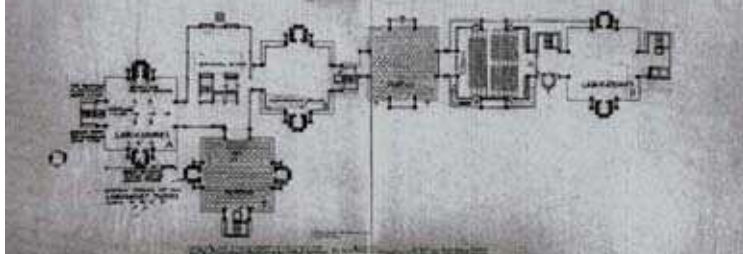
Implantación de los laboratorios:  
A la derecha, los laboratorios de zoología.  
A la izquierda, la Escuela de Medicina.  
Detrás, el jardín botánico.  
Delante, la calle peatonal de Hamilton.

---

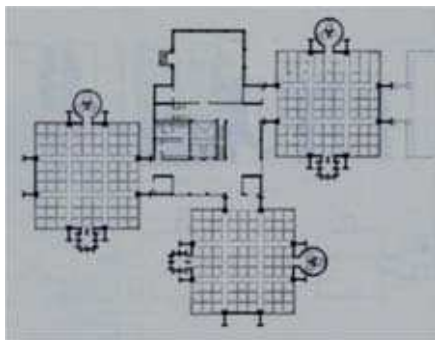
<sup>6</sup> August Komendant, Oscar Tenreiro y Kenneth Frampton. *18 años con el arquitecto Louis I. Kahn*. A Coruña: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, 2000, p. 93.

<sup>7</sup> Reyner Banham. *The Architecture of the Well Tempered Environment*, The Architectural Press, Londres, 1969. p. 9.

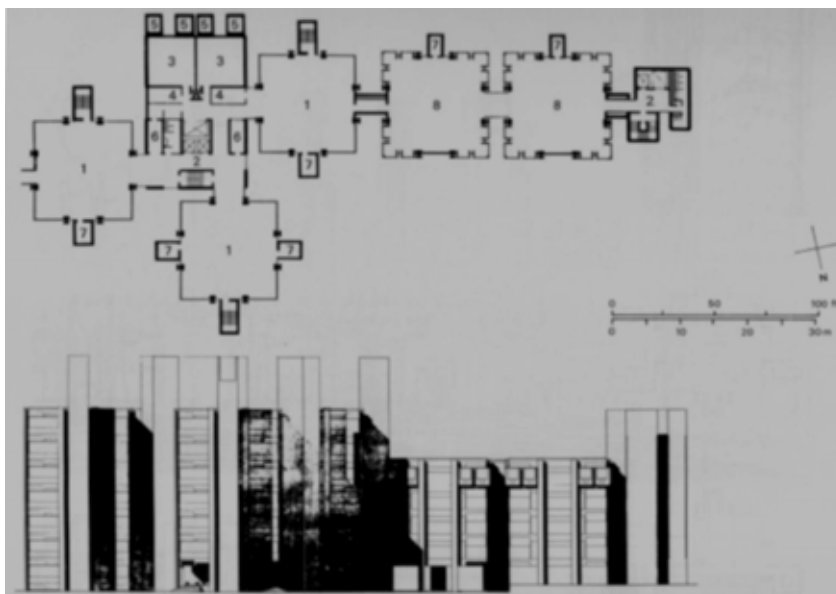
<sup>8</sup> Louis I. Kahn. *Forma y diseño*. Ediciones Nueva Vista SACI, Buenos Aires, p. 17. Traducción al castellano de Marta J. Rabinovich y Jorge Piatigorsky. p. 17.



Planta tipo de los Laboratorios Richards y los Laboratorios Goddard.

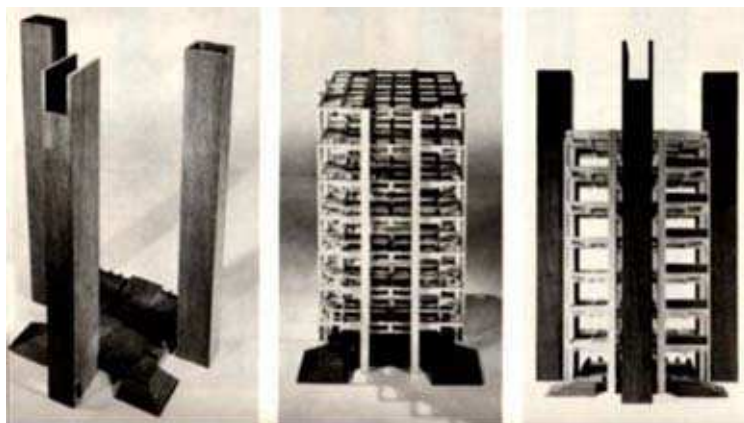


Plantas tipo de 1957 de las torres de servicio exentas de los Laboratorios Richards (véase detalle de torres arriba).



1. Torre de estudio
2. Escaleras y ascensor
3. Cuarto para animales
4. Pieza de servicio de animales
5. Toma de aire fresco
6. Conducto de distribución de aire
7. Extracción de humos
8. Torres de biología

Planta definitiva de los Laboratorios, con las dos etapas concluidas, y alzado norte de las torres médicas y biológicas



Maquetas de la torre tipo, donde pueden verse las vigas prefabricadas Vierendeel y las torres de servicios exentas de hormigón *in situ*.

Esta es una breve reseña de los datos más relevantes del edificio de los Laboratorios, con el fin de hacer un análisis desde la primera versión hasta la versión final y ver cómo evoluciona el edificio, sopesando todas las circunstancias externas que afectan el proceso del proyecto. De todas las relaciones que citamos al hablar de lo inconmensurable, la gran mayoría se ven reflejadas en la obra, sobre todo la relación con Robert Le Ricolais y con August Komendant, que según Vincent Scully han aportado su singular versión poética y teórica, el primero, y la práctica y el dominio del hormigón premodelado y pretensado, el segundo. Esta etapa de investigación pretende exponer un proceso, el del edificio, y realizar su análisis, a fin de verificar de qué manera las ideas se concretan en proyectos.

### 3. “De lo inconmensurable”

Tras analizar tanto las ideas (lo inconmensurable), como los sucesivos procesos del edificio hasta llegar al proyecto definitivo (lo mensurable), entraremos en el campo dialéctico, es decir, volveremos a lo inconmensurable. Esta etapa del trabajo expondrá las conclusiones de todo el proceso de análisis que plantea el trabajo, desde las ideas hasta el objeto de estudio.

Ahora es el momento de entender cómo Kahn materializa sus planteamientos, cuando afirma que quiere construir un edificio, cuando nos habla de las instituciones del hombre, cuando habla de silencio y de la luz. Esta etapa anterior al proyecto, que es cuando el arquitecto medita sobre estas cuestiones, creemos que no busca más que volver a la esencia de la arquitectura. Kahn no fue un gran filósofo y muchas veces sus escritos resultaban confusos, pero el hecho de remontarse al origen, tanto para aprender de él, (como cuando mira la historia antigua), como para entender el espíritu de las instituciones cuando aparecen, puede traducirse en ese planteamiento anterior al proyecto, cuando se plantea qué es un laboratorio, qué es una escuela, qué es una iglesia.

*“Es bueno para la mente volver a los inicios, porque el comienzo de toda actividad estable del hombre es su momento más maravilloso”<sup>9</sup>*

El objetivo es entender desde un principio lo que el espacio quiere ser. Una vez definido esto, se materializa el espacio, mediante la estructura que determinará el carácter de la luz. Así, materiales y

---

<sup>9</sup> Louis I. Kahn. *Forma y diseño*. Ediciones Nueva Vista SACI, Buenos Aires, p.10. Traducción al castellano de Marta J. Rabinovich y Jorge Piatigorsky.

estructuras son considerados desde el comienzo de la proyectación en relación con la luz que se desea alcanzar. Cuando se tiene plena certeza de lo que el espacio quiere ser, se hace patente con un carácter particular, potenciado por la estructura y por la luz.

*“Un espacio arquitectónico debe revelar la evidencia de su formación por el espacio en sí. No será un espacio si es modelado dentro de una estructura más grande concebida como un espacio mayor, porque la elección de la estructura es sinónimo de la elección de la luz que da forma a ese espacio”.*<sup>10</sup>

Por una parte, tenemos este carácter de espacio existencial, un lenguaje que se materializa y se revela a través de la arquitectura, y por otro lado es preciso entender cuáles son los elementos que intervienen en la concreción del hecho arquitectónico y de qué manera se articulan.

Cuando analizamos los proyectos comprendidos entre 1950 y 1960, vemos que Kahn va gestando una materialización del espacio a partir de una célula, la cual conforma la totalidad del espacio estableciendo conexiones de la parte al todo. El espacio está absolutamente geometrizado y parte en unos casos de una forma autoportante, que se conforma repitiéndose hasta completar el conjunto, como en la Casa Adler o la Casa De Vore, y en otros de poliedros regulares que se toman como base de un complejo espacial, como en la City Tower, la Galería de Yale y los Laboratorios Richards.

La desocupación de las estructuras posibilita la aparición de los espacios servidores y servidos; el elemento estructural no sólo soporta sino también cumple una función de servicio, pues permite sectorizar espacios libres para las actividades del hombre y espacios que sirven a estas actividades, individualizando los servicios mecánicos entre los miembros estructurales vacíos.

En el caso de los Laboratorios, esto se traduce en la elección del sistema estructural. La unidad es entendida como un paralelepípedo que se repite configurando forjados con bloques prefabricados huecos, por cuyos intersticios pasan las instalaciones mecánicas. Por otro lado, se individualizan los servicios mecánicos en torres autónomas exentas a la planta, lo que permite separar los espacios de trabajo del laboratorio de los espacios que lo sirven.

Esta celularización, a partir de una unidad estructural vacía, que se repite hasta conformar un complejo espacial, mediante figuras homólogas, es una constante en este período y una obsesión del arquitecto hasta sus últimos proyectos. Esta idea tiene connotaciones topológicas, ya que la célula básica se desarrolla en función de las interconexiones, de conceptos tales como abierto-cerrado, conectado-no conectado, de la optimización de las relaciones de las partes entre sí y con el todo.

*“La planta del edificio no empieza ni acaba con el espacio cubierto, sino que desde la delicada estructura del terreno adjunto se extiende más allá y abarca los ondulados contornos y la vegetación de los alrededores hasta llegar incluso, a las distantes colinas”.*<sup>11</sup>

La relación con Le Ricolais es fundamental para comprender estas ideas. El profesor de topología en Yale considera que la topología es muy importante para el trabajo del arquitecto.

---

<sup>10</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>11</sup> Louis I. Kahn. “Monumentality”. En *New Architecture and City Planning. A Symposium*, Paul Zucker, ed., Philosophical Library, Nueva York, 1944, pp. 577-588.

Conceptos como los homomorfismos, las conexiones, la disposición, los estudios de estructuras tridimensionales y el intercambio ideológico basado en estos conceptos hacen que se evidencien estas premisas en la obra de Kahn.

También destaca la colaboración de Anne Tyng en el despacho de Kahn, como estrategia geométrica, muy influenciada por las ideas de Buckminster Fuller, el cual por su parte ha hecho una aportación incalculable en este ámbito. El libro *On Growth on Form* de D'Arcy Thompson, aporta una serie de configuraciones naturales de seres, que crecen a través de modelos matemáticos y físicos, e influye en el imaginario de arquitectos y artistas de la época, así como la figura del profesor Paul Cret, que con las enseñanzas Beaux-arts forma a Kahn en el rigor de la idea y de la geometría.

Este espacio geometrizado es fruto de una búsqueda dentro de la obra kahniana y... parte de un pensamiento muy arraigado en esa época. Por ello, durante el proceso de tesis, esta evolución de modelos tridimensionales que conforman el complejo espacial total del edificio será uno de los factores importantes al identificar con qué parámetros topológicos operan estas formas.

En conclusión, en esta sección analizaré el espacio existencial, es decir, intentamos encontrar los arquetipos con los que Kahn trabaja y de qué manera materializa la esencia de las instituciones -en este caso, la de los laboratorios,- es decir, cómo aplica el concepto de inconmensurable desde la noción de arquitectura y con qué mecanismos lo lleva a cabo.

Por otro lado, se estudian de los modelos físicos a través del espacio geometrizado, de los llenos y los vacíos, de los espacios servidores y servidos, de las diferentes retículas estructurales que los manipulan a fin de dominar el espacio partiendo de leyes topológicas, estableciendo modelos geométricos de crecimiento con relación a cada proyecto que expliquen esta evolución, sintetizando las diversas relaciones y a qué parámetros responden.

Las ideas que surgen a lo largo de la tesis pueden confrontarse con aportaciones críticas sobre la obra de Kahn, a fin de ampliar el punto de vista sobre la producción de este periodo y comprender de qué manera esta obra adquiere un valor paradigmático dentro de un contexto global.

### *Bibliografía*

Argan, Giulio Carlo. *El arte moderno*. Madrid: Arkal, 1991.

Benévolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1987.

Banham, Reyner. *El brutalismo y la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gilli, s.d.

Curtis, William. *Modern Architecture since 1900*. Oxford: Phaidon, 1982.

Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1993.

---

Carlos Alberto Regolini  
UPC, Barcelona

**MUSEO DE LA FUNDACIÓN BAYERER  
RENZO PIANO, ARQUITECTO**

I. Análisis retórico poético

I.I. El sitio

Cuando el proyecto de este museo fue encomendado a Renzo Piano, la Fundación Beyeler ya tenía reservada una franja de terreno en Riehen, a cuatro kilómetros del centro de Basilea.

Este terreno constituía el parque de una villa del setecientos, en la que se alojan el restaurante, la biblioteca y las oficinas administrativas del nuevo museo.

Su forma es irregular, de casi 300 metros de longitud y un ancho variable que promedia los 50 metros, entre una transitada carretera al este y una magnífica apertura paisajística al oeste, cuyas visuales se pierden en un gran valle.

El paisaje del lugar es de baja densidad, con viviendas unifamiliares que salpican la frondosa vegetación predominante, lo que configura un contexto que podemos asociar con la naturaleza y la calma de un paisaje semirrural.



1.2. El encargo

La tarea que se encarga en forma directa a Renzo Piano es la construcción de un edificio adecuado para la preservación y contemplación de una exigente colección privada de arte, integrada por pinturas de importantes firmas, junto con muestras de arte africano y de los océanos del sur.



La intención no es colocar la colección en un contenedor cerrado que sólo la proteja, sino también constituir un edificio de uso público y de intercambio con la comunidad, destinado en parte a la exhibición de muestras itinerantes, como forma de acercar la colección a diferentes expresiones vigentes.

### 1.3. Estrategias retóricas

Las estrategias retóricas con que Renzo Piano genera este proyecto son tan simples como eficaces.

Comienza por la consideración del terreno, de donde surge un esquema claro de apropiación longitudinal, que se concretará a partir de cuatro importantes muros paralelos que responden a las necesidades de cada fachada.

Piano identifica el muro de cierre del lote sobre la ruta, como una presencia apropiada, afianzada en el tiempo y el paisaje. Desde él construye la anáfora que origina el edificio de forma sugestiva con el elemento muro, lo cual no deja de ser una alegoría al pueblo, a su técnica constructiva, a su historia. El eje es axial, en la dirección mayor del terreno, y la entrada es por su extremo.

Los cuatro muros cierran el espacio, y a su vez lo abren a la naturaleza, que conforma el entorno inmediato. Este juego de antítesis enriquece la percepción del edificio, que ya no admite una lectura simple, sino que nos sumerge en el juego de mostrar y esconder al mismo tiempo. Estos muros son la estructura que soporta la cubierta, son organizadores del espacio interior y cobran una importancia trascendental en su diálogo con la cubierta transparente que flota sobre ellos. El muro se constituye en un elemento arquitectónico fundamental del proyecto.

El muro sobre la Baselstrasse se convierte en una serie de espacios de uso, de servicios, que cierran y protegen el edificio del tráfico de la ruta. Este muro continúa con los perimetrales, que forman en conjunto la fachada que se muestra sobria hacia la calle y manteniendo su altura constante, marca los desniveles del terreno y juega con la paradoja de mostrar y esconder a la vez el edificio, clara metáfora del encargo de Ernst Beyeler respecto al doble significado del edificio: por un lado, proteger la colección y, por otro, abrir el museo al público.

La figura de una casa dentro de otra casa fue usada por Piano para expresar cómo los espacios interiores (salas de exposición y actividades) respondían a su propia estructura, contenidos por una envolvente mayor que los protege y relaciona con el exterior, sus variaciones climáticas, y los aprovechamientos energéticos que logra concretar.

La característica significativa de esa envolvente exterior es su capacidad de funcionar como un mediador entre los aspectos del clima y los requerimientos de preservación y contemplación de la colección del museo. Regulación térmica, espacios de transición climática y un uso profundo de la iluminación natural dan el punto de partida a una serie de respuestas tecnológicas avanzadas que particularizan la obra.

Piano comienza su camino desde la tecnología y a partir de ella va dirigiéndose hacia las complejidades del espacio, la expresión, la forma. Para él, la búsqueda de la forma de expresión contemporánea no puede divorciarse de la innovación técnica.

Nos dice que la arquitectura debe mantener una doble vida o un doble origen. Por una parte el gusto a la exploración, por el hecho de estar al borde, no aceptar las cosas por su apariencia, un acercamiento desobediente, transgresivo y hasta insolente. Por otra parte, gratitud a la historia y a la naturaleza. En estos dos contextos, la arquitectura tiene sus raíces. Lo que le interesa son las formas y el producto juntos.

Si tuviera que elegir yo una sola palabra para hablar de este museo, elegiría la palabra *equilibrio*, y no me refiero sólo a sus aspectos formales, sino a la filosofía que da origen al proyecto. La tecnología es usada y explotada hasta el límite, pero no es ostentada; se transforma en parte del lugar sin adueñarse de éste.

La búsqueda pasa por un estudio específico del proyecto; por la interpretación de la forma del lugar, su historia, geografía, geología y clima, pero sin perder de vista la capacidad de estimular emociones, creando espacios serenos, participativos, o retirados, de acuerdo con el uso esperado.

Cuando Renzo Piano conoció la colección Beyeler, interpretó que el elemento deseado para su museo tenía que ser el silencio.

#### 1.4. Creando silencio

Para empezar a hablar de la poética de esta obra, me gustaría recurrir a los conceptos del autor, según el cual trabajar el proyecto no sólo es considerar los elementos materiales, sino también los inmateriales del espacio, por cuyo estudio se declara fascinado.

Luz, transparencia, vibración, textura, color son elementos inmateriales que interaccionan con la forma del espacio, pero no son tan sólo una función de éste.

El lenguaje poético al que llega Piano es la transparencia. Su camino es el de la liviandad, el de los materiales que realizan el trabajo a partir de sus formas entender el límite de las fuerzas de los componentes, cambiar rigidez por flexibilidad. La liviandad es un instrumento y la transparencia, la cualidad poética. En la exploración para la liviandad, se produce una continuidad lógica-poética.

Se trata de un edificio de 110 metros de largo, cubierto por un techo flotante de vidrio, que se desarrolla dentro de un parque longitudinal. La idea arquitectónica evoluciona, por un lado, a partir de la condición angosta del lugar y por otro desde la necesidad de iluminación natural.

La poética que caracteriza a la obra se nutre de la rica retórica que hemos visto y de una particular manera de hacer y de entender la arquitectura, caracterizada por la visión global y a la vez específica y profunda de todos los factores que dan origen a un diseño, la cual se desplaza con libertad desde los guiños que le ofrece la historia, a la disciplina que le pide el aprovechamiento del clima, o a la sugestiva solución de un detalle constructivo, donde encontraremos, si nos zambullimos en este mar de interacciones, las respuestas simultáneas a la historia, al clima y a la tecnología.

Los gruesos muros longitudinales, de 70 centímetros de ancho, son revestidos de pórfido patagónico rojo en su parte exterior, similar a los muros de la iglesia del pueblo, pero a la vez retoman el elemento constructivo ancestral del lugar, del que aún quedan cimientos enterrados en el sitio. Piano se expresa con estos muros y desarrolla un edificio que se recuesta sobre la ruta aledaña, semienterrado respecto a ésta,



sin sobrepasar la altura de las viviendas vecinas, y que dialoga con un entorno sin tiempo, que acepta el edificio como si siempre hubiera estado allí.

Desde la calle, el muro-habitable que contiene los servicios se continúa hacia ambos lados con los muros del mismo material que cierran el lote. Este primer muro se constituye en una verdadera columna vertebral o “zona de formación” a partir de la cual toda la arquitectura emerge.

La entrada se realiza desde este sitio atravesando este muro y penetrando primero a un jardín, desde el cual descende una suave rampa que nos presenta desde el comienzo la imagen de uno de los extremos del museo, cuyos cuatro muros “salen” al exterior y finalizan en cuatro columnas rojas que se pierden en un espejo de agua, y sobre las que flota la mariposa blanca del techo, extendida hacia los costados con aleros de 3 metros, uno de los cuales canaliza la rampa del acceso como una pérgola. Un acertado equilibrio de piedra, acero y vidrio.

Como una mano tendida entre el jardín y el edificio, apenas asoman de la tierra una serie de muros enterrados, aludiendo a los que la historia ya sepultó.

Algo nos habla de Mies van de Rohe en esta primera imagen que nos ofrece el museo. Quizás sea el tranquilo espíritu de pabellón, quizás el inmaterial muro de vidrio que recorre esta fachada en toda su extensión y desde el piso hasta el techo.

Estas ventanas se repiten en las fachadas norte y sur, y generan desde el interior una acción bivalente. Por un lado, un detalle en el que el parque exterior aparece como una pintura, enmarcada por piso y techo; por otro, los muros se extienden más allá del ventanal, conduciendo hacia un punto de vista y haciendo parecer que el interior continúa en el exterior.

Sobre la fachada oeste se desarrolla un importante jardín de invierno, que no abre a las salas de exposición para no perder el espacio de los muros destinados a la colección. Aquí Piano sintetiza varias necesidades en una respuesta sumamente lograda: bioclimáticamente genera un espacio de amortiguación climática y de ganancia de energía; logra un espacio de relajación físico-psíquico que actúa como descanso en el recorrido de la muestra, a la vez que ubica en el lugar la doble altura que conduce a los espacios del subsuelo, y proporciona una excelente panorámica de la campiña que se extiende frente al espectador.

La doble lectura, el dentro-fuera y el cerca-lejos, asigna un valor significativo a esta obra. De cerca, el museo se va descubriendo paulatinamente, sin dejar de percibirse una escala doméstica, como la deseada de una “casa” para el arte. Es de lejos, sobre todo desde el oeste, que se puede dimensionar la obra, y es a partir de su tamaño y de la repetición de elementos que cobra una nueva dimensión poética, a una escala mayor. Desde afuera, sentimos la fuerza de la horizontalidad del volumen, su reticente belleza y el juego de los rojos dameros de pórfido que anuncian y ocultan un contenido valioso, desde el inquietante equilibrio de los pesados muros y el etéreo techo, antiguo y moderno, tradición y tecnología. Desde el interior, la luz nos cae encima como un manto de silencio y nos va presentando espacios sucesivos, que se muestran equilibradamente diferenciados por los muros y unificados por el blanco techo de luz que comparten.

Esta luz, que va mudando su característica a lo largo del día, introduce a las salas el movimiento del cosmos, y presenta las obras de la colección en una secuencia dinámica, que las vincula a lo efímero del paso del tiempo. Ésta es para mí es la intriga esencial de esta obra, hecha de luz. Nace una nueva forma de uso/función, que enriquece la observación de las obras de arte de la colección. Un equilibrado abrazo, donde se confunden la arquitectura, la naturaleza y el arte.

---



### 1.5. Un museo; todos los museos

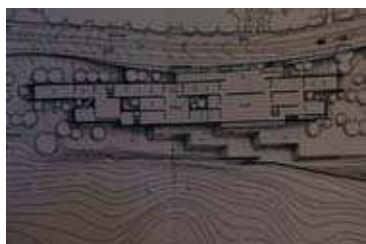
Vista desde la intertextualidad y desde la idea de Paul Ricoeur, interpretando la regla hermenéutica de prefiguración, configuración y refiguración, esta obra resulta particularmente interesante por los diálogos que mantiene tanto con las obras y proyectos del pasado y del presente, como por su particular aportación con relación al futuro de los museos.

Más allá de la clara lectura de elementos de la obra de Mies Van de Rohe, o de la consecución de ideas del propio Piano respecto a transparencia e iluminación natural desarrollada en sus proyectos anteriores; de la combinación interior de un espacio continuo, con una sucesión de salas casi decimonónicas; de la lectura casi clásica del pórtico de columnas en que culminan los muros. Lo que más me atrae de esta obra es el cambio de rumbo que implica en la concepción de museo de los últimos tiempos.

En contraposición a los últimos proyectos importantes, que consideraban el museo como un atractivo turístico en sí mismo, vinculado a la industria del tiempo libre, que pasaban a ser el interés principal de los visitantes que recibía, hay que elogiar del museo Beyeler la recuperación del sentido y la experiencia de museo.

Es evidente que en las intenciones de Piano fueron el arte y los artistas quienes ocuparon el papel central. Él nos hablaba de silencio para percibir el arte, y eso es lo que entendió que debía ser su museo, una obra silenciosa, sin proclamaciones, casi modesta. No quiso crear un monumento, “un monumento se evapora como la nieve”.

Este museo crea un espacio intimista, casi neutral, para permitir al visitante, su propio encuentro con la obra de arte. Este proyecto se configura desde la carga de prefiguración que aportan la historia y la experiencia, y lanza sobre la mesa un camino de refiguración de la idea de museo.



## 2. Génesis del proyecto

Al analizar la génesis de este proyecto, encontramos dos campos diferentes desde los cuales surgen los conceptos que cristalizarán esta obra. Unos provienen de los requerimientos específicos y particulares que conlleva la obra misma (destino, cliente, clima, lugar, terreno, etc.) y los otros provienen de búsquedas y experimentaciones que interesan al arquitecto realizadas en obras anteriores, y que son casi una evolución y una búsqueda personal.

En el resultado final, estos dos orígenes se confunden en un solo producto, y es necesaria una tarea de investigación retrospectiva para poder individualizar la naturaleza de cada elemento. De todos modos, en arquitectura, y sobre todo en diseño, el todo es mucho más que la suma de las partes, y con características propias en cada proyecto.

Piano tuvo fuertes estímulos en lo que se refiere a la especificidad del proyecto, a los condicionantes del terreno y a la relación con su cliente.

Desde el principio, sugirió una construcción de tres secciones adaptadas al paisaje en un escalonado. Un ala tardía fue agregada al lado este para actuar como escudo entre el museo y la carretera altamente transitada. El jardín de invierno a lo largo a la fachada oeste le da al edificio una gran vista de la campiña.

La conceptualización y elección del “muro” como el elemento generador del proyecto lleva a Piano a proponer diferentes alternativas sobre el mismo concepto, todas integradas a la fuerte direccionalidad que marca el terreno.

El desarrollo del edificio en una sola planta fue un condicionante de la Fundación, que pretendía un edificio de baja altura, que se desplegara a nivel del suelo, para



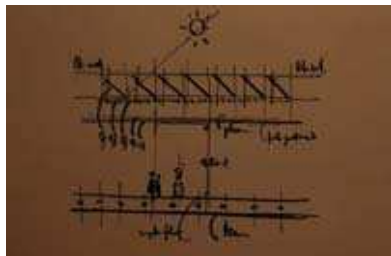
darle un carácter más íntimo e integrado al paisaje.

El trabajo y enriquecimiento mutuo con el cliente fue constante. El primer consenso importante fue la postura de que el arte tenía que ser el foco central de todo el proyecto.

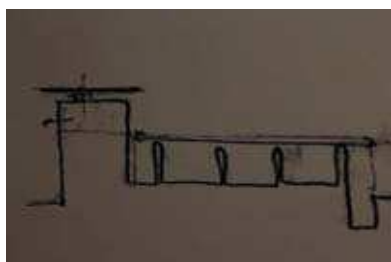
Ernst Beyeler se refirió a la relación con Renzo Piano durante el proceso del diseño en los siguientes términos: “El intercambio fue tan intenso, que al final teníamos la sensación de que cada uno de nosotros podría ahora entrar en la profesión del otro”. “En un infalible dialogo creativo llegamos a una simplicidad mayor en el edificio”.



Si consideramos los referentes que Piano traía consigo, debemos remontarnos a toda su obra, y el hilo que los va relacionando en el tiempo, pero resulta particularmente acertado analizar el antecedente de la obra del museo para la Colección Menil, en Houston, Texas (1981-1986), y su posterior anexo (1992-1995). Si bien estas obras fueron las que principalmente llevaron a Ernst Beyeler a decidir la elección del arquitecto, Piano reutiliza muchos conceptos y algunos elementos, que alcanzan mayor brillo en la nueva obra de Riehen.

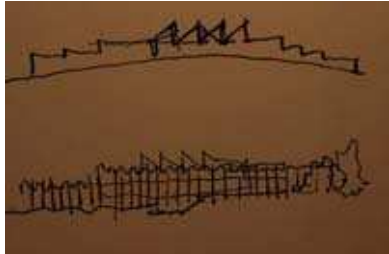


La entrada de luz cenital, tuvo en el museo Menil su antecedente directo, aunque en aquella ocasión la solución pasó por el uso de *louvers* de gran dimensión. En el anexo del museo, la solución ya se asemeja más a la actual: aparece el techo de vidrio y es utilizado con el mismo juego semántico de muro pesado y techo flotando. La concepción del espacio interior, los pisos y los aventanamientos son muy similares y, sin duda, forman parte de una misma intención, quizás hasta demasiado literal. Muchas respuestas tecnológicas -como ubicar los equipos de aire acondicionado en el subsuelo, o utilizar los muros interiores para convertirlos en espacios para conducir instalaciones, etc.- se reconocen como parte de la génesis de este proyecto, anterior al de la Fundación Beyeler.



Piano logra en Riehen dar una nueva vuelta de tuerca a estos conceptos, y los afina y armoniza con una nueva poética que los pone en realce. El avance es tanto tecnológico como poético, ya que las soluciones más afinadas en lo técnico, que aquí vemos, vienen acompañadas por una mayor sutileza plástica, que reafirma el concepto de Piano, que dice que cuando se busca la liviandad, el aprovechamiento máximo de los materiales, no sólo se alcanzan, sino que vienen indefectiblemente acompañadas por su cualidad poética.





Presumiblemente el proyectista, al ya tener una serie de posturas y soluciones definidas de la obra anterior, pudo jugar más libremente sobre esa base, con las particularidades propias del sitio y el programa, y así surgieron elementos como el jardín de invierno y su doble altura, las planchas blancas de parasoles del techo, la transparencia del cieloraso difusor de luz, la ceremonia de la entrada, la imagen desde la calle, que son elementos que le dan a la obra un mayor poder de síntesis y respuesta que el que tuvieron sus antecesores.



### 3. Relación proyecto/uso

Podemos analizar la relación entre las intenciones o génesis del proyecto y su uso actual desde diferentes campos: desde la relación que el objeto posee con la historia, con su entorno, con su propia inteligibilidad y con su propia poética.

Desde la relación con la historia, Piano logra una síntesis que viaja por el tiempo y se alimenta de valores que podemos identificar desde la antigüedad hasta nuestros días y que, en definitiva, forman toda una cultura arquitectónica, moviéndose dentro de los límites de ésta, resignificando elementos (muros, espacios), pero sin saltar el cerco. Es en la doble trascendencia que alcanza la solución del techo, tanto en lo tecnológico como en su cualidad poética, donde podemos ver que logra un uso/función diferente, que se concreta en la emoción y la imagen que nos marcan de la obra.

Personalmente, considero que algunos elementos no tan felizmente interpolados de otro tiempo o autor, como el pequeño espejo de agua (a mi modo de ver, innecesario e impuesto) o la lectura de soluciones muy a lo Mies en ventanas y muros, no acompañan a la calidad alcanzada en otros campos del diseño, inspirados quizás por búsquedas más intangibles, como la liviandad, la transparencia o el silencio.

La historia del lugar es el elemento con que Piano vincula el edificio con su entorno, y lo hace mediante el uso del muro y la piedra, cerrando con ellos el límite con la calle, allí donde el muro había estado desde siempre. Si bien el edificio se anuncia y manifiesta desde detrás de ese muro, la opción de edificio bajo, extendido a lo ancho y sin ventanas, termina materializando una situación que casi no modifica en nada la relación que existía en el lugar antes de que se realizara la obra. Ésta me parece una muy buena estrategia de implantación de la obra, que desde el primer momento dialoga en el mismo lenguaje con las edificaciones próximas y con la memoria del sitio, y no por ello pasa desapercibida o cede parte de su identidad.

Por sus otras tres fachadas, el edificio apunta a la relación con un entorno que le pertenece, donde una “naturaleza” trabajada un tanto anacrónicamente se constituye en el elemento que recibe el edificio sobre sí misma. Al mismo tiempo, por estas aberturas ingresa el verde al interior del museo, regulado en forma diferente según las orientaciones, pero constituyendo en todos los casos un elemento de descanso psicofísico para el espectador que está recorriendo las salas de la colección.

En cuanto a la inteligibilidad del edificio, no creo que sea uno de los atributos fuertes de la obra, aunque tampoco deja de ser correcta. Es desde la calle desde donde considero que, lo que fue una buena respuesta para el entorno, no logró transmitir la postura pronunciada por Ernst Beyeler, en el sentido que quería un museo que interaccionara con la comunidad (se destinó un tercio de la superficie de exposición para exposiciones temporales) y, por ende, se identificara como un lugar público. No se lee eso desde la calle.

Es claro el camino de la entrada una vez transpuesto el muro exterior. En el interior, el doble juego de espacio único y compartimentado se equilibra muy bien, lo que produce un verdadero logro de la obra, que es el mostrarnos que las salas se continúan: nos invita a seguir y a la vez, nos proporciona un clima de receso, de intimidad, que invita a “estar” y contemplar.

El museo se va aprehendiendo paulatinamente.

Su fachada oeste, que se aprecia en magnitud desde lejos, me parece la más lograda como síntesis de imagen del carácter que se buscó. Un gran ventanal corrido y variable en altura (uno o dos niveles) se abre al parque y anuncia, por escala y por apertura, el destino público institucional del edificio, pero inmediatamente detrás aparece un muro alto que cierra el contenedor que “protege” la colección de arte. El

---

techo blanco con inclinados parasoles flotando sobre este gran muro de vidrio, enmarcado por muros de piedra, anuncia que algo pasa en el interior con ese techo.

La intriga que nos cuenta la obra se centra en haber trabajado para mostrar una colección de arte desde las condiciones que se consideraron como las más importantes para verla: la luz y el silencio.

Éste objetivo se logró, y el edificio nos transmite un sentimiento de recogimiento interior y de modestia exterior, ambos asociados a ese silencio que da importancia al contenido antes que al contenedor.

Jaume Asensi Carles  
UPC, Barcelona

### EL TEATRE ROMÀ DE SAGUNT GIORGIO GRASSI, MANUEL PORTACEL

#### 1. Anàlisi de les intencions del projecte

El projecte parteix de l'estudi de les ruïnes existents. Els elements arqueològics i el coneixement de la tipologia del *teatre romà* permeten aproximar-se a com havia de ser el teatre als seus orígens.

La primera cosa que trobem és que les ruïnes existents abans de la intervenció eren artificials. Els murs de pedra que estaven a la vista eren fruit de reconstruccions necessàries per mantenir constructivament els elements originaris. Les intervencions que s'hi havien anat fent al llarg de la història havien pretès consolidar la ruïna i completar arquitectònicament el monument, però no buscant la gènesi original del projecte, sinó completant la ruïna de l'edifici, a partir d'una valoració romàntica del lloc, com a imatge pintoresca.

Aquestes intervencions s'havien anat fent en la *càvea*. El cos escènic ja no existia; només quedava la seva empremta a terra.

Els objectius del projecte, citant la memòria de Giorgio Grassi, eren restaurar la consolidació de l'estructura existent i completar l'estructura murària original. Gràcies a l'estudi del tipus, s'entén que el



Estat del teatre abans de la intervenció  
(1986)

Estat del teatre en el moment de la  
realització del projecte de Grassi



Estat del teatre abans de les intervencions  
del segle XX



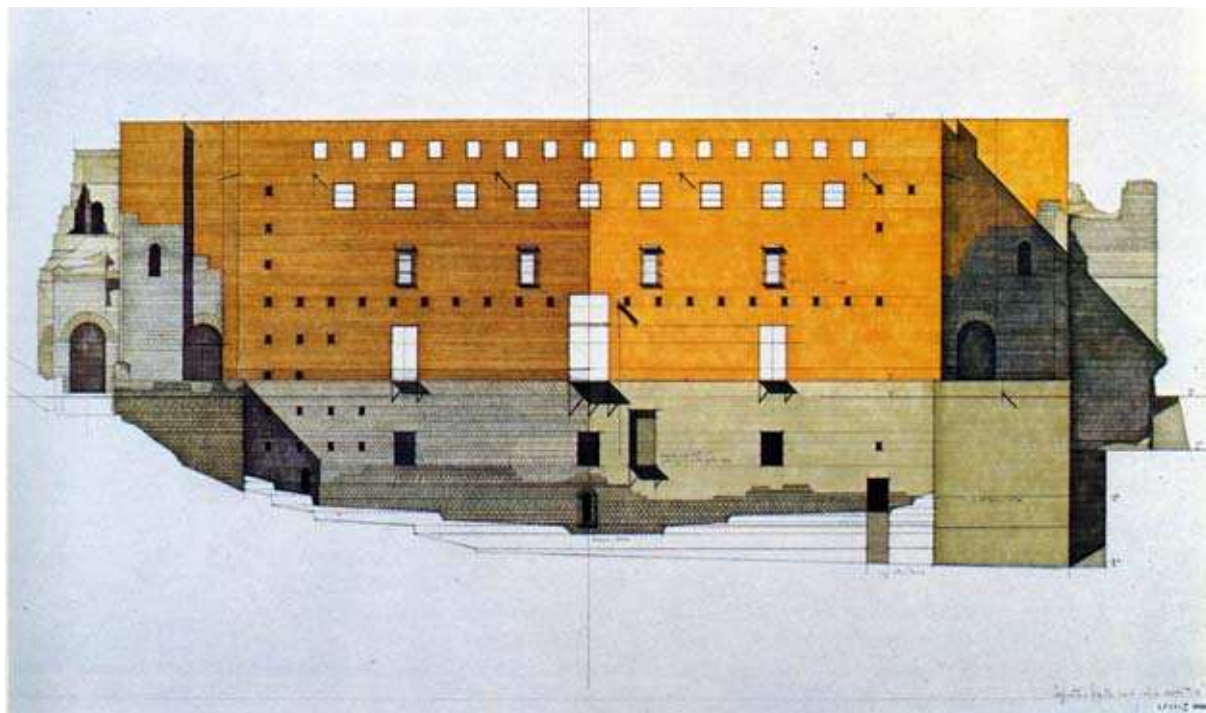
teatre és un forma arquitectònica articulada i complexa, però absolutament unitària. Es pretenia restituir l'espai arquitectònic del teatre respectant les restes arqueològiques, no les runes artificials existents.

Per això, l'objectiu principal consistia en aconseguir la unitat espacial entre *càvea* i cos escènic, característica del teatre romà. Es pretenia construir l'edifici amb un criteri de rigorosa economia: mitjans mínims per fer l'indispensable (praxi constructiva romana).

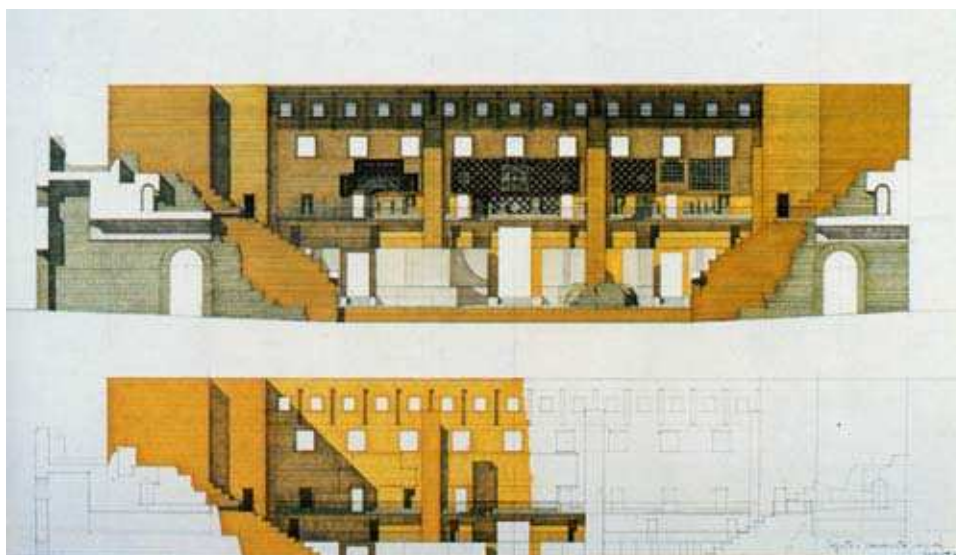
La restauració i restitució del teatre consistiria a construir un altre teatre a la manera del teatre romà original, recolzant-se tant en les restes arqueològiques existents com en el coneixement del tipus, entès com a element estructurant de l'objecte tant físic (formal) com social (funcional). Però aquest nou teatre es pretenia que fos un teatre modern perfectament utilitzable.

El cos escènic seria una de les claus per resoldre el projecte. La dificultat ve donada per la no-existència de documentació clara (ni dibuixos, ni restes arqueològiques) que permeti saber com era. La *scena* física és l'arquitectura, és un suport abstracte de diferents dramatitzacions. L'estudi del cos escènic del tipus del teatre romà ens mostra que és un element irreductible i necessari, que no es pot estilitzar o simplificar. És la idea formal on es fonen teatre i arquitectura; la *scena* és alhora arquitectura i representació, és una idea col·lectiva expressada en un moment determinat de la història.

És una convenció que apareguin tres portes que identifiquin l'edifici com a teatre romà, convertint-se en un element representatiu de la ciutat on està situat, com les portes o els arcs de triomf. La jerarquia i la simetria del teatre es reforcen amb aquestes tres portes: una porta *regia* al centre més gran i dues portes *hospitales* als dos laterals.



Façana nord (a l'espai urbà)



El cos escènic amb aquestes tres portes divideix i amplia l'espai, li dóna profunditat i dimensió de perspectiva. Produeix il·lusió, evocant llocs sempre diversos, corresponents a les diverses accions teatrals. Apareixen més portes i finestres, obertures i passatges que es multipliquen en ordres superposats. De tots aquests ordres que apareixen en el front escènic, només l'inferior està en contacte directe amb el prosceni i, per tant, només aquest és útil per a l'acció. Els ordres superiors no són útils per a l'acció, però són necessaris per al teatre; fan que es transmeti la tensió de l'acció fins a l'última grada de la *càvea*. La seva funció és insubstituïble, perquè en realitat el cos escènic actua teatralment ell mateix; és un espectacle. La part útil, és a dir, la part inferior del front escènic, es podria reconstruir fàcilment i, per tant, estilitzar, per exemple fent-la abstracta. En canvi, a la part superior, només es podia fer una aproximació intentant evocar aquest rol necessari esmentat. I aquesta aproximació es pretenia fer mostrant materialment la impossibilitat, és a dir, l'absència de l'element originari.

Si en un teatre modern s'obris al públic la *caixa màgica*, es mostraria com a part de l'espectacle el funcionament del propi teatre i s'aconseguiria d'alguna manera, l'efecte del cos escènic romà. Aquest efecte de teatre dintre del teatre es pot obtenir també mostrant les ruïnes arqueològiques, mantenint-ne el caràcter eminentment decoratiu, espectacular. Es procurà, doncs, utilitzar un ornament que potenciés la capacitat evocativa del front escènic.

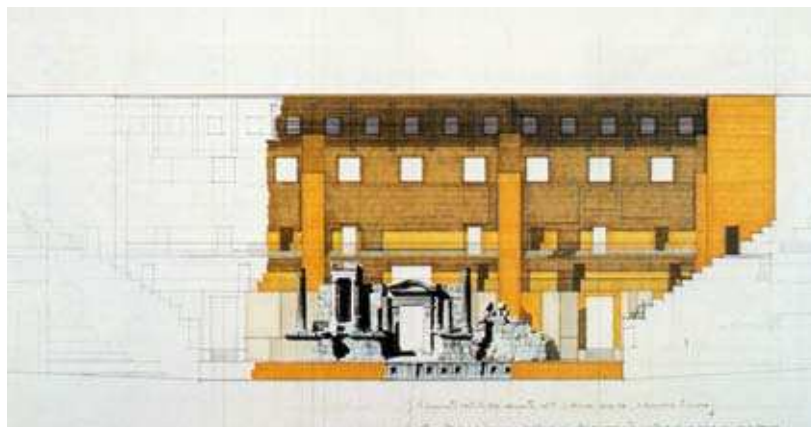
Un altre problema del projecte era què fer amb el museu que apareixia com un annex a la base d'una de les torres del cos escènic. El material exposat al museu provenia del casc urbà i corresponia a elements decoratius com columnes, capitells, estàtues, etc.

De tota l'alçada del front escènic que es correspon a l'alçada màxima de la *summa càvea*, al teatre només s'utilitzaria la part més baixa per a camerinos, espais tècnics, etc, i la part més alta per a la col·locació de les llums. Quedava, doncs, tota la part central lliure per a poder situar-hi el petit museu.

Al front escènic, en aquesta part central corresponent al museu, apareixeran les peces més grans (columnes, mosaics, etc.) que es mostraran a la *càvea*, la qual acomplirà així la funció evocativa que parlàvem abans.

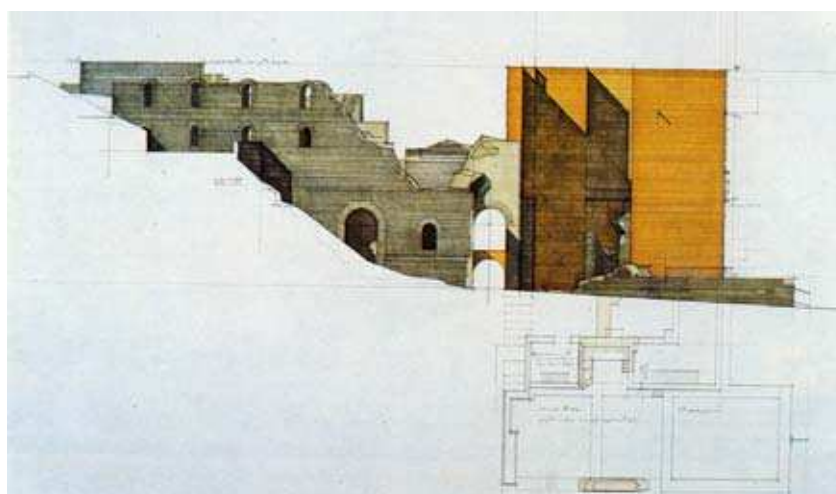
D'aquesta manera, el *postscenium* (darrere de la *scena*) i la *scena* fixa podien ser junts testimonis, al mateix temps, de la presència i la impossibilitat de ser de nou l'antic (original) front escènic del teatre romà de Sagunt.

En el desenvolupament de tot el projecte s'ha mantingut la mateixa línia d'actuació que per al cos escènic, sense perdre de vista la complexitat i la riquesa del problema, i sense intentar eludir la qualitat específica dels problemes de llenguatge, que són crucials en l'arquitectura d'un edifici com aquest.



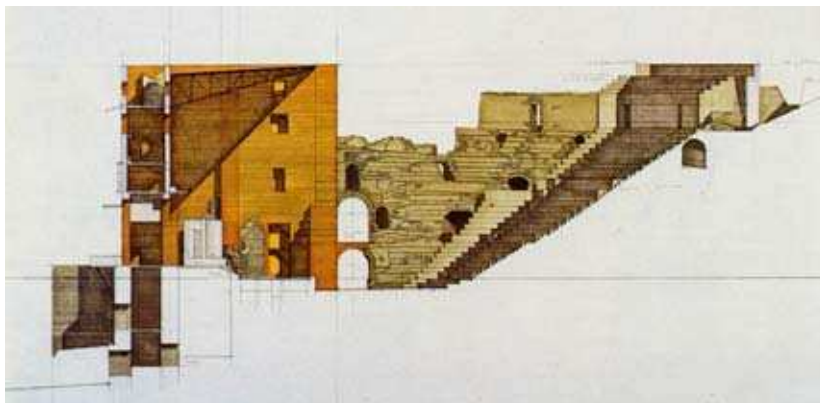
Estudis del front escènic

La definició del perímetre exterior de l'edifici podria haver estat romàntica, en estil de la Roma clàssica, que hauria deixat les coses com estaven (com a imatge pintoresca), o originalment actual, que no hauria tingut en compte el llegat cultural d'un edifici com aquest. La resposta arquitectònica havia de contenir sempre el problema. Una bona resposta, segons Grassi, evidencia el problema. Per tant, el perímetre exterior hauria de contenir la runa de la qual parteix i mostraria la impossibilitat de reconstruir-la tal com era.



Alçat est

A la *càvea* s'actua de la mateixa manera. La *summa càvea* es considera un element important que cal recuperar i la ruïna assumeix com objectiu el temps de l'Ortiz de Laborde, abans de la demolició d'aquesta part de l'edifici. És molt important, perquè la *summa càvea* determina la cota màxima d'alçada de l'edifici i, per tant, la posició de la coberta del cos escènic.



Secció per a la *càvea* i el cos escènic

En relació amb la ciutat, es plantejava alliberar el perímetre del complex escènic a la cota de la plaça pública, per tal de permetre una lectura clara del teatre des de la ciutat. Per això, l'accés tant al teatre com al museu, com al monument es fa lateralment, deixant exempt el cos escènic.

La distribució d'usos de l'espai intern del volum escènic es pretén fer, segons criteris funcionals, com la d'un espai teatral modern.

## 2. Anàlisi de l'ús de l'objecte

Des del primer moment, el projecte de rehabilitació del teatre romà de Sagunt ha estat seguit de polèmica social, entre partidaris de construir el projecte de Giorgio Grassi i partidaris de no construir-lo. Al principi, la polèmica va estar alimentada sobretot per diferències polítiques: els simpatitzants del partit al govern eren partidaris de continuar el projecte i els simpatitzants dels partits de l'oposició eren partidaris de paraitzar les obres. Aquest debat polític, paradoxalment, va condicionar l'opinió de molts arquitectes simpatitzants d'un partit o altre. Dic paradoxalment perquè penso, que en una situació com aquesta, haurien de ser els polítics els qui cerquessin respostes en els especialistes, els arquitectes, i no els arquitectes els qui seguissin les opinions, en la majoria dels casos poc fonamentades, dels polítics.



Vista del teatre des de l'entramat urbà

De tots els projectes de restauració o rehabilitació del teatre dels quals es té constància, aquest de Giorgio Grassi és el més definit i el més clar, i també el més ambiciós. Les excavacions fetes a l'inici de l'obra permeteren als arqueòlegs i estudiosos del teatre examinar restes desconegudes fins aleshores i, per tant, comprovar la veracitat d'algunes de les hipòtesis plantejades a l'entorn del teatre.

El projecte es va plantejar partint de les dades arqueològiques existents abans de l'excavació i del coneixement del teatre que es tenia aleshores. Després de l'excavació, el teatre i la seva configuració originària se'ns presentaren diferents: la simetria bilateral adoptada com a esquema regulador del projecte, pel coneixement del tipus i per les restes arqueològiques antigues, a les noves excavacions apareixia matisada per motius topològics (l'adaptació al lloc, a la muntanya) i per motius funcionals (la necessitat de facilitar els accessos). I, d'altra banda, la pretesa homogeneïtat en la construcció de l'edifici originari i de les noves excavacions se'ns mostrava dubtosa. La diversitat dels murs que aparegueren fan pensar en la possibilitat de reformes i actuacions sobre el teatre durant l'època romana, degudes probablement a l'evolució de les representacions teatrals i a les necessitats d'aforament d'acord amb l'evolució de la població de Sagunt.

Finalment el teatre es va construir, però la polèmica continuà. S'iniciaren una sèrie de processos judicials per declarar la il·legalitat de les obres. I, recentment, s'han declarat il·legals. El Col·legi d'Arquitectes de la Comunitat Valenciana, en junta de govern de 6 de novembre de 2001, remetia a la Direcció General de Patrimoni d'Educació i Cultura de la Generalitat Valenciana *l'informe tècnic sobre la possibilitat de la reversibilitat de les obres de restauració i rehabilitació del teatre romà de Sagunt* (al qual no he pogut tenir accés).

Però, des de la seva construcció, el teatre ha anat funcionant i l'afluència de públic ha estat molt important. Per poder valorar l'ús de l'edifici, he arreplegat l'opinió d'alguns dels usuaris, que transcriuré ací literalment.

#### Opinió 1

“En conjunt, el teatre m'agrada, sobretot de nit quan està il·luminat. Trobo la intervenció encertada, ja que permet fer-lo útil. Ara bé, hi ha algunes coses que crec que es podrien millorar.

A banda que en alguns muntatges especials, com els de dansa o el de les acrobàcies de Comediants (BI), l'escenari es quedava una mica xicotet, el problema principal és la incomoditat que ha de patir el públic. Les grades, amb coixins o sense coixins, són molt dures. A més, hi ha unes baranes blanques que dificulten la visió de l'escenari des de molts llocs, com també l'accés a diferents parts del teatre (altres sectors de la platea, banys o cafeteria). Això es fa més greu quan el preu de les entrades és únic i no hi ha cap mena de numeració de localitats. És a dir, si vols gaudir de l'obra hi has d'anar amb molt de temps d'antelació (hi ha qui va fins dues hores abans), agarrar lloc i no moure't d'allà, amb els problemes d'esquena que això comporta”.

### Opinió 2

“El primer que cal tenir clar és què es pretén amb aquelles instal·lacions. Les conec des de fa molts anys i n'he viscut tres models d'ús:

Com a jaciment arqueològic que es pot visitar. En aquest cas, el millor hauria estat deixar-ho tot com estava. Tan sols evitar-ne el deteriorament progressiu. Havia de quedar ben clar que allò fou un teatre romà, però que molt poques de les pedres que podien veure's ocupaven el mateix lloc que en temps romans, perquè al llarg dels segles s'havien fet nombroses reformes.

Com a lloc per organitzar representacions de teatre clàssic, fonamentalment grec o d'ambient històric, aprofitant el lloc, però no la disposició del teatre original. En aquest cas s'utilitzava la graderia com a escenari i s'instal·laven unes tribunes metàl·liques per als espectadors en el lloc on estava l'*orchestra* original. L'efecte escenogràfic era interessant, però es capgirava el sentit original: els actors se situaven on estaven els espectadors, i viceversa. En aquest cas, tan sols s'havien de fer les modificacions mínimes (podien ser reversibles) a les grades per tal de facilitar la instal·lació dels decorats (quan calguessin) i la mobilitat dels actors.

Com a recuperació funcional del teatre reproduint-ne la disposició original. En aquest cas, l'estat de les tribunes era pràcticament incompatible amb el seu ús com a seients dels espectadors, amb un mínim de comoditat. Les solucions eren o bé el cobriment amb un plàstic dur transparent (per exemple, metacrilat), que permetria veure les pedres antigues (que no romanes), o bé el cobriment de ciment que s'ha fet. S'ha optat per la darrera alternativa. S'ha perdut gran part de l'encant que tenen les coses antigues: la “venerabilitat” de les pedres que sempre creen un ambient suggeridor... Però s'ha guanyat el mínim de comoditat indispensable per a l'espectador de qualsevol acte que allí es representi.

Què fer a hores d'ara? Pareix que hi ha una sentència judicial que declara il·legals les obres de la darrera reforma. Crec que fóra un disbarat gastar-se els milions d'euros de l'erari públic necessaris per deixar les coses com estaven, cosa que mai no s'aconseguiria. El més sensat seria deixar-ho com està i traure-li el millor profit cultural i d'esbarjo”.

### Opinió 3

“D'abans de la intervenció, no recorda el teatre com un "gran teatre romà". La seva ubicació em semblava magnífica i m'enorgullia de tenir-lo a la meua terra. Ara bé, l'estat de les runes era lamentable.

La primera impressió, en veure la reforma que s'estava fent en l'antic teatre romà, va ser de sorpresa quan acompanyava una amiga argentina fent turisme. Em semblà una barbaritat.

Més tard, hi vaig tornar amb el teatre en funcionament per assistir com a públic en diverses representacions. Aleshores, vaig trobar la intervenció molt encertada. Sobretot si la compara amb altres intervencions en espais semblants, on s'ha pretès mantenir l'aparença del passat. L'actual espai escènic és excel·lent. Les grades, malgrat que boniques, continuen essent incòmodes (abans ho eren molt més). El manteniment dels passadissos que et porten a les grades em sembla un encert.

Finalment, considera que possibilitar l'ús d'aquell espai per gaudir del teatre a l'aire lliure tal com es va utilitzar als seus orígens és respectar el llegat dels nostres avantpassats.

#### Opinió 4

“El teatre hauria d'haver-se deixat tal com estava. La quantitat de diner invertit en la remodelació es podria haver destinat a fer un nou teatre sense tocar l'antic. Però, es clar, sense descuidar la conservació. La reforma ha fet perdre al teatre el seu estat original i s'ha convertit en alguna cosa poc definida. Tampoc no estic d'acord amb la "contrareforma". Si ara intenten arreglar-lo, els danys seran majors. Crec que és irrecuperable”.

#### Opinió 5

“Estic d'acord amb la rehabilitació, perquè com estava abans no tenia cap funció. A més, estava molt deteriorat. D'alguna manera s'hi havia d'intervenir i si els experts consideraren que aquesta era la via, serà perquè no hi havia una alternativa millor.

Una errada en tot aquell procés va ser la desinformació cap als ciutadans de Sagunt amb relació a com seria la rehabilitació. Malgrat estar d'acord amb la recuperació, pensa que no s'han complert els objectius previstos, ja que no s'està fent un ús adequat del reformat teatre: el festival d'estiu no té prestigi fora dels voltants de Sagunt i València, i durant la resta de l'any l'ús queda restringit a aïllades excursions escolars. Crec que la gent del poble s'hauria d'acostar més al teatre, i a la inversa”.

D'aquestes opinions es poden treure algunes conclusions sobre l'objecte construït.

Malgrat les primeres reaccions de sorpresa i de confusió de la societat a mesura que aparegué el gran volum construït del cos escènic (... *Em semblà una barbaritat...*), avui ningú no dubta de la unitat espacial. No es parla, per una banda, de la *càvea* i l'orquestra que ja existien volumètricament en ruïnes i, per altra banda, del cos escènic, com a nou element volumètric construït, sinó que s'entén l'edifici com un tot, com una unitat.

Una altra de les qüestions que s'aprecien és com la gent valora l'objecte com a espectacle en ell mateix, el teatre dins del teatre (... *En conjunt el teatre m'agrada... o... L'actual espai escènic és excel·lent...*).

La sensació que transmet el teatre més que de restauració i rehabilitació d'un edifici que conserva la ruïna i expressa la impossibilitat de reconstruir-lo tal com era, és d'obra nova. Realment, les runes hi són i, evidentment, s'aprecia clarament on termina la ruïna i on comença l'obra nova. Però la sensació que fa alguns usuaris és d'obra nova, més que de ruïna completada. Açò s'extreu d'opinions com:... *S'ha perdut gran part de la venerabilitat de les pedres que sempre creen un ambient suggeridor... o... La reforma ha fet perdre al teatre el seu estat original...*

Socialment, la identificació del teatre amb la ciutat i de la ciutat amb el teatre sembla que no es produeix clarament (... *Crec que la gent del poble s'hauria d'acostar més al teatre, i a la inversa...*)

Algunes opinions indiquen la incomoditat dels seients (... *Les grades, amb coixins o sense coixins, són molt dures... o... Les grades, malgrat que boniques, continuen essent incòmodes...*) i també la dificultat de visió (... *hi ha unes baranes blanques que dificulten la visió de l'escenari des de molts llocs, com també l'accés a diferents parts del teatre...*). Però, d'altra banda, si atenem l'opinió d'una persona que ha viscut diferents usos del teatre al llarg de la seva història, veiem que, en tot cas, les condicions de comoditat han millorat respecte a l'estat en què es trobava el teatre abans de la intervenció (...*Però s'ha guanyat el mínim de comoditat indispensable per a l'espectador de qualsevol acte que allí es representi*).

Respecte al funcionament del teatre, trobem que hi ha alguns problemes com ara el de la no-numeració dels seients, malgrat que uns gaudeixen de millor visibilitat que altres (... *Això es fa més greu quan el preu de les entrades és únic i no hi ha cap mena de numeració de localitats. És a dir, si vols gaudir de l'obra hi has d'anar amb molt de temps d'antelació, hi ha qui hi va fins dues hores abans, agarrar lloc i no moure't d'allà, amb els problemes d'esquena que això comporta...*). O l'adequació de l'escenari a cert tipus d'espectacles (... *A banda que en alguns muntatges especials, com els de dansa o el de les acrobàcies de Comediants (BI) l'escenari es quedava una mica xicotet...*).

L'èxit del teatre com a tal ha estat important, però sembla que no s'han acomplert les expectatives de reconeixement com a teatre únic, hereu d'un espai social i físic de fa 2000 anys (... *penso que no s'han complert els objectius previstos, ja que no s'està fent un ús adequat del reformat teatre: el festival d'estiu no té prestigi fora dels voltants de Sagunt i València, i durant la resta de l'any l'ús queda restringit a aïllades excursions escolars...*).

D'altra banda, des d'una perspectiva històrica, el teatre romà ha deixat de ser una ruïna per tornar a ser el teatre romà de Sagunt (... *considera que possibilitar l'ús d'aquell espai per gaudir del teatre a l'aire lliure tal com es va utilitzar als seus orígens és respectar el llegat dels nostres avantpassats...*).

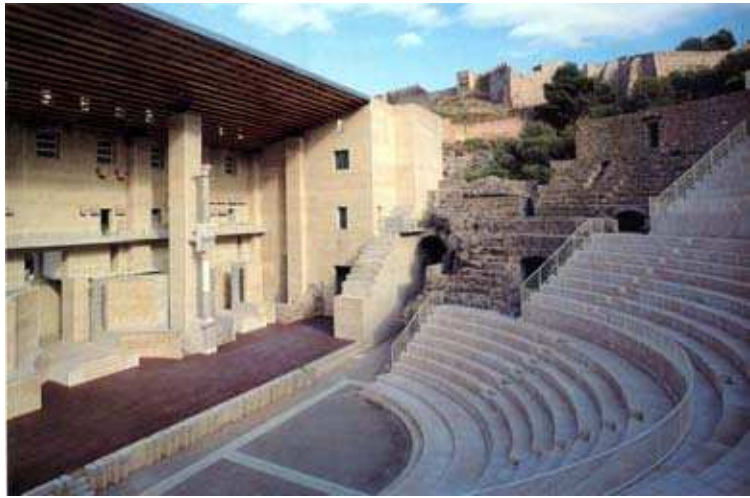
### 3. Relacions entre el projecte i l'objecte

La primera intenció que plantejava el projecte era aconseguir la unitat espacial de l'edifici. I ja hem vist que, si atenem les opinions dels usuaris consultats, aquest objectiu ha estat assolit amb èxit. Penso que no era un objectiu fàcil d'assolir, perquè l'edifici manté els volums existents (corresponents a la càmara) i incorpora un nou gran volum (el cos escènic); era molt fàcil que els usuaris continuessin entenent la volumetria existent com a autònoma i la nova com una cosa diferent. De fet, açò és el que passà amb la construcció de l'antic museu, que es presentava clarament com un annex al conjunt volumètric de la ruïna.

Els motius d'aquest èxit els podem trobar en els mecanismes que el propi Grassi explica a la memòria del projecte: la secció de l'edifici manté una cota superior uniforme, de manera que l'última grada de la *summa càmara* defineix l'alçada del cos escènic, tancant l'espai amb aquests dos elements i, per tant, unificant el conjunt.

També podem trobar explicació d'aquesta lectura unitària del conjunt en la presència urbana de l'objecte com a volum únic i rotund, definit pel cos escènic, que determina el paisatge. Açò fa que s'interpreti l'edifici com objecte dins la ciutat i, com a objecte, està constituint una unitat.





Espai entre la cavea i el cos escènic



Un altre objectiu del projecte era construir un teatre dintre del teatre, és a dir, que el teatre fos un espectacle en ell mateix. També hem comprovat que aquest aspecte s'ha transmès als usuaris de l'edifici. Penso que, en aquest cas, el fet d'utilitzar el front escènic com a "expositor" de peces arqueològiques ha garantit aquesta teatralitat del teatre, perquè exposar objectes invita a mirar-los, i el conjunt d'aquests objectes es converteix en espectacle.



Front escènica

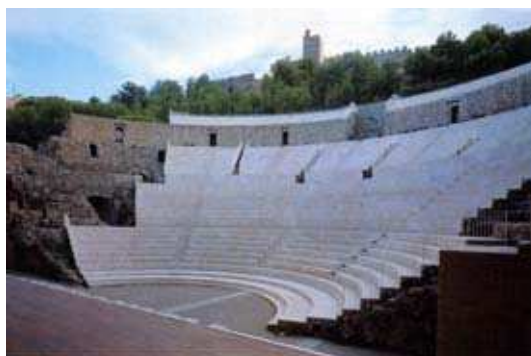


Detall del front escènica esefront

El fet que apareguin grans obertures que fan transparent el cos escènica, mostrant el paisatge exterior, ajuda a interpretar-lo com a espectacle en ell mateix.

La línia poètica d'actuació a tot l'edifici va ser mostrar les restes arqueològiques i mostrar també la impossibilitat de reconstruir l'edifici en el seu estat originari. Ja hem vist que la resposta dels usuaris mostra que no s'ha aconseguit transmetre aquesta idea. Però si mirem l'edifici, és evident que es poden identificar clarament les restes arqueològiques com a tals i que, les parts construïdes noves es diferencien de les altres de tal manera, que evidencien la impossibilitat de ser les originals.

Penso que un dels motius pels quals no s'ha aconseguit transmetre aquesta sensació de restes arqueològiques completades amb obra nova és el desconeixement del discurs retòric. Crec que una obra poètica s'expressa per ella mateixa, però conèixer les intencions o les interpretacions que se'n fan ensenya a sentir-la. Per això, probablement, si expliquéssim aquesta voluntat poètica, els usuaris sí que la identificarien a l'edifici.



La relació entre el teatre i la ciutat es plantejà com una relació d'identitat: el teatre identifica la ciutat i la ciutat identifica el teatre. Ja hem vist que, segons les opinions dels usuaris, aquesta relació en l'àmbit social no s'ha donat com s'esperava. Però, físicament, la presència del volum del teatre fa que sigui un clar referent de la ciutat. S'han eliminat els annexos que l'envoltaven i s'ha generat un nou espai urbà del qual és protagonista. A més d'ocupar un lloc privilegiat, elevat sobre la ciutat, els principals carrers de l'entramat urbà van a parar a aquest espai públic definit pel teatre. Es converteix en un final de perspectiva visible des de molts punts de la ciutat. El teatre també és protagonista a la pujada al castell (un altre símbol de la ciutat), quan el camí deixa el nucli urbà i passa lateralment junt al teatre.



Un dels motius del fracàs, socialment parlant, de la relació entre el teatre i la ciutat pot ser, precisament, el seu ús. Com que és un teatre a l'aire lliure només s'utilitza a l'estiu, i la resta de l'any no compleix aquesta funció. Malgrat tot, l'edifici com a monument i com a museu sí que funciona durant tota la temporada.

Com a teatre d'estiu, sembla que no ha assolit gran prestigi fora de la zona de València i Sagunt. Això pot ser degut als problemes funcionals esmenats pels usuaris. La memòria del projecte en cap moment no fa referència a qüestions com la comoditat, les relacions visuals, els recorreguts interns dels espectadors, etc. Tot açò són aspectes fonamentals per al bon funcionament de l'edifici com a teatre. Però no sé fins a quin punt hem de buscar els motius al poc èxit que ha tingut el teatre en el projecte arquitectònic. S'haurien d'estudiar la gestió del teatre i d'altres aspectes del context -com ara que no hi ha costum d'anar al teatre a l'aire lliure, etc.- per tal de descobrir-ne els motius reals.

### Bibliografia

Grassi, Giorgio. *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona: Publicaciones del Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña y Baleares, 1973.

Grassi, Giorgio. *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

Grassi, Giorgio. *Architettura, lingua morta*. Milán: Electa, 1988.

Grassi, Giorgio; Portaceli, Manuel. *Restauració i rehabilitació del teatre romà de Sagunt*. Valencia: Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana, 1986.

Lara Ortega, Salvador. *El teatro romano de Sagunto: génesis y construcción*. Valencia: Servei de Publicacions de la Universitat Politècnica de València, 1991.

### Otras publicaciones:

“Monumento nuevo”. *Arquitectura Viva*, núm. 33, noviembre-diciembre de 1993.

“España 1994. Anuario”. *A&V Monografias de Arquitectura*, núm. 45-46, enero-abril de 1994.

Johan Nielsen  
UPC, Barcelona

## TOPOGENÈSE DE L' ILLA DIAGONAL

### Introduction

Ce travail s'agence en trois parties: la première partie étudie l'objet selon différentes échelles et selon ses dimensions poétiques, rhétoriques et éthiques. La seconde partie traite du projet, aborde le concours dont le bâtiment a fait l'objet. La troisième partie, enfin, s'intéresse à la relation entre le projet et l'objet, se basant pour cela sur l'herméneutique de Paul Ricoeur.

Ajoutons, pour faciliter la compréhension de certaines citations, qu'en espagnol le mot *manzana* est utilisé pour désigner ce que nous appelons *îlot* (dans le sens urbanistique du terme).



### Partie 1: l'objet

L'approche du bâtiment de Raphaël Moneo et de Manuel de Solà-Morales sur la Diagonal consiste en une série de zooms successifs, ponctuée de signets qui marquent une progression depuis une vue générale sur la ville jusqu'à un examen de l'espace de l'édifice lui-même. Cette progression se veut la plus continue possible. Selon les différentes échelles des problématiques diverses se posent, une approche spécifique sera adoptée pour chaque échelle d'analyse.

Il revient donc au lecteur d'extrapoler ce qui est analysé à un stade déterminé de la progression vers l'ensemble de celle-ci, renforçant de cette manière le caractère unitaire de l'approche.

Signet numéro 1: Programmatique sur la Diagonale, signification au niveau de la ville. Un regard critique axé sur la dimension politique du projet sera mis en avant.

Signet numéro 2: l'organisation de *la supermanzana*. Une approche de la dimension étique, relevée à une échelle plus petite que la précédente.

Signet numéro 3: l'espace du centre commercial. Une approche de dimension esthétique sera adoptée, dans l'espoir aussi que celle-ci mette en relief les deux dimensions précédentes (en réalité indissociables) et donc l'essence du bâtiment. L'analyse poético-réthorique nous amènera à remarquer le jeu des *inversions spatiales* mis en œuvre par les architectes ainsi que le système de *superposition des mondes*.

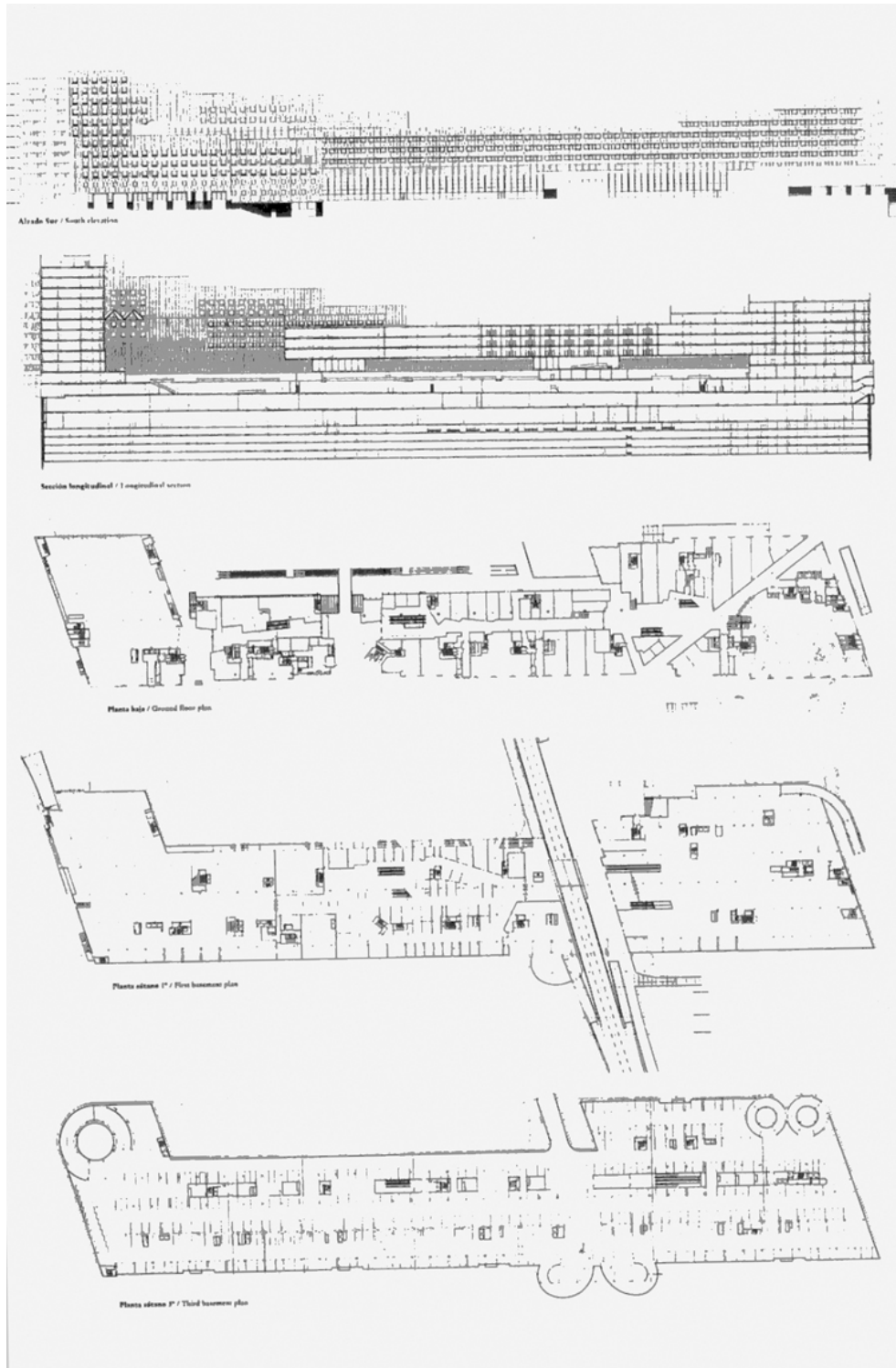
### Seconde partie: le projet

La genèse du projet sera *découpée* selon les trois axes intériorité / extériorité; acteur / spectateur et figuratif / conceptuel. C'est ici que nous nous pencherons sur le concours international d'architecture dont le projet est issu.

### Troisième partie: la relation entre le projet et l'objet

Approche de la mise en intrigue, l'intertextualité et l'intelligibilité du projet. Cette partie est largement basée sur le texte de Paul Ricoeur *Architecture et Narrativité*. (Voir bibliographie).

Première partie: l'objet





## Signet numéro 1

## La parcelle la plus grande de la ville

Le premier signet de l'analyse en zoom du bâtiment de la Illa est doublement positionné. Il est situé dans l'échelle d'analyse et sur la flèche du temps. A la fois à une échelle urbaine et au moment où les forces sociales génératrices du bâtiment se sont cristallisées en un projet concret. Cet aperçu du moment décisif ou les intérêts se sont matérialisés nous permet de prendre la mesure de l'objet vis-à-vis de la ville de Barcelone, de prendre la mesure de sa *dimension politique*.

Cette dimension politique doit être inévitablement abordée pour saisir l'importance de la programmation du bâtiment, de son emplacement le long de l'épine dorsale du centre de Barcelone- à savoir la Diagonale- et enfin de son envergure.

## L'Illa de concordia política

La "*superilla*", le *triangle d'or*, *el projecte*, *l'Illa de concordia política* ou plus simplement l'Illa Diagonale est une formidable opération commerciale, la plus importante jamais réalisée dans la capitale catalane. Elle est une excellente illustration de mécanique d'urbanisation. Elle fait figure en quelque sorte de cas d'école du *méta-urbanisme* selon François Ascher tant les différents intérêts, privés et publics, ont sculpté le projet. L'organisation de l'îlot et le bâtiment du centre commercial lui-même reflètent cette complexité, nous le verrons par la suite.

Le complexe abrite une galerie commerciale, des surfaces de bureaux, un hôtel résidentiel, des appartements pour représentations, un centre de congrès, une discothèque, une zone scolaire, une bibliothèque, un complexe multisport et un passage souterrain sous la Diagonale.

Le concours international d'architecture fut le point d'orgue d'une tractation qui commença bien auparavant. En effet, les négociations sur l'édification de la plus grande parcelle de Barcelone ont commencé en 1966. Les intérêts et l'initiative sont alors privés, ils sont représentés par la société immobilière Indecesa. En 1985, la société de gestion Investing est contractée et il en résulte une accélération du processus. L'objectif: urbaniser. Les différentes forces politiques alors présentes discutent entre elles et avec les propriétaires. Le consensus est prédominant. Finalement, c'est le vote positif du CiU (parti catalan d'orientation nationaliste) qui va donner lieu à l'acceptation du plan de *l'Ajuntamiento de Barcelona*, imposant certaines modifications.

Il faut souligner l'importance de la dotation de cette initiative privée par des équipements publics. Il faut probablement y voir le résultat de dialogues. Ce sont ceux-ci qui donnent au projet son caractère économique exceptionnel. Le résultat de l'ensemble des dialogues nous permet de souligner deux éléments fondamentaux de la dimension politique d'un objet d'architecture: le cadre légal et, dans les limites de celui-ci, la négociation.

Le plan choisi lors du concours d'architecture matérialise les intérêts du privé et les intérêts de la ville. C'est l'investisseur, sous la tutelle de *l'Ajuntamiento*, qui a pris la décision finale.

L'Illa Diagonal s'est construite selon le cadre légal urbanistique fondé sur des législations coexistantes élaborées par différents niveaux institutionnels et structuré hiérarchiquement. Le droit de propriété n'entraîne pas le droit à urbaniser, même si la parcelle est qualifiée comme urbanisable par le Plan municipal. La décision doit être prise par les pouvoirs publics et est retranscrites sur un instrument d'ordination urbanistique: le Plan Spécial (ici approuvé en 1989), qui fait partie du plan Général Métropolitain.

L'investissement a été de 31 milliards de pesetas à l'époque, soit près de 200 millions d'euros et réalisé par la société Indicesa. Indicesa est principalement formé par Winterthur, et la Banque européenne. La famille Sanahuja a participé à l'opération (elle était alors propriétaire de l'ensemble de l'îlot), et le groupe hôtelier HUSA comme actionnaire moyennant concours.

#### Espace public, espace collectif

Pour conclure sur la dimension politique de la Illa, je renvoie à Manuel de Solà-Morales lui-même. Dans un article intitulé "Espace public, espace collectif" (La Vanguardia du 12 mai 1992), il développe la notion d'espace collectif. Il souligne que depuis le XIXe siècle, c'est la distinction entre les espaces publics et les espaces privés qui fonde le débat sur l'organisation de la ville. Il en appelle à une autre forme d'espace collectif, intégrant l'initiative et la propriété privée.

La Illa est une formidable illustration de l'efficacité de ce type de stratégie. Peut-être cette efficacité renvoie-t-elle à une dimension plus éthique de questionnement. Toute personne a le droit d'user de l'espace public en sa seule qualité de citoyen. Dans l'espace collectif, le citoyen est-il remplacé par le consommateur ?

#### Signet numéro 2

##### Une supermanzana



Notre deuxième signet se retrouve au milieu de ce passage complexe entre enjeux urbanistiques et enjeux architecturaux. Nous nous intéressons à l'organisation spatiale de l'îlot lui-même.

C'est vraisemblablement sur l'organisation de l'îlot que les auteurs du projet ont gagné les faveurs du jury. Tout d'abord parce que c'est évidemment là que le rendement du projet devait être maximal (condenser le plus possible les enjeux) mais aussi parce qu'au travers de cette planification, les architectes ont réalisé une véritable leçon de ville, pour reprendre les mots de Josep Maria Montaner, président du jury (*le projet est plus une leçon d'urbanisme qu'une architecture pensée à partir des détails*).

C'est aussi sur cette partie du projet qu'ils ont été les plus radicaux.

Géographiquement, l'Illa Diagonale est à l'interface entre deux modèles d'extension de la ville. Le premier, l'*Eixample* du plan Cerda, consiste en une trame continue d'îlots fermés. Le second, issu de l'urbanisation des années 1960, est constitué d'une série d'îlots de formes relativement irrégulières, ouverts, et de *bâtiments-objets* posés au milieu d'une îlot vert.

Le projet semble vouloir prétendre réaliser l'articulation entre ces deux modèles d'extension de la ville. La concrétisation la plus flagrante de ce désir est la prolongation de la rue Constanza en passage souterrain reliant les quartiers de *les Corts* et celui de *Sarrià*. Le jeu spatial de l'îlot est analysé plus en avant dans ce travail. Remarquons simplement

ici que l'ensemble de la parcelle est totalement fragmenté, pour être ensuite compacté, en cohérence avec les différentes trames qui l'entourent.

L'Illa Diagonale renvoie directement à l'urbanisation de l'île de Manhattan à New York, et ce pour plusieurs raisons.

Tout d'abord le fait que l'ensemble de l'îlot soit projeté, tout comme dans la ville américaine. De manière similaire, l'objet prend des dimensions totalement *abouties* (la limitation est seulement spatiale) sous l'impulsion d'enjeux financiers colossaux. Tout comme à Manhattan, l'espace collectif est pris en charge par le privé.

L'analogie apparaît également au niveau du bâtiment : figurativement, l'enveloppe de la façade et les retranchements du volume pur rappellent les tours du Rockfeller Center de Raymond Hood. Conceptuellement, la superposition des mondes que nous détaillerons dans le chapitre suivant suit aussi la logique du bâtiment de Hood.

Mais le projet de la Diagonale n'est certainement pas un projet américain. L'organisation de la parcelle géante nous parle de projet de ville, l'organisation de la cité trouve un écho à l'intérieur de l'îlot. L'objet se veut paradigme. A la différence de l'organisation du centre de New York où chaque parcelle est un monde en soi, la parcelle de la Illa est à la fois indépendante, et dépendante du reste du contexte.

### Signet numéro 3: L'espace du centre commercial

#### L'esthétique du vendre



#### La logique du non-choix

La publicité pour la carte *American Express Blue* a été obtenue dans le centre commercial de la Illa lui-même en janvier 2001. Elle est présentée ci-après dans le travail. Il s'agit d'une excellente illustration d'une certaine rhétorique de marketing, où la responsabilité impliquée par le fait d'acheter un produit est gommée par une logique de choix toujours réversible.

#### Le mythe du père Noël

La rhétorique du vendre prend également place dans la publicité. Une analyse intéressante du phénomène de la publicité et des mécanismes qu'elle utilise a été réalisée par le sociologue Abraham Moles.

(En quelques mots...)

Selon Moles, la publicité est passée d'un discours informatif sur le produit à un discours persuasif. On pourrait douter de l'efficacité de la publicité, puisque l'inefficacité de l'impératif publicitaire a été démontrée par le peu de résultats obtenus par les campagnes contre le tabagisme ou contre la vitesse excessive. Mais les mécanismes qu'elle utilise ne sont pas du domaine de l'impératif mais de celui de la *régression* de l'individu et de son *imaginaire*.

La publicité s'enroule sur elle-même, elle développe sa propre causalité qui voit les effets devenir des causes dans un mouvement circulaire. Cette causalité se retrouve associée - mais distincte - à toutes sortes de domaines. Le phénomène de distanciation de l'individu par rapport à la publicité est lui-même intégré

dans cette causalité, puisqu'en s'affichant comme ludique, elle atteint le domaine de l'irrationnel, court-circuitant la conscience de la réalité que pourrait développer le consommateur.

L'espace de la Illa.

L'approche esthétique s'articulera autour de la question suivante: l'espace du centre commercial de la Illa se conforme-t-il au discours commercial?

Il faut souligner l'importance du rôle joué par les escaliers mécaniques. Tout en évitant la rupture spatiale provoquée par l'isolement de l'ascenseur et la rupture d'ambiance provoquée par l'effort demandé par l'escalier, l'escalier mécanique assure une transition efficace entre les différents endroits du centre. Comme dans la plupart des centres commerciaux, ils sont agencés de telle manière qu'ils permettent sans cesse un retour en arrière à l'intérieur du centre sans pour autant faciliter la sortie vers l'extérieur. le plan général du centre commercial, articulé- d'une manière certes classique- entre deux grandes surfaces commerciales, s'enroule sur lui-même et s'affirme comme espace complet, n'invitant pas à sortir de celui-ci.



Les inversions spatiales: sens dessus-dessous

En analysant le projet suivant différentes échelles, depuis l'organisation de la manzana jusqu'à l'espace intérieur, on peut remarquer les différentes inversions spatiales réalisées par les architectes. Elles sont au nombre de trois, et les trois inversions parcourent le champ des modèles théoriques de l'espace. Il s'agit d'une inversion dans l'espace euclidien, d'une inversion dans l'espace projectif et enfin d'une projection dans l'espace topologique.

Inversion euclidienne: à l'intérieur de la pomme

Si l'on observe d'une part les îlots de l'*Eixample* de Barcelone, l'on s'aperçoit que ce sont les trottoirs qui assurent le rôle public, alors que l'intérieur de l'îlot, suite à une formidable imprécision du plan tracé par Cerdà au XIXe siècle, abrite des lieux privatifs, protégés par la couronne d'immeubles.

Si l'on observe d'autre part la configuration des îlots de l'extension de la ville lors des années 1960, on remarque que dans la plupart des cas, l'espace de l'îlot est considéré comme un espace vide dans lequel est posé le bâtiment, isolé des trottoirs par des terrains généralement arborés.

Le bâtiment de la Illa n'adopte ni l'une, ni l'autre des configurations, mais s'appuie sur les deux types pour créer une inversion.

En effet, si l'espace public le plus important se situe effectivement sur le trottoir longeant le centre commercial, il existe une véritable brèche dans le bâtiment qui mène le piéton au centre de l'îlot. Une fois arrivé au centre de celui-ci, le piéton s'aperçoit que l'îlot s'inverse, se retourne sur lui-même. Le promeneur se retrouve au cœur de l'espace public, qui s'oriente vers le bas de la ville, s'organisant à partir du parc. L'effet est renforcé par le traitement de la façade intérieure du bâtiment principal. D'une part le bâtiment s'affirme comme une masse dialoguant avec l'espace de l'îlot, suivant le modèle du plan de la ville des années soixante. Mais il est placé au bord de l'îlot, et la relation masse/vide est dès lors changée. D'autre part, de par son emplacement, le bâtiment condense principalement l'activité publique sur le trottoir, mais c'est pour proposer une ouverture qui remet ce principe même en question. Par cette hybridation des deux compositions, une inversion spatiale est opérée: le devant devient le derrière de l'îlot. C'est une inversion qui s'opère dans l'espace euclidien.

Inversion projective: le vertige horizontal

L'inversion suivante s'observe lorsqu'on se penche sur la typologie du bâtiment du centre commercial lui-même. Le parti du projet s'est clairement défini lorsque les architectes ont décidé de construire les surfaces de bureaux demandées par le client au-dessus du centre commercial. Le résultat est un énorme volume, présentant une façade d'une longueur de près de trois cent quarante mètres. Sans aller jusqu'à prétendre qu'il s'agit d'un *gratte-ciel allongé* comme l'ont qualifié bon nombre de critiques, il semble toutefois qu'il y ait une sorte d'inversion projective d'un certain type de bâtiment.

Raphael Moneo caractérise le travail de l'architecte comme un processus libre de variation d'un type de bâtiment, le type étant un concept décrivant un groupe d'objet caractérisé par la même structure formelle. De par sa longueur et sa linéarité, le bâtiment de la Illa renvoie à la structure formelle du bâtiment en hauteur. Le bâtiment est pourtant tout en largeur. Comme si le vertical faisait une incursion dans l'horizontal, le vertige est dans l'horizontalité. C'est une inversion projective.

Inversion topologique: L'intérieur est l'extérieur

La troisième et dernière inversion s'opère à l'intérieur du centre commercial, plus précisément à l'endroit où le bâtiment opère une sorte de retour sur lui-même. Je renvoie à la photo ci-jointe pour illustrer mon propos. En réalisant une hauteur sous plafond de près de 30 mètres, en encadrant le vide par le centre commercial et en projetant les volumes abritant les bureaux à l'intérieur de l'espace, les architectes recréent une *extériorité* à l'intérieur du bâtiment. Soulignons que ce retournement spatial est renforcé par le fait de la congestion du bâtiment principal en contraste évident avec le reste de l'îlot, par l'urbanisation de l'espace intérieur à travers la typologie de la rue intérieure et des entrées privatives aux étages supérieurs situées à l'intérieur du centre commercial. L'intérieur est l'extérieur, l'inversion opérée est topologique.

La superposition des mondes: déconnexions

Le bâtiment principal de la Illa est la résultante de la superposition d'un parking, d'un centre commercial, et d'un volume comprenant des surfaces de bureaux, des appartements de représentations, des sièges de sociétés et un hôtel résidentiel.

Si l'on réalise un zoom sur les différents étages du centre commercial lui-même, on s'aperçoit que cette logique de superposition se poursuit à travers les échelles pour se retrouver dans toutes les dimensions du bâtiment.

Pour aider à la compréhension de ce qui est exposé, je renvoie aux illustrations ci-jointes, issues de photos personnelles prises à l'intérieur du centre commercial et dans le marché couvert de Sant Antoni.



Le cheminement narratif utilisé pour ce chapitre linéaire pourrait être celui d'un piéton usager du centre.

Point de départ: la rue Constanza, pénétrant la masse du bâtiment, se transformant ainsi en rue couverte se prolongeant sous la Diagonale.

Monde #1: le marché couvert



Lorsqu'on pénètre à l'intérieur du bâtiment par la rue Constanza, on accède à un premier espace commercial, constitué par une série d'échoppes rappelant davantage la forme du marché couvert classique que celle du centre commercial. L'on remarque que les stratégies spatiales utilisées dans les marchés couverts traditionnels sont reproduites minutieusement:

Couche 1: Sol de facture industrielle. L'espace résiduel entre les échoppes est plus important que dans le cas du marché traditionnel.

Couche 2: Sous-bassements métalliques ou de bois servant de présentoirs aux marchandises.

Couche 3: Marchandises et commerces.

Couche 4: Espace d'annonce et de publicité.

Couche 5: Toiture se décomposant en plusieurs espaces assurant lumière, ventilation et annulant la sensation d'écrasement. Notons que la lumière et la ventilation ont été assurées par des systèmes mécaniques.

Le passage de monde en monde est assuré par la continuité de l'ascenseur mécanique.

Monde #2: le centre commercial traditionnel

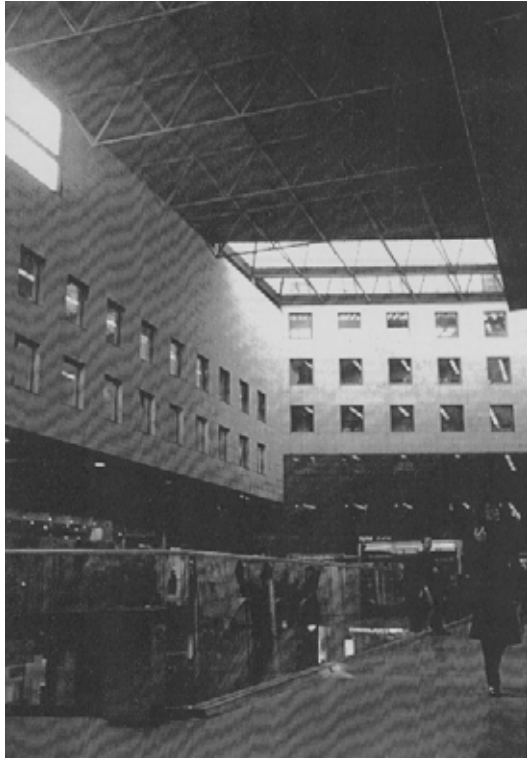


L'espace est ici celui d'un centre commercial relativement classique. A noter cependant les coupures spatiales en double hauteur, laissant entrevoir l'étage supérieur et amorçant *l'intérieur extériorisé*.

Monde #3: la rue fantastique

Le troisième étage se développe parallèlement au second. Ici les coupures sont ces volumes de verre qui sont projetés dans l'espace, comme de véritables conteneurs de réalité lyophilisée. La hauteur sous toiture

est importante. L'apothéose du monde #1 et du monde #2 est l'arrivée sur le grand hall, où une nouvelle extériorité est réalisée à travers l'inversion topologique.



### Conclusions

Si l'espace de la parcelle est un espace interdépendant qui s'inscrit dans une structuraliste de la manière de projeter la ville, l'espace du centre commercial (et donc du bâtiment principal) semble davantage tenir d'une vision plus phénoménologique où l'imaginaire reconstruit la réalité par le biais du vécu de l'espace. Cette logique de mimesis de la réalité, cette déconnexion permettant une recomposition rêvée répond à des impératifs commerciaux.

La parcelle de la Illa se trouve au croisement de ces deux manières de faire la ville, précisément là où se situe l'herméneutique. Je renvoie à nouveaux aux écrits de l'architecte de Solà-Morales qui nous invite à penser le projet comme un texte. (Voir *Project as a text*, in *Lotus Quaderni Document Manuel de Solà*.)



## Deuxième Partie: le Projet

Le processus de genèse du projet architectural est sans cesse entretenu par la dialectique établie par l'architecte entre l'enveloppe figurative du projet et son accessibilité conceptuelle. Les ponts et les inversions réalisés entre l'intériorisation et l'extériorisation, les rôles sociaux d'acteurs et de spectateurs et enfin entre le réel et l'imaginaire sont le fruit de la richesse de ce jeu dialectique.

Si le premier chapitre traitait des conditions dans lesquelles le projet a été formulé, il est néanmoins important de revenir sur le concours organisé pour l'îlot de ce qui sera plus tard l'Illa Diagonale.

Notons enfin que la revue des autres projets présentés lors du concours international peut nous aider à souligner la démarche propre des architectes Moneo et de Solà Morales, au-delà des simples impératifs de la demande formulée.

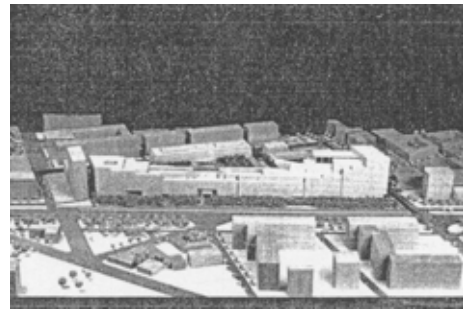
### Histoire d'un concours d'idée

Le concours international est organisé en 1986, sur sélection des candidats par le jury. Les architectes coordinateurs du concours sont Josep Maria Montaner, Isabel Espiau, Joan Boronat et Constanti Vidal. Les architectes invités sont Wilhem Holzbauer (Autriche), Derek Walker (Grande Bretagne), Giancarlo de Carlo (Italie), Mario Botta (Suisse) et Rafael Moneo / Manuel de Sola-Morales (Espagne).

Le programme posé, une grande liberté est accordée aux architectes. Deux mois sont prévus pour réaliser la proposition, c'est donc plus un concours d'idées qu'un concours traditionnel. L'objectif était principalement de choisir l'architecte chargé de modifier le Plan Special pour la zone.

### La congestion et le vide: dialectique structurante

Une première analyse des projets présentés permet de dire que le projet de l'équipe espagnole, à l'inverse des autres projets (mis à part le projet de de Carlo), propose un *objet-urbanisé* plutôt qu'un *objet-posé*. Pour parvenir à ce résultat, les architectes se basent sur la notion de compacité développée par Moneo, compacité qui entraîne la complexité, et sur celle de la coupure, développée par Manuel de Sola-Morallès. En effet, la solution passe par une congestion spatiale et programmatique à l'intérieur d'un bâtiment compact, et ce monument de complexité s'articule avec son contexte et son usage humain à travers les coupures que constituent la rue Constanza ou du passage vers l'intérieur de l'îlot, bien réelles, et celles, figuratives et conceptuelles, du découpage de la masse. Soulignons que c'est cette congestion à l'intérieur du bâtiment principal qui permet de réaliser l'inversion topologique depuis l'intérieur vers l'extérieur que nous avons décrite dans le chapitre sur la rhétorique de l'objet. Le volume principal, ultra dense et compact doit donc être vu comme indissociable du vide du jardin. C'est le jeu conceptuel entre ces deux extrêmes de la gamme spatiale que peut utiliser l'architecte qui arme les relations entre le dedans et le dehors du projet. Et à partir de ce jeu dialectique entre plein et vide, occupé et oisif, achat et gratuité publique, s'articule l'ensemble des relations intériorité-extériorité et acteur-spectateur de l'utilisateur.



### Pont entre l'individu et la masse: les autres inversions spatiales

En observant les illustrations proposées pour le concours par les architectes espagnols, les inversions spatiales que nous avons analysées précédemment apparaissent très clairement.

L'image du rendu des façades parle de la typologie du bâtiment. La figure du bâtiment en hauteur, dont les multiples retraits rappellent le Rockefeller Center de Raymond Hood (les architectes citent ce bâtiment comme source de travail) est tout à coup rendue accessible par l'inversion conceptuelle qui consiste à en faire un volume horizontal. Les effets de ce jeu à plusieurs effets, et la coupure sur la notion de l'anonymat sont remarquables.



A travers le travail en détail des fenêtres, la découpe à la manière d'un sculpteur du volume et l'inversion conceptuelle de la figure, introduisant un jeu de "*je suis loin donc je suis haut donc je m'isole mais en réalité je me retrouve parmi d'autres*", le projet met en scène l'anonymat de l'utilisateur et renvoie par là aux questions de rôles de spectateur ou acteur, faisant un pont- abstrait- entre intériorité et extériorité de l'individu.

Le plan du rez-de-chaussée est éloquent quant à l'inversion *devant / derrière* qui correspond à un jeu *dedans / dehors* à l'échelle de l'îlot. L'inversion est précisément contenue dans le passage qui traverse le corps du bâtiment principal et constitue l'accès vers le parc situé au cœur de l'îlot. L'image forte constituée par l'écran intemporel de la façade est alors mise en mouvement conceptuellement par l'accès permettant réellement de passer derrière le monolithe pour découvrir une façade vitrée et un espace projetant vers le quartier de Les Corts.

### Entre souvenir personnel et projet public, la raison du lieu

Afin de réussir la liaison entre intérêts publics et intérêts privés, entre masse et individu, le jeu conceptuel et figuratif des architectes consiste en l'abstraction systématique des éléments constitutifs du projet. L'exemple du marché couvert est en cela exemplaire. En recréant de nouvelles réalités à partir de ces éléments abstraits, ils cherchent à créer un espace où chacun peut inscrire son vécu. À travers la fonction commerciale du projet, le projet public tend à rassembler cette somme d'appropriations (conceptuelles et commerciales) pour se projeter vers le futur.

Partie III: la relation entre le projet et l'objet

Echos

L'impact du projet sur les usagers peut se mesurer de différentes manières. Soulignons toutefois que la mesure de l'impact d'un bâtiment d'une telle échelle nécessite que le temps passe.

Ci-joint se trouvent les articles parus dans la presse à grand tirage lors de l'inauguration du bâtiment. Ils sont très positifs. Dans le cadre de ce travail, un questionnaire adressé aux usagers du centre commercial a été réalisé.

Remarquons que ce questionnaire n'a qu'une valeur purement suggestive, étant donné que le nombre de personnes interrogées est absolument dérisoire et ne constitue en aucune façon un échantillon significatif. Il s'agirait, pour obtenir des résultats probants, de réaliser une enquête à plus grande échelle basée sur cette idée.

Rapportons toutefois quelques réponses éloquentes (bien que forcément anecdotiques):

A la question *Comment vous sentez-vous dans le bâtiment?* Les réponses étaient généralement positives.

A la question *Comment imaginez-vous le bâtiment dans 20 ans?* La majorité des gens interrogés le voyaient peu changé par rapport à l'état actuel. *Peut-être un petit peu moins froid ?*

A la question *Pour vous, à quoi ressemble ce bâtiment?* Un bateau, un prisme.

A la question *Pouvez-vous me raconter un souvenir associé à ce bâtiment?* La réponse *le mini golf qui existait avant sur le même lieu* nous montre comment le traumatisme du chantier est encore bien présent.

A la question *Lorsque vous venez ici, faites-vous attention aux gens?* La réponse était généralement négative.

A la question *Trouvez-vous que ce bâtiment est bien fait?* Les réponses étaient très positives.

Architecture et Récit, herméneutique de la Illa Diagonale

Nous nous intéresserons seulement à la seconde opération configurante de la mise en récit : *la configuration*. Comme l'a souligné Paul Ricoeur, cette mise en récit peut se découper en trois dimensions : la constitution de la *tresse*, *l'intertextualité* du projet, et *l'intelligibilité*. Notons que cette dernière, qui est *la mise en clair de l'inextricable*, se situe *entre* la tresse et l'intertextualité, découlant de celles-ci et les générant en même temps. C'est pour cette raison que nous ne l'aborderons qu'en dernier lieu.

La tresse

La tresse de la Illa est des plus complexes. Comme nous l'avons vu précédemment, les éléments qui ont mené à la réalisation du projet, leurs causes, leurs motifs et les hasards ont été nombreux. La tresse réalisée affronte directement cette complexité en la considérant comme le motif (au sens figuré du terme) même de celle-ci. La tresse de la Illa est la complexité mise en scène à travers la congestion, la compacité et la coupure. La radicalité.

### L'intertextualité

L'intertextualité du projet pour la Illa possède plusieurs niveaux.

A un premier niveau de lecture, il est- forcément- intertextuel parce qu'il existe d'autres bâtiments de bureaux dans la ville, d'autres centres commerciaux, d'autres îlots. Mais à la différence des objets qui constituaient son contexte ou qui le constituent aujourd'hui, il se nourrit de cette intertextualité pour définir sa propre identité. Et ceci nous mène au second niveau de lecture : le projet se définit comme une sorte de manifeste de l'intertextualité contemporaine. Intertextualité historique, bien sûr, mais également intertextualité de l'imaginaire, *refigurante*.

### L'intelligibilité

Les architectes ont rendu visibles les événements condensés dans la dureté des matériaux, leurs causes, leurs motifs et les hasards. L'intelligibilité de l'objet dépend du niveau de réflexivité avec lequel on l'aborde.

A un niveau premier de réflexivité, le bâtiment raconte ce qu'il est : il est énorme, il est une seule opération, il est entre autre un centre commercial.

A un second niveau de réflexivité, le bâtiment raconte sa propre complexité : il est congestionné, il est radical, il est totalement fragmenté puis compacté. Il est intelligible justement parce qu'il est impossible de le lire dans son intégralité. En étant forcé d'abandonner sa quête de décryptage de la logique, le lecteur-usager peut se permettre de profiter du discours esthétique du projet.

A un troisième et dernier niveau de réflexivité, l'objet de la Illa se raconte lui-même comme manière de résoudre l'inextricable. Il se veut paradigmatique. Le président du jury du concours le définissait lui-même comme une leçon d'urbanisme.

Ces différents niveaux de lecture offerts au lecteur tendent à prendre de court les attentes et les besoins de l'habiter du citoyen. Justifiant sa propre puissance et ses limites, le projet-objet invite à se positionner vis-à-vis de lui, incitant une attitude critique par sa radicalité.

Les bâtiments de la Illa Diagonale sont une synthèse de l'hétérogène qui se met elle-même en scène.

***Questionnaire sur la Illa.***

Nom :

Fréquence de fréquentation:

Temps de fréquentation:

Type de fréquentation:

*En quelques mots:*

Comment vous sentez-vous dans le bâtiment?

Comment imaginez-vous le bâtiment dans 20 ans?

Pour vous, à quoi ressemble ce bâtiment?

Pouvez-vous me raconter un souvenir associé à ce bâtiment?

Lorsque vous venez ici, faites-vous attention aux gens?

Trouvez-vous que ce bâtiment est bien fait?

Remarques éventuelles:

Explication du questionnaire:

*Nom:* Identification du sujet.

Première partie: détermination de l'usage que fait le sujet du bâtiment.

*Fréquence de fréquentation:*

*Temps de fréquentation:*

*Type de fréquentation:*

*En quelques mots:* pour limiter l'interview dans le temps et provoquer un effort de synthèse et d'intuition de la part du sujet.

*Comment vous sentez-vous dans le bâtiment?* Intériorité du sujet vis-à-vis du bâtiment.

*Comment imaginez-vous le bâtiment dans 20 ans?* Extériorité: la Illa comme projet collectif selon le sujet.

*Pour vous, à quoi ressemble ce bâtiment?* À travers une question relativement complexe posée par une personne inconnue du sujet, l'objectif est de faire ressurgir la portée de l'accommodation figurative du sujet vis-à-vis du bâtiment.

*Pouvez-vous raconter un souvenir associé à ce bâtiment?* A travers l'effort de remémoration, l'idée est de sonder la portée de l'assimilation conceptuelle du sujet provoquée par le bâtiment.

*Lorsque vous venez ici, faites-vous attention aux gens?* Tenter d'approcher la dualité acteur-spectateur du sujet dans le bâtiment.

*Trouvez-vous que ce bâtiment est bien fait?* Intelligibilité du projet.

## Bibliografia

Koolhaas, Rem. *Delirious New York*. Rotterdam : 010 Publisher.

Ricoeur, Paul. Architecture et narrativité. *Urbanisme*, núm.303, novembre-décembre de 1998.

Muntañola Thornberg, Josep. *La Topogenèse, fondement d'une architecture vivante*. Paris: Economica, Anthropos, 1996.

Muntañola Thornberg, Josep. *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Gustavo Gili, 1973.

Muntañola Thornberg, Josep. *Topogénesis 1*. Barcelona: Oikos Tau, 1978.

Muntañola Thornberg, Josep. *Topogénesis 2*. Barcelona: Oikos Tau, 1978.

Muntañola Thornberg, Josep. *Topogénesis 3*. Barcelona: Oikos Tau, 1980.

Muntañola Thornberg, Josep. *Poética y arquitectura*. Barcelona: Anagrama, 1981.

Sola Morales, Manuel. "Progettare città". *Lotus Quadern,i* núm.23, Milán 1999.

Moles, Abraham. *Théorie des objets*. Paris : Éditions Universitaires, 1972.

Abraham Moles. "Objet et communication". *Communication*, núm. 13. Paris : Le seuil, 1969.

*L'illa Diagonale*. Winterthur, Ajuntament de Barcelona, 1995.

Badia, Mar. "L'Illa Diagonal, la materialització d'un projecte comercial". *Espais*, núm. 40, 1995.

---

Montaner, Josep María. “La consulta internacional d’idees de l’Illa Diagonal”. A.B., núm. 7, Barcelona, 1987.

#### Revistas

*El Croquis*, núm. 64, 1994, p. 102-119.

*Arquitectura Viva*, núm. 35, marzo 1994, p. 50-57.

*A&V*, núm. 36, 1992, p. 62-65.

*Arquitectura*, n° 290, enero de 1992, p.108-109.

*Rassegna*, núm. 37, marzo de 1989, p. 65-70.

*Architecture Intérieure Créée*, núm. 275, febrero de 1997, p. 52-57.

*CIC Información*, núm. 245, julio de 1995, p. 49-60.

*La Vanguardia*, 3 de febrero de 1990.

*Lotus Internacional*, núm. 64, 1989, p. 86-93.

#### Prensa

Jiménez, Rogelio. “L’ Illa está mal”. *El País*, 23 de diciembre de 1993.

Montaner, Josep María. “La supermanzana de la complejidad”. *El País*, 2 de diciembre de 1993.

“Los grandes almacenes Marks & Spencer afianzan “la manzana de oro” de la Diagonal”. *La Vanguardia*, 18 de febrero de 1993.

Vincenzo Paolo Bagnato  
UPC. Barcelona

## EL MUSEO DE GIBELLINA FRANCESCO VENEZIA

### *Introducción*

#### *1. Descripción del edificio*

El Museo de Gibellina, de Francesco Venezia, es un paralelepípedo largo y estrecho compuesto por un atrio abierto de aproximadamente 40 metros por 10 y un cuerpo de dos plantas de 40 metros por 3, ambos cerrados por un bloque en forma de “U” por un lado y un balcón curvo con una alta barandilla de hormigón por otro. Los dos cuerpos están separados por un muro, que es el que contiene la fachada del Palazzo di Lorenzo.

El edificio tiene la entrada situada en una esquina del patio, al final de un pasillo cerrado lateralmente por altos muros, junto a un jardín proyectado por el mismo arquitecto. Una puerta situada al lado opuesto respecto al de la entrada conduce al interior del cuerpo longitudinal, donde se encuentran algunas obras gráficas y de escultura de propiedad del ayuntamiento. Una rampa abierta al patio conduce al nivel superior, donde de inmediato se encuentra un balcón-pasillo que conduce al cuerpo longitudinal paralelo a la rampa. Conviene subrayar que entre la rampa y el pasillo hay un pasaje desde un ambiente interno abierto (el patio) hasta un ambiente exterior cerrado (el pasillo curvo).

El último espacio del recorrido es un lugar denominado “descanso”, que contiene tan sólo un largo sillón de piedra. De este ambiente parte una rampa que baja finalmente al jardín.

Los materiales utilizados en la construcción son hormigón para la estructura y piedra de arenisca amarilla, procedente desde tres diferentes cuevas, para el revestimiento; el sillón y la fuente del descanso son de travertino, mientras que las fachadas exteriores son revocadas de blanco.

#### *2. La dimensión del proyecto*

##### *2.1. La dimensión estética: retórica y poética*

Considerando el edificio como un mero museo, es posible individualizar una retórica falta de relación entre medio y fin: con relación a su función, dada la cantidad de las obras expuestas, el tamaño es demasiado grande, el espacio lo es mucho y el recorrido, muy largo. El mismo descanso es un lugar sin ninguna utilidad funcional.

La planta del edificio denuncia la presencia de un eje de simetría visual, que no coincide con la distribución de los accesos y que es roto por la presencia del fragmento contrapuesto a la rampa longitudinal: aparece una intención retórica de crear, con el uso de elementos regulares y simples y con el soporte de las reglas geométricas, un espacio monumental para la vieja fachada.

En fin, la manera en que son utilizados los materiales tradicionales puede considerarse retórica en el momento en que expresa una actitud “propagandísticamente” antimoderna.



Sin embargo, el edificio, a pesar de los hallazgos y de algunas obras de arte gráficas y escultóricas, en realidad, más que un museo, se configura como monumento que quiere establecer relaciones entre proyecto y conservación, entre antiguo y moderno, entre materia y arquitectura.

Considerado el edificio como monumento, como lugar de meditación, estos aspectos retóricos se empiezan a leer como estrategias formales funcionales para la consecución de un valor poético.

El uso de la forma regular y simple define una condición abstracta en la que el tiempo cósmico se detiene y los tiempos históricos se entrecruzan a través de un proceso de síntesis. Las reglas geométricas expresan el papel de la arquitectura de proteger, con su racionalidad, las trazas históricas de la insensibilidad de la naturaleza que quiere destruirla (el terremoto).

El largo recorrido que como una espiral se desarrolla comprimido en el interior de los muros del Museo intenta alentar el ritmo de la historia, cuyo tiempo pasa demasiado rápido; hay aquí una oposición metafórica al mundo contemporáneo, dominado por el ansia de la inmediatez, al que el edificio le opone un tiempo propio, mucho más lento (véase el punto 3.2).

Este recorrido define además un viaje por la historia, durante el cual el espíritu, recuperando el contacto con lo antiguo, se eleva llegando a un estado de meditación: se va desde abajo hacia arriba, desde el fragmento hasta las obras escultóricas más recientes para llegar al descanso y, finalmente, volver abajo al jardín, a la tierra, con la fuerza de la experiencia espiritual vivida.

En el descanso hay una serpiente en bronce que cierra la *fendi turra*, separando el interior del exterior. El valor metafórico es el mismo: la serpiente es un animal largo, que se mueve lentamente, sin prisa, pero que en cualquier momento puede, con un lance rápido, matar una presa en pocos minutos. Igual que la serpiente, la historia tiene un tiempo muy lento, definido por rupturas rápidas (como el terremoto) que obligan a buscar un nuevo equilibrio. Hay una doble forma, un concepto que se relaciona con la imagen del objeto en dos niveles: el nivel escultórico y el nivel arquitectónico.

Sin duda, el edificio tiene un poder extrínseco muy fuerte porque, partiendo desde un concepto, es capaz de construir una nueva dimensión espaciotemporal.

Es posible definir, en la poética, tres órdenes de concepto: el mito, la utopía y la idea. El mito es la continuidad entre lo antiguo y lo moderno; la utopía es que la Gibellina destruida sea resucitada y siga viviendo; la idea es de crear un espacio cerrado que proteja el fragmento y evite el contacto directo con el nuevo núcleo habitado.

La forma final es un puente entre la función “oficial” de museo y la voluntad de representar el mito y la utopía, una mezcla entre abstracción y nostalgia: no se trata de un verdadero caso de doble función, sino más bien de una especie de “moneda” que tiene una cara ideal y otra real.

*Vacío, límite, tiempo, transformación, fragmento*, son palabras clave de una filosofía que ve el proyecto arquitectónico como una cueva, o sea, como algo que es producto de una actividad humana y, al mismo tiempo, lugar para otras actividades: un proceso, un sistema de acciones distribuidas en el tiempo, que alterna fases en que el objeto se configura como texto y fases en que el mismo objeto se transforma en lugar (o contexto).

El edificio se construye y se superpone a sí mismo, bajo la guía del arquitecto que controla el cambio contraponiendo, al natural impulso al abandono (al, natural cambio de las cosas), un control por medio de la geometría y de la medida.

---

Otro aspecto poético del Museo de Gibellina es la capacidad metafórica de la materia de que está compuesto para expresar la relación entre lo antiguo y lo moderno, donde lo antiguo sólo puede seguir viviendo en lo nuevo, y lo nuevo, para que su vida sea la más larga posible, tiene que aprovechar la experiencia de lo antiguo, y así respetarlo y protegerlo.

Si hasta ahora hemos hablado de relaciones poéticas entre elementos de órdenes diferentes (historia / objeto arquitectónico, idea / forma, función / forma, antiguo / moderno, etc.), consideramos ahora un orden de relaciones entre elementos de la misma naturaleza, o sea, entre lugares, entre culturas y entre momentos históricos diferentes.

La construcción está hecha con piedras de distinta procedencia: las piedras del fragmento de fachada del Palazzo Di Lorenzo, desde el viejo centro de Gibellina; las piedras de arenisca dispuestas alternativamente en hileras lisas y cinceladas, de la zona de Caltanissetta; las piedras, cortadas por los campesinos y después acumuladas en los márgenes de los campos, del campo de los alrededores; y finalmente hay el hormigón.

La forma es, pues, una síntesis histórico-geográfica de lugares y maneras de trabajar la materia; y al mismo tiempo sintetiza las fases diferentes del trabajo mismo, configurando el edificio como obra y como objeto acabado a la vez.

En el momento en que la forma utiliza materiales, técnicas, instrumentos, medidas, proporciones de diferentes orígenes, más que ser un puente entre lugares, es mejor decir que se configura como puente entre historias de lugares.

El sentido del tiempo, el concepto de traza, de hallazgo, la manera de ver la historia “hacia atrás” más que “hacia delante”, son elementos que definen una poética intrínseca de Venezia, que en cada obra suya demuestra una preocupación por buscar una respuesta a la pregunta de cómo la arquitectura puede oponerse a las irrupciones del tiempo y satisfacer las necesidades del hombre.

Como síntesis de los elementos analizados hasta ahora, podemos definir el aspecto poético específico del Museo de Gibellina como capacidad de configurarse como “límite” y como “ruptura”. Al ser un lugar cerrado, situado al borde de la ciudad, al negarse a la función para la que nació, el edificio corta la continuidad con el presente consolidado, y crea un nuevo presente alternativo, hecho de sus propias reglas.

Teniendo en cuenta la definición de Bakhtin, según el cual un objeto arquitectónico es un “intertexto” antropológico dotado de capacidad de redescubrir la realidad, nos damos cuenta que en la obra de Venezia es posible concretar también un límite: el presente, en el proceso histórico metafóricamente representado, parece que no tenga, como momento histórico, la misma importancia que el pasado. Además, en su manera de alejarse de las demás presencias del lugar donde surge, demuestra no aceptar la historia en sí (¡también la ciudad nueva es historia!), sino de crear un modelo de ella.

## *2.2. La dimensión ética y política*

Para hablar de la dimensión ética y política del proyecto, es necesario considerar la situación, o sea, las “reglas” sobre las que el edificio nace.

La ciudad antigua de Gibellina fue destruida por un terremoto en 1968, por lo que resultó necesaria una reconstrucción. Se prepararon planos para la nueva ciudad, que eligieron construir a 20km de la antigua (ahora recordada por la escultura de Burri, el “Cretto”).

---

Los planos, las reglas (que representan el factor político), intentan reconstruir una civilidad destruida no sólo físicamente sino también psicológicamente, y lo hacen borrando el dramático evento de la destrucción. El Museo de Venezia rechaza éticamente estas reglas y propone una “reconstrucción” en el signo de la memoria (aunque dolorosa) y no del olvido. El Museo se destaca de las casas recién construidas por su forma y por su posición, y reivindica la necesidad de construir la ciudad nueva en íntimo contacto con las ruinas de la vieja.

Éste es el aspecto ético, o sea expresar, a través de la forma, un rechazo a las reglas políticas del plan de reconstrucción. Un rechazo no radical, sino sutil y suave: el edificio es, aunque no con respecto a su “función” de museo sino con respecto al contexto, un bloque regular de tamaño justo y medidas equilibradas. Esta manera de enfrentarse a la ética demuestra una aproximación antiaristotélica, porque no es relativa a las leyes políticas sino a valores culturales tradicionales desaparecidos, hoy en día sustituidos por un punto cero cultural.

### *2.3. La dimensión lógica: epistemología y semiótica*

Desde un punto de vista semántico, y utilizando la clasificación de J. Langer, es posible definir la estrategia de construcción de significado del Museo de Gibellina como transductiva.

El edificio, como objeto arquitectónico, utilizando un patrimonio epistemológico “tradicional”, define, como ya hemos comentado, una relación de ruptura con el medio externo, y al mismo tiempo construye un puente emotivo con el pasado. Este patrimonio epistemológico coincide con el conocimiento de las técnicas de extracción de la piedra (el trabajo en las cuevas), de las técnicas constructivas y de los materiales tradicionales.

La forma final del edificio utiliza este conocimiento traduciendo, de manera muy innovadora original, los aspectos conceptuales que constituyen la matriz del proyecto (el mito, la utopía y la idea) en elementos figurativos. El mito (la continuidad entre lo antiguo y lo nuevo) se traduce mediante el distanciamiento que el edificio toma de la ciudad nueva recién construida, utilizando para ello elementos arquitectónicos que ya hemos comentado, o sea los muros externos blancos, el desnivel entre el jardín y el patio interior, etc. Elementos que, de manera particular, expresan la utopía y constituyen la forma de la idea son el uso del color y el tratamiento de los materiales (sobre todo los de la pared que engarza la vieja fachada).

## *3. La génesis del proyecto*

### *3.1. El proceso proyectual y la dialéctica genética*

El Museo nace de la necesidad de desmontar el fragmento de la fachada del Palazzo Di San Lorenzo, ruina supérstite en la ciudad destruida por el terremoto de 1968, para luego trasladarlo y conservarlo en la nueva Gibellina, a 20 km de distancia.

En la intención del ayuntamiento, la intervención tenía que ser de mera restauración conservativa. Pero Venezia decide transformar este “programa de conservación” en un proyecto arquitectónico. El proceso proyectual se compone de tres fases: la elaboración de la idea, la producción y la figuración de la obra de arquitectura (también definible como materialización de la forma).

En la primera formulación del proyecto, hay una especie de idea abstracta, donde el lugar o el usuario no tienen ninguna importancia. En el caso del Museo de Gibellina la idea inicial es un espacio cerrado que contiene el fragmento y que lo separa del resto de la nueva ciudad desolada y sin relación con las colinas y las montañas del medio ambiente natural. La fase siguiente es el proceso de acercamiento a los elementos

“reales”, a la historia y las condiciones físicas y sociales del lugar, a las personas que lo viven, etc. En este momento, la idea inicial empieza su transformación, su adaptación a estas condiciones.

Un aspecto interesante es que para Venezia los elementos que determinan la metamorfosis de la idea proyectual son los “hechos irrelevantes” y las “situaciones banales”, más que los elementos excelentes o los fenómenos extraordinarios.

“A partir del momento en que hay una idea clara, empieza efectivamente esta relación con las condiciones del sitio y con una serie de referencias a edificios que han desarrollado relaciones análogas con el sitio. La arquitectura se hace con muchos conocimientos, se necesita saber muchas cosas y recordarlas en el momento oportuno, es decir se debe conseguir tener la mente libre, y tener automatismos, hacer comparaciones, de posibles controles, posibles verificaciones sobre el sitio, sobre otros sitios análogos, sobre otras situaciones, y al fin, conseguir que el edificio revele su estado”<sup>1</sup>.

La construcción del edificio empieza en 1981. En 1984 se completa la primera fase; en este momento, se empieza a comprobar la correspondencia de las intenciones proyectuales con la obra realizada: empieza la figuración de la obra arquitectónica. El fragmento no es ya una entidad separada, sino que forma parte del nuevo edificio, constituyendo uno de los muchos elementos de que el edificio se compone (lo cual expresa plenamente la diferencia con una intervención de tipo simplemente consolidativo). Éste es el momento en que los aspectos retóricos que hemos analizado en el punto 1.1 se transforman en medios poéticos.

Durante el período de la construcción, las propuestas hechas en fase proyectual se han mantenido. Es verdad, sin embargo, que algunos aspectos, como las técnicas constructivas, no habían sido de todo planteados, sino resueltos directamente en la obra, lo que provoca unos resultados inesperados.

“Lo interesante es justamente el paso de la fase de proyectación a la fase de la obra, en la que intervienen otros obstáculos, otros impedimentos, y en la que el edificio asume un valor de novedad incluso respecto a sí mismo.”<sup>2</sup>

Los trabajos de la obra terminan en 1987, tras un período intencionalmente muy largo, pero no concluye el proceso proyectual, el cual, en la intención del arquitecto, debe coincidir con el proyecto mismo y configurarse, pues, como un proceso de descubrimiento y de investigación.

La dialéctica genética del proyecto coincide con una búsqueda incesante de un equilibrio entre racionalidad y descontrol.

*“Nella vita seguiamo due diversi impulsi. L'uno é l'impulso all'abbandono, ad abbandonarci al naturale cambiamento delle cose. L'altro è un impulso al controllo, a controllare la natura attraverso geometria e misura. In architettura bisogna concepire una battaglia tra questi due impulsi. C'è una specie di opposizione fra geometria e scorrere della vita.”*<sup>3</sup>

Ya hemos hablado de elementos del proyecto que tienen una carga simbólica. Hace falta recordar que el descontrol, la “sinuosidad”, están representados por la serpiente, o por el cilindro de piedra para la recogida del agua, mientras la racionalidad está en las formas regulares de los muros. Pero ahora nos

---

<sup>1</sup> A. González Raventós, “Conversación sobre arquitectura. Un día de abril”, en C. Vásquez Zaldívar (ed.), *Francesco Venezia. Due Case, Tre Edifici Pubblici*, Hunter Douglas, Santiago del Chile, 1994, pág. 38.

<sup>2</sup> A. González Raventós, “Conversación sobre arquitectura. Un día de abril”, en C. Vásquez Zaldívar (ed.), *Francesco Venezia. Due Case, Tre Edifici Pubblici*, Hunter Douglas, Santiago del Chile, 1994, pág. 47.

<sup>3</sup> F. Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, pág. 83.

---

interesa la génesis del proyecto y la manera en que el arquitecto consigue este equilibrio entre instinto y razón. Los instrumentos que el arquitecto utiliza para lograrlo son el tiempo y la luz.

Del tiempo hablaremos más adelante, en el párrafo 3.2. El verdadero medio de control es en este caso la luz. La luz dibuja el espacio; sustituye a la materia, que se queda en un nivel de penumbra: entrando en el edificio a veces por las ventanas a veces por el “reposo”, la luz quita los elementos arquitectónicos de la penumbra, subrayando sus aspectos matéricos, formales y simbólicos, en maneras y en tiempos diferentes en las distintas horas del día.

*“La relazione usuale tra luce è ombra è invertita, la luce è usata parsimoniosamente...”*

*...Noi disegniamo solo una metà dell’edificio, quella immutabile. La seconda, la metà d’ombra, si forma e si trasforma in ogni ora del giorno dell’anno. Il fascino dell’architettura risiede nel prevedere questo cambiamento attraverso il progetto, attraverso la geometria. Ma basta una piccola nuvola per cancellare tutto ciò che abbiamo previsto.”<sup>4</sup>*

“En el edificio hay una parte que no varía, la parte fija. Bañado por la luz, el edificio puede asumir un número de configuraciones formales grandísimo, que dependen de las diversas horas del día, de los diversos días del año y de la latitud.....el edificio se convierte en un elemento fuertemente naturalizado porque asume los mismos cambios que la naturaleza, para partir de un control completamente abstracto de su geometría y a partir de su inmutabilidad.”<sup>5</sup>

La arquitectura o, más bien, el gesto proyectual, es pre-visión, pre-figuración. El proyecto no dice cómo será un lugar tras la construcción del objeto arquitectónico, sino que hace una previsión, una hipótesis. Aunque el arquitecto tenga instrumentos de control, éstos no son suficientes para definir de manera unívoca una proyección en el futuro del objeto construido.

Es por esta razón que el arquitecto, frente a la construcción del objeto, se pone como observador: los procesos (los efectos de luz, los colores de la materia, las relaciones perceptivas con el entorno, etc.) ya no dependen de él; los “actores” (luz, objetos, paisaje, etc.) ya actúan solos, establecen relaciones inesperadas, creando un ambiente *in cui si stabilisce un silenzioso colloquio tra luce, oggetti e paesaggio.*<sup>6</sup>

Los esbozos que siguen en el siguiente párrafo son huellas de esta “observación”, casi inocente, adolescente, que el arquitecto hace frente al edificio en construcción.

### 3.2. Ordenación cronológica de los croquis

Los croquis que siguen son dibujos del arquitecto hechos a lo largo de la construcción del Museo; la mayoría tienen una fecha, pero hay algunos no fechados: estos últimos están al final de la catalogación. Estos esbozos, más que primeras tentativas de configuración gráfica de la idea proyectual, representan fases de un análisis del proceso proyectual y constructivo, realizado por el mismo arquitecto.

*“E ancor più della scrittura lo schizzo agisce selettivamente: separa un ordine, individua le gerarchie da cui il progetto prende le mosse, coglie una linea di demarcazione. Primo materializzarsi del progetto, è figura di una*

---

<sup>4</sup> F. Venezia, *Scritti brevi 1975-1989*, pág. 84.

<sup>5</sup> A. González Raventós, “Conversación sobre arquitectura. Un día de abril”, en C. Vázquez Zaldívar (ed.), *Francesco Venezia. Due Case, Tre Edifici Pubblici*, Hunter Douglas, Santiago del Chile, 1994, pág. 23.

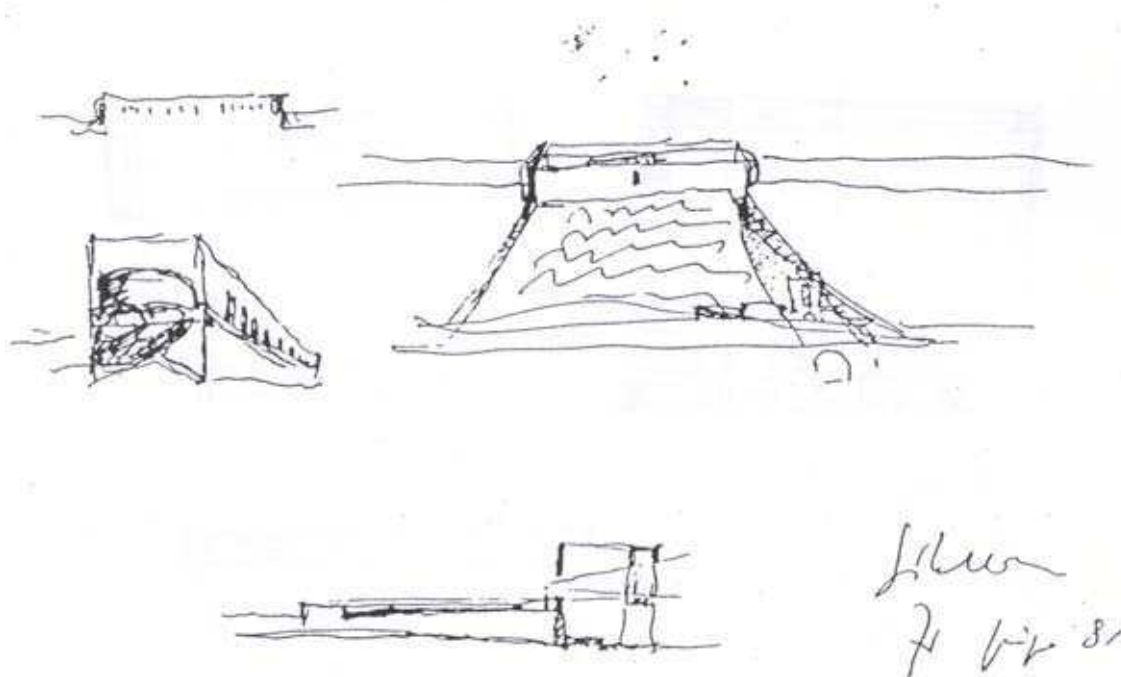
<sup>6</sup> F. Venezia, “Museo di Ghibellina”, en F. Venezia, *L’architettura, gli scritti, la critica*, Electa, Milán 1998, pág. 57.

---

*decisione che mira alla divisione, che separa. Lo studio della architettura e il progetto sono per Venezia esercizi eminentemente selettivi.*"<sup>7</sup>

7 junio de 1981

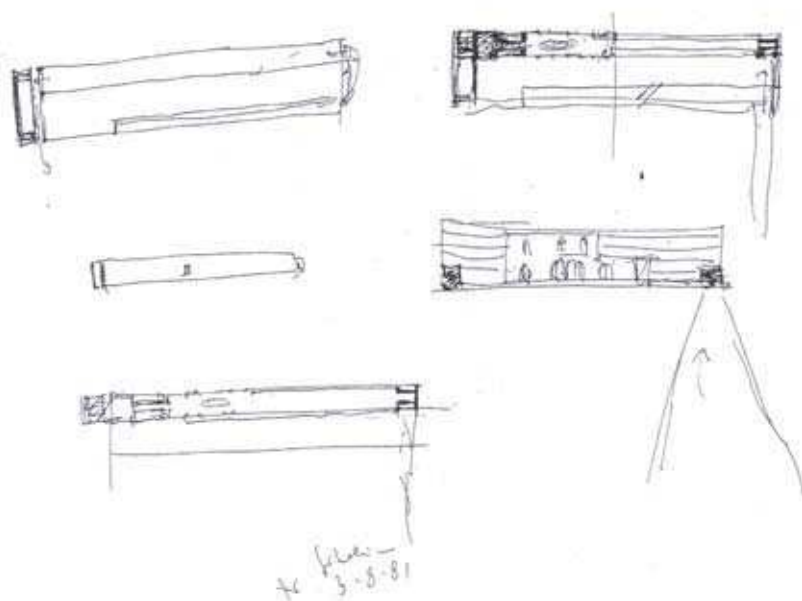
En estos primeros esbozos se puede leer la relación entre el edificio y el medio externo, que está simplemente representado por líneas horizontales: esto expresa la voluntad de "eliminar" todos los elementos del contexto para que el edificio pueda restablecer un diálogo con el paisaje tal como estaba antes de la construcción de la nueva Gibellina.

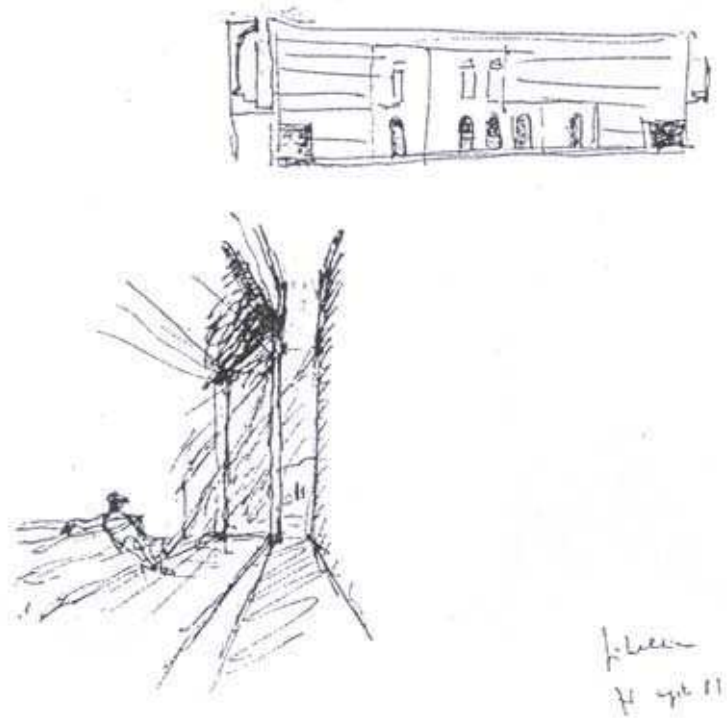


Agosto de 1981

Los primeros de este grupo son dibujos de estudio del recorrido de visita: se observan las flechas que indican la entrada, el camino en los dos niveles y la bajada final al jardín. Los siguientes representan el patio interior en su aspecto "matérico" más que en su características espaciales: el arquitecto analiza aquí el contraste entre el material de la vieja fachada del Palazzo Lorenzo y el del nuevo muro que lo sostiene. El último esbozo representa el reposo, con los juegos de luz y sombra que modelan su espacio interior.

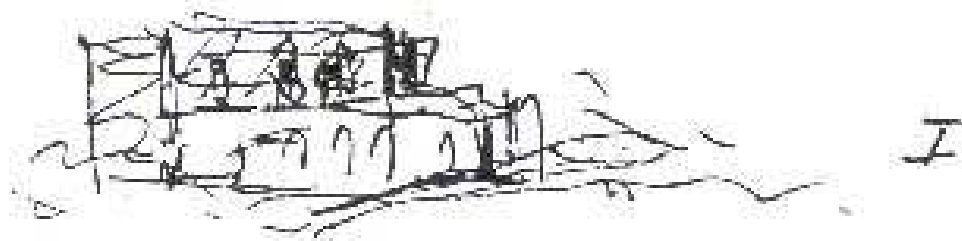
<sup>7</sup> F. dal Co, *Forme e tempo. Sul lavoro di Francesco Venezia*", in *Korean Architects*, núm.8, 1995.



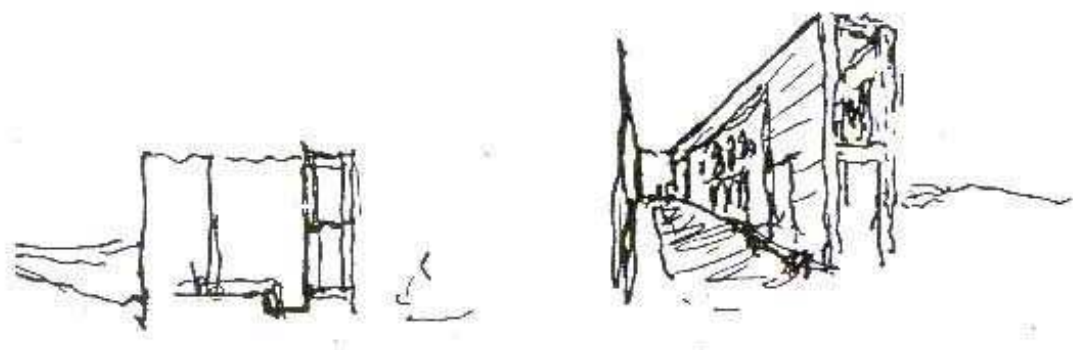
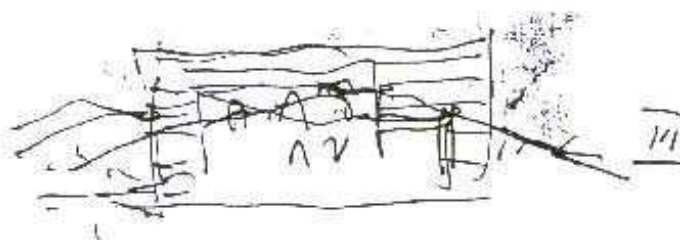
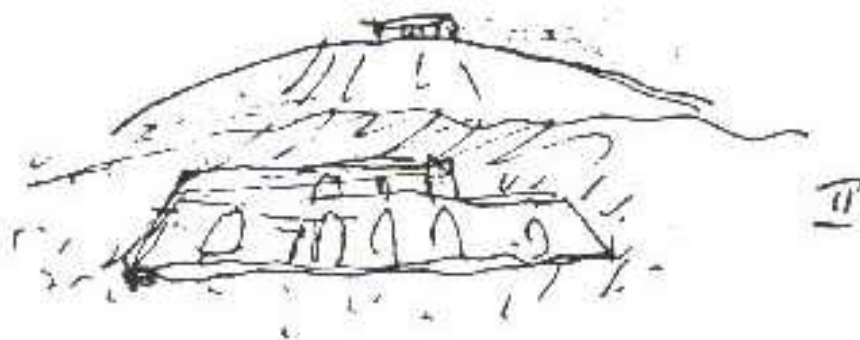


*24 de diciembre de 1981*

Se trata de una síntesis gráfica de la historia del lugar y de la idea proyectual: el Palazzo Lorenzo antes del terremoto (I), después del terremoto (II) y tras la construcción del nuevo edificio-soporte (III).

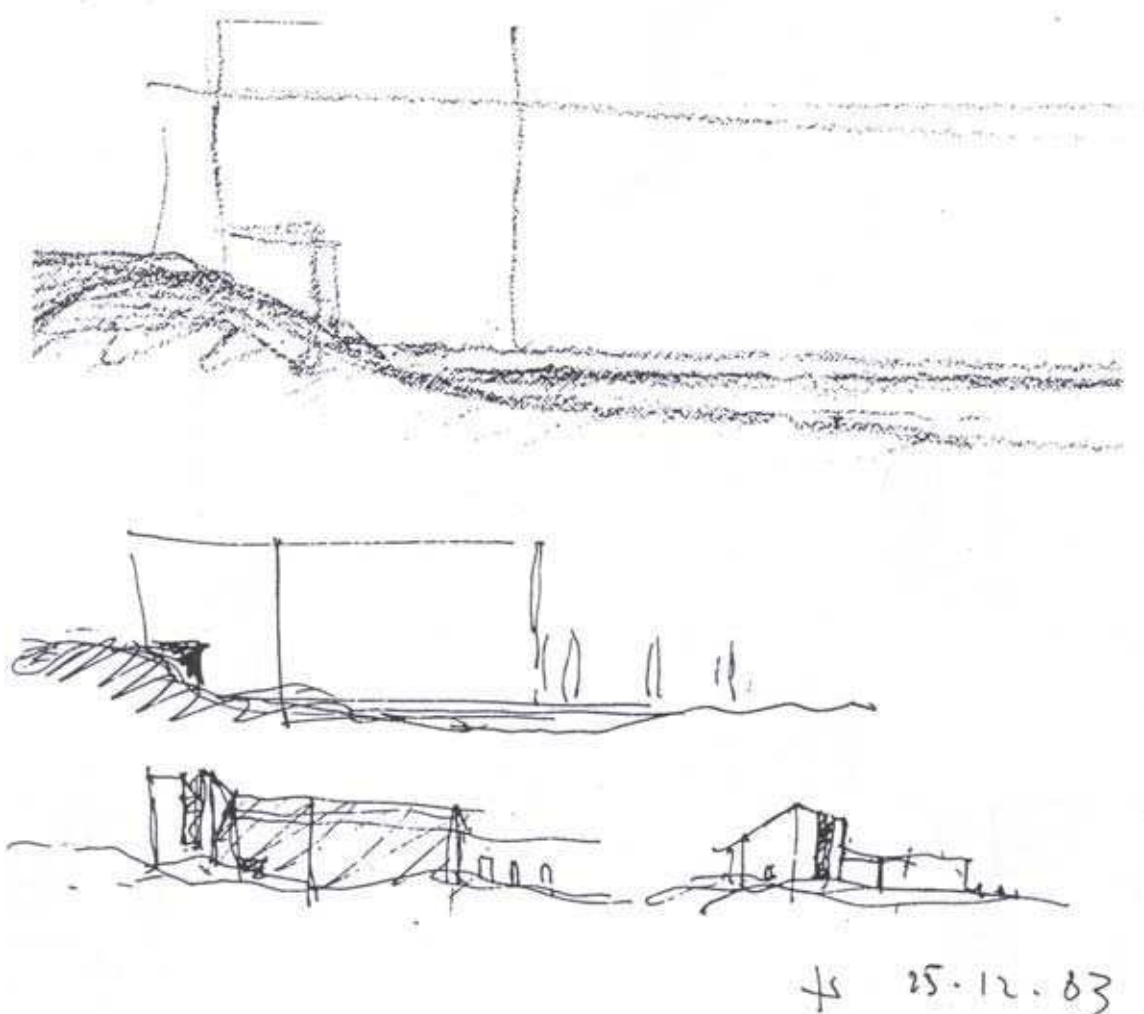






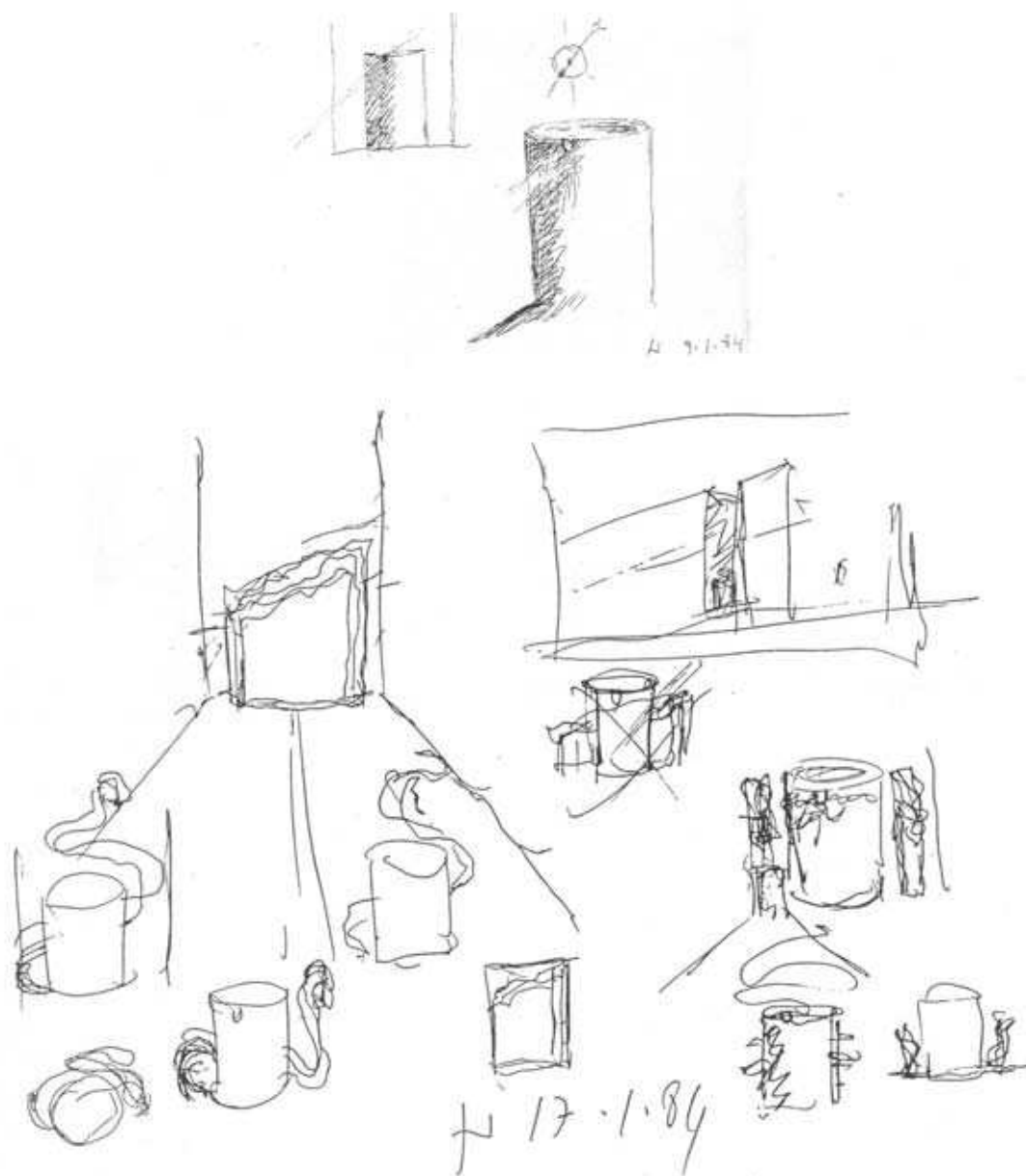
*25 de diciembre de 1983*

Estas son secciones sobre el patio interior, que muestran un desnivel entre el suelo interior (más bajo) y el terreno externo al edificio, lo que subraya la voluntad de rechazar el medio externo y crear una condición geográfica nueva para el edificio. Las líneas que marcan la base del edificio representan una trabe de hormigón que destaca los muros desde el suelo.



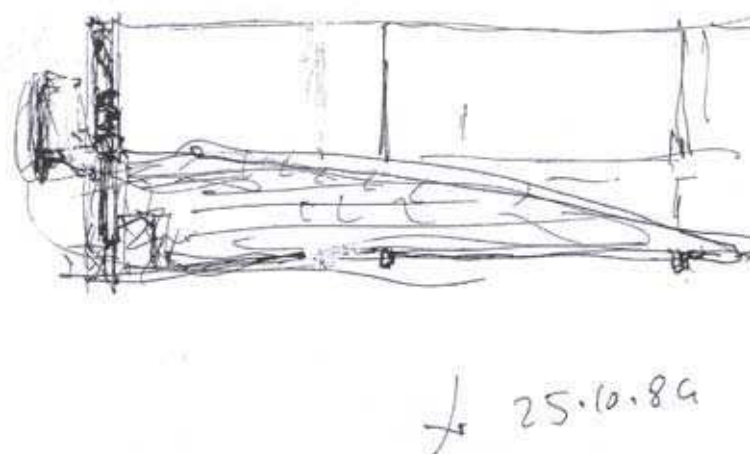
*Enero de 1984*

Los elementos escultóricos del reposo: el cilindro de piedra para la recogida de agua y la serpiente.



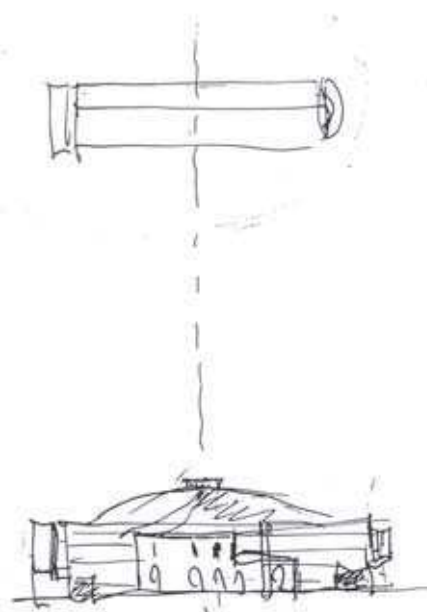
25 de octubre de 1984

Esbozo del edificio en sección. Se pueden ver la rampa que conecta los dos niveles y el balcón-pasillo.



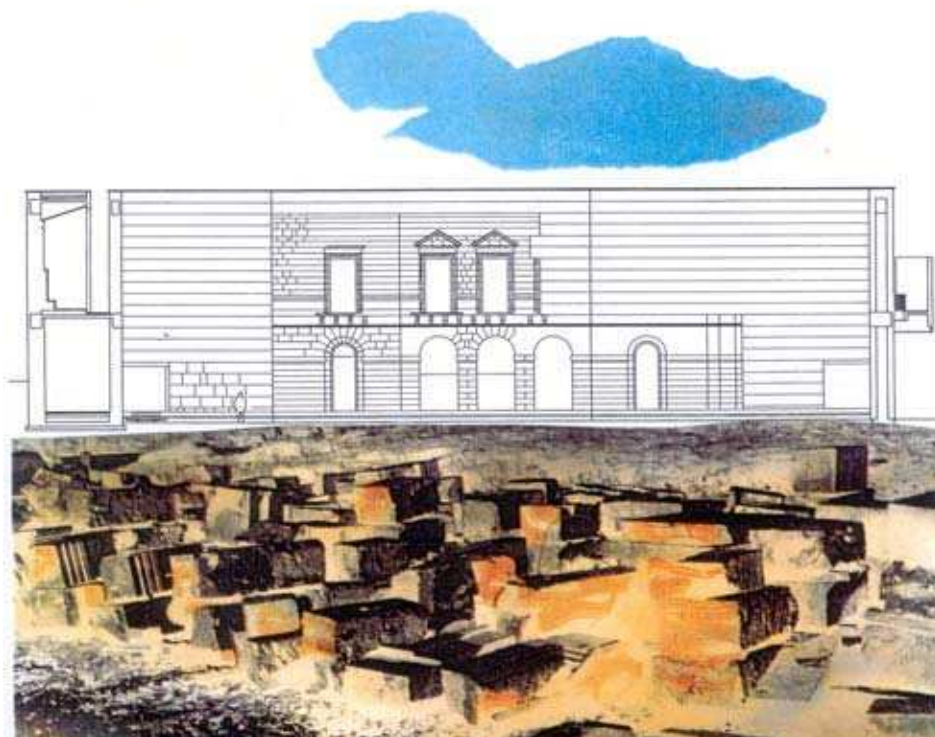
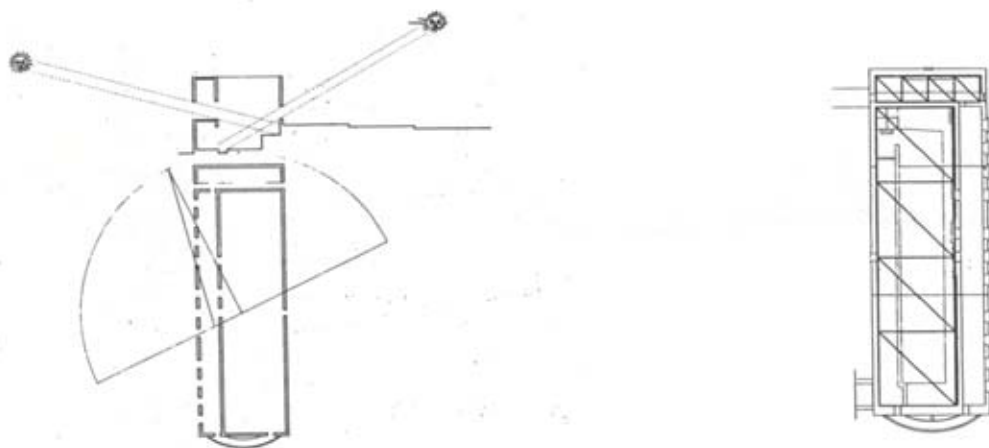
*Croquis sin fecha*

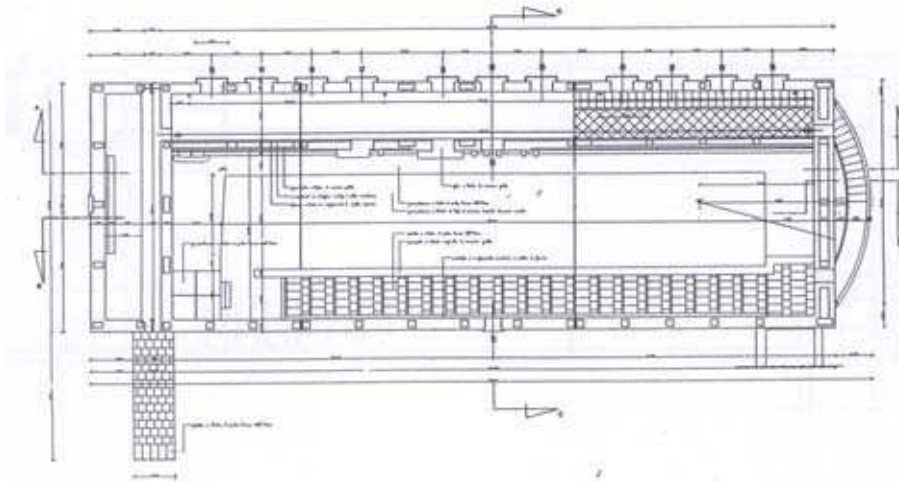
Estos croquis analizan el Museo en su conjunto. El edificio está siempre representado en su parte interior, también cuando se relaciona (como en el caso del primer dibujo) con el paisaje. A diferencia de los esbozos de agosto de 1981, aquí las paredes del patio interior no están analizadas como “materia”, sino como límites del espacio que contiene el fragmento de la vieja fachada del Palazzo Lorenzo..

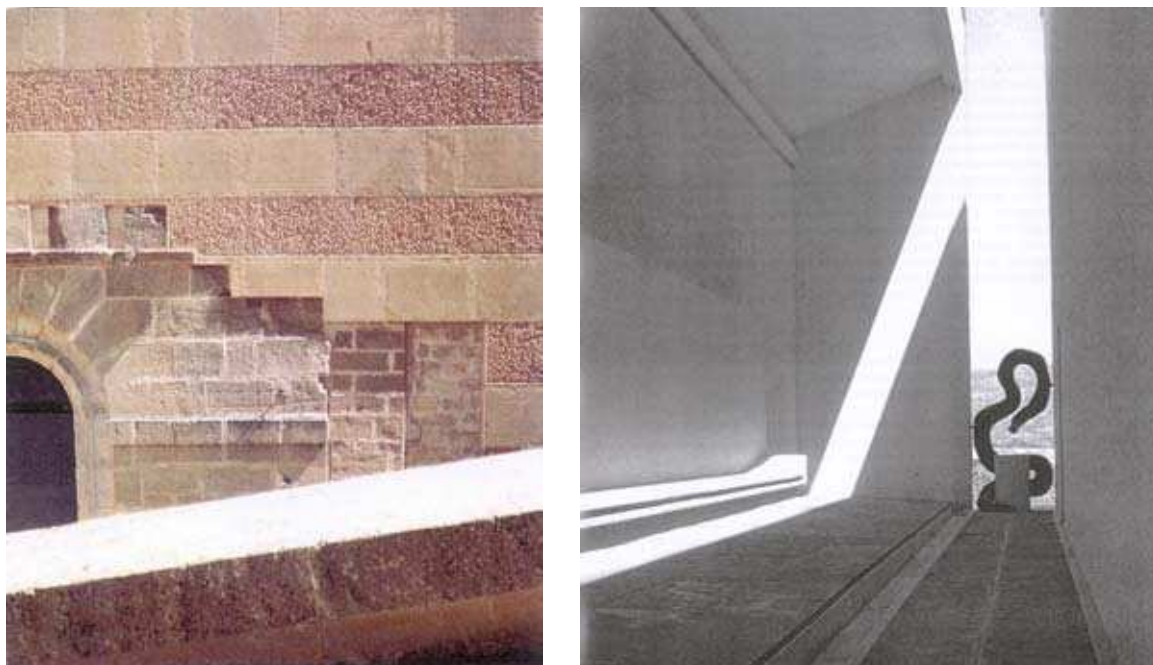


*Esquemas*

Estos dos esquemas muestran los dos “instrumentos de control”: la luz y el trazado regulador, donde la luz define el color de la piel del edificio, y el trazado (basado en la sección áurea) es el esqueleto.







*Objeto proyectado y objeto construido*

#### *4.1. El edificio y el medio externo*

El Museo está situado al extremo del centro habitado, cerca del campo; el interior es un “*mondo di pietra*” el exterior un “*guscio bianco*”; el nivel del suelo en el patio interior es más bajo respecto al de la parte nueva habitada, y los muros se apoyan sobre una viga de hormigón que, formando un hilo de sombra a la base, destaca los muros desde el suelo.

Estos elementos demuestran cómo el edificio rechaza la ciudad de hoy, la Gibellina nueva, e intenta crear un mundo para sí mismo para llegar a una dimensión abstracta donde poder restablecer un contacto con la historia y con los factores culturales tradicionales.

Pero el edificio no sólo rechaza la geografía de la nueva Gibellina, sino que intenta recrearla: véase la ventana del jardín, sola, abierta en medio del muro, que permite vislumbrar el paisaje a través del balcón central de la vieja fachada, y su correspondiente en la pared opuesta; así mismo, los huecos del descanso y las ventanas del cuerpo que alberga la exposición en el primer piso eligen sólo vistas sobre las colinas y las montañas, eliminando las nuevas construcciones. Con esta solución, el fragmento, y también el visitador, se integran en un paisaje natural al que había antes del terremoto, o sea, a una geografía “histórica”, virtualmente recreada, con instrumentos de control (ventanas, huecos) que, a la misma manera de Leonardo da Vinci en la Última Cena, capturan el paisaje y lo atraen hacia el interior de la arquitectura.

#### *4.2. El concepto del tiempo*

El Museo de Gibellina expresa un concepto de tiempo con dos aproximaciones diferentes.

Por un lado, intenta detener el tiempo cósmico, el curso de la historia: una construcción nueva, regular, geométrica, fija la fachada antigua, encuadrándola en un tiempo bien definido: el tiempo de hoy. El edificio antiguo ha experimentado muchas transformaciones: construido, destruido por el terremoto, descompuesto en piezas, luego trasladado y reconstruido otra vez: ha vivido, pues, una “vida” dura, llena de sufrimientos (como la vida de los habitantes de Gibellina, que han sufrido la destrucción de la ciudad). El muro nuevo, al estabilizar la posición de la vieja fachada, quiere detener su tiempo y sus sufrimientos.

Por otro lado, los juegos de las sombras sobre las fachadas y a través de las pocas ventanas, cambiando continuamente el aspecto estético de los muros, indican que el nuevo edificio ya es hallazgo, preparado para los futuros cambios que el tiempo histórico impondrá.

El nuevo edificio denuncia su fragilidad al transcurrir del tiempo: materiales reciclados, sus composiciones en los muros, el uso de tecnologías constructivas tradicionales, expresan incertidumbre e imprevisibilidad, y la idea de que la construcción está lista para otras transformaciones.

Considerando este sentido del valor del tiempo y la relación entre el edificio y el medio externo, es posible concretar una voluntad explícita de definir un contraste entre el tiempo cósmico (que coincide con el tiempo del proyecto) y los varios tiempos históricos (de varios ámbitos culturales), entre el tiempo de la naturaleza y el tiempo del arquitectura.

#### 4.3. *El aspecto dialógico y la crítica*

Si es cierto que el proyecto busca claramente un punto de ruptura frente al desarrollo natural de la ciudad reconstruida, contraponiendo a ella una concepción diferente en la dialéctica histórico-geográfica, el edificio construido es considerado por la crítica un ejemplo de intervención no violenta, educada y selectiva.

Considerando los comentarios de arquitectos y historiadores que han visitado el edificio, el valor dialógico de la obra de Venezia radica en la capacidad de facilitar la percepción de los signos y de la identidad del lugar, mutilados por los eventos históricos, que ya no se pueden tener sólo con el conocimiento de los hechos y ni siquiera con la imaginación.

El edificio es visto como una “máquina” capaz de hacer accesible un territorio difícil y duro, y se configura como un filtro entre el hombre y el lugar.

Otra parte de la crítica acusa el edificio de ser un lugar para “una sociedad de elementos arquitectónicos” (ventanas, muros, materiales, cornisas, etc.), pero no para la presencia humana, respecto la cual parece establecer una distancia.

El hombre queda reducido de actor a espectador puro, y se le quita la posibilidad de participar en el proceso de transformación y definición de la identidad del lugar.

En 1989 la revista italiana *Modo* organizó un referéndum para elegir la mejor obra de arquitectura contemporánea entre las 24 elegidas para participar al primer Premio Mies van der Rohe de arquitectura europea contemporánea.

El Premio Mies van der Rohe lo ganó el arquitecto Alvaro Siza con el proyecto del Banco a Vila do Conde (1986), mientras el referéndum fue ganado por Francesco Venezia con el Museo de Gibellina.

Los lectores de la revista, que pueden representar, “al usuario”, seguramente conocían poco el edificio construido, pero evidentemente identificaron en sus pocas imágenes conocidas una fuerte comunicabilidad y la claridad con la cual ha sido expresada la idea proyectual.

---



Ésta es, sin duda, una prueba de éxito dialógico, que evidencia como el “usuario” (en este caso el lector de la revista) ha leído lo que el arquitecto había planteado en fase proyectual, otorgando al proyecto mismo un alto nivel de inteligibilidad.

#### 4.4. *Las referencias*

Una referencia constante en toda la obra de Francesco Venezia es Le Corbusier, del cual el arquitecto italiano adquiere una enseñanza compositiva hecha de elementos tales como el juego rítmico de las formas, así como una aproximación al estudio de la topografía y de la geografía del lugar.

El reposo, en el Museo de Gibellina, tiene mucho en común con la Torre de Sombras, una construcción que Venezia define como “lugar para estar al fresco”.

La simplicidad y la abstracción de las formas encuentran en A. Loos otra referencia evidente, a parte del acercamiento, aun más explícito a otras dos constantes loosianas: el contraste entre la pureza exterior y la complejidad interior, y el rechazo del ornamento y la decoración.

La abstracción geométrica, el intento de establecer una relación entre memoria, lugar y monumento, definen un paralelismo con el Danteum de Giuseppe Terragni.

El antecedente más remoto en la historia de la arquitectura se encuentra en la misma idea matriz del proyecto, o sea, en el bloqueo de la vieja fachada en el nuevo edificio, que ya empleó Brunelleschi cuando amplió la iglesia románica de la Badia Fiesolana, colocándola en medio de la nueva fachada lisa, con recursos horizontales.

#### 4.5. *La obra en el debate arquitectónico*

Francesco Venezia es un joven arquitecto napolitano cuya posición se aleja tanto del debate local cuanto de la esfera oficial: su búsqueda arquitectónica define una filosofía que, traducida en obras que van desde el diseño hasta la *Land Architecture*, por un lado rechaza la tendencia internacionalista y por otro no se diluye en un estéril y patético regionalismo.

Su pasión por la historia lo lleva a seguir un recorrido tradicionalista no tanto bajo la ley de la continuidad, sino de la recuperación de valores culturales perdidos.

Su práctica proyectual es atenta al uso de los materiales, y es capaz de interpretar de forma original las sugerencias del contexto con términos lingüísticos refinados. Su trabajo, aunque exprese muchos temas dominantes en los primeros años ochenta, se encuadra más bien en un debate que se remonta a un contexto temporal de casi sesenta años atrás.

Su concepción de modernidad coincide con una idea de libertad compositiva (siempre dentro de una gran red de vínculos) y de uso de los materiales y las tecnologías (en el sentido de poder utilizar o renunciar a tecnologías modernas).

“Modernidad debería ser el no perder ni las oportunidades que nos aportan las experiencias precedentes a nuestra época, ni las que nos da la contemporaneidad. El error que a menudo cometen algunos intérpretes

de la modernidad es dar siempre una manifestación de avance extremo, es decir, declararse como de extrema vanguardia.”<sup>8</sup>

La mayor aportación a la teoría de la arquitectura radica, en la definición de proyecto de arquitectura que expresa, como resultado de un encuentro entre un orden mental y las condiciones circunstanciales, un contraste entre las ideas, las referencias teóricas y las características histórico-emocionales del sitio. El papel del acto de proyectar se configura, pues, como adaptación de las ideas a las circunstancias.

---

<sup>8</sup> A. González Raventós, “Conversación sobre arquitectura. Un día de abril”, en C. Vásquez Zaldívar (ed.), *Francesco Venezia. Due Case, Tre Edifici Pubblici*, Hunter Douglas, Santiago del Chile, 1994, pág. 51.

---

*Bibliografia*

- Beaudouin, L. "Le Musée de Gibellina". *AMC*, núm.13, octubre de 1986.
- Di Caterina, P. "Il Museo di Gibellina". *L'Industria delle Costruzioni*, núm.174, abril de 1986.
- Guell, X. (ed.) *Francesco Venezia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1992.
- Lauda, G. "Tra misura e mistero". *Modo*, núm.111, 1989.
- Messina, B. (ed.) *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia 1980-1993*. Nápoles: Clean, 1993.
- Norri, M.R.; Karkkainen (ed.) "Contemplations on Architecture. A series of monologues". *Acanthus*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture, 1990.
- Ortelli, L. "Architettura di muri. Il Museo di Gibellina di Francesco Venezia". *Lotus International*, núm. 42, 1984.
- Vásquez Zaldívar, C. (ed.) *Francesco Venezia. Due Case, Tre edifici Pubblici*. Santiago de Chile: Hunter Douglas, 1994.
- Venezia, B. *Francesco Venezia. Architetture in Sicilia 1980-1993*. Nápoles: Clean, 1993.
- Venezia F. *Francesco Venezia. L'architettura, gli scritti, la critica*. Electa. Milán: 1998.
- Venezia, F. "Idee e tecniche di architettura." (Texto de la conferencia pronunciada en la Sommerakademie de Berlín, en 1987).
- Venezia, F. "Il Museo di Gibellina." *Lotus International*, núm. 42, 1984.
- Venezia, F. "Il trasporto di un frammento." *Lotus International*, núm. 33, 1981.
- Venezia, F. "L'edificio e la cava." *Gran Bazaar*, diciembre-enero de 1985.
- Venezia, F. *Scritti brevi 1975-1989*. Nápoles: Clean, 1990.
- Venezia, F. "Transfer and transformation. The architecture of spoils: a compositional technique." *Daidalos*, núm.16, 1985.
-

Shlomi Almagor  
UPC, Barcelona

**EL MUSEO KIMBELL, EN TEXAS  
DE LOUIS I. KAHN  
ANÁLISIS ESTÉTICO-HISTÓRICO**

*1. Introducción*

Desde 1990, Jerusalén alberga cada dos años un congreso internacional de arquitectura: The Jerusalem Seminar of Architecture. La lista de conferenciantes incluye, entre otros muchos a Tadao Ando, Richard Rogers, Charles Correa, Norman Foster, Enric Miralles, Alvaro Siza, Richard Meier...

En la primera edición del congreso, en ocasión de la inauguración del nuevo edificio de la corte suprema de Israel, yo estaba cursando mi segundo año de la carrera. En aquellas conferencias, intervinieron siete u ocho arquitectos de primera fila de Japón, Estados Unidos, Australia, India, Europa. Sus trabajos eran muy diferentes entre sí. Pero todos, hasta el último, incluían a Louis Kahn en sus charlas.

Como estudiante que empezaba la carrera, no sabía mucho sobre Kahn. Admito que tampoco salí corriendo a investigar quién era aquel que tanto influyó en todos estos grandes arquitectos; pero, por curiosidad, con el tiempo empecé a interesarme por él. (Obviamente, sin una dirección educadora: la mayoría de los estudiantes se dedican a hojear las últimas revistas.) Desde entonces, tomé conciencia de este “hueco” en mi formación.

Este ejercicio de investigación fue una buena excusa para profundizar mi conocimiento de Louis I. Kahn. En el tiempo transcurrido desde aquel congreso, logré leer un poco de lo que había dicho este arquitecto-poeta y me pareció muy adecuado investigar una obra suya en el contexto de nuestro estudio. Además, las palabras de Kahn fueron extensamente documentadas y citadas, lo que nos da una visión bastante amplia sobre las intenciones del arquitecto y el proceso de diseño desde su propio punto de vista.

Se dice que Kahn consideraba el Museo Kimbell como uno de sus edificios favoritos. Ésta era una muy buena razón para escogerlo como tema. Además, viendo fotos, principalmente del interior del edificio, se nota que la luz es el actor principal en esta obra. Conociendo un poco lo que ha escrito Kahn sobre la luz, uno intenta ver cómo se materializan las palabras.

Muchos de los textos de la bibliografía están en inglés, por lo que en las citas – principalmente de afirmaciones de Kahn mismo – he mantenido el idioma original.



## 2. Evaluación estética

El Museo Kimbell fue el último edificio que Kahn concluyó antes de morir. Cuando se inauguró el museo, la carrera de Kahn estaba en su apogeo. Era el edificio de un maestro.

Uno de los conceptos básicos del museo, según una carta que había escrito Kahn a la señora Kimbell, era la de una casa en un jardín. Patricia Cummings Loud, en su libro *The Art Museums of Louis Kahn*, señala que Kahn adaptó unos elementos de conocidos museos históricos de Estados Unidos, como por ejemplo la división en tres partes, organización típica de Beaux-Arts presente en la entrada principal, con las dos alas laterales delimitando el corte de la entrada en la parte central. Pero Kahn -afirma- transformó este modelo de museo clásico y su entorno.

Uno no entra al museo directamente por una entrada monumental. El acceso desde la calle es a través de caminos axiales que llevan al visitante a una plaza desde la cual se accede al patio de la entrada. Al acercarse al museo, destaca el módulo de la bóveda sobre cuatro columnas. Este elemento se multiplica, para componer toda la planta superior. El edificio parece muy claro y legible en su lógica constructiva y su organización.

El exterior, por lo menos desde el norte, el este y el sur, carece de elementos comunicativos de escala, lo que le da una apariencia arcaica, ajena al paso del tiempo. Cummings Loud vincula estas vistas del edificio a edificios antiguos de almacenamiento en Egipto o Roma. Una comparación más moderna podría ser con naves industriales o silos.

El Museo Kimbell se halla en un parque que alberga una serie de instituciones culturales y que forma el centro cultural de la ciudad. En el contexto de esta acrópolis de cultura, se puede entender la connotación de templo que el museo puede reflejar con su forma monolítica, sus elementos repetitivos y su apariencia "nítida".

El proceso de aproximación al museo es todo un ritual. Hay que subir por los caminos de gravilla, que se convierten en caminos sagrados, hasta la cima del cerro, pasando estanques de granito negro con cascadas, y llegar a la arboleda que protege al visitante, antes de entrar. Con el ruido que producen las pisadas sobre la gravilla, el movimiento y el sonido del agua, los olores del pasto y de los árboles, este viaje se convierte en muy físico, muy sensual.



## Análisis estético-histórico

Kahn, en una carta a la señora Kimbell, describe el entorno con estas palabras:

*“Wednesday, June 25, 1969 Dear Mrs. Kimbell:  
The entrance of the trees is the entrance by foot which links Camp Bowie Boulevard and West Lancaster Ave. Two open porticos flank the entrance court of terrace. In front of each portico is a reflecting pool which drops its water in a continuous sheet about 70 feet long in a basin two feet below. The sound would be gentle. The stepped entrance court passes between the porticos and these pools with the fountain, around which one sits, an axis designed to be the source of the portico pools. The west lawn gives the building perspective.  
The south garden is at a level 10 feet below the garden entrance approached by gradual stepped lawns shaped to be a place to sit, to watch the performance of a play music or dance. The building with its arched silhouette is doing as the backdrop of a stage. (Doble papel). When not so in use it will seem only as a garden where sculpture acquired from time to time would be. The north garden though mostly utilitarian is designed with ample trees to shield and balance the south and north sides of the building. The car entrance and parking is also at the lower level... This end too is lined with trees designed to overhang the cars as shelter.”*

Ronner H., Jhaveri S.



Como un edificio clásico, el Kimbell tiene dos caras: una fachada de calle y una fachada de jardín. Pero aquí también, Kahn le da otra interpretación. La orientación del museo le hace dar la espalda a la calle. La fachada de calle, considerada por Kahn y por el cliente (su representante, Brown) como fachada posterior, es bastante rigurosa, austera. La fachada de jardín, mirando hacia el oeste, es la fachada principal. Se abre con sus porches y su patio recibidor; acogedora, da la bienvenida.

Cabe preguntarse si una entrada del aparcamiento funcionando como una entrada cualquiera es un fallo de diseño, o puede ser que la culpa sea de los responsables actuales. En la sociedad del coche, la mayoría de la gente no experimenta el acceso al museo como Kahn pretendía. Si uno aparca el coche y entra por el nivel inferior por la puerta posterior (véase el párrafo ‘usuarios’), ni sube las escaleras principales, ni atraviesa “la entrada de los árboles”, ni pasa entre los estanques reflectantes para llegar al patio de entrada. Obviamente, no experimenta el drama de entrar desde el patio soleado a esta caja cerrada para descubrir de repente un espacio amplio y fluyente, lleno de luz mágica. Quizá, descubre un “jardín posterior” después de pasear por el museo.



### 2.1. Silver light

El Kimbell, con sus proporciones agradables, la simplicidad y la elegancia de sus detalles, la claridad del plano y la repetición de sus bóvedas, está considerado el museo clásico de Kahn.

El interior del museo, al contrario de su imagen obstruida exterior, es intrínseco y sorprendentemente luminoso. Las claraboyas en las bóvedas dispersan la luz por todo el espacio. Khan dijo muchas veces que la luz es un elemento central en su obra. En el Museo Kimbell parece que consiguió una calidad de luz sin precedentes. Kahn maneja la luz natural en el museo de distintas maneras. Desde lo alto de los techos, la luz entra, partida por los reflectores, a través del aluminio perforado; roza las curvas de las bóvedas, y baña las paredes y particiones finamente. En zonas donde los reflectores son casi transparentes, la luz es más intensiva.

Los patios introducen otro tipo de luz a las galerías, con una intensidad variada y toques de color.

*“Added to the skylight from the slit over the exhibit rooms, I cut across the vaults, at a right angle, a counterpoint of courts, open to the sky, of calculated dimensions and character, marking them Green Court, Yellow Court, Blue Court, named for the kind of light that I anticipate their proportions, their foliage, or their sky reflections on surfaces, or on water will give.”*

*L'Architecture d'Aujourd'hui, núm. 142, Febrero de 1969. Hablando de una versión con más patios. Johnson Nell E.*

Otro tipo de luz entra por incisiones en las paredes exteriores o por las lunetas bajo los extremos de las bóvedas. Este control de la tan intensiva luz tejana parece ser parte de la arquitectura, y la aplicación de la creencia de Kahn acerca de la “inseparabilidad de la luz y la obra, y el hecho de que es posible construir la luz”.

Las galerías, a pesar de que forman parte de un espacio abierto, reflejan una sensación de salas individuales y amplias, divididas por canales bajos, que a su vez generan espacios secundarios un poco más sombríos. Esta división está proyectada en el suelo. Bajo de las bóvedas, roble blanco, y bajo de los canales, travertino.

Los canales, de hormigón colado y una parte de aluminio, sirven de conductores y reparten aire por el museo. Según Cummings Loud, también se emplearon para montajes artísticos. Al instalarse paneles en

## Análisis estético-histórico

los bordes exteriores del canal, se crea un espacio largo y estrecho, que puede servir, además, para exponer piezas sensibles a la luz. Este uso no fue previsto por Kahn, pero se incorpora magníficamente a su visión de que el espacio podría adaptarse a más usos de los previstos.



El espacio bajo de los canales, cumpliendo la teoría de Kahn de espacios sirvientes y espacios servidos, aloja en distintas partes del museo espacios y elementos auxiliares como las escaleras, el ascensor, la entrada al museo, la entrada a la biblioteca, el pasillo del auditorio y más.

*“The rooms at forth worth are a hundred feet long. They’re not so much rooms as they are arias of halls with low and high spaces, the low spaces being somewhat servant to the larger spaces. In the low spaces you can have enclosures. I was even thinking in terms of a little tearoom, or a closet, just to serve the larger vaulted areas...”*

*Wurman R.S.*

Otra manera de manejar y suavizar la luz se introduce en zonas no-públicas. La luz llega al interior después de chocar con paredes de travertino u hormigón frente a las ventanas. Cummings Loud dice que ésta es la aplicación de una lección aprendida por Kahn tras observar arquitectura vernácula durante el proyecto para el Consulado en Angola.

Kahn tenía la idea de luz cenital en naves abovedadas desde el inicio del proyecto. La intensa luz de Texas tenía que ser filtrada. Richard Kelly, el consultor de iluminación, desarrolló con Kahn un instrumento para romper la luz y proyectarla sobre las curvas de las bóvedas.

*“The light is brilliant in Texas. It’s a silvery light, nice light.”*

*Wurman R.S.*

*“The Kimbell Art Museum uses all natural light. After some initial designs that I made, Richard Kelly put the blueprints to the computer and came out with a shape that sent the light along the vaults.”*

*Wurman R.S.*

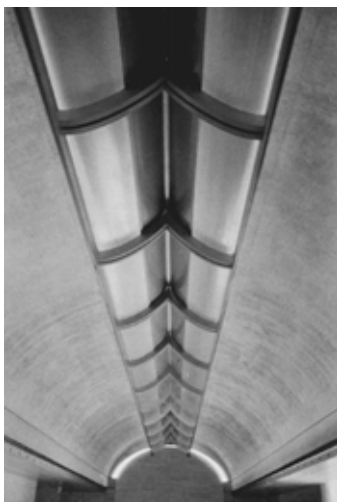




Marshall Meyers, arquitecto del equipo, responsable de la construcción del museo, definió el reflector de luz natural, cuando se iba a ser de vidrio-espejo, como un “partidor de haces” que divide “un haz de luz y lo envía en dos direcciones”. Louis Kahn, obviamente, proporcionaba definiciones más poéticas: “*un nuevo tipo de ventana*”, una “*instalación de iluminación natural*” y “*un modificador de la iluminación*”. Y sobre el resultado final explicó que:

*“The fixture is made on an aluminium frame. It is a very thin aluminium, perforated so you can see right through it. I wanted to give you the sense that you could see through it because the main thing was not to get any contrast. If this were solid, you’d feel the contrast between where the light is not and where the light is and it would give you a feeling of heaviness.”*

*Wurman R.S.*

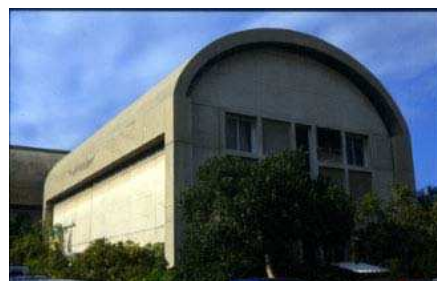


Los reflectores, como otros muchos elementos del edificio, tienen un doble papel:

*“I also used the same fixtures to bring electrical power, to give light at night—supplemental light or any emphasis you may want to put on a painting...”*

*Wurman R.S.*

Curiosamente, en su último proyecto, la Escuela de Ingeniería Wolfson de la Universidad de Tel Aviv, desarrollado en la época de la inauguración del Kimbell, Kahn repite la solución de ese tipo de iluminación, pero en Wolfson-obra concluida tras su muerte y construida sin control directo de su despacho- la diferencia del resultado es notable.



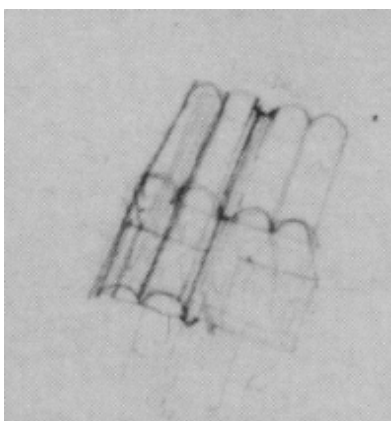
## 2.2. Las bóvedas

El museo está compuesto por un conjunto de naves abovedadas que forman un edificio único con un espacio abierto y fluido. Kahn tenía la idea de luz cenital, una abertura a lo largo de toda la bóveda, y con ello consiguió un efecto de cierta magia: dentro del edificio las bóvedas parecen contener luz.

Pero una bóveda partida en la cima deja de ser una bóveda. August Komendant, el ingeniero del museo y un colaborador de Kahn en muchas obras, creó la solución de cicloide (propuesta por Marshall Meyers), en la cual las dos partes laterales de la “bóveda” actúan como vigas independientes. Esta solución resuelve dos temas a la vez. Además de ofrecer la posibilidad de abrir una ranura en la parte alta de la “bóveda”, la libera de la necesidad de apoyarse en columnas o paredes, aparte de las cuatro esquinas de su base.

*“In older days the columns were close to each other. Today they can span a hundred feet and the dome-like vault has the properties of a beam. How marvellous that is.”*

*Wurman R.S.*



Kahn, un maestro de la retórica, dialoga en su obra con la historia de la arquitectura, y en la inauguración del museo, resume en tres frases la esencia de su edificio:

*“My mind is full of Roman greatness. The vault has so etched itself in my mind that although I cannot employ it, it’s there always ready. The vault seems to be the best. The light must come from a high point where it is best at its zenith. The vault, rising not high, not in an August manner, but somehow appropriate to the size of the individual. And its feeling of being home and safe came to mind.”*

*Johnson Nell E.*

## Análisis estético-histórico

En su ensayo sobre el Museo Kimbell en el libro de *Louis Kahn*-M.Sabini-, Peter McCleary escribe:

“Kahn se vio enfrentado a la paradoja estructural de que, en tanto la clave de un arco es una dovela necesaria en el arco y en la bóveda, en la cúpula se adapta al vacío del óculo. Kahn elimina material en el punto donde las tensiones de compresión son máximas. La abertura de una “nueva clase de ventana” crea un óculo lineal.”

En este contexto, se puede establecer a otra comparación con el edificio Wolfson. Allí, en la entrada principal, Kahn parece mostrar las habilidades del hormigón al quitar, de la misma manera, material de una zona con muchas tensiones.



Peter McCleary añade sobre el Kimbell:

“La cicloide hizo posible la solución del problema del volumen y la disminución de la carga del arco sobre los apoyos laterales.... Al emplearse columnas en lugar de paredes laterales para sostener la 'bóveda' cicloide, se produce una continuidad espacial entre sala y sala.”

*“The vaults can span a hundred feet without any column. I didn't allow anything to enclose the building.”*

*Wurman R.S.*

Esta fluidez del espacio le sirve a Kahn, según Robert Venturi (*Complexity and Contradiction in Architecture*) para llegar a aplicar su concepto de plano.

*Kahn:*

*“The places of entrance, the galleries that radiate from them, the intimate entrances to the spaces of the institution from an independent architecture of connection. This architecture is of equal importance to the major spaces though these spaces are designed only for movement and must therefore be designed to be bathed in natural light. This architecture of connections cannot appear in the program of areas – it is what the architect offers the client in his search for architectural balance and direction... The client asks for areas, the architect must give him spaces; the client has in mind corridors, the architect finds reason for galleries.”*

*Wurman R.S., Feldman E..*

## Análisis estético-histórico

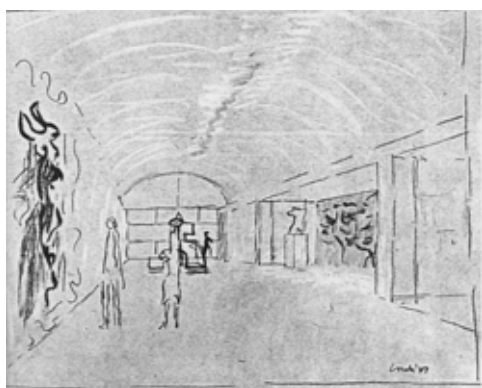
Venturi habla del elemento de doble función. Según él, Kahn prefiere la galería (*Gallery*) porque es direccional y no direccional. Un pasillo y una sala a la vez.

Dice que, a diferencia de los arquitectos modernos, que con su separación y especialización de funciones de programa siguen un tipo de pensamiento apto para el siglo XVIII, Kahn, con sus divisiones por tamaño y cualidad, nombrando los espacios de una manera ambigua, sirvientes y servidos, direccionales y no direccionales, niega esa especificación y opta por la multifuncionalidad.

*"I don't like to see space nailed down. If you could move it and change it every day, fine."*

Conversación con el cliente, Octubre de 1966

Johnson Nell E



Durante el proceso de diseño, Kahn desarrolló la función de los canales que conectan las bases de bóvedas adyacentes. Después de llegar a la solución de cicloide, Kahn quería entender el nuevo papel constructivo de estos canales.

August Komendant escribe, en su libro *18 years with architect Louis I Kahn*, que había explicado a Kahn que las "bóvedas" no sólo no se apoyan en aquellas vigas-canales sino que, por el contrario, los canales se cuelgan de las cicloides. Kahn toma esta parte de la 'acomodación', esa necesidad de adaptarse a las leyes de la naturaleza, como algo inseparable de la arquitectura.

En una conversación con Brown, su cliente, en 1968, dice:

*"Engineering is not one thing and design another. They must be one and the same thing."*

Johnson Nell E.

Sobre el esquema del plano final del museo, explica en una entrevista:

*"We also liked the idea of having three sections. The central section centers the east side, and the break which it gave us offered expression to the expansion joint which would be necessary with great distance. One expansion joint gave us no entrance, so we chose three sections with two expansion joints. A hundred feet is a very good expansion joint dimension."*

*It came together as a marriage between aesthetic sensitivities and engineering."*

Wurman R.S.

## Análisis estético-histórico

Peter McCleary llama a este matrimonio ‘techné’:

“La ‘techné’ es la transformación de la ausencia (arquitectura) en presencia (obra)...[es] mediación entre idea y realidad, intención y realización, arquitectura y construcción. Reflexión-en-acción.”



### 2.3. Los porches

En otra cita de una conversación con el cliente, Kahn habla de los porches. Estos, según él, desempeñan un papel retórico pero son superfluos para el edificio:

*“Because of the open porches, how the building is made is completely clear before you go into it. It is the same realization behind renaissance buildings, which gave the arcade to the street, though the buildings themselves did not need the arcade for their own purposes. So the porch sits there, made as the interior is made, without any obligation of paintings on its walls, a realization of what is architecture. When you look at the building and porch, it is an offering. You know it wasn’t programmed; it is something that emerged... You know what’s so wonderful about those porches? They’re so unnecessary.”*

(Conversación con el cliente)

Johnson Nell E.

McCleary critica esas frases de Kahn:

*“Khan entendía que la claridad del orden se encontraba presente en los porches abiertos del museo, donde “antes de ingresar en el edificio resulta completamente claro cómo ha sido construido...igual como ha sido construido el interior del edificio.*

*A diferencia del interior, el porche... presenta un comportamiento estructural diferente así como una relación distinta entre luz y espacio.”*



## Análisis estético-histórico

## 2.4. Autenticidad

Esa crítica es interesante por el hecho que Kahn se ocupa extensamente del tema de la autenticidad en arquitectura:

*“It is much better not to cover anything up but to show the full nature and relationship of part to part, including the present condition of each which is a record of how it got that way.”*

(Conversación con el cliente)

Johnson Nell E

*“The architectural space is one where the structure is apparent in the space itself.”*

Wurman R.S, Feldman E.

Kahn explica la forma de las lunetas en los extremos de las bóvedas:

*“The changing dimension of the slits at the ends of the vaults is caused by the fact that the end pieces are semicircular and the vaults become wider as they go down. The vault needs power at the top. It’s contrary to what you would expect. It is light at the sides and heavier at the top. At first it was heard for us to get used to it, but this is Komendant’s (The chief engineer) fearlessness. It’s not even a matter of fear. He knows the figure, and the figure gives him the shape. Something other than this gives me the shape. This unfamiliar thing of the thinness and the thickness there – to contrast it, not to follow it, I made the end walls purposely semi-circular, to emphasize the fact that this is a little and that’s much. Just to give honor to the engineering, and not to disguise it. I think its effect is rather captivating.*

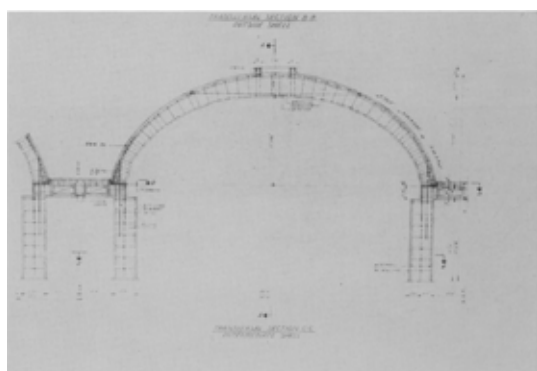
*It sets up a sense of wonder.”*

Wurman R.S.

Habla de las incisiones que separan las paredes laterales de las cubiertas de un extremo al otro de la bóveda:

*“There’s a continuous slit in which the wall does not touch the vault. It goes freely from place to place. From a hundred feet to a hundred feet. That was done to show how it was made, just like a wonderful cabinet. If you look inside, you see all the dovetailing. It’s completely evident, not disguised. ...The capability of the cycloid vault itself determined the dimension of these slits. The fact that it could span and be its own beam had to be given the fullest celebration of its nature, given its internal desire to tell you all about itself.”*

Wurman R.S.



## 2.5. Materiales

Los materiales fueron elegidos según su función física y conceptual en el edificio. Tienen que corresponder a un sistema predeterminado:

Análisis estético-histórico

---

*“This side of the building shows the decision of materials. Concrete does the work of construction, of holding things up. The columns are apart from each other. The space between must be filled without using the material, which does the heavy work. The travertine is a fill-in material, a wall material, an enclosing material.”*

*Wurman R.S.*

*“In Forth worth I used the same combination as in Salk: travertine and concrete. There are no columns in the building other than the columns that hold the vaults on the ground floor of the gallery. Below there are extra columns to hold the span. But on the periphery of the building, I avoided columns, other than the ones above, by using enclosed walls as beams. Prestressed beams from column to column. These remain concrete on the exterior.”*

*(Wurman R.S)*



Patricia Cummings Loud, concluye su ensayo *...In the Realm of Architecture* con esas frases:

*Relatively small and remote from renowned art centers, the Kimbell Art Museum nevertheless has had significant impact upon the architecture of museums, as an example of both masterly natural lighting and the logical organization of functional requirements.*

*The fusion of traditional architectural features – vaults, skylights, courtyards, and a park setting recalling earlier museums – combined with the spare aesthetic, the absence of ornament, and the technical prowess typical of modernism is hardly unique to Kahn’s work. But this fusion is achieved with uncommon elegance by Kahn at Forth Worth.*



### *3. La génesis del proyecto*

#### *3.1. Contexto general*

Kay Kimbell era un multimillonario de Texas que, con su esposa Velma, su hermana y su cuñado, creó en 1936 la Fundación de Arte Kimbell. Una década después, la Fundación poseía ya una colección que fue expuesta en la biblioteca municipal de Fort Worth, el único sitio de la ciudad en aquel tiempo donde se exhibían obras de arte.

A finales de los años cuarenta, surgió la idea de un museo propio para la colección, que tenía una importancia significativa en términos locales. Durante unos años se consideraron varias posibilidades, entre ellas la propia casa de los Kimbell. En los años sesenta, la ciudad ya tenía su museo municipal y otros coleccionistas privados empezaron a crear sus propios centros. En 1964, Kay Kimbell murió y, con los fondos donados por él y por su esposa a la Fundación, era posible construir un museo.

La ciudad de Fort Worth cedió por tiempo ilimitado (con la condición de que allí se construyera el museo) un terreno en un parque donde se hallaban unas instituciones culturales. El comité de la Fundación eligió a Richard Fargo Brown, un especialista profesional, para el cargo de director general del futuro museo. Entre sus tareas estaba la de preparar un programa detallado y recomendar un arquitecto. En su primera reunión, Brown nombró a cinco arquitectos entre sus preferidos: Marcel Breuer, Mies van der Rohe, Louis Kahn, Max Abramovitz y Pier Luigi Nervi. Transcurridos unos meses, tras verse con los arquitectos, Brown recomendó a Louis Kahn como arquitecto para el museo. Otros profesionales le habían hablado muy bien de Kahn, y Brown percibió que Kahn era “un artista creativo”; además, en la primavera de 1966, el Museo de Arte Moderno de Nueva York, inauguró una exposición sobre Kahn.

#### *3.2. El programa de Brown*

Richard Brown, que antes de ser nombrado director del futuro Kimbell era el director del Los Angeles County Museum, tenía la experiencia de una larga carrera en el mundo museológico. Su plan general para el futuro museo es muy detallado y va desde posibilidades de gestionar futuras adquisiciones hasta un concepto filosófico de la arquitectura de un museo. En el capítulo sobre las características de importancia particular para museos, Brown habla de la luz natural como elemento de primera importancia. En eso coincide perfectamente con Kahn.

Brown propuso una orientación introvertida del edificio por falta de vistas interesantes, pero a la vez quería establecer alguna relación con la naturaleza, una referencia con el mundo exterior. Advirtió la intensidad de la luz tejana y subrayó que el diseño tendría que tener en cuenta la necesidad de proteger las obras y sus visitantes. Pero, al mismo tiempo, quería que dentro del edificio se sintiera el movimiento del sol y los cambios de estación como parte de la experiencia de la visita. Según Brown, un museo sin cambios naturales de luz parecería ‘empaquetado’, artificial.

Brown habla del plan abierto como medida de seguridad. Solicita un mínimo de accesorios fijos y que el sistema de instalación de objetos sea diseñado como parte de la arquitectura del museo. Todo el sistema de comunicación dentro del museo-placas y letreros, etiquetas especiales de exposiciones—será también diseñado por el arquitecto en concepto de diseño global y consistente.



### 3.3. Contexto físico

El solar donado por la ciudad forma parte del Amon Carter Square Park -el centro cultural de Fort Worth que ya alojaba el Museo Amon Carter de arte occidental, el museo de arte, el museo de ciencia e historia, un auditorio y dos teatros.

El terreno, parte de un parque, contenía árboles que se conservarían en gran número en el primer planeamiento de Kahn.

El Museo Amon Carter (Philip Johnson, 1959) estaba situado al oeste del solar, en un nivel más alto, y tenía, como parte de su planeamiento, vistas hacia la ciudad al este, desde su entrada y terrazas. Por tanto, se planteó una restricción de la altura máxima de 40 pies (12,20 m) para el futuro Museo Kimbell.



Plano topográfico del solar. El Museo Kimbell comparte el solar triangular del Museo Amon Carter y se construirá al lado este de la calle que divide el terreno.

### 3.4. Contexto sociocultural

Aunque los Kimbell se interesaron especialmente por el arte Inglés del siglo XVIII, su colección era bastante variada. Durante años, por falta de espacio para exponer arte, fue exhibida, no sólo en dicha biblioteca municipal, sino también en iglesias, clubes de campo y, desde la muerte de Kay Kimbell hasta la construcción del museo, también en la casa de su viuda. El ambiente en torno a la colección, a pesar de su importancia y valor, era familiar y educativo.

En discusiones posteriores con Kahn sobre la altura de las galerías, Brown define el visitante típico como “una señora mayor de pueblo”. Dice que la colección seguirá teniendo ‘tamaño de caballete’ y teme que unas galerías altas puedan empequeñecer al visitante.

Con Brown dirigiendo la colección en su nueva andadura, ésta mantiene la variación, pero crece significativamente en cantidad y calidad. Brown, en su programa, define su visión de la fundación:

*“to acquire and exhibit works of art which are of the highest obtainable quality and definitive of their age and area.”*

Esta falta de claridad con respecto al volumen y la forma de la colección creó una cierta ambigüedad al principio, pero Kahn lo tomó como una oportunidad de oro para crear un lugar ideal para obras de arte y para investigar “qué es un museo”. A diferencia de su proyecto para la galería de arte de Yale, que era la galería de un *college* más antigua del país, el Kimbell era un instituto completamente nuevo.

El contrato arquitectónico entre Kahn y la Fundación Kimbell fue firmado el día 5 de octubre de 1966, junto con un calendario según el cual se debería presentar al cabo de seis meses un diseño preliminar y, al cabo de un año, un proyecto ejecutivo para facilitar un contrato de construcción, en marzo de 1968. El edificio se completó en septiembre de 1969 y se inauguraba en marzo de 1970.

Patricia Cummings Loud, en *In the Realm of Architecture* de Brownlee y De Long, describe las primeros ideas de Kahn sobre el museo:

In response to [Brown’s] program, Kahn came to define the building as a “friendly home” with a diversity of experiences for visitors: “There’ll be a canteen to provide rest away from what one sees. When I enter a museum, I want a cup of tea. That seems to punctuate that I’m in the presence of things particular...There’ll also be interior gardens with access to natural conditions such as fresh air and the sounds of water.”

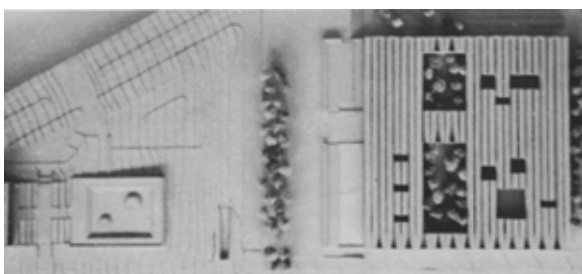
Brown required flexible, open plan exhibition space similar to that in the Yale University Art Gallery, but Kahn felt now that individual galleries should be more strongly defined, even though he liked some spatial flexibility and was to provide the Kimbell with movable partitions for changeable arrangements.

The two men agreed completely... on the need to introduce natural light where art would be seen, using electric lamps only for auxiliary illumination. *In the end, light was the definitive consideration for the museum.*

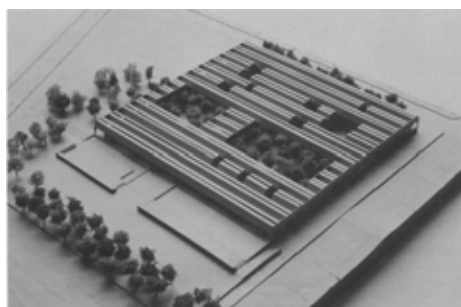
### 3.5. Primera versión

A lo largo del invierno de 1966-1967, Kahn elaboró el proyecto, y en mayo de 1967, cumpliendo el contrato, la propuesta estaba bien desarrollada y preparada para ser presentada.

El edificio que propone es considerablemente grande y cubre casi todo el solar. El museo, de una sola planta, con sus estanques reflectantes, está rodeado por pórticos y arcadas, y contiene varios patios de distintos tamaños. El edificio está compuesto por 14 naves de techo angular, cada una perforada con una ranura de luz a lo largo de todo el techo. Los dos patios principales incorporan algunos de los árboles existentes.



Planta general de la maqueta. La entrada, al oeste, a través de estanques reflectantes. A la izquierda, el museo Amon Carter.



Maqueta del museo, primera versión.

Análisis estético-histórico



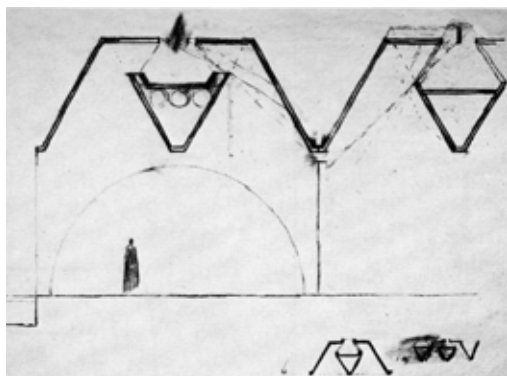
Maqueta del museo, primera versión. Vista perspectiva. La fachada sur es una arcada.

Patricia Cummings Loud, en su libro *The Art Museums of Louis Kahn*, argumenta que partiendo del concepto de Kahn sobre el proceso de diseño arquitectónico, tal como lo definía a principio de los años sesenta, esta maqueta se tiene que entender como una idea básica para su concepto del museo. Este proyecto ya contiene el punto de partida de cualquier futuro desarrollo.

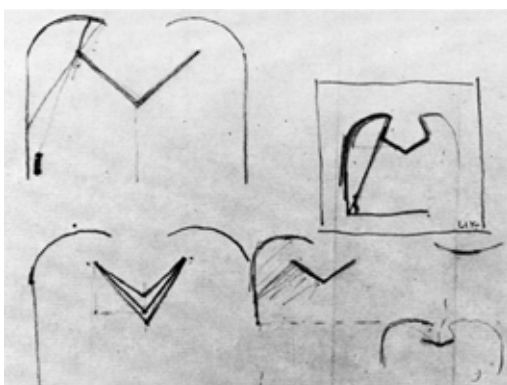
Kahn ideó desde un principio galerías abovedadas con una orientación norte-sur aportando luz natural al edificio a través de claraboyas –cortes longitudinales en las cimas de las bóvedas. Estos elementos quedaron como mojonos en el diseño.

Además de elementos que Kahn ya había utilizado en otros proyectos suyos, como porches y arcadas en la India y Pakistán por el brillo y el calor, Cummings Loud habla de las bóvedas como un elemento relativamente nuevo en la obra de Kahn.

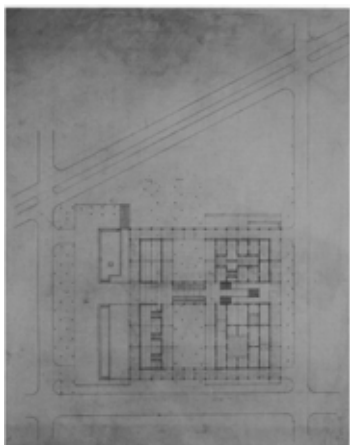
El arquitecto Maurici Plà, en su discurso en noviembre de 2001 en una de las celebraciones del centenario de Kahn en el COAC, afirmó que Kahn, en el diseño de la mayoría de sus obras, toma como base de apoyo solamente la planta. Parece que en este proyecto la sección tiene un papel primordial.



Croquis de secciones. Primavera de 1967. Placas dobladas de metal forman bóvedas en forma de 'V', separadas por la ranura de la luz cenital. Los conductores de 'V' y los rayos de luz muestran la preocupación de Kahn por impedir que la luz entre directamente en las galerías. En esta versión, Kahn pone la instalación dentro de los reflectores.



Secciones de investigación, de Marzo de 1967, en que se estudiand también posibilidades de reflectores con bóvedas de curva.



Planta de la galería de la primera versión, dibujo ‘interno’ del despacho.

Se observa claramente la arcada que rodea el edificio y genera su forma cuadrada. El acceso principal que cruza todo el museo de una manera asimétrica quedará como tal hasta el último y significativo cambio.

Un detalle interesante es la división interna del espacio.

### 3.5.1. La luz natural

Cummings Loud, también señala que Kahn, con las claraboyas de luz cenital, retoma el sistema tradicional de iluminar museos, cosa bastante alejada del concepto de diseño de los museos contemporáneos. La luz artificial -cómoda, fidedigna, previsible en términos de cantidad y calidad, y manejable para efectos especiales- llegó a ser un estándar en el diseño de los museos modernos. Louis Khan tenía otra manera de ver las cosas:

“A painting that you don’t see as well one day as you do another has a quality which the painting itself wants you to realize. It doesn’t want you to have the one shot image. Even it was painted in moods. So, there is a definite demand that natural light be manifest. Windows cause glare; so windows were not considered. But light from above, which is the most brilliant, was considered as being the only acceptable light.”

“We knew that the museum would always be full of surprises. The blues would be one thing one day; the blues would be another thing another day, depending on the character of light. Nothing static, nothing static as an electric bulb, which can only give you one iota of the character of light. The museum has as many moods as there are moments in time. Never, as long as the museum remains as a building, will there be a single day like the other.”

(Dedicatoria a Kimbell)

“So this is a kind of invention that comes out of the desire to have natural light. Because it is the light the painter used to paint his painting. And artificial light is a static light...” “where natural light is a light of mood. And sometimes the room gets dark- why not? – and sometimes you get close to look at it, and come another day, you see, to see it in another mood – a different time... to see the mood natural light gives, or the seasons of the year, which have other moods.”

(Entrevista, *The Pennsylvania Gazette*, diciembre de 1972)

“... Greek architecture taught me that the column is where the light is not and the space between is where the light is. It is a matter of no-light, light, no-light, light. A column and a column bring light between them. To make a column which grows out of the wall and which makes its own rhythm of no-light, light, no-light, light – that is the marvel of the artist.”

“An architecture must have the religion of light. A sense of light as the giver of all presences. Every building, every room must be in natural light because natural light gives the mood of the day. The season of a year is brought into a room. It can even be said that the sun never knew how great it was until it struck the side of the building. When a light enters a room it is your light and nobody else’s. It belongs to that room.”

(octubre de 1973)

Análisis estético-histórico

---

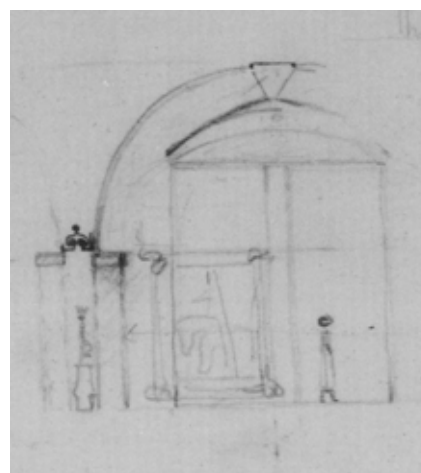
“ I have no color on the walls of my home. I wouldn't want to disturb the wonder of natural light. The light really does make the room. The changing light according to the time of day and the seasons of the year gives color. Then there are reflections from the floors, the furniture, the materials, all contributing to make my space made by the light...Light is mood.”



La reacción del comité fue muy favorable en general.  
Brown escribió a Kahn:

“The basic principle of design and conception of the building... is wholly and completely liked. More than that, it is found exciting and in absolute harmony with what we are envisioning...”

Pero el problema estaba en las dimensiones. Kahn trazó un museo demasiado grande. Brown propuso empequeñecer los patios, bajar las áreas de servicio a un nivel inferior al de las galerías y estrechar el eje del acceso principal.

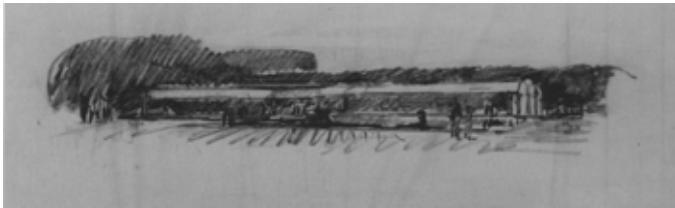


Croquis de Kahn, julio de 1967

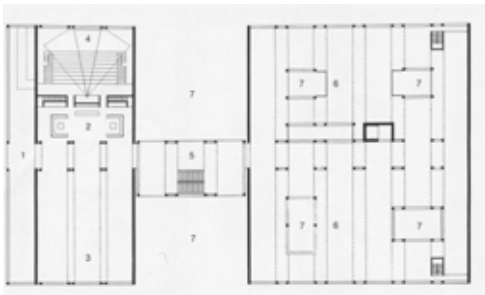
## Análisis estético-histórico

## 3.6. Segunda versión

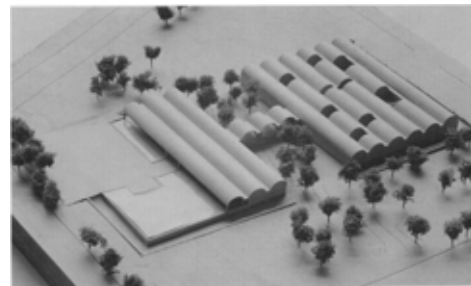
Después de recibir la respuesta de Brown y antes de irse a Pakistán en julio de 1967, Kahn dejó en su despacho una serie de dibujos para continuar con el desarrollo del proyecto. Kahn volvió a los primeros croquis de bóveda curva. Un arquitecto del despacho describió a Brown la idea de Kahn: *“Walls of ‘cast concrete structural elements providing for solid wall infills of appropriate materials or doors or windows to other spaces or ardens’.*” Ya lo tenía todo.



Perspectiva desde sudeste. Plaza de la entrada principal.



Plano de la segunda versión. El eje de la entrada principal, esta vez simétrico, divide el museo en dos alas: norte y sur.

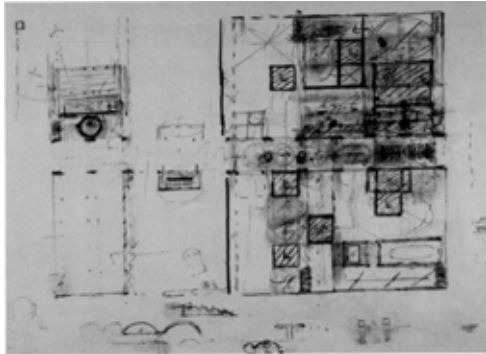


Maqueta de la segunda versión. Es interesante observar que ni esa maqueta, ni parte de los croquis presentan las ranuras de luz.

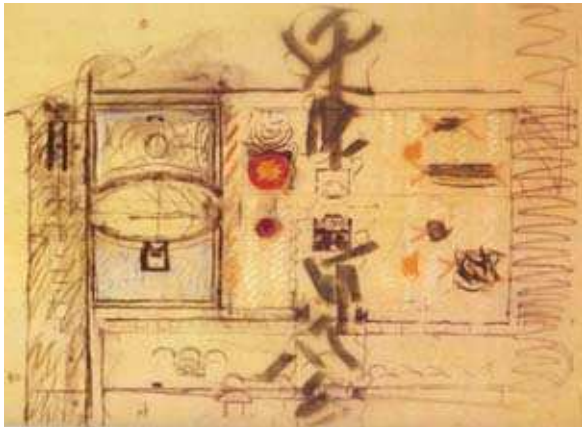
En septiembre de 1967 estaba lista la presentación de la nueva versión. Kahn ya sabía que quería naves abovedadas de hormigón. Esta segunda versión, bastante cercana a la primera como concepto, reduce dos naves y las dos arcadas, abre los jardines de escultura hacia el parque y lo intenta dejar fluir a través del museo. El museo está compuesto por un edificio de entrada y auditorio, un espacio intermedio con jardines de escultura y otro edificio más grande para la exposición permanente. En los croquis, destaca el elemento repetitivo de las naves o de las columnas, suavizado por los elementos paisajísticos.

Durante los meses siguientes, Kahn elaboró más dibujos en el proceso de desarrollo de esa fase.

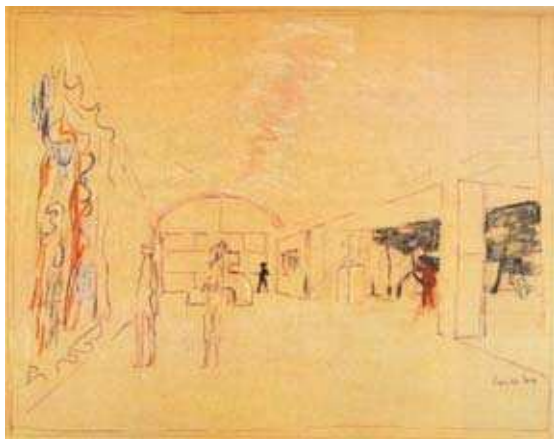




Plan esquemático del nivel de la galería.  
Estudio de los 'pozos de luz' y la circulación.

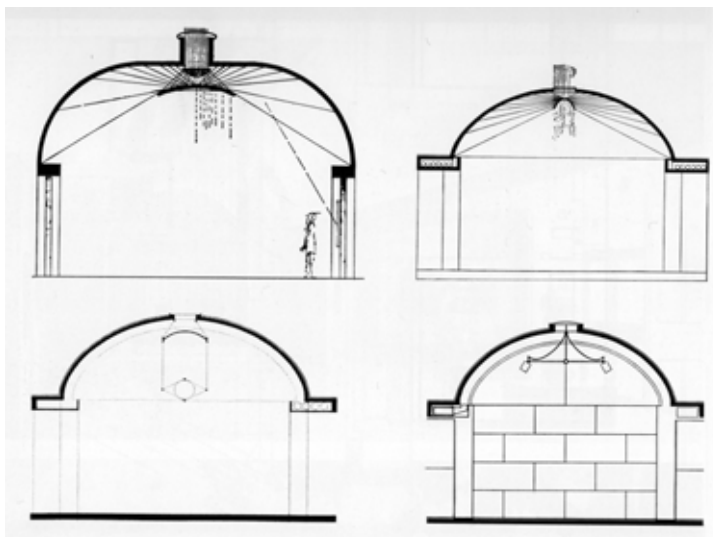
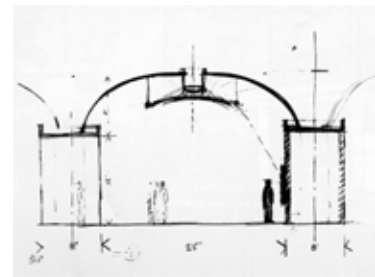
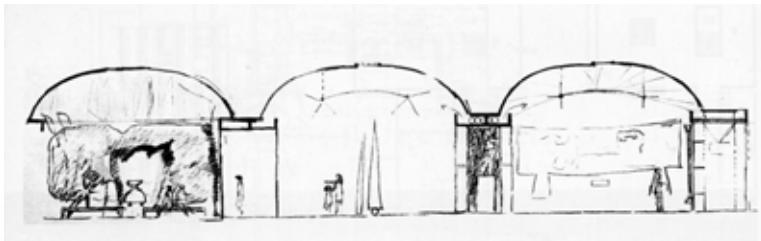


Croquis del solar. Estudio de la relación entre espacios cubiertos y abiertos en los planos del edificio de auditorio de 3 y 4 naves.



Croquis del interior de la galería de día y de noche. No existen claraboyas.

En octubre de 1967, la curvatura de las bóvedas se definió como cicloide. Las bóvedas se hicieron más bajas y, por tanto, los reflectores más finos. Los conductores pasaron debajo de las bases de las cicloides.



Kahn explicó estos últimos cambios en una charla en Boston, en noviembre de 1967:

“... I am designing an art museum in Texas. Here I felt that the light in the rooms structured in concrete will have the luminosity of silver. I know that rooms for paintings and objects that fade should only most modestly be given natural light. The scheme of enclosure of the museum is a succession of cycloid vaults each of a single span 150 feet long and 20 feet wide, each forming the rooms with a narrow slit to the sky, with a mirrored glass shaped to spread natural light on the sides of the vault. This light will give a glow of silver to the room without touching the objects directly, yet give the comforting feeling of knowing the time of day.”

En los meses que siguieron, se exigieron más cambios por razones de presupuesto y Kahn aprovechó la situación para cambiar el plano significativamente.

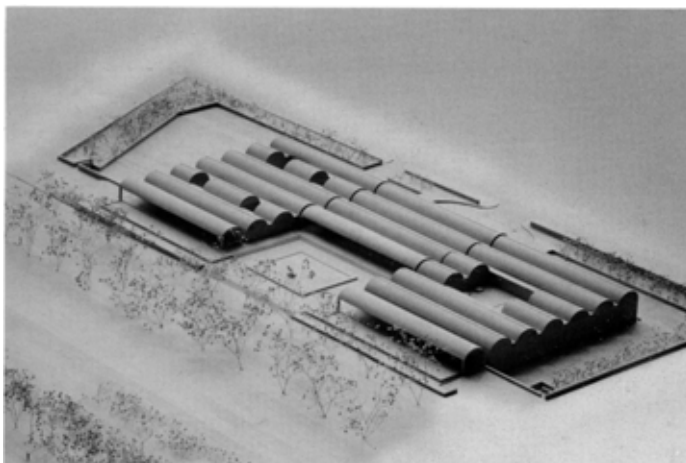
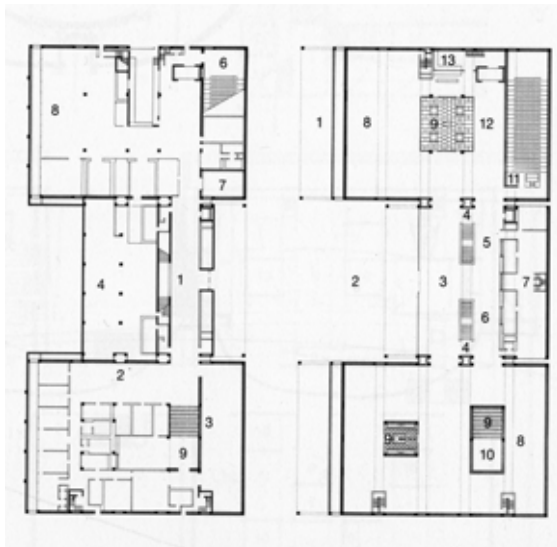




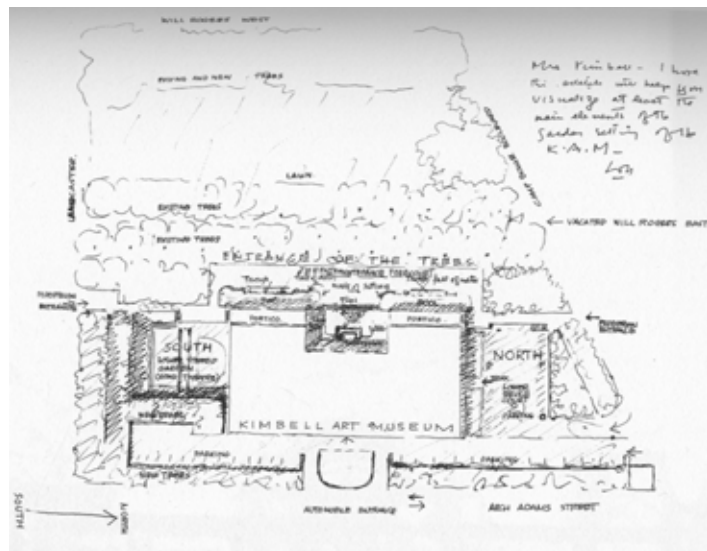
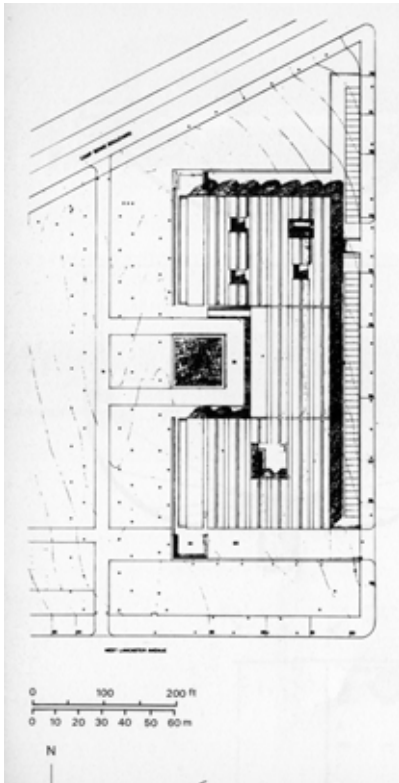
### 3.7. Tercera versión

Esta fase consiste en un plano bastante diferente de los otros dos. Aquí, en vez de dos pabellones conectados, vemos un edificio unitario.

Dos alas de siete naves cada una se adjuntan a una unidad central de cuatro naves que acoge el vestíbulo, la librería y parte de las instalaciones del personal. El ala norte de la exposición permanente, y el ala sur, con galerías de exposiciones temporales, una sala de eventos y una cafetería, todas alrededor de un patio-jardín. Una planta bajo una parte del edificio era para uso del personal. Durante unos meses, el plano siguió afinándose, pero principalmente en cuestiones de uso o ubicación de patios.



## Análisis estético-histórico



## 3.8. Usuarios

En noviembre de 2001, al saber que iba a hacer la investigación sobre el Kimbell, llamé a mi amigo Dror, que vive en Dallas, Texas, y le pedí que hiciera una visita al museo. Dror y Julie, su esposa, no tienen nada que ver con la arquitectura, lo que me sirvió muy bien. Los dos son directivos en una empresa informática multinacional.

Antes de su visita, le pedí a Dror que me escribiera un "reportaje". Una misión que tomó en serio. Adjunto su introducción, que me pareció muy adecuada.

Shlomi dear,

As we discussed, we've visited the museum and took notes... I must admit that I was not ready for this homework assignment, and I hope that the following description serves you well. I'm sure that someone with a trained eye would have appreciated this structure ten-fold. As for me, show me a nice kitchen or car and I can tell you stories from here to the moon...

As a matter of fact, shortly after visiting the museum we went to a gourmet supermarket located nearby, and I can admit that it was the highlight of the day for both Julie and I (no offence).

Kimbell Art Museum

The first impression one gets when approaching the museum is of an old concrete structure. Concrete is generally considered a "cold" material that does not possess many likable characteristics, and one might even ask themselves: "Is this it?"

That first impression is soon forgotten upon entering this unique building. The first glimpse of warmth is provided through the wooden planked floors. Combined with the aluminium fixtures and doors, it gives the visitor a somewhat "homey" feeling. As you enter the structure, you're confronted with dual staircases leading to the main exhibit halls. As you ascend the stairs it is difficult to ignore the high arched ceilings. Each chamber has a high arched concrete ceiling that curves down into barren concrete walls. This type of "raw" construction is first associated with train stations or underground tunnels.

After spending some time reviewing the exhibits one starts to notice and wonder what contributes to the soft, calm lighting in this structure? A closer look reveals that the artificial lighting is supplemented by a unique blend of natural light. The later is provided through long narrow skylight openings in the ceiling and a subtle, innocent reflective construction positioned directly below the openings. This allows the natural light to bounce off the seemingly cold concrete curves in the ceiling and distribute an even warmth throughout all corners of the hall, enhancing to many degrees the various exhibits.

A short stroll through the surrounding garden around the museum reveals a distinctive reflective pool that complements and softens the harsh appearance of concrete. While the outside of the museum can be considered disappointing, the inside presents a different story.

The overall feeling as you walk through the different halls gives you a sense of calm and tranquility that is in direct contrast with the materials constructing the building. After all, concrete is not at the top of the list when it comes to warmth and subtleness. This in it self is a true testament to the ingenious design of this structure.

Dror Ben-David

En una llamada telefónica, tras su visita al museo, hablé con Julie, la esposa de Dror. A lo largo de nuestra conversación, anoté, entre otras, las siguientes expresiones:

- Un cúmulo de hormigón. Típico de los setenta.
- No hay una entrada arreglada. En el bloque de hormigón hay una puerta (supongo que entraron por el lado de atrás, el lado del aparcamiento.)
- Parece cualquier edificio gubernamental de Estados Unidos.

El interior y los jardines fueron objeto de mejores comentarios:

- Por dentro, suelo de madera y muros de hormigón, algo muy especial.
- Detrás del museo (ahora probablemente habla de la zona de la entrada principal, lo que Kahn llama en uno de los croquis "la entrada de los árboles") – espacio encantador. Un bosque de arboles, todos perfectamente alineados.

Aparte del hecho que mis amigos no llegaron a tener la experiencia del ritual de la llegada al museo, parece que Kahn consiguió, sin duda, dar vida y forma a las intenciones y voluntades de Brown y a sus propias palabras. El efecto fantástico de la luz, la calidez del interior del museo con sus espacios acogedores y materiales agradables, la magia de los jardines, la influencia sedante del agua – todos estos factores, alabados por los que no tienen 'un ojo profesional' – eran exactamente los aspectos en los que Kahn y Brown habían hecho hincapié durante el desarrollo del proyecto.

La rigidez del exterior del edificio parece aumentar el contraste con el interior. El efecto tan negativo que tiene el hormigón es un tema para otra investigación.

*Bibliografía*

Architecture and Urbanism. *Louis I. Kahn – Conception and Meaning*, Tokio: A+U Publishing Co., noviembre de 1983.

Brownlee, David B.; De Long, David G. *Louis I. Kahn. In the Realm of Architecture*. Nueva York: Rizzoli, 1991.

Cummings Loud, P. *The Art Museums of Louis I. Kahn*. Duke University Press, 1989.

Giurgola, R.; Mehta, J. *Louis I. Kahn*. Barcelona: Gustavo Gili, Barcelona 1976.

Heyer, P. *American Architecture. Ideas and Ideologies in the late 20th Century*. Nueva York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

Johnson, Nell E. *Light is the theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum*. Texas: Kimbell Art Foundation, 1975.

Komendant, August E. *18 Years with Architect Louis I Kahn*. Englewood, NJ: Aloray cop, 1975

Muntañola, J. (ed.) *Khora 5: Elementos de Prefiguración en Arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

Muntañola, J. *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.

Muntañola, J. *Topogénesis I*. Barcelona: Oikos-Tau. Barcelona: Edicions, 1979.

Ronner, H.; Jhaveri, S. *Louis I. Kahn. Complete Work, 1935-1974*. Basel / Boston: Birkhauser, 1987.

Rykwert, J. *Louis Kahn. New Photography by Roberto Schezen*. Nueva York: Harry N. Abrams Inc., 2001.

Sabini, M. *Louis I. Kahn*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1994.

Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York: Museum of Modern Art, (1966) 1988.

Wurman, R.S. *What Will Be Has Always Been. The Words of Louis I Kahn*. Nueva York: Access; Rizzoli, 1986.

Wurman, R.S.; Feldman, E. (ed.) *The Notebooks and Drawings of Louis I. Kahn*. MIT Press.

Página web oficial del Museo Kimbell: <[kimbellart.org/information/info\\_background](http://kimbellart.org/information/info_background)>

María Inés Barrot Ortiz  
UPC, Barcelona

## PLAÇA DELS PAÏSOS CATALANS

### *1. Antecedentes*

El Plan general metropolitano de Barcelona, en su posición ambigua entre plan y proyecto, no consiguió definir el entorno urbano de la nueva Estación Terminal de Sants.

#### *1.1. Análisis del entorno inmediato*

A primera vista, se descubría un entorno caótico. En la zona sur apareció un sector residencial y hotelero impulsado por la misma presencia de la estación, con bloques de altura discontinua y espacios públicos intermedios poco controlados. En el extremo norte persistían viejas edificaciones anteriores a la ordenación, sometidas a un proceso de expropiación lento y confuso.

La nueva vialidad, diseñada en la extraña autarquía de los técnicos de circulación, dejaba una gran zona pública sin forma ni función.

#### *1.2. El lugar que había*

La implantación de una nueva estación produjo un enorme vacío urbano en Sants, y la sensación de desolación.

La estación era una simple cubierta de las vías subterráneas, cuyos forjados no resistían el peso de la tierra vegetal para organizar ni siquiera un jardín, que sólo admitía cargas permanentes muy bajas.

El lugar es borrado y se produce una liberación. Esto es posible porque en Sants ya no hay parte en la que trazar las huellas del descubrimiento, porque la plaza se levanta sobre una estación subterránea de trenes, sobre un vacío verdadero; su suelo puede ser retirado en cualquier momento mediante una decisión arbitraria. Arbitraria será también, por consiguiente, cualquier decisión de los arquitectos. No existe referencia alguna a los lugares perdidos. Sólo se guardó el sentimiento de desolación que el lugar presenta.



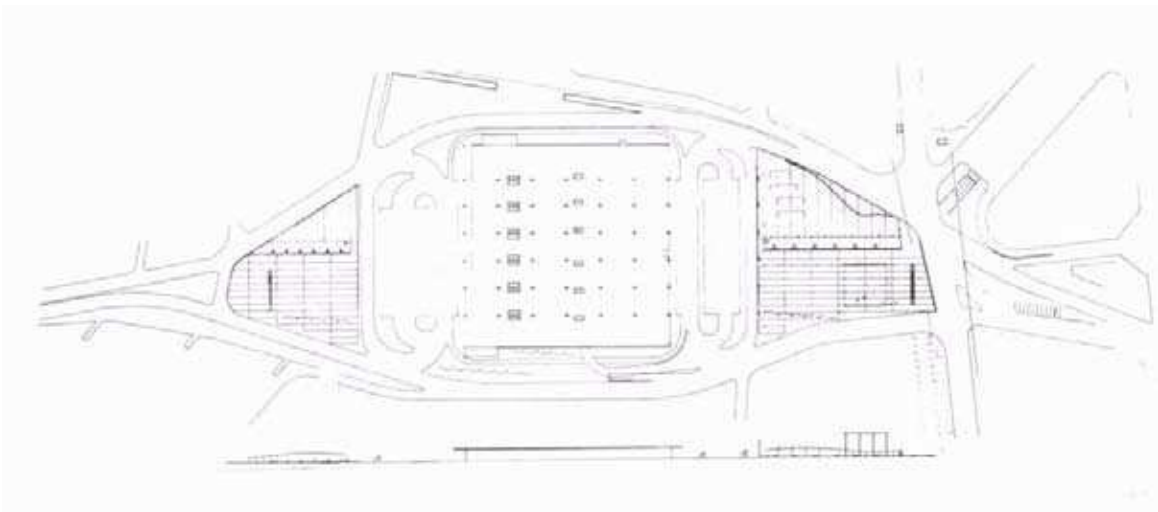
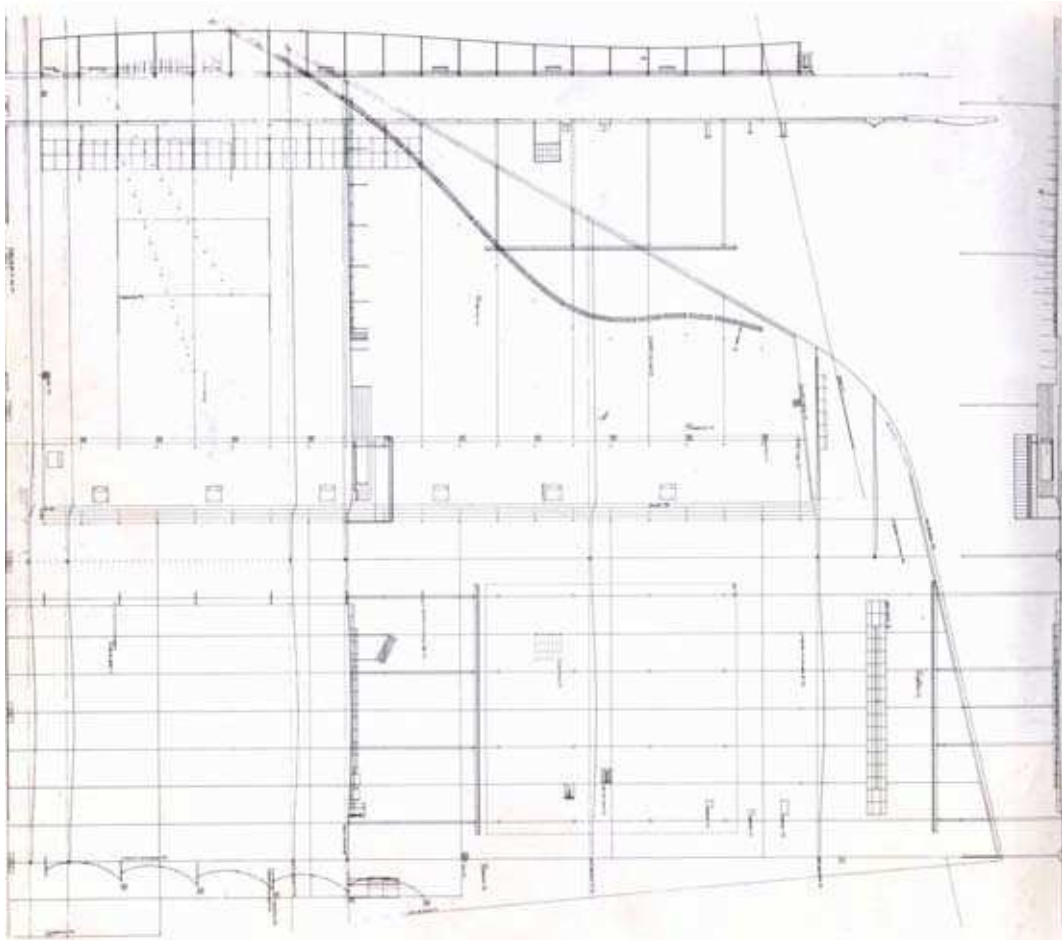


Imagen y plano del contexto de la plaza



Contexto de la Plaça dels Països  
Catalans



Planta de la plaza





## 2. El objeto

“La idea fundamental fue la de construir este espacio sin intentar una utópica modificación del entorno arquitectónico, siguiendo un método bastante generalizado en las realizaciones de estos últimos años: las plazas de Sóller, la Mercè, las Navas, las Basses de Sant Pere, la Infància, la Palmera, etc. Se trataba, por tanto, de construir el espacio público dándole una propia consistencia arquitectónica. No podía ser ni un residuo vegetal ni un residuo espacial definido por las fachadas como en su tiempo lo fue la Plaça Reial y la Plaça de Sant Jaume. Había que proyectar una arquitectura autónoma.”

*Oriol Bohigas, arquitecto*

Se utilizó una arquitectura que construye una ciudad definida por planos verticales de la arquitectura y por la coherencia entre morfología urbana y tipología arquitectónica. Se presenta, por tanto, la posibilidad de estructurar el ámbito público constituyéndolo en arquitectura del espacio; de llenar el recinto de elementos que, como los grandes monumentos, asumieran por sí solos la significación del espacio: un espacio al aire libre de utilización multitudinaria; optaron, pues, por una arquitectura del vacío.

### 2.1. Elementos

Todo el conjunto constituye un sistema tan potente que logra reducir el caos del entorno a anécdotas ajenas a la entidad de la plaza.

El pavimento es de piedra natural gris ligeramente rosada, modelado con una sutil topografía artificial.

Sus bancos son de madera y se utilizan por sus cuatro lados.

El corredor cubierto, paralelo al paso longitudinal que une la plaza a ambos lados de la estación, tiene una longitud de 90 metros y una anchura de 10. Consta de veintiún pórticos de alturas diversas, con 9 metros de luz entre los pilares y techo de plancha de cobre calada.

El palio tiene de dieciséis pilares a 15 metros del suelo, una cubierta de 30 por 30 metros, de plancha de cobre finamente calada. La curva del suelo del palio atiende al grado de relación entre las dos partes de la plaza.

Dos marquesinas de 90 metros de longitud, se levantan paralelas, una en cada una de las aceras que limitan la zona del aparcamiento, frente a la Estación, para corregir su pobreza compositiva y filtrar la visión de la ciudad, sobre todo por la noche, desde el vestíbulo de la estación.

Una fuente monumental, formada por dos hileras convergentes de surtidores, ocupa el lado opuesto del palio. Las bocas de agua siguen figuras decrecientes.

Las lámparas están generalmente integradas a elementos formales; es el caso del palio, el corredor cubierto, el soporte de las enredaderas y las marquesinas.

Se produce un juego de planos rectos y curvos, que tienen su correspondencia en los mismos elementos. Esos planos, que a veces se dan como solamente planteados –casi conceptualmente–, dan movilidad a un espacio en tres dimensiones, donde la altura es muy valorada.

La plaza tiene previstos dos pasos principales, además de los que espontáneamente se produzcan:

-Uno trasversal, que une la calle de Numancia con la calle de Tarragona.

-Otro longitudinal, que une las plazas de uno y otro lado de la estación, tras atravesar su vestíbulo.

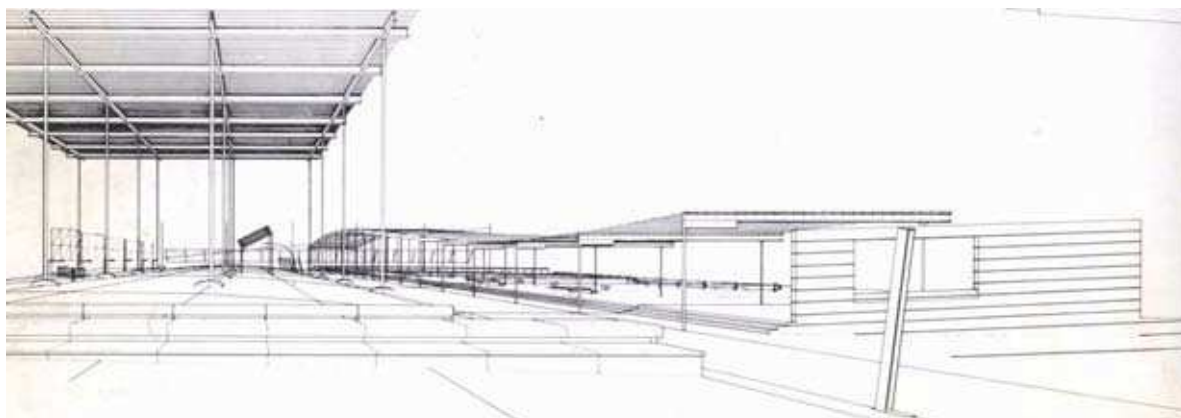
---



Muro  
Iluminación y bancos.



Circulación



Palio y corredor cubierto

### 3. Retórica

#### 3.1. Contexto

Ya hemos hablado de su entorno caótico, pero se ha establecido una relación más directa entre el edificio y la estación, una relación de continuidad propiamente dicha. La plaza se une únicamente a la estación.

#### 3.2. Discurso retórico

##### 3.2.1. Discurso retórico sobre estética y tipologías

Las tipologías que se han utilizado en este proyecto pertenecen más bien a las corrientes de vanguardias artísticas que a la arquitectura. Son tipologías futuristas para la época.

“El diseño de cada elemento y la estructura del espacio corresponden a una inteligente elaboración de signos figurativos generados en las vanguardias. Sobre la rectangularidad de las marquesinas, la pérgola y el palio se articulan unos itinerarios dislocados -las farolas, los bancos, los surtidores de agua- y un cúmulo de interferencias gráficas a través de la transparencia direccional de las cubiertas de metal, que permiten leer la composición según las claves interpretativas de un cierto sector de la pintura moderna. Se podría hablar de la experiencia estética del garabato infantil, flotando en el campo de las fuerzas de una acuarela de Kandinsky o, mejor, de los ritmos motores de sus *Improvisations* encaminadas a la creación de fragmentos reales de espacio. Pero los resultados figurativos parecen más próximos a la disociación del primer Delaunay y, sobre todo, a la rotura secuencial de Duchamp, a la serie de Rayograph de Man Ray y a algunos grafismos de Picabia... Pero no sería difícil encontrar referencias a algunas afirmaciones de los dadaístas: el arte amorfo que es solamente un gesto, la obra de arte como una máquina de funcionamiento simbólico, la renuncia a las técnicas y los materiales específicamente artísticos en sustitución de la obra de arte y, quizás, la afirmación del *ready made* frente al diseño industrial. Todo ello pertenece a las ambigüedades del credo dada, pero es también el exponente de una manera muy actual de interpretar el legado vigente del Movimiento Moderno. Esta extensión pictórica de las referencias culturales es una fórmula inteligente para lograr que el ámbito público no sólo se convierta en un objeto perceptible por el trazado de la arquitectura de vacío sino por el contenido artístico, asumiendo el papel de monumento urbano, sin necesidad de recurrir al amaneramiento de lenguajes arquitectónicos pretendidamente más inteligibles.”

“Extrapolando la afirmación dadaísta, la obra de arte es substituida por el puro acto estético. El contenido estético de todas las funciones que allí desarrolla espontáneamente el ciudadano es la justificación final de todo el proyecto y una de las bases para la reconstrucción física y social de la ciudad.”

*Oriol Bohigas, arquitecto*

##### 3.2.2. Discurso retórico sobre usos

“La Plaça cumple las funciones asignadas al espacio público. Ante la *imposibilidad* de plantar vegetación, los elementos arquitectónicos dan una alternancia de sol y sombra sin ocultar totalmente el cielo, con lo que se crean unos *micro ambientes* que se asimilan a la variante calidad translúcida de los árboles y los arbustos. Bajo esos micro ambientes, los bancos-mesas para juegos, las alteraciones suaves del suelo, las líneas ondulantes de los bancos y farolas, la ventana terminal, los biombos metálicos y, sobre todo, la *magnífica* serie de surtidores de agua que incitan a una *participación activa del público*, de manera que *el monumento* se convierte en un acto lúdico colectivo.”

*Oriol Bohigas, arquitecto*

### 3.3. Forma

#### *Estrategias para manipular el espacio*

---

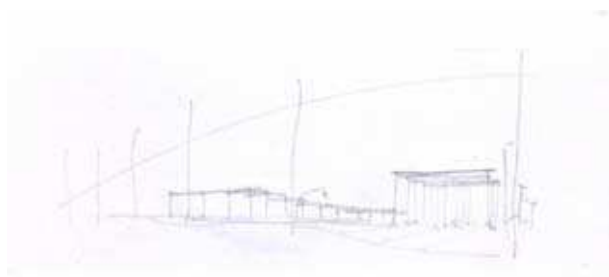
Transferencias entre arte y arquitectura. La construcción como sistema estético.  
Exposición sincera de los materiales.

Elipse -la falta de vegetación en la plaza produce que se sienta más su presencia en el imaginario de los usuarios.

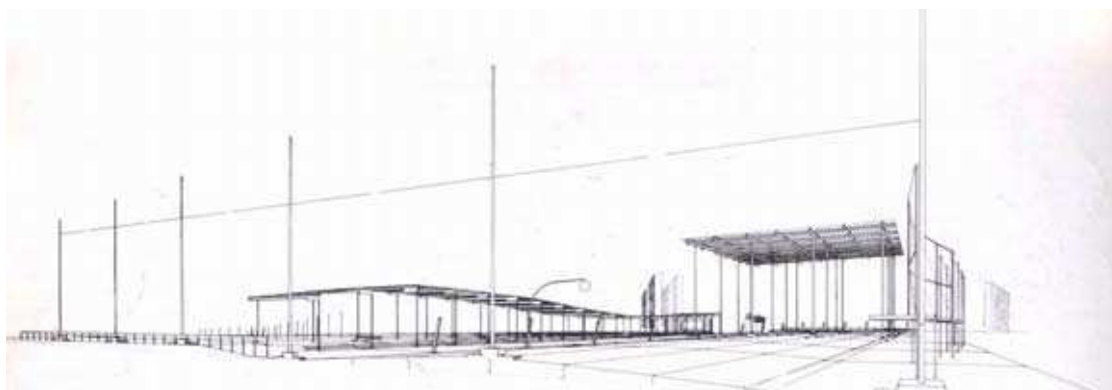
Metáfora -el suelo curvo como algo dejado demasiado tiempo en el horno. El pavimento rosa flotando sobre un vacío, con sus ondas como una indeformable alfombra.

Ritmo -presente en el corredor cubierto con veintiún pórticos de alturas diversas y techo ondulado semi-transparente.

El palio es la unidad de medida de la plaza. Hay un juego de proporciones entre éste y el corredor cubierto que articula el espacio.



Imagen, dibujo y perspectiva del conjunto



#### 4. Poética

Desde el exterior la plaza se difumina en la ciudad pero, una vez en su interior, aquellos elementos que desde fuera parecen caprichosos conforman el espacio, trazan recorridos y delimitan espacios.

“El gran palio y el porche con remate curvado manifiestan la ironía poética en la construcción de elementos convencionales con referencias implícitas al pasado pero que, fieles a sus postulados, sostienen nubes artificiales, salvando la contradicción del doble techo para dejar patente toda la potencialidad imaginativa para el desarrollo de las reglas del oficio en su enfrentamiento con la materia y convertirse en arte de la ciudad, apoyados en la gran tradición de los maestros constructores contemporáneos (fundamentalmente Mies).”

*Luis Peña, arquitecto*

##### 4.1. Principios Poéticos Aristotélicos

###### 4.1.1. Peripecia

Un gran banco de mármol negro presidirá, juntamente con el palio, la parte principal de la plaza. Se puede usar por sus dos lados.

La cubierta de vías subterráneas se convierte en el piso de la plaza, un jardín de hormigón donde crecen especies metálicas.

El piso de granito se convierte en fuente al mojarse con los surtidores y luego continúa siendo piso de la plaza. Luego se curva en el suelo del palio atendiendo al grado de relación entre las dos partes de la plaza.

###### 4.1.2. Reconocimiento

Doble circulación, una al lado de la otra. El corredor cubierto, paralelo al paso longitudinal que une la plaza a ambos lados de la estación.

Doble escala del palio en cuanto a alto-ancho. El palio a 15 metros del suelo, con una cubierta de 30 por 30 metros.

Dobles significados, pilares metálicos como nuevas especies metálicas de árboles. Estos elementos verticales se reconocen en la ciudad, aquí se distinguen por el vacío. Otro elemento son los techos semi translúcidos como hojas, sombras de follaje.

###### 4.1.3. Lance poético

###### *Elementos fuera de orden*

-El reloj sólo tiene dos números.

-El gato de Cheshire en el tejado tiene tres patas.

-El pedestal, cuatro patas dentro del palio con sus luces.

---



Fuentes y surtidores



2002



2002



1983

### 5. Conclusión

La diversidad de interpretaciones que se producen ante la obra de arquitectura quedaría explicada sobre la base de la diversidad de los intérpretes, pertenecientes a grupos socioculturales más o menos bien definidos.

Los arquitectos sí captaron las ideas de la obra, ya que hubo una amplia difusión y crítica de la misma. Pero los ciudadanos, en su gran mayoría, consideran que no, y que la plaza no les gusta. Consideran que es fría en invierno y el suelo se calienta demasiado en verano; no invita a pasar por ella. A muchos no les gusta de la plaza; la consideran fea.

Tal vez el error fue buscar, por medio del diseño del espacio y la composición de los elementos *desolación*, un sentimiento que no acoge a la gente que desea ir a una plaza, a quien espera su tren, ni a aquellos que deben circular cargados de maletas. Ni de día ni de noche, se ve a la gente que deberían ser sus usuarios. Se ha logrado la desolación.

Después de 20 años, la gente que utiliza la plaza los fines de semana: son los *skaters*, que aprovechan los desniveles y el amplio suelo de granito gris para hacer piruetas. Esto, a su vez, anula otros usos previstos ya que se hace peligroso circular en medio del torbellino de patinetes. Y sólo queda la periferia para ser utilizada por algunas personas que se sientan en los bancos de madera. Durante la semana, soledad. Sólo el viento y el ruido del tránsito que la atraviesa en todos los sentidos.

Creo que la retórica y la poesía son muy buenas en esta obra, pero no están dirigidas, ni se encuentran en el medio sociofísico adecuado.

