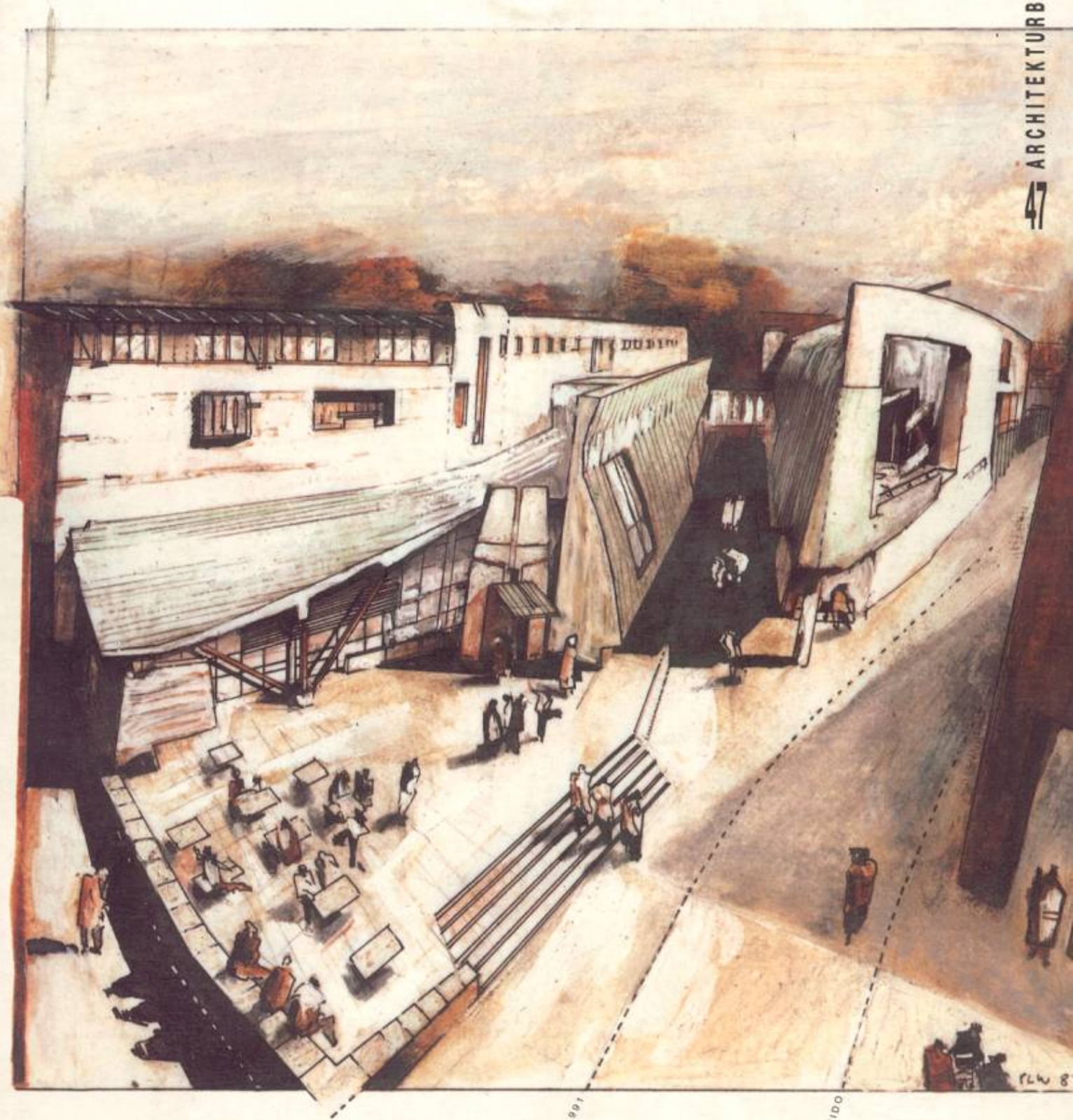


# EL CROQUIS

DE ARQUITECTURA Y DISEÑO

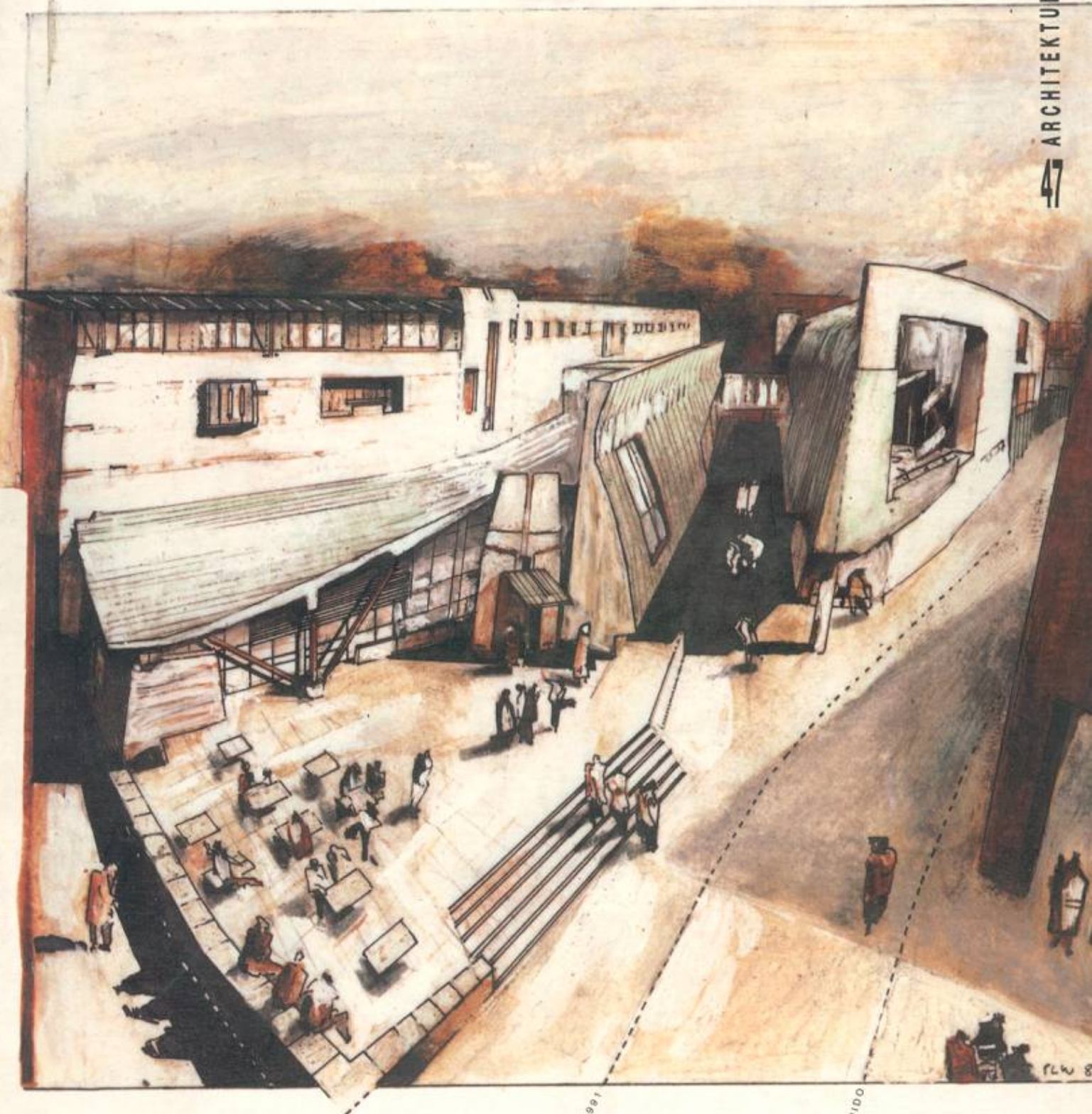
47 ARCHITEKTURBÜRO BOLLES WILSON



RZO 1991

INCLUIDO

FLW 8



AÑO X • MADRID, MARZO 1991

2.800 PTAS IVA INCLUIDO

PLW 8

INTERNATIONAL / INTERNATIONAL

ARCHITEKTURBÜRO BOLLES-WILSON

- 6 Entrevista / *Interview*
- 20 Casa Blackburn / *Blackburn House*
- 28 Edificio en la calle Cosmos / *Cosmos Street Building*
- 36 Guardería en Frankfurt / *Frankfurt Kindergarten*
- 40 Centro de Exposiciones en Kassel / *Kassel Documenta Exhibition Hall*
- 46 Centro de Arte y Tecnología de los Medios ZKM / *ZKM Karlsruhe*
- 56 Folie en Osaka / *Osaka Folie*
- 66 Biblioteca de Münster / *Münster City Library*

NACIONAL / NATIONAL

MARIANO BAYON

- 92 Edificio de oficinas en Santander / *Office building in Santander*
- 102 Edificio de viviendas en San Francisco el Grande / *Apartment building in San Francisco el Grande*
- 108 Edificio de viviendas en Palomeras / *Apartment building in Palomeras*

INTERIORISMO / INTERIOR DESIGN

ALFREDO ARRIBAS

- 124 Torres de Avila / *Night disco-bar*
- 140 Barna Crossing / *Japanese discotheque*

CRITICA / CRITICISM

- 79 Arquitectura Ninja. Una Perspectiva Neoyorkina / *Ninja Architecture seen from New York*  
DENNIS L. DOLLENS
- 90 Cuerpos Simples / *Simple Bodies*  
ULRICH NAGEL
- 122 Los Caprichos Teológicos de la Mercancía / *The Theological Whims of Merchandise*  
JUAN JOSE LAHUERTA



Eberhard Klefner

Julia Bolles

Peter Wilson

## CREDITOS / CREDITS

### PETER L. WILSON

- 1950 Nacido en Melbourne, Australia.
- 1968-70 Universidad de Melbourne.
- 1972-74 Architectural Association, Londres.  
(Diploma con mención especial).
- 1978-88 Profesor en la Architectural Association, Londres.
- 1980-87 Wilson Partnership, Londres.
- 1987 Architekturbüro Bolles-Wilson, Londres-Münster.

### JULIA B. BOLLES-WILSON

- 1948 Nacida en Münster, Alemania.
- 1968-76 Universidad de Karlsruhe.
- 1978-79 Estudios de post-graduado,  
Architectural Association, Londres.
- 1980-87 Wilson Partnership, Londres.
- 1987 Architekturbüro Bolles-Wilson, Londres-Münster.

### EBERHARD KLEFFNER

- 1947 Nacido en Ostbevern, Alemania.
- 1968-76 Universidad de Karlsruhe.
- 1988 Entra a formar parte del Architekturbüro Bolles-Wilson.

### BLACKBURN HOUSE

Architects: *Wilson Partnership*  
Collaborator: *Chassay Wright*  
Photographs: *Helene Binet and Richard Davies*

### COSMOS STREET OFFICE BUILDING

Architects: *Architekturbüro Bolles Wilson - Julia Bolles Wilson,  
Peter L. Wilson, Eberhard E. Kleffner*  
Assistants: *Joey Shimoda, Thomas Deckker, Katerina  
Panagiotou, Takuro Hosbino, Toshi  
Hisatomi*  
Photographs: *Tomasz Samek*

### FRANKFURT KINDERGARTEN

Architects: *Architekturbüro Bolles Wilson*  
Assistants: *Manfred Schoeps, Stephanie Schmand*  
Photographs: *Tomasz Samek*

### KASSEL DOCUMENTA EXHIBITION HALL

Architects: *Architekturbüro Bolles Wilson*  
Assistants: *Freddt Haas, Manfred Schoeps, Martin  
Schlüter, Dietmar Berner, Stephanie  
Schmand.*  
Photographs: *Tomasz Samek*

### ZKM

Architects: *Architekturbüro Bolles Wilson*  
Collaborators: *Katerina Panagiotou, Toshiaki Hisatomi,  
Friedhelm Haas, Manfred Schoeps,  
Martin Schlüter, Stephanie Schmand,  
Dietmar Berner*  
Photographs: *Tomasz Samek*

### OSAKA FOLIE

Architects: *Architekturbüro Bolles Wilson*  
Collaborators: *Toshiaki Hisatomi, Dietmar Berner,  
Hidehiko Asano*  
Photographs: *Helene Binet and Shinkenchiku*

### MÜNSTER CITY LIBRARY

Architects: *Architekturbüro Bolles Wilson*  
Competition Assistants: *Freddy Haas, Thomas  
Müller, Jean Michel Crettaz,  
Katrin Labusen, Karen Haupt*  
Assistants: *Freddy Haas, Manfred Schoeps, Martin  
Schlüter, Katrin Labusen*  
Photographs: *Tomasz Samek and Hans Eick*



## ENTREVISTA

Richard C. Levene y Fernando Márquez Cecilia

*Lo primero que llama la atención de su curriculum es el contraste que se da entre su lugar de nacimiento y sus estudios de arquitectura en Australia, su doctorado en la Architectural Association de Londres, y su actual residencia en la pequeña ciudad de Münster, en Alemania. ¿Qué influencias han tenido estos lugares en su experiencia personal y profesional?*

El intervalo entre mis antecedentes australianos y nuestra experiencia actual como estudio de arquitectura Bolles-Wilson es muy grande. Claramente, y a diferencia de mis dos socios, yo soy forastero en Europa. La herencia australiana más significativa es una percepción espacial diferente de la europea. En Australia el cielo es más grande y está más vacío, y la tierra es, al mismo tiempo, más joven y más antigua. Estos paisajes fundamentales e intemporales que en Europa forman parte de una idea intelectual son para mí el resultado de una experiencia, un paisaje del cual ahora me encuentro desplazado.

## INTERVIEW TO PETER WILSON

*The first thing which comes as a surprise in your curriculum vitae is the contrast between your place of birth and your Architectural studies — Australia — your doctorate at the AA London, and your present residence — the provincial city of Münster, Germany. What influences have these places had on your personal and professional experience?*

The distance between my australian background and our current manifestation as the Architekturbüro Bolles-Wilson is a long one, quite clearly I, unlike my two partners, am an outsider in Europe. The most fundamental australian inheritance is a decidedly uneuropean spatial perception. The sky is bigger and emptier in Australia and the earth both new and very old. Such fundamental and timeless landscapes are in Europe an intellectual idea (Heidegger on dwelling) for me it is experiential, a landscape from which I am now displaced.



*Pont des Arts, Paris, 1982*

*Exploded views: Postcard Museum Tower, Caretaker House, Photobooth & Screen*

000 01

Londres da diferentes lecciones. Nosotros, como estudiantes, exploramos las texturas complejas de la ciudad. Más tarde, como profesores, planteamos proyectos que no confrontaban precisamente modelos urbanos existentes, pero sí mostraban el trasfondo de la ciudad, las zonas menos obvias de la arquitectura. Del mismo modo, la herencia inglesa de resistencia frente a la arquitectura, nos obligó a desarrollar estrategias provocativas, una confianza basada no en la práctica cotidiana, sino en las ideas como razón de ser de la arquitectura.

La metrópolis hipnotiza por su complejidad, pero igualmente pueden ser fascinantes las ciudades pequeñas, como Münster, cuya extensión e imagen son todavía físicamente mensurables. En Münster no sólo se encuentra la ubicuidad de los *media*, sino que el propio plano de la ciudad y sus edificios expresan la idea de comunidad. En estas ciudades una arquitectura como la de nuestra Biblioteca Municipal tiene una función muy positiva, representativa y popular.

London taught different lessons. As students we explored the city's complex grains. Later as teachers we devised projects that did not exactly measure existing urban patterns but probed the underside of the city, the less obvious sites for architecture. Also an inherent english resistance to architecture pushed us to develop provocative strategies, a reliance not on everyday practice but on ideas as the *raison d'être* of architecture.

The metropolis hypnotizes by its complexity. But equally fascinating are smaller cities like Münster whose extent and image are still physically measurable. Here it is not only the ubiquity of media but still the plan of the city and buildings that express communality. In such cities architecture like our City Library, has a very positive, representative and popular function.



Pont des Arts, Paris, 1982

Izquierda: Reflejo sobre el agua

Derecha: Perspectiva nocturna

Left: Reflected sketch

Right: Nocturnal perspective

*Durante sus estudios de doctorado entre 1972 y 1974, en la AA, conoció a arquitectos como Koolhaas, Zenghelis, Tschumi, Zaha Hadid, Peter Cook..., a algunos de ellos como profesores y a otros como compañeros de estudios. ¿Cuál fue su experiencia académica y personal entre ellos?*

*During your post graduate studies, between 1972 and 1974, at the AA, you met architects like Koolhaas, Zenghelis, Tschumi, Zaha Hadid, Peter Cook..., some of them as teachers and others as classmates. What was your academic and personal experience with them like?*

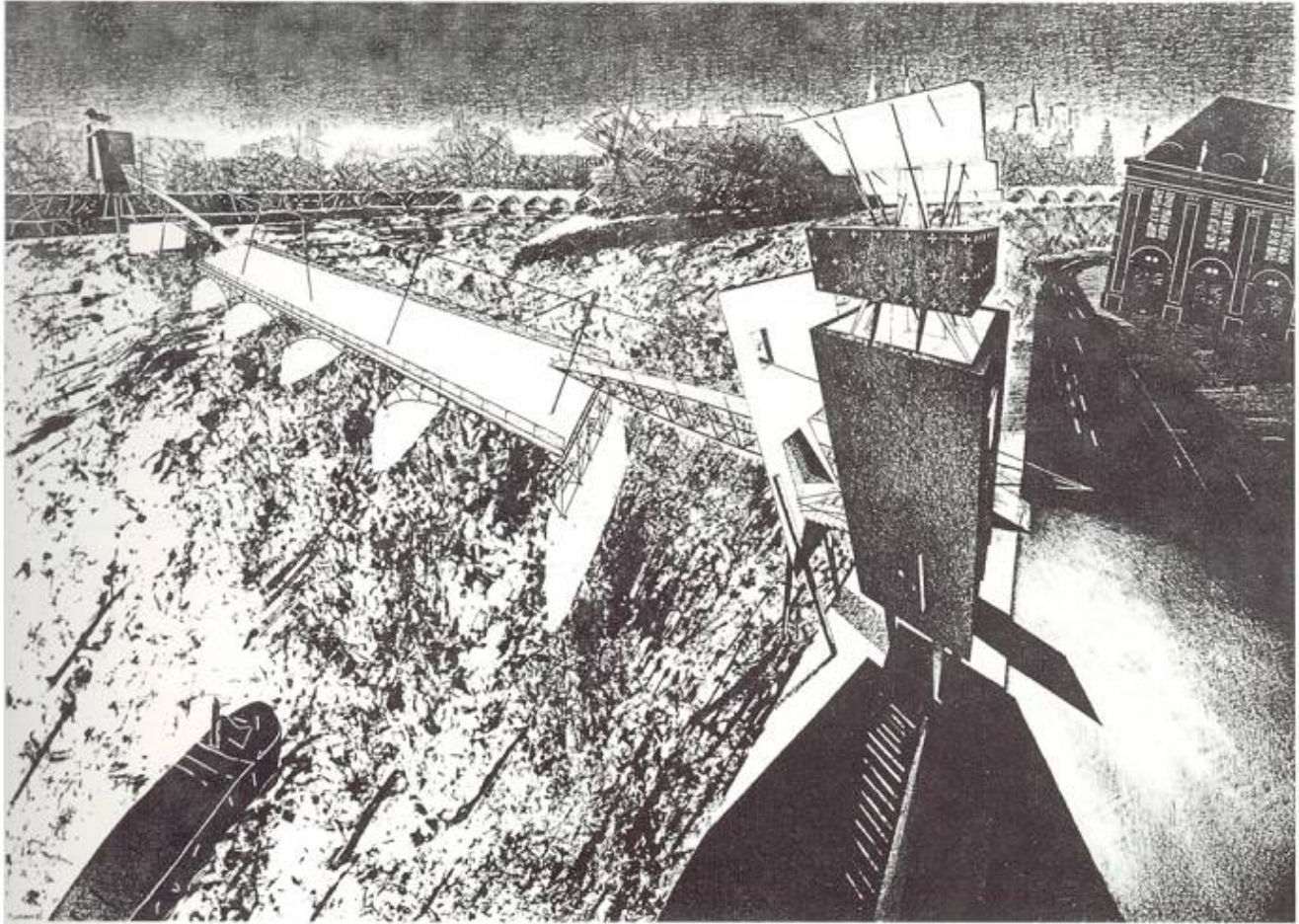
La lista de compañeros, desde que comencé de estudiante con Elia Zenghelis, hasta mi último año como *Unit Master* en 1988 es muy larga. Tiene quizá mayor interés citar a aquellos compañeros que formaron parte del ambiente de la AA entonces, pues son quienes han protagonizado muchos de los debates del mundo arquitectónico actual. Todos nosotros, aunque de diferente modo, somos producto de Alvin Boyarsky, el último presidente de la *Architectural Association*. Es sin duda uno de los nombres más significativos de la arquitectura del siglo XX. En estructura, contenido y espíritu, la AA es su creación. La única escuela contemporánea de similar importancia puede ser la *Cooper Union* de John Hejduk. La comparación de ambas con la *Bauhaus* como base de una nueva etapa dentro de la arquitectura es inevitable. El mío fue el primer año de graduación bajo la dirección de Alvin Boyarsky, un sistema de enseñanza adoptado hoy en día por muchas escuelas. Cada grupo tiene su propia dirección, su propia ideología, su *Unit Master*, con el que los estudiantes trabajan durante uno o dos años. Aquellos métodos que no consiguen atraer a los alumnos, desaparecen.

A list of associates since I was a student of Elia Zenghelis until my last year as a *Unit Master* in 1988 is very long. Of far greater consequence is who brought together this AA milieu which has charted many of the territories of today's architectural map. We all in different ways are the products of Alvin Boyarsky, the late chairman of the AA. His is one of the great names of twentieth century architecture. The AA in structure, content and spirit is his construction. The only other contemporary school of such importance is John Hejduk's *Cooper Union*. The comparison of both to the *Bauhaus* as sources of a new phase in architecture is unavoidable. Mine was the first year to graduate from Alvin Boyarsky's unit system, a teaching structure now adopted by many schools. Each group has its direction, its ideology, set by a unit master with whom students work for one or two years. Units which fail to attract students disappear.

The AA in the 1970's was an ideological hot-house, the rivalry intense. OMA and Tschumi were rehearsing their strategies, Leon Krier was always frustrated by so much liberalism, Peter Cook was always the prophet of optimism and Dalibor Vesely of continuity. A subsequent second generation of ex-student Boyarsky-made teachers included Hadid, myself, Coates, Salter and Macdonald.

La AA en los 70 era un invernadero ideológico de fuerte competencia. El grupo OMA y Bernard Tschumi probaban sus estrategias. Leon Krier se encontraba siempre frustrado ante tanto liberalismo. Peter Cook era invariablemente el profeta del optimismo y Dalibor Vesely el de la continuidad. Una segunda generación, la de los ex-discípulos de Boyarsky, ya produjo profesores como Ha-





did, Coates, Salter, Macdonald y yo mismo. Nuestro trabajo y el de todos los estudiantes era estimulado, o mejor dicho, dirigido por Alvin Boyarsky. Sus dos décadas en la AA fueron años críticos para la arquitectura. Se enterró la arquitectura moderna y se profanó su cadáver con el posmodernismo. Gracias a su diversidad y a su insistencia en la investigación, la AA no optó por ningún estilo, al contrario, creó nuevos campos. La visión de Alvin Boyarsky nos ayudó a crear una nueva modernidad, regenerada, poética y expresiva. También su atención permanente a las publicaciones de la *Architectural Association* dio como resultado ediciones muy selectas e inteligentes que destacaron frente a la mayor parte de las desperdiciadas publicaciones de arquitectura. Estos libros constituyen un auténtico manifiesto, un manantial para la arquitectura. Como todo lo que hizo Alvin Boyarsky en la AA, son obras maestras de dedicación e integridad.

*¿Cómo surge su interés por la cultura y arquitectura japonesas? El choque cultural que sin duda el visitante de occidente sufre a su llegada a Tokio zen qué medida ha afectado a su arquitectura y a su entendimiento de la ciudad?*

En los años 70 los concursos convocados por la *JA Shinkenshiku* supusieron un auténtico foro anual para la experimentación arquitectónica. Yo mismo y otros, como Juan Navarro Baldeweg, éramos participantes habituales. Por aquel entonces yo estaba diseñando espacios de programas sencillos y prosaicos. Los únicos ejemplos construidos de este tipo de arquitectura pertenecían a arquitectos japoneses. Chris Fawcett, autor de la nueva *Japanese House* era en aquel momen-

Our development, and that of student work as a whole was encouraged or more accurately masterminded by Alvin Boyarsky. His two decades at the AA were critical years for architecture. It had been pronounced dead and the corpse desecrated by post modernism. The AA through his insistence on investigation and diversity did not opt for styles but instead charted new fields. Alvin Boyarsky's vision has helped lead us today to a new regenerated, poetic and expressive modernism. It is also his vision behind AA publications, highly selective, crafted volumes which stand out against the majority of throw away architectural media. In total these books constitute a profound statement, a profound source for architecture. Like all that Alvin Boyarsky did at the AA, they are masterful works of dedication and integrity.

*How did your interest in Japanese architecture and culture arise? There is an unquestionable cultural shock which any western visitor suffers on his arrival in Tokyo. In your case, how has this affected your understanding of architecture and the city?*

In the 1970's the *JA Shinkenshiku* competition was an annual forum for architectural experiment. I and many others such as Juan Navarro Baldeweg were regular contributors. At this time I was designing simple earth-bound and ritualistic spaces. The only built examples of such architecture were by Japanese architects. Chris Fawcett, the author of the new *Japanese House*, was at this time a colleague at the AA.



*Shipshaped sofa, 1983 (Heroic version)*  
 Sofá con forma de barco. Versión heroica  
 Designed object as vessel, user as cargo  
 Objeto diseñado como embarcación  
 El usuario es la carga

to colega en la AA. Invariablemente obteníamos el tercer o el cuarto puesto, y no fue hasta diez años más tarde cuando ganamos el primer premio, con un proyecto arquitectónico realmente muy diferente.

Mi actual contacto con Japón empezó en 1987 dando clases en una escuela de verano organizada por el Taller de Arquitectura y Urbanismo. La *experiencia física* de Tokio fue para mí una revelación. No era la metrópolis electrónica del tipo *Blade Runner* que uno se esperaba, sino algo mucho más tranquilo, como un *sonido blanco visual*. Era imposible utilizar modelos occidentales tradicionales para evaluarla. Tokio es una condición espacial completamente nueva, un *territorio* en el cual siempre te encuentras dentro. El concepto de frontera o límite es redundante. Los acontecimientos ocurren con una frecuencia casi impredecible, existe una sucesión no jerárquica de luces de neón, autopistas, electrodomésticos... Toyo Ito —que daba clases en el mismo taller— hablaba de una ciudad flotante, electrónica, efímera. Shinohara citaba la búsqueda japonesa del vacío (en todo contraria a nuestros intentos occidentales de completar las cosas, de llenarlas de significado).

Aparte de su atracción física, Tokio se ha convertido para mí en un modelo para evaluar la ciudad occidental contemporánea. Una herramienta extraordinariamente efectiva para analizar y proyectar la ciudad europea. Con bastante sencillez producimos nuevos espacios, nuevas galaxias urbanas. Hoy en día estamos más cerca de Tokio que del siglo XIX.

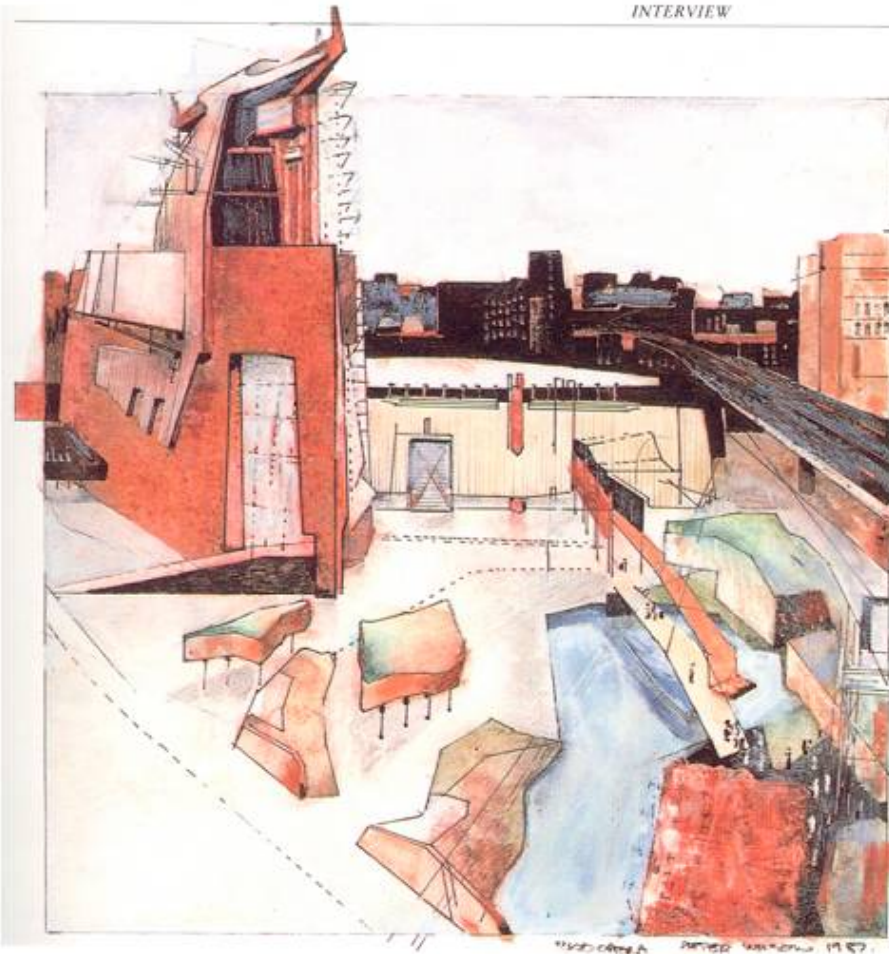
Esta significativa búsqueda del vacío resultó para mí, al mismo tiempo, excitante e inquietante. Durante mucho tiempo nuestro trabajo ha defendido la posibilidad de una figuración contemporánea, de una narrativa contemporánea (a

Although regularly third or fourth it was not until then years later with a very different architectural subject that we won first prize.

My actual contact with Japan began in 1987 teaching a summerschool organised by the Workshop for Architecture and Urbanism. The physical experience of Tokyo was for me a revelation, it was not the electronic *Bladerunner* metropolis one expected — much quieter — a sort of *visual white noise*. It was impossible to use traditional western models as a measure. Tokyo is a completely new spatial condition, a field that one is always inside. The concept of boundary or edge is redundant. Events occur with an almost random frequency, an equal non hierarchical distribution of neon sign, freeway, house vending machine, etc. Toyo Ito, who taught at the same workshop, writes about an ephemeral floating electronic city, and Shinohara about the Japanese pursuit of emptiness (as opposed to our attempts in the west to fill things, to reinvest them with meaning).

Apart from its physical attraction, Tokyo has become for me a model to use in measuring the contemporary western city. A remarkably effective tool in both assessing and projecting the european city. Quite simply we are evolving new spaces, new urban constellations. We are closer to Tokyo than to the nineteenth century.

This pursuit of emptying was for me exciting and worrying. Our work has long championed the possibility of contemporary figuration, a contemporary narrative (although one accepted the inevitable misreading of architecture as a positive transference).



Tokyo Opera, 1987

pesar de haberse aceptado la inevitable mala interpretación de la arquitectura como una *transferencia positiva*). La elección del silencio evita los problemas de orden lingüístico, permaneciendo en su lugar el objeto en sí mismo. Nosotros, más que adoptar este *modus operandi*, lo reconocemos como síntoma contemporáneo, como afirmación del estatus autónomo de los objetos arquitectónicos en el nuevo espacio urbano.

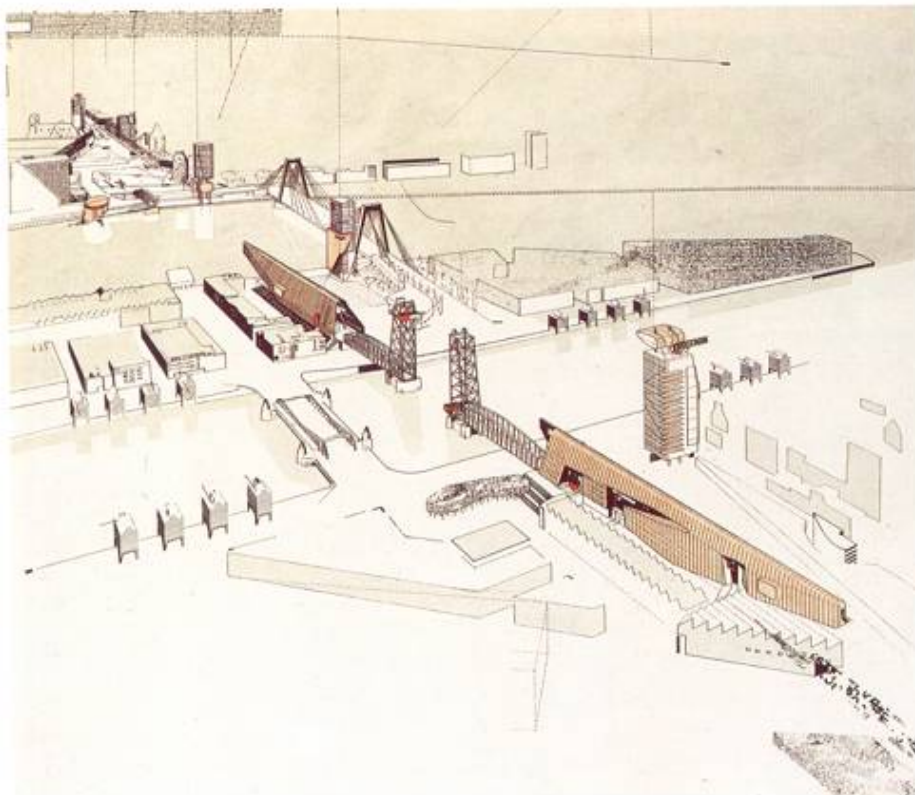
*¿Qué experiencias ha extraído de su relación con arquitectos y clientes japoneses, en contraste con su actividad en Europa?*

En **Japón** hemos estado involucrados en situaciones muy diferentes, primero con un promotor privado para el cual arquitectura, *media exposure* y especulación eran conceptos inseparables. A esto siguió la *Osaka Folie*, que comenzó siendo un acontecimiento cultural arbitrario, pero que tras haber sido adjudicado a un cliente concreto —una pequeña ciudad japonesa— se convirtió en algo muy gratificante. Nuestro edificio y nuestro status como arquitectos fueron muy respetados. Estas dos situaciones se dan en Europa de una forma menos extrema. En la primera, el arquitecto es un pequeño pez inmerso en el gran juego del dinero —aunque en Japón existe la atracción adicional de la adulación de los *media*— pero los *media* japoneses son tan hiperactivos y al final tan poco críticos, que todas las ideas y arquitectos son anulados por una publicidad excesiva. Somos mucho más optimistas en cuanto al cliente público, como resultado de nuestras experiencias con la *Folie* y de nuestra afinidad con la ciudad de Münster.

The option of silence sidesteps our linguistic problems and dwells instead on the object itself. We have not so much adopted this *modus operandi* as recognised it as a contemporary symptom, an affirmation of the autonomous status of architectural objects in the new urban field.

*What experiences have you attained from your experiences with Japanese architects and clients, in contrast to your European professional practice?*

We have been involved in very different situations in Japan, first with a private developer for whom architecture, media exposure and speculation were inseparable. This was followed by the Osaka Folly, which began as a gratuitous cultural event, but once we had been issued with a client (a small Japanese City) it became very rewarding. Our building and our status as architects were highly respected. One finds these two situations in less extreme forms in Europe. In the first situation the architect is a small fish in a big money game — although in Japan there is the added attraction of media lionisation. But the Japanese media is so hyperactive, and in the end uncritical, that all ideas and many architects are annihilated by overexposure. We are much more optimistic about the public client, a result of our Folly experience and our very positive relationship to the City of Münster.



Propuesta de planteamiento urbano  
para el emplazamiento del túnel  
del ferrocarril de Rotterdam, 1988  
*City planning proposal for Railway  
Tunnel site in Rotterdam, 1988*

Página de la derecha:  
*On the right page:  
The Ninja House. First Prize.  
Shinkenshuku Competition, 1988*

Actualmente estamos diseñando una pequeña casa privada en Tokio, que como la *Blackburn House* en Londres, considero de escala gratificante. El diálogo entre el arquitecto y el futuro usuario propicia la adquisición de carácter propio a la obra y una especial significación en cuanto a la atención prestada a los detalles.

Currently we are designing a small private house in Tokyo. As with the *Blackburn House* in London, I find this a very rewarding scale. There is a significance to the details and a character to the building which grows out of the dialogue between architect and the future user.

*Durante una conversación reciente nos hablaba del impacto que la novela Neuromancer de William Gibson tuvo sobre usted en lo que se refiere al uso del término cyberspace en contraposición con el espacio cartesiano tridimensional. ¿Hasta qué punto afecta el shock de las nuevas tecnologías al arquitecto y a la arquitectura?*

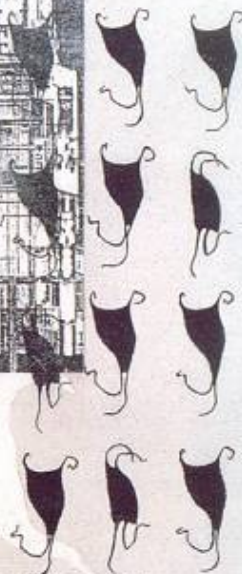
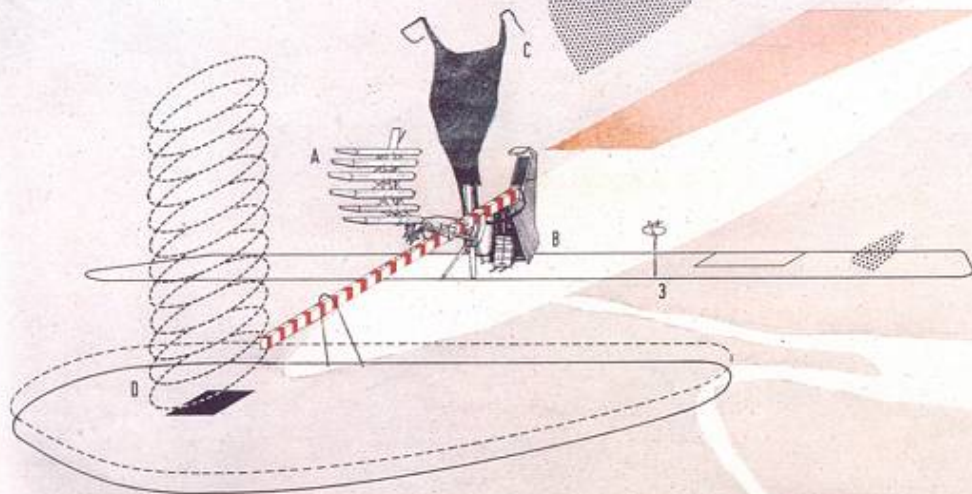
*During a recent conversation, you talked to us about the impact the novel Neuromancer, by William Gibson, had on you, as concerns the use of the term cyberspace in confrontation with the tridimensional cartesian space. To which extent can the shock of the new technologies affect the architect and the architecture itself?*

William Gibson inventó la palabra *cyberspace*, una construcción derivada de la ubicuidad de las computadoras. ¿Por qué debería un arquitecto estar interesado en ello? Ciertamente no con la intención de hacer realidad esta ficción por medio del diseño. Ni tan siquiera para creer con optimismo que el CAD puede inducir invención arquitectónica alguna —en estos momentos sucede todo lo contrario—. Pero *cyberspace* contiene en una única palabra la idea de una posible forma postperspectiva de la percepción. Walter Benjamin muestra el cambio radical causado por la percepción cinematográfica en su libro «La Obra de Arte en la Era de la Reproducibilidad Mecánica».

William Gibson invented the word *cyberspace*, a spatialised ubiquitous computer construct. Why should one as an architect find this interesting. Certainly not to realise this fiction through design. Also not through any optimism about CAD inducing architectural invention (at present the opposite is true). But *cyberspace* captures in one word the idea of a postperspectival mode of perception. Walter Benjamin's «Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction» identified a radical shift caused by cinematic perception.

Los objetos ya no son excepcionales ni únicos —son infinitamente reproducibles— el observador ya no está sujeto a un lugar —la cámara móvil— el tiempo ya no es lineal —la unión de secuencias discontinuas—. El cubismo y el surrealismo transformaron esta sensibilidad, básicamente del siglo XX, en una nueva constelación de la realidad —por otra parte, la arquitectura moderna estaba ocupada en la reconciliación con el trauma que supuso la producción mecanizada del siglo XIX—. Hoy en día, los *media* posteriores a McLuhan, la electrónica y la revolución de las comunicaciones, nos han llevado a un nuevo trauma. Hoy

Objects are no longer singular or unique (they are infinitely reproducible), the viewer is no longer anchored to one place (the moving camera), time is no longer linear (the cutting together of discontinuous sequences). Cubism and surrealism translated this essentially twentieth century sensibility into a new constellation of reality. (Modern Architecture on the other hand was at the same time involved with the reconciliation of the great nineteenth century trauma, mechanised production).



## ELECTRONIC SHADOW

THE CONTEMPORARY CITY IS NO LONGER PHYSICAL. IT IS INVISIBLE AND SPHERICAL. UBIGUITOUS. ELECTRONIC IMPULSES.

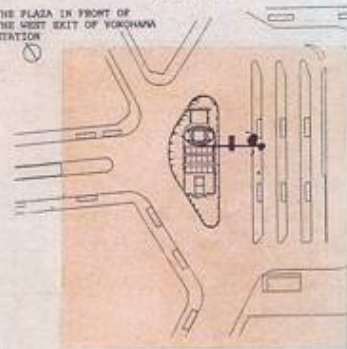
## COMFORT

IS TO NEGATE FOR A MOMENT THIS NETWORK

TO CREATE A ZONE OF "ELECTRONIC SHADOWS"

## SITE

THE PLAZA IN FRONT OF THE WEST EXIT OF YOKOHAMA STATION



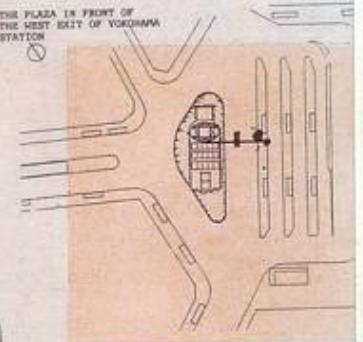
- 1 CORNER OF MINIMUM ELECTRONIC INTERFERENCE
- 2 SLEEPING MAT
- 3 ROCK GARDEN



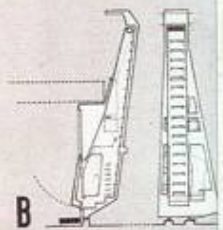
REGATE FOR A MURDER  
THIS NETWORK  
TO CREATE  
A SCENE OF 'ELECTRONIC  
SHADOWS'

SITE

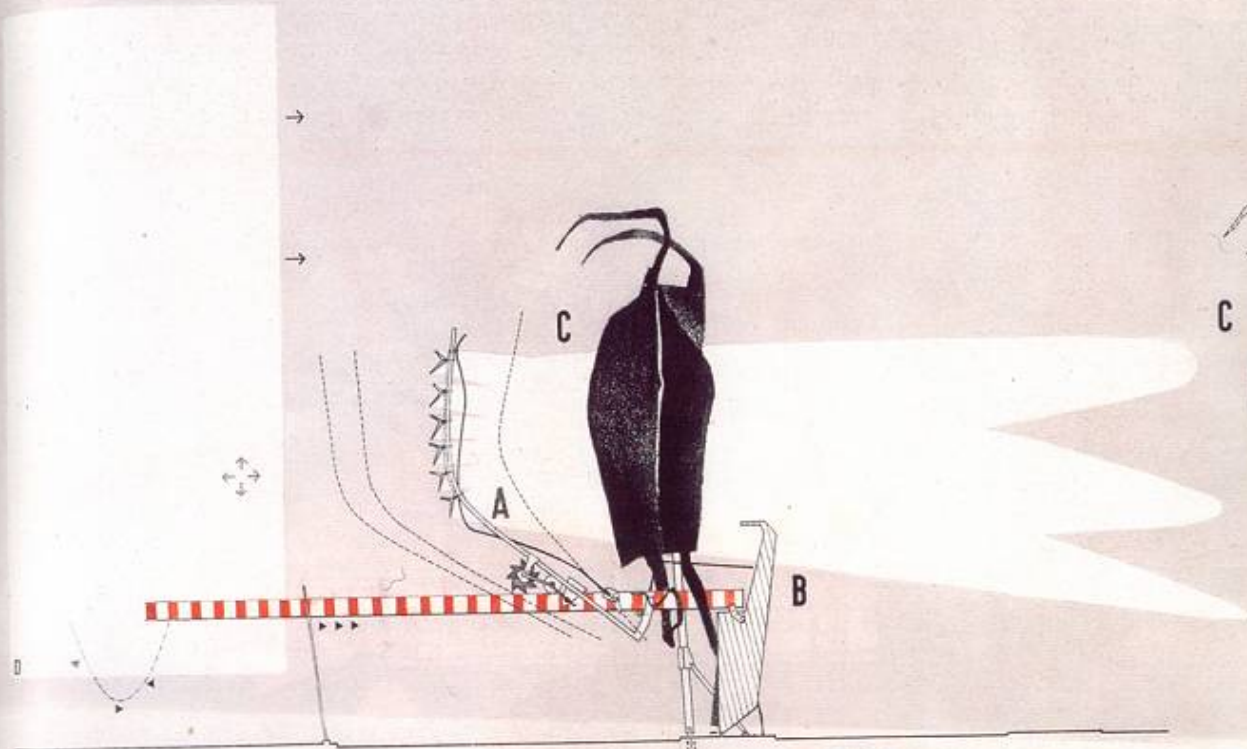
THE PLAZA IN FRONT OF  
THE WEST EXIT OF YOKOHAMA  
STATION



- 1 CORE OF MINIMUM ELECTRONIC INTERFERENCE
- 2 SLEEPING PAT
- 3 ROCK GARDEN

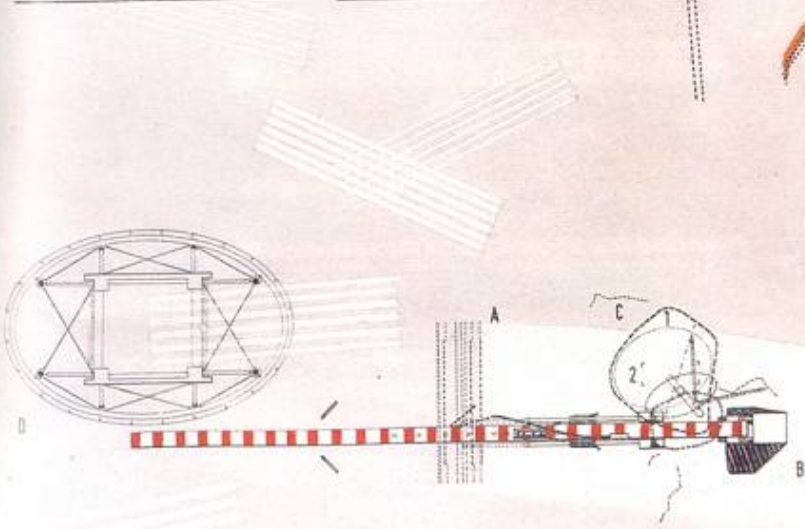


B



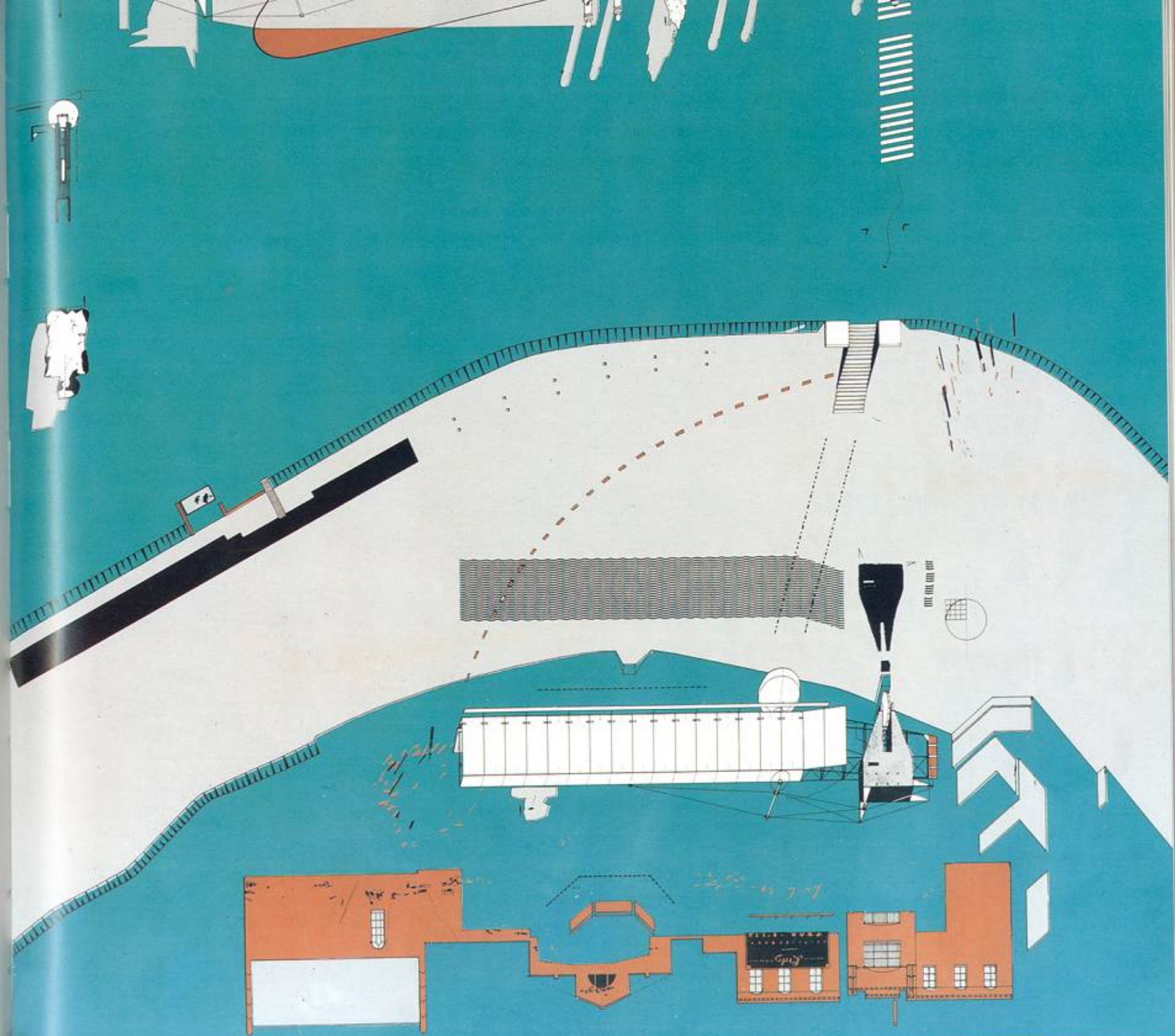
- GLOVE AND 2 FILTERS
- A. FILTER 1 - MECHANICAL MASK  
MECHANICAL REFLECTIVE LOUVERES ATTEMPT TO SLOW THE SPEED OF COMPUTERISED LIGHT IMPULSES (UNSUCCESSFULLY)  
RESULT - RANDOMISED PATTERNS OF PARTIAL SUNDOWN
  - B. FILTER 2 - NECESSARY EQUIPMENT - SEAT, W.C., GUARD

- C. THE GLOVE - WALLS INFLATED BY WIND BORNED FROM THE ADJACENT TOWER (CONTAINING CORE OF MINIMUM ELECTRONIC INTERFERENCE - AN ELECTRONIC SHADOW AND THE SLEEPING PAT)
- D. TOWER OF WINDS



不可視









Ponte della Achademia, 1985

Página de la izquierda:

On the left page:

The Paradise Bridge Amsterdam, 1988

Baudrillard escribe: «La realidad existe únicamente como aquello que puede ser simulado». Todos somos participantes de una nueva percepción —la televisión une fragmentos sin conexión, fragmentando el tiempo.

¿Qué caracteriza a esta nueva percepción? Un constante estado de *cambio* —vídeo-clips, movimientos de masas—, una desmaterialización de los objetos —la superficie ya no es absoluta, el interior y el exterior ya no son contrarios—, la ausencia de escala jerárquicas apropiadas o absolutas —los megarelatos se convierten en micronarrativas, una silla es tan importante como una ciudad—, la información ya no es propiedad del libro —es electrónica, invisible—. ¿Cuál es el resultado? La línea del horizonte, la certidumbre de la geometría cartesiana, el cono de la perspectiva geométrica enfocada hacia el espectador. Todo esto ha dejado de constituir, en un plazo muy corto de tiempo, nuestra medida de lo real. Esta transformación radical parece que caracterizará el final del siglo XX, tal como el descubrimiento de la perspectiva óptica determinó el principio del Renacimiento.

El *cáliz* de Ucello, prácticamente la primera perspectiva elaborada, era un dibujo del sistema de visión, no del objeto en sí mismo. Así son los actuales diseños por ordenador. Las series de escenas de Serlio materializaron las mismas reglas ópticas que los espacios urbanos. La incógnita para nosotros como arquitectos es cómo asimilar el nuevo espacio, cómo darle forma y sustancia. Se ha sugerido que en el estado de *cambio* contemporáneo los acontecimientos son más significativos que los objetos que les rodean. La fragmentación alternativa de la forma es hoy considerada como una representación propia de un mundo fragmentado. Ambas metodologías son provisionales.

La *transparencia* hoy en día es intrínseca a nuestra percepción, por eso los edificios no necesitan construirse transparentes. Deben ser sencillos y sólidos. La imagen de una ciudad unificada a partir de estrategias arquitectónicas es redun-

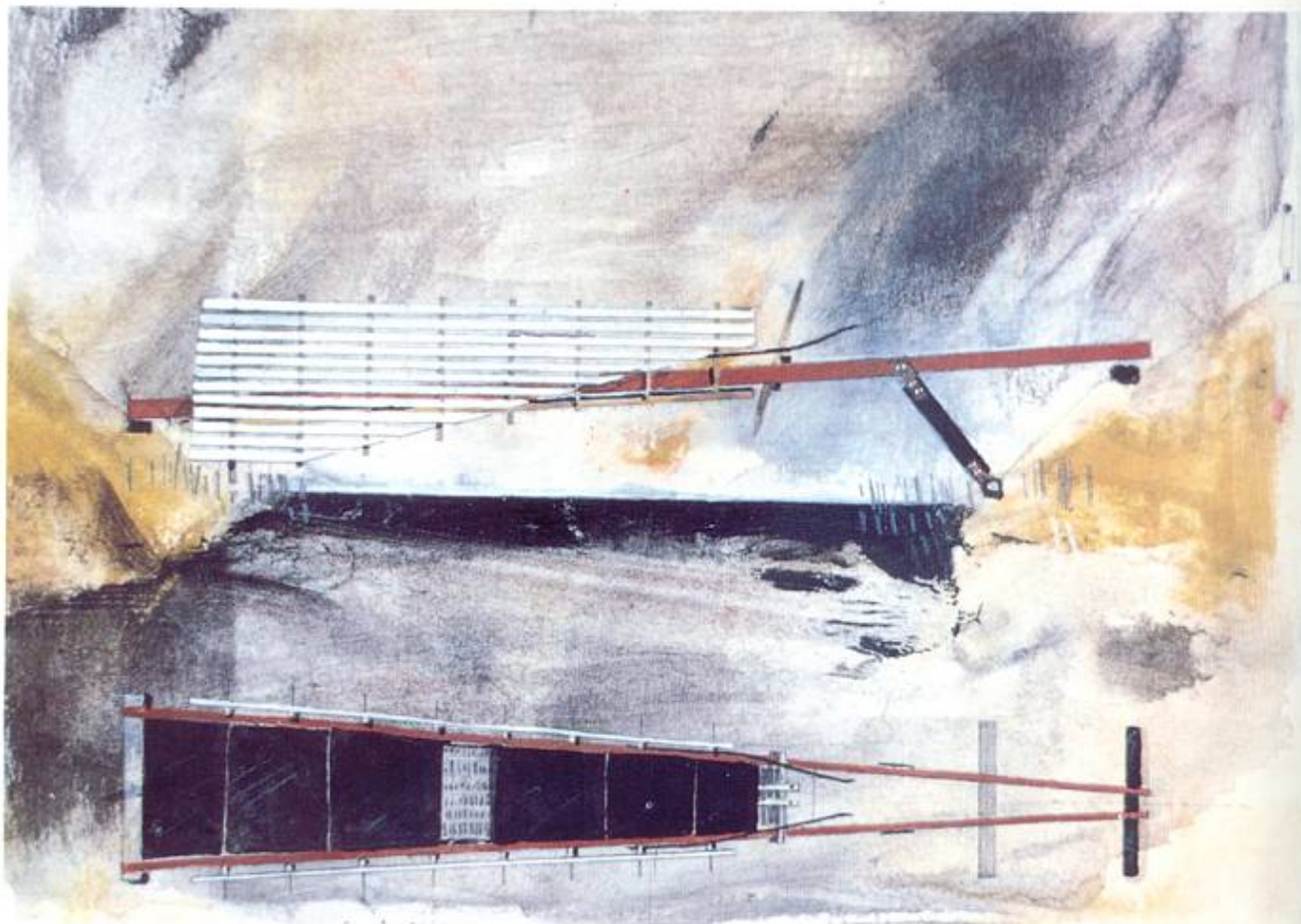
Now the post McLuhan media, electronic, communication revolution has lead us to a new trauma, today Baudrillard writes 'the real exists only as that which can be simulated'. We are all participants in the new perception — television slicing together disconnected fragments, slicing time.

What characterises this new perception? A constant state of flux (videoclips, mass transport), a dematerialisation of objects (surface is no longer absolute, interior and exterior no longer opposites), an absence of appropriate or absolute hierarchies of scale (grand narratives become micronarratives, a chair is as significant as a city), information itself is no longer the property of the book (it is electronic, invisible). What is the result? The horizon, the certainties of cartesian geometry, the cone of perspective geometry focused on the viewer — all these have in a short space of time ceased to be our measure of the real. This radical transformation will be seen to characterise the end of the twentieth century as the discovery of optical perspective characterised the early renaissance.

Ucello's *calice*, almost the first constructed perspective, was a drawing of the system of vision, not of the object itself. So are today's transparent computer graphics. Serlio's stage-sets subsequently materialised the same optical rules as urban spaces. The question for us as architects today is how to presence the new space, to give it substance and form. It has been suggested that in the contemporary flux, events are more significant than the objects that frame them. Alternatively fragmentation of form is today seen as an appropriate representation of a fragmented world. Both these methodologies are transitional.

Transparence today is intrinsic to our perception, buildings need not be built transparent. They must now simplify and solidify.

Puente en el paisaje holandés. Croquis de planta y alzado. Página de la derecha. Vista del puente terminado. Fort Aspern, 1989  
*Bridge in Dutch landscape. Plan and elevation sketch. On the right page. View of the finished bridge. Fort Aspern, 1989*



dante. Ciudad y campo, cerca y lejos, todos estos conceptos son en la actualidad territorios definidos a través de un tipo y una frecuencia de sucesos autónomos (puente, satélite, fábrica, terminal de fax, gasolinera, luz de neón, electrodoméstico, grúa, teléfono, casa, etc.) como en Tokio, una matriz infinita donde todos los puntos están igualmente cercanos. El significado no está en la forma de un espacio modelo, sino en la posibilidad de pausas, de interrupciones. La arquitectura debe proporcionar hoy estas pausas, objetos autónomos, islas que, a través de su claridad y singularidad, se conviertan en puntos de navegación, puntos de conexión asegurada con la tierra. Las reglas han cambiado, debemos reencontrar la masa, la simple concentración de objetos autónomos en —usando inapropiadamente el término— el *cyberspace*.

*Hay, sorprendentemente, un gran número de proyectos sin construir, principalmente participaciones en concursos, dentro de su práctica profesional. ¿Es éste el resultado de un deseo personal o, por el contrario, la causa es la ausencia de encargos atractivos?*

Nuestra fase actual de intensa actividad profesional es bastante reciente, si bien hay distintas fases que inducen a ella. Los 70 fueron para mí un período de investigación personal, de proyectos introvertidos, de creación de una arquitectura desde cero —suelo, pared, programa, etc.—. Estos diseños se mostraron en la Bienal de Venecia de 1980 y los siguientes proyectos —que ya habían comenzado a tomar en consideración programas públicos y culturales— fueron publi-

The concept of a city unified by architectural strategies is today redundant. City country, near and far — all are now fields defined by type and frequency of autonomous occurrences (bridge, satellite dish, factory, fax terminal, gas station, neon sign, block corner, vending machine, crane, telephone, house, etc.), like Tokyo an endless matrix, all points equally near. Significance is not in the shape of this field pattern, but in the possibility of stoppages, interruptions. Architecture today must provide these stoppages, autonomous objects, islands which through their clarity and unrepeatability become navigation points, points of sure connection to the earth. The rules have changed, we must relearn mass, the simple massing of autonomous objects in (to misappropriate a phrase) *cyberspace*.

*There is a surprisingly great amount of unbuilt projects, mainly competition entries, in your professional practice. Is this a result of personal will or, on the contrary, the reason is the absence of attractive commissions?*

Our current phase of intense professional activity is quite recent, there are quite distinct phases which lead up to this. The 1970's was for me a period of private research, introverted projects building up an architecture from degree zero (ground, wall, ritual, etc.).



cados en 1980 en un libro de la *Architectural Association*, «The Villa Auto». En aquel entonces desempeñé los cargos de *assistant* y, posteriormente, de *Intermediate Unit Master* en la AA.

1980 supuso un cambio significativo. Julia Bolles y yo creamos el estudio Wilson Asociados. Participamos en concursos alemanes y nos encargamos de pequeños trabajos en Londres. También 1980 fue el primero de mis siete años en la AA como *Unit Master of Diploma Unit 1*. En este grupo desarrollamos trabajos diferentes, como *expropiación*, densificación urbana, perspectiva, paisaje figurativo, tectónico. En 1985, publicamos un libro para la AA, llamado «Informing the Object», que incluía estos trabajos y, posteriormente, otro libro sobre un proyecto particular, «The Clandeboye Report». Este período de enseñanza concluyó en 1988 con una exposición (y otro libro) en la *Aedes Masterclass* del Museo de Arquitectura Alemán.

Nuestras investigaciones de los años 1980-1985 se expusieron en la AA y se publicaron con el título de *Shipsshape and Bridgebuilding*. Por aquel entonces habíamos ganado el primer premio en un concurso de diseño urbanístico (*Domplatz*, Hamburgo). Continuos intentos en la participación en concursos alemanes trajeros consigo finalmente el primer premio para la *Biblioteca de Münster*. En Londres comenzamos a conectar el mundo de las ideas con el mundo de la construcción, primero en forma de prototipos de mobiliario y más tarde con pequeños encargos. Afortunadamente la frustración provocada por las limitadas posibilidades de construir en Inglaterra desapareció cuando entramos en contacto con unos comprensivos clientes que nos permitieron construir la *Blackbuen House*.

These designs were shown at the Venice Biennale 1980, and the later projects (which had begun to take into account more public and cultural programmes) were published in 1980 as an AA book, «The Villa Auto». I was at this time an assistant and then an *Intermediate Unit Master* at the AA.

1980 marked a significant shift. Julia Bolles and I began the Wilson Partnership, participating in German Competitions and undertaking small commissions in London. Also 1980 was the first of my seven years as *Unit Master of Diploma Unit 1* at the AA. Through the work of this group various subjects came into focus — appropriation/urban densification, perspective/landscape, figurative/tectonic. We produced an AA book of this work in 1985 called «Informing the Object», and subsequently a book of a particular project «The Clandeboye Report». This teaching phase concluded in 1988 with an *Aedes Masterclass* exhibition (and another book) at the *Deutsches Architekturmuseum*.

Our own researches 1980-85 were exhibited at the AA, and published as the «Shipsshape and Bridgebuilding» Folio. We had by this time won first prize in an Urban Design Competition (*Domplatz*, Hamburg). Further concentrated efforts in German competitions finally lead to the first prize for the Münster Library. In London we began connecting the realm of the idea to the realm of making first with furniture prototypes and then with small commissions. Luckily the frustrations of limited building opportunities in England were avoided when we were taken up by very sympathetic clients and were able to build the *Blackburn House*.

*La disciplina del urbanismo ha sufrido cambios importantes y ha sido interpretada de modos diferentes durante las últimas décadas. En su opinión, ¿cuáles son las directrices más significativas del urbanismo contemporáneo?*

En la actualidad, las teorías urbanas radicales de hace diez años han sido legitimadas y, en el caso de muchos países, legalizadas como convenciones actuales. De este modo, el respeto por la ciudad histórica, implantado en las mentes relativamente inflexibles de los urbanistas oficiales, se ha convertido en sí mismo en una forma de represión. Las doctrinas de la estructura de bloque o de la continuidad en la fachada, a pesar de resultar apropiadas para el centro urbano —una condición relativamente atípica de la construcción en el momento actual—, aparecen como irrealizables, tanto en la teoría como en la práctica, en los campos espaciales dispersos y discontinuos que constituyen el 95% de nuestro entorno edificado.

De hecho, el propio concepto de urbanismo como forma instrumental de control, como metodología determinante de la condición espacial, debe ser, hoy en día, sometido a revisión. Ya no existe ningún lugar que pueda considerarse como enteramente urbano, siendo la misma afirmación válida para el caso contrario. La omnipresencia de la información, la cultura del consumo y nuestra adicción a un estado de movimiento continuo han traído consigo una especial topología del entorno habitable que las convenciones urbanas son incapaces de describir de una manera cabal.

Es necesario reescribir las reglas o, dicho de forma más precisa, abrir nuestros ojos a lo que Rem Koolhaas ha llamado «*la terrorífica belleza del paisaje urbanizado*». El resultado de absorber el atípico, e incluso anacrónico, centro histórico del paisaje urbanizado actual consiste en una mezcla casi aleatoria entre naturaleza, residencia, intercambio comercial y producción. Conducir un coche desde Dortmund hasta Düsseldorf o viajar en tren desde Tokyo hasta Chiba, pertrechado con el concepto de que todo lo que uno ve es igualmente importante, es empezar a percibir verdaderamente la belleza sublime y melancólica de este campo urbano.

El urbanismo contemporáneo debe adoptar un modo de percepción que reconozca las pautas, las actitudes y los intervalos de la experiencia cotidiana. La siguiente cuestión, que todos debemos plantearnos, es ¿en qué debe consistir nuestra intervención? ¿Cuál será el efecto de las fuerzas y los vacíos del nuevo entorno sobre el objeto arquitectónico?

*Sus obras hacen una referencia constante a la estética del barco. ¿Cuál es el motivo de este interés?*

No es el barco en general, sino una figura concreta llamada *Shipshape*, lo que inspira nuestros proyectos. La tipología de esta figura —dos arcos opuestos que se encuentran en un punto situado en ambos extremos— surgió de las investigaciones que mi grupo de la AA llevó a cabo a principios de los ochenta. Lo que más nos atrajo de esta figura fue su carácter autónomo, un rasgo que la destacaba entre las tipologías combinatorias y contextuales vigentes en aquel momento.

*The discipline of urbanism has suffered important changes and has been given different interpretations during the last decades. What do you think are the most significant guidelines of contemporary urbanism?*

The radical urban theories of ten years ago have now been legitimised and in many countries legalised as today's convention. Thus respect for the historic city implanted in the relatively inflexible minds of official planners has become in itself a form of repression. The doctrine of block structure or facade continuity, appropriate as they may be for the city center (a relatively untypical condition for building today), are conceptually and practically unworkable in the dispersed and discontinuous spatial fields that constitute 95% of our built environment.

In fact the very idea of urbanism as an implementable form of control, a methodology that prescribes in total a spatial condition, must today be questioned. There is no longer anywhere totally urban, and no longer anywhere that is totally un-urban. The ubiquity of information, consumer culture and our addiction to the state of movement have brought into being a topology of habitation which the conventions of urbanism are simply incapable of describing.

What is required is a rewriting of the rules, or more precisely opening our eyes to what Rem Koolhaas has called «*the terrifying beauty of the urbanised landscape*». Engulfing the untypical, almost anachronistic historic city center, today's urbanised landscape consists of an almost random mix of nature, residence, commercial exchange and production. To drive from Dortmund to Düsseldorf or to take the train from Tokyo to Chiba armed with the concept that everything one sees is of equal importance is to begin to actually perceive the sublime and melancholy beauty of this urban field.

A relevant contemporary urbanism must learn a mode of perception that recognises the patterns, modes and intervals of everyday experience. The next question and one that we must all address ourselves to in how to intervene? What effect will the forces and voids of the new field have on the architectural object?

*You often refer to the esthetics of the boat in your works. What is the reason for this interest?*

It is not the boat in general but a particular figure called the *Shipshape* that informs our projects. The typology of this figure, two opposing arcs coming together in a point at either end, emerged from the researches of my group at the AA in the early eighties. What attracted us was its autonomy which set it apart from the then current combinatorial and contextual typological forms.

La figura *Shipshape* fue también el motivo de un estudio sobre la relación existente entre forma y significado. Mientras que la figura en sí misma es pura geometría, los significados que adquiere —incluido en del barco— son diversos —profundos o superficiales— y sobre todo relativos.

El lanzamiento de esta figura también constituyó un experimento sobre la hiperactividad que los *media* de la arquitectura desarrollan invariablemente para difundir la última forma. Se trataba de un nombre pegadizo y de una forma pegadiza. Queríamos comprobar la rapidez con la que sería aceptada por el mundo arquitectónico. En este sentido, considero el experimento como un éxito sin precedentes.

Tras la exposición «*Shipshape and Bridgebuilding*»—y su correspondiente catálogo, en 1984, recibimos montones de cartas de admiradores, se realizó un hermoso bar *shipsshape* en la ciudad de Karlsruhe, e incluso apareció un sustitutivo bajo el nombre de *fishshape* en Londres. Fue un honor para nosotros que Shin Takamatsu incorporara esta forma en sus últimos edificios, a cuya terminación asistimos admirados menos de un año después de la emisión del catálogo de la AA. Actualmente existe al menos una forma *shipsshape* en todos los concursos importantes, y, para completar el ciclo, Kleihues está en estos momentos construyendo una iglesia *shipsshape* en Münster.

*En diversas ocasiones, usted ha expresado el deseo de que sus obras sean entendidas como una forma de realismo radical. ¿Cuáles serían las bases de esta interpretación?*

En cierto sentido, nuestra obra profesa un realismo radical porque surge de una visión directa, y a menudo ingenua, del mundo, contemplando a éste desde la perspectiva de la experiencia, y no desde la de las ideas. Cuando utilizamos la expresión *practical opportunities*, nos referimos a la atención prestada a las especiales circunstancias, los detalles constructivos y las limitaciones del solar como tema central de nuestra arquitectura.

A nuestro entender, la realidad —o la realidad potencial— del objeto y de la construcción— en este sentido, nosotros empleamos la mayor parte de nuestro tiempo en problemas constructivos y no en problemas teóricos— es el generador y el receptáculo de las ideas.●

The *Shipshape* was also a research into the relationship of form to meaning. The shape itself is only geometry, the meanings it accrues, including that of ship, are diverse, profound or superficial and above all relative.

In launching the *shipsshape* we were also experimenting with the hyperactivity of architectural media in disseminating the latest form. It was a catchy name and a catchy shape, and we wanted to see how quickly it would be taken up by the architectural world. In this sense I view the experiment as an unprecedented success.

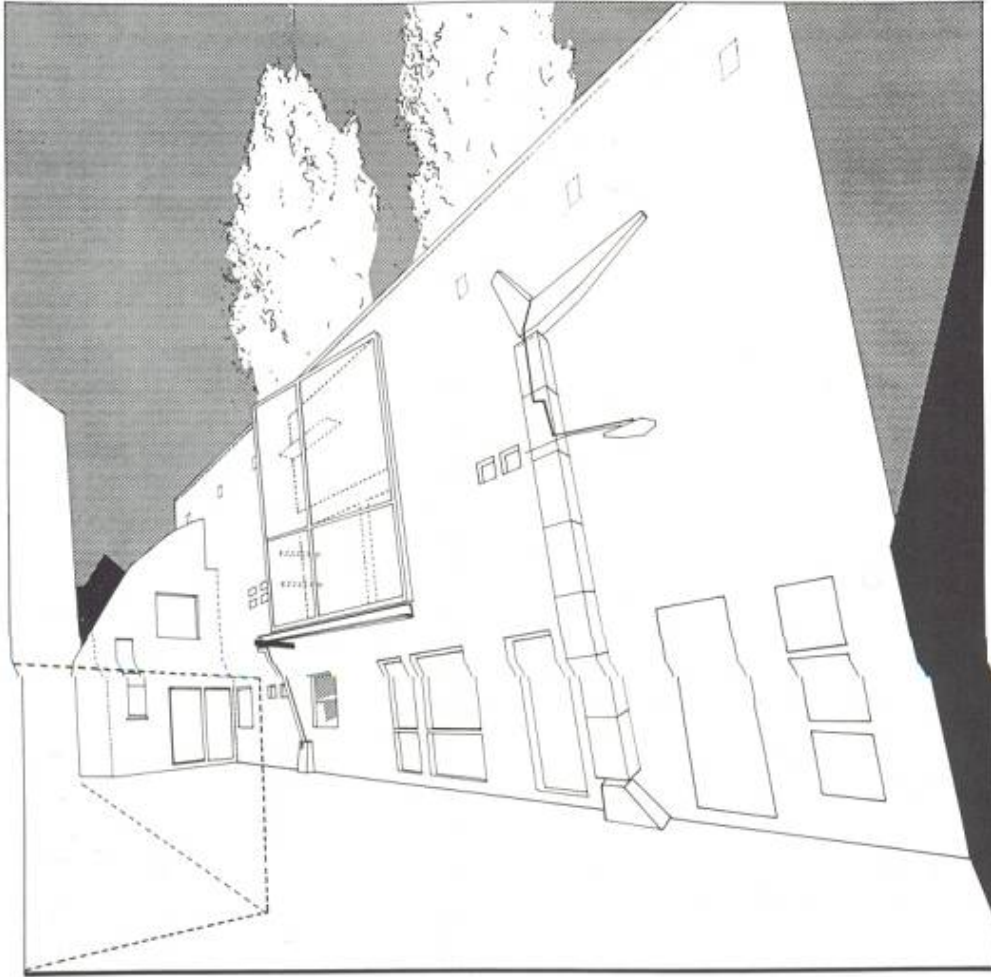
Following the «*Shipsshape and Bridgebuilding*» exhibition and catalogue in 1984 we received lots of *shipsshape* fan mail, a beautiful *shipsshape* bar appeared in Karlsruhe, and even an Ersatz *shipsshape* appeared in London under the name *fishshape*. Shin Takamatsu honored us by incorporating the form in his latest buildings, which he remarkably showed me complete less than a year after receiving the AA catalogue. Today there is at least one *shipsshape* in every major competition (first prize in the Tokyo forum) and to complete the cycle Kleihues is at present building a *shipsshape* chapel in Münster.

*On several occasions you have expressed your wish for your works to be understood as a form of radical realism. What would be the basis on which this interpretation is supported?*

In one sense our work professes a radical realism because it is generated from a direct and often naive looking at the world, that is the world as experienced not the world of ideas. We use the phrase *practical opportunities*, that is the elevation of circumstance, building details, site encumbrances to become the subject of our architecture.

For us always the reality (or potential reality) of the object, the building (and in this sense we spend most of our time on building and not theoretical problems) is the generator and the vessel for ideas.●

## CASA BLACKBURN

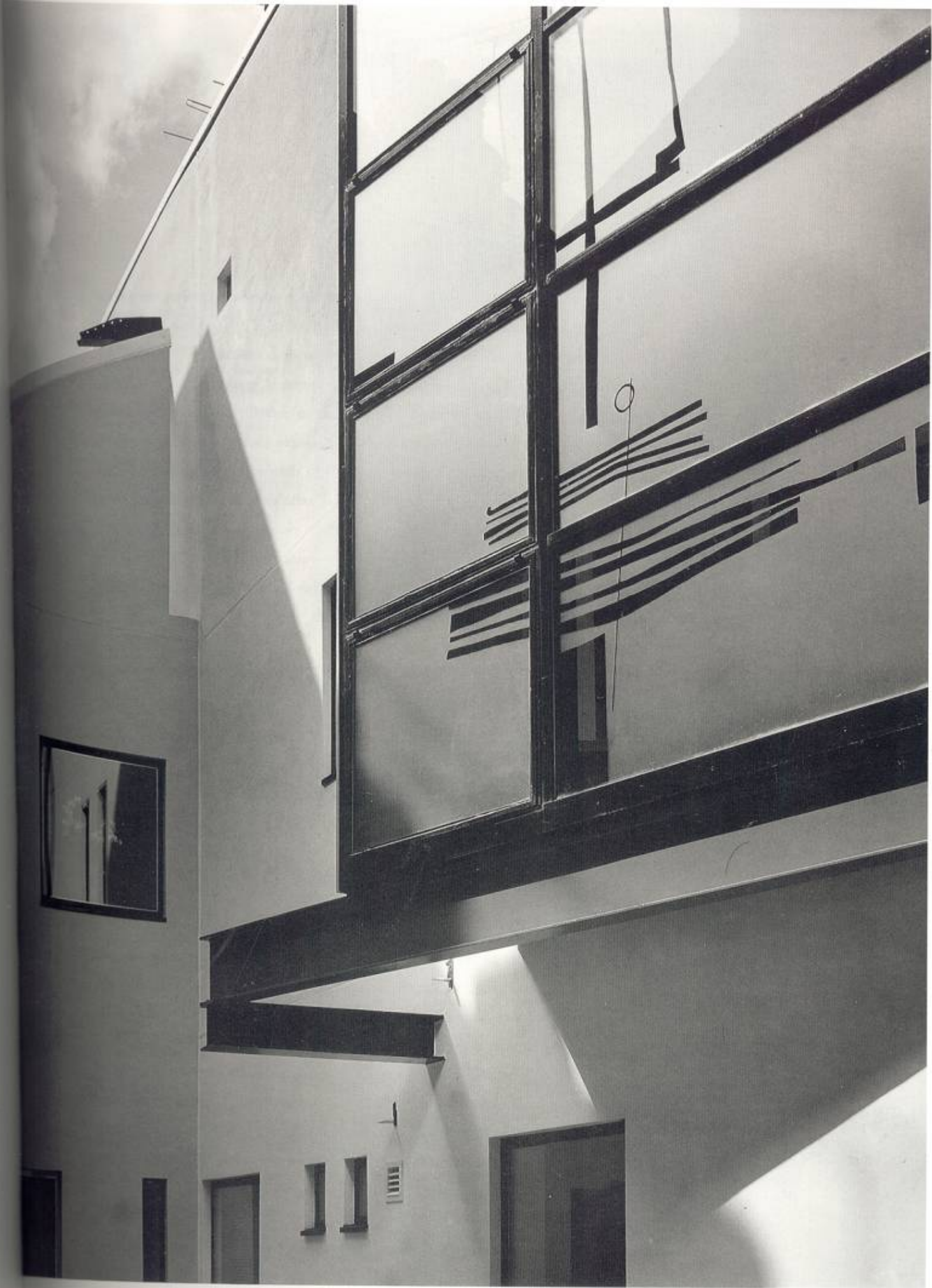


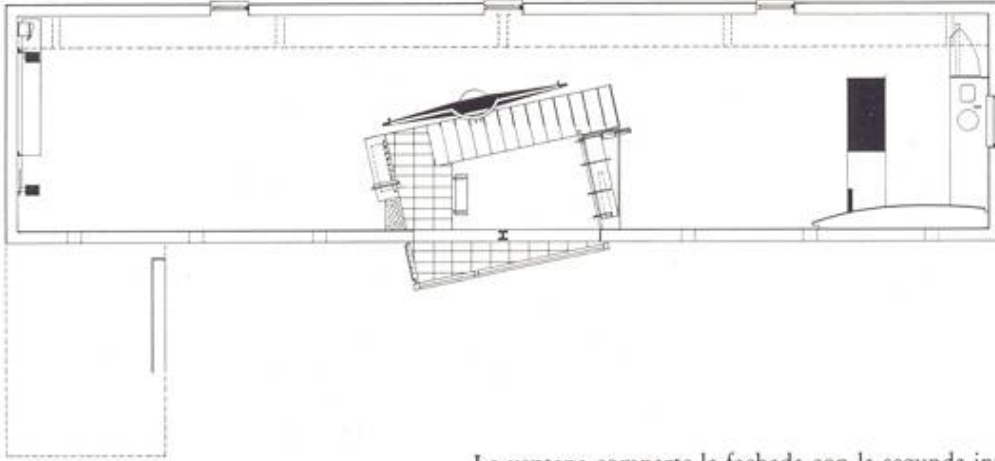
**Oficina y Apartamento**  
Londres, Inglaterra. 1988

*Office  
and Apartment*

La construcción de una casa moderna en el Londres actual es algo a todas luces inusual. De hecho, la obtención del permiso sólo fue posible gracias a que el edificio resulta invisible desde la calle. Se comenzó reestructurando una serie de antiguas caballerizas existentes mediante una nueva caja blanca, en la que cada elemento añadido cuenta su propia historia. Las vistas desde el amplio ventanal no eran buenas, de modo que se utilizó un cristal opaco, ciego. Sólo unas pequeñas zonas de cristal transparente dejan pasar algunas visiones fragmentadas del exterior, proyectando en el interior de la vivienda un negativo de la ventana.

That a modern house should be built in London today is itself unusual. In fact it is only because the house is invisible (unseen from the street) that it was allowed to be built. The first practical opportunity was to restructure the row of run-down Mews Houses into a new form and function. To cancel the original inconclusive volume a new white box was created. Each element added to this white frame tells its own story. The large window breaks out, the view is not good so the glass is opaque, blinded.





Planta segunda  
Second floor plan

La ventana comparte la fachada con la segunda intervención, el *totem*, una columna de plástico soldado y acero inoxidable que introduce el agua limpia en la casa y expulsa al exterior las aguas residuales. Un guardián de la entrada.

En la planta baja se dispone la oficina, mientras que el apartamento ocupa las dos plantas superiores. Todos los elementos del diseño interior de la vivienda fueron encargados expresamente a artistas como Barry Flanagan (liebre), Scott Burton (silla), Andy Warhol (retrato), Bruce McLean (mesa), y a diseñadores de mobiliario como Ron Arad (mesa) y Jasper Morrison (sofá). Gran parte del trabajo en arquitectura se ocupó en el acabado en detalle de los interiores: los picaportes, la columna de apoyo y la plataforma en voladizo —todos ellos construidos en acero—, la vitrina y la barandilla —que también puede entenderse como un barco o un asiento que flota en el centro de la galería.



Planta primera  
First floor plan

Cada una de estas piezas posee una narrativa autónoma y mantiene un parecido familiar con los elementos vecinos —conseguido mediante el uso de una limitada selección de materiales, el empleo de un solo color y la homogeneidad que ofrece la caja blanca que contiene a todos ellos.

El visitante solamente llega a comprender la casa cuando alcanza el piso superior. Se trata de un único espacio de amplias dimensiones y sin vistas al exterior que funciona como galería y sala de estar. La luz penetra bien por la parte superior o bien a ras de suelo, gracias al vacío a doble altura que se sitúa en el interior de la gran ventana. La pared posterior se deja totalmente vacía para colgar cuadros. En el centro de la sala, entre las zonas de estar y comedor, *flota* el banco con forma de lancha. Es en este punto donde el visitante alcanza finalmente el centro del edificio, y donde se siente *flotar* al igual que la casa, ajeno a la ciudad que le rodea.

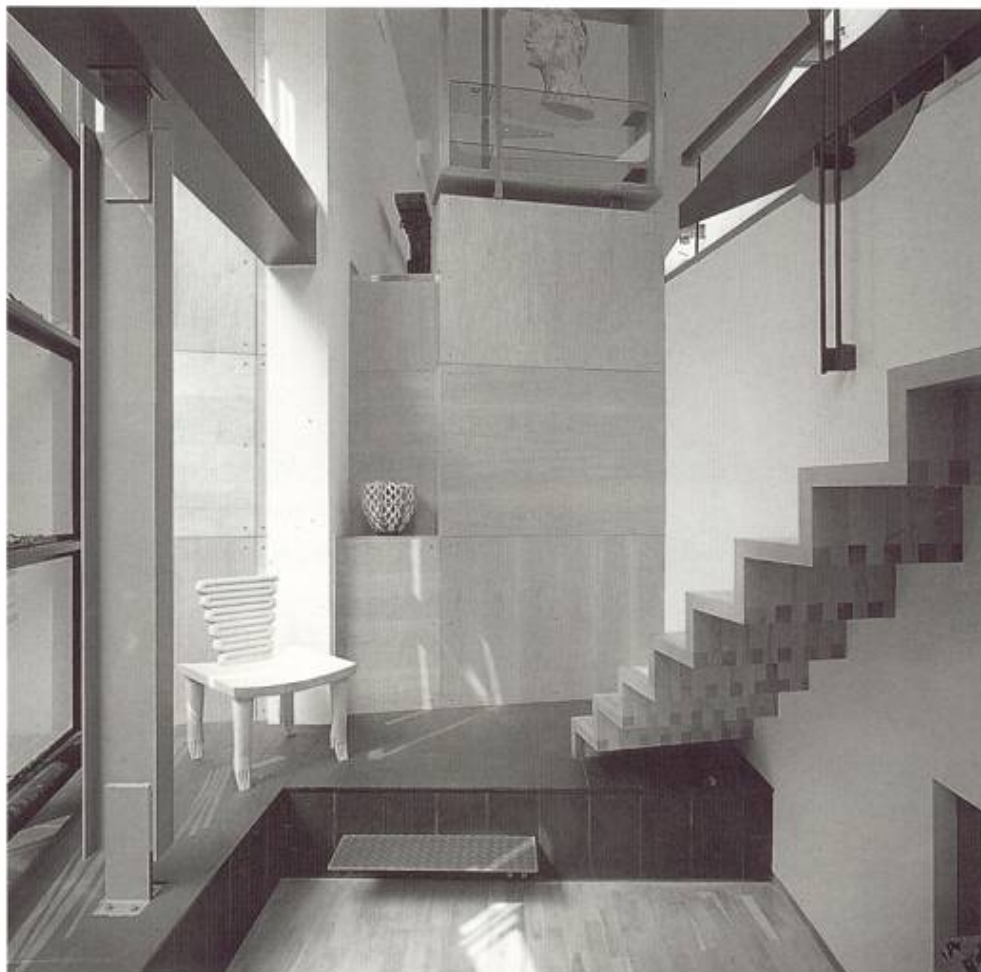
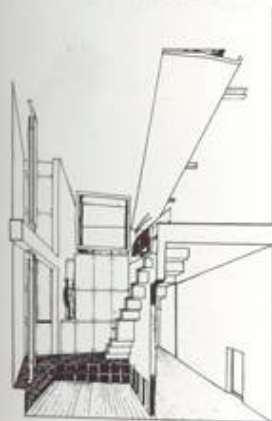


Only fragmented views are available through small clear areas of glass. A negative drawing on the window interface.

The window shares the facade with the second practical opportunity, the Totem, a stainless steel and welded plastic column that carries clean water into the house and dirty water away. A guardian of entrance. The ground floor is an office, the upper two floors an apartment which houses a collection of contemporary furniture.



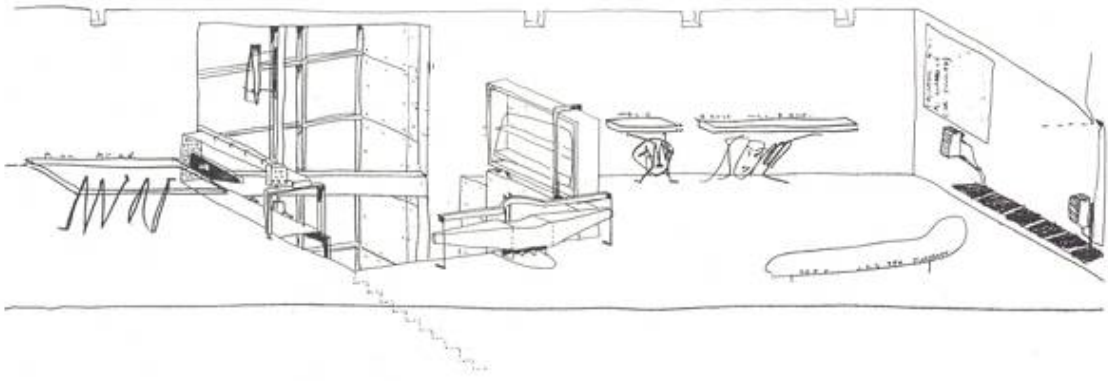
All items were commissioned for the house by artists Barry Flanagan (hare), Scott Burton (chair), Andy Warhole (portrait), Bruce Mclean (table) and by furnituremakers including Ron Arad (table) and Jasper Morrison (sofa). Much of the architecture is on the level of interior detail.





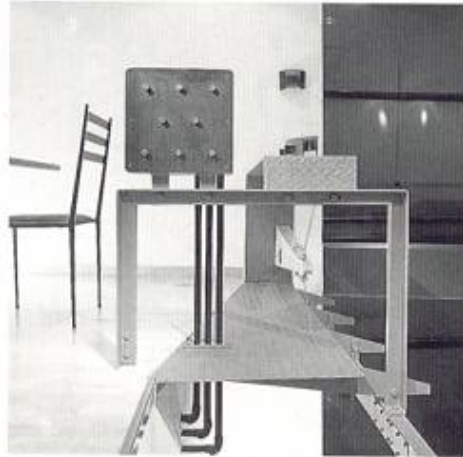
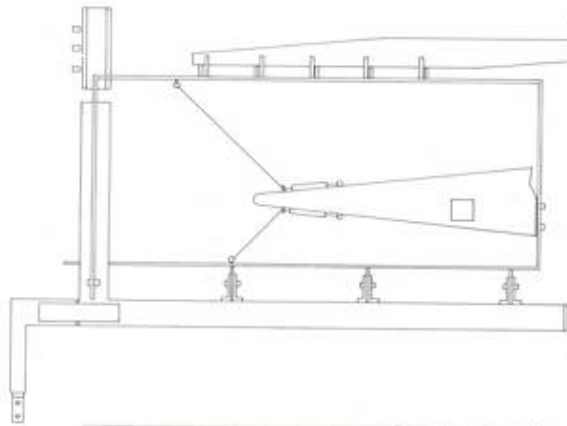
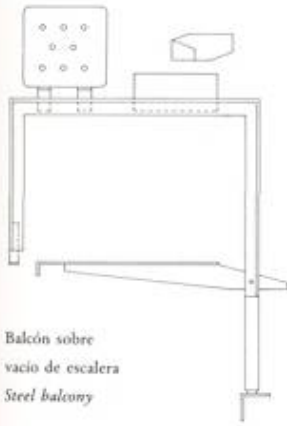
Alzado frontal / Front elevation





Asiento en la barandilla / Barge seat





Door handles, supporting column and cantilevered balcony all in the same structural steel. A Vitrine, a handrail that can also be read as a boat or a seat floating in the middle of the upper gallery. Each piece has an autonomous narrative as well as a family resemblance to its neighbours through the use of a limited range of materials, tough steel, refined wood, one colour and the white of the box that contains them.

The visitor only finally understands the house when he arrives at the top floor. This large single space with a double height void inside the big window is the gallery/living room.

Light comes from above or near the floor, no views out are available but the space hovers. The back wall is entirely blank — for pictures. In the middle between dining and living space floats the Barge Seat. Sitting here the visitor finally reaches the center of the house — hovering like the house hovers, not quite part of London.

Fotografías: Hélène Binet

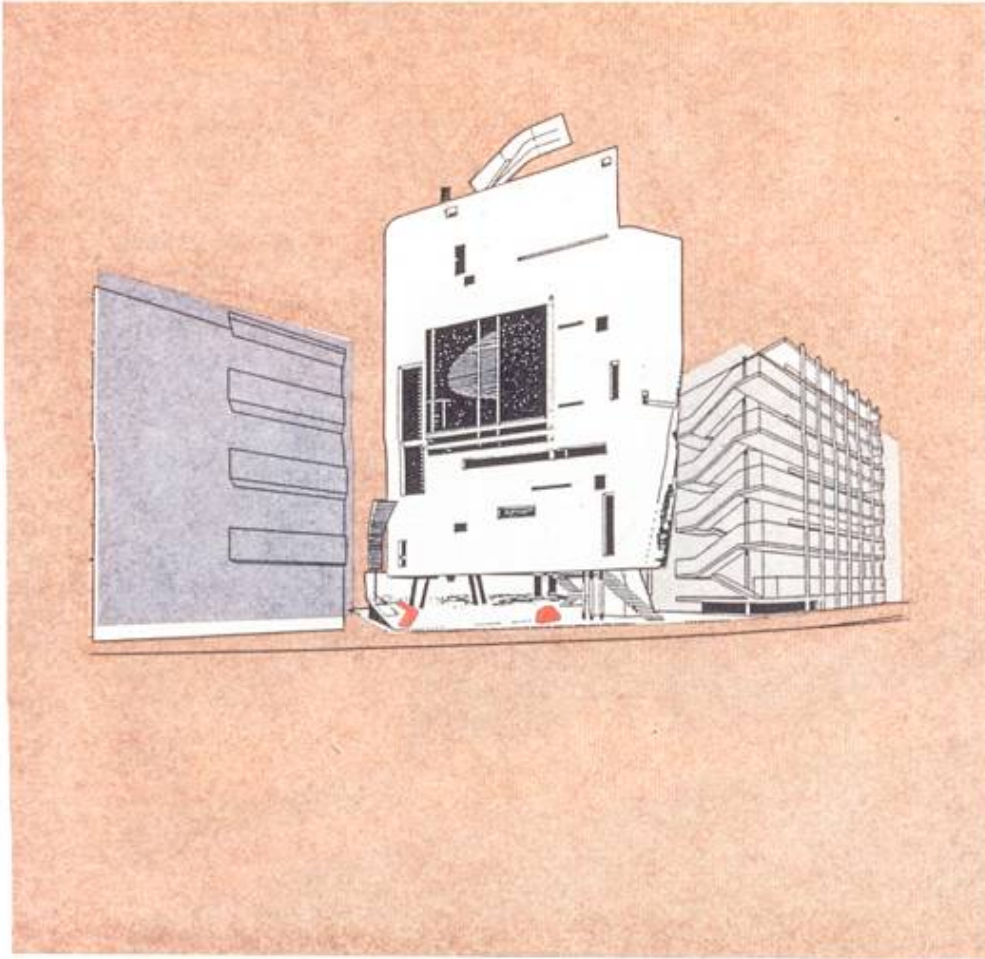


Mueble de alta fidelidad  
Hi-fi shelf



---

## EDIFICIO EN LA CALLE COSMOS



---

**Edificio Comercial**  
Tokio, Japón. 1989

*Commercial  
Building*

*Tema 0*

El vacío de las cosas.

*Tema 1*

Un proyecto inspirado en la afirmación de Kazuo Shinohara de que *en Occidente las cosas son dotadas de un significado, en Japón son despojadas de éste.*

*Contexto 0*

La calle conocida como la *Calle de los Arquitectos.*

*Contexto 1*

La Ciudad Electrónica (Tokio).

La superficie del edificio es la superficie de inscripción.

*Subject 0*

The emptying of things.

*Subject 1*

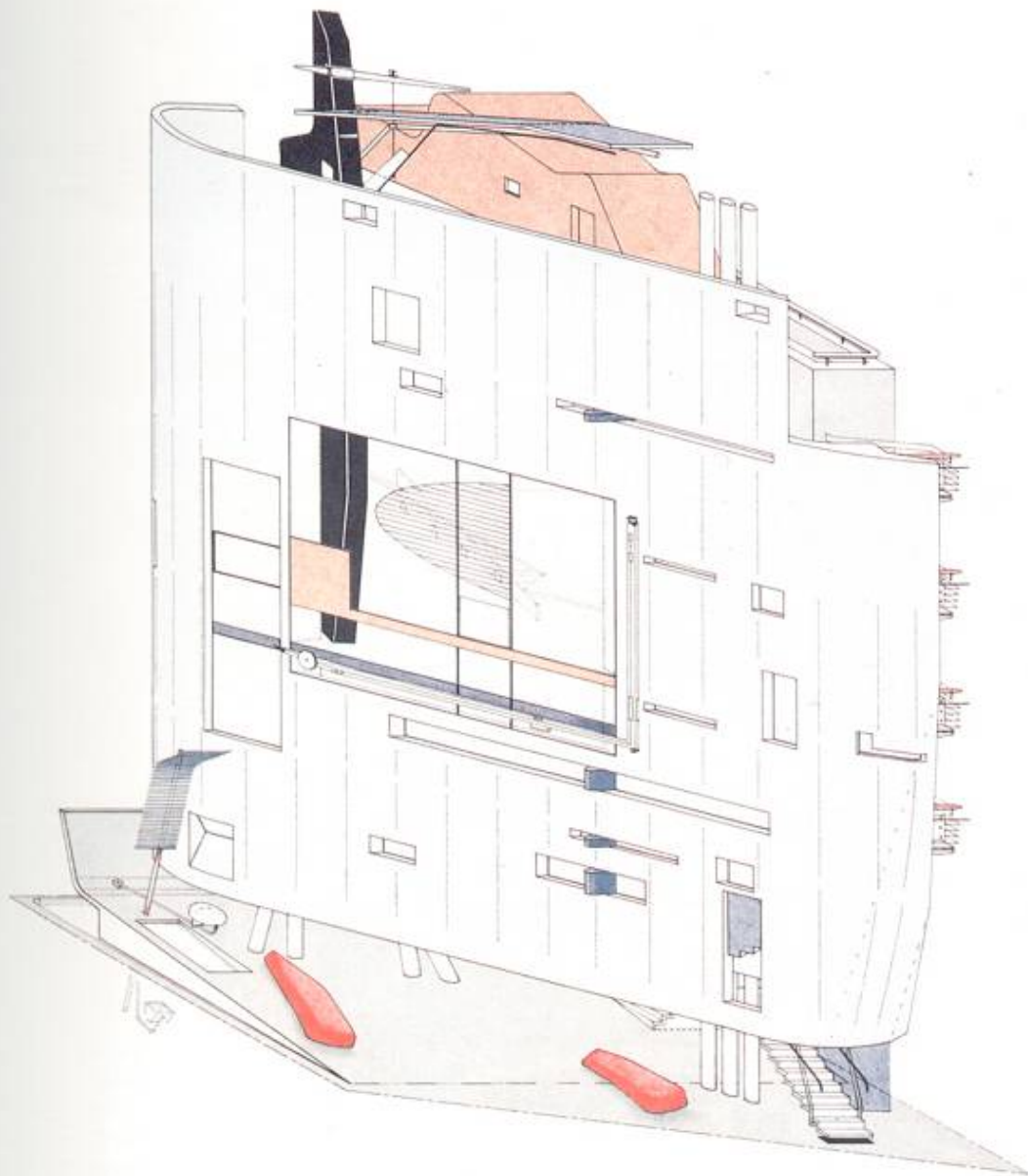
A project informed by a statement by Kazuo Shinohara, *in the West meaning is put into things, in Japan it is taken out.*

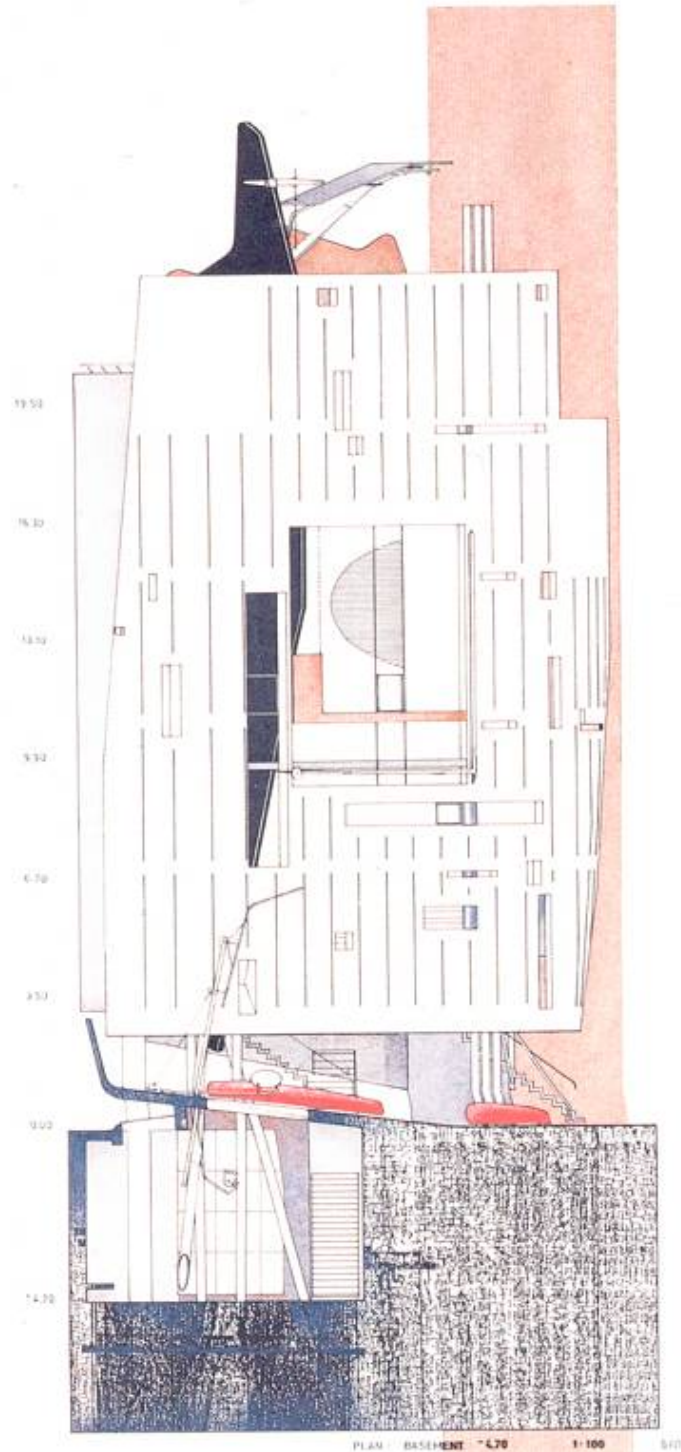
*Context 0*

The Street known as *Architects Street.*

*Context 1*

Electronic City (Tokyo).  
The surface of the building is the surface of inscription.





*Hipótesis 0*

La transparencia está en el modo de la percepción, el objeto en sí mismo es algo concreto.

*Hipótesis 1*

Los microcircuitos invalidan la dimensión.

*Proceso 0*

El texto, en japonés, es, para un occidental, un signo vacío.

*Proceso 1*

El texto, proporcionado por el cliente, es medido, no en sus caracteres, sino en sus vacíos, y reproducido como fachada.

*Subtrama 0*

La superficie del solar es una hiperboloide.

*Subtrama 1*

En el interior acecha un Ninja estructural.

*Hypothesis 0*

Transparency is in the mode of perception, the object itself is concrete.

*Hypothesis 1*

Microcircuitry invalidates dimension.

*Process 0*

The text, in Japanese, is, for a westener, an empty sign.

*Process 1*

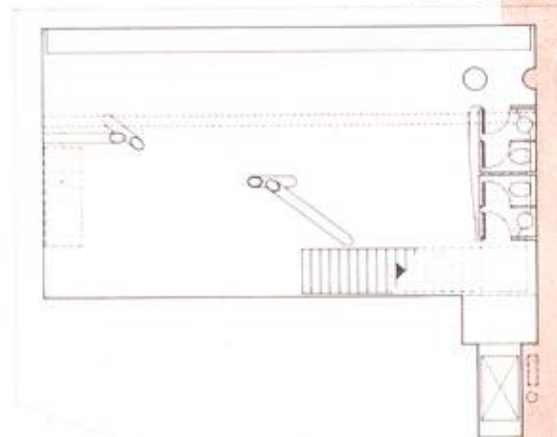
The text, issued by the client, is measured, not the characters but the voids, and reproduced as facade.

*Subplot 0*

The surface of the site hyperbolates from horizontal to vertical.

*Subplot 1*

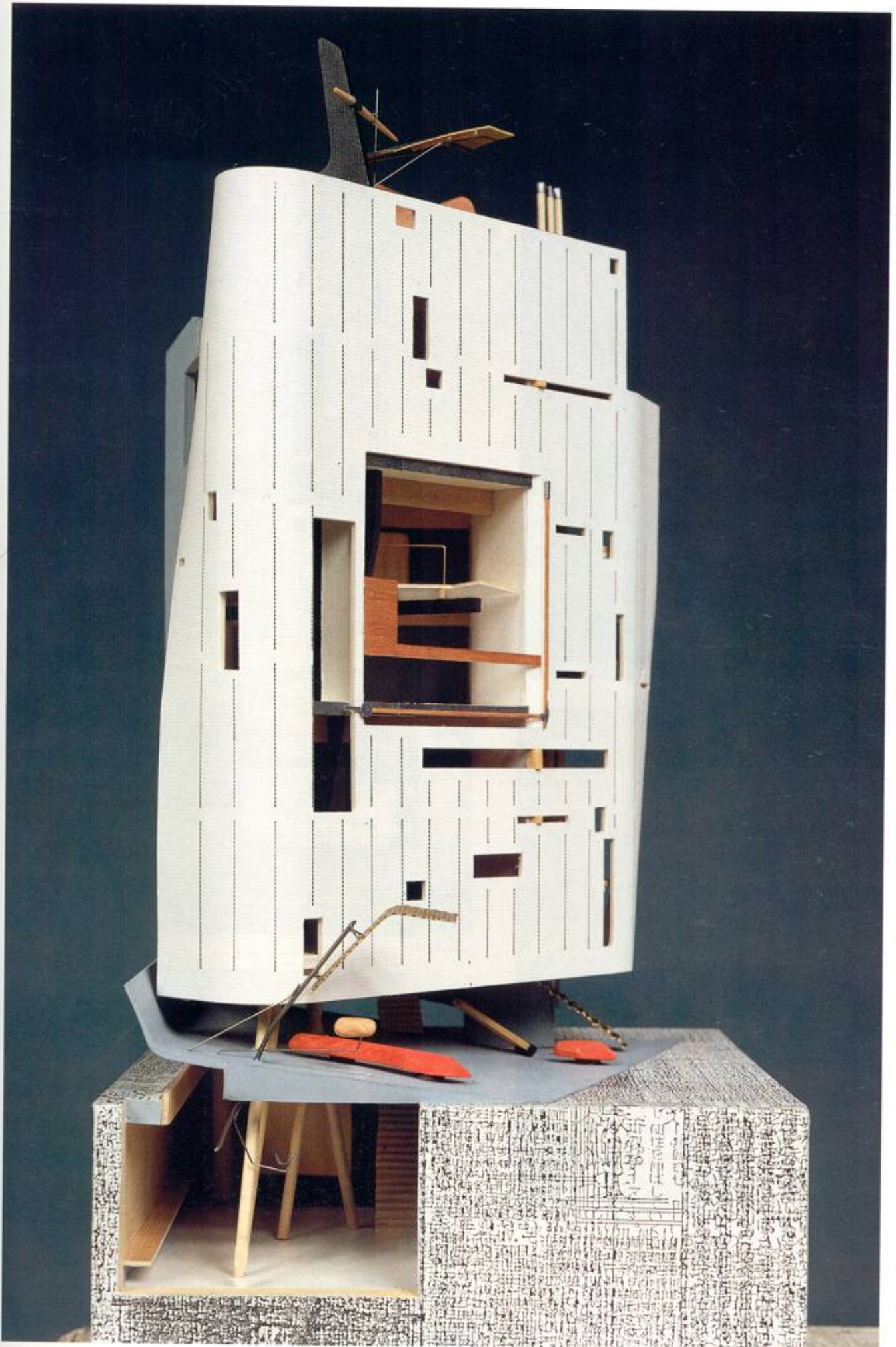
In the interior lurks a Structural Ninja.



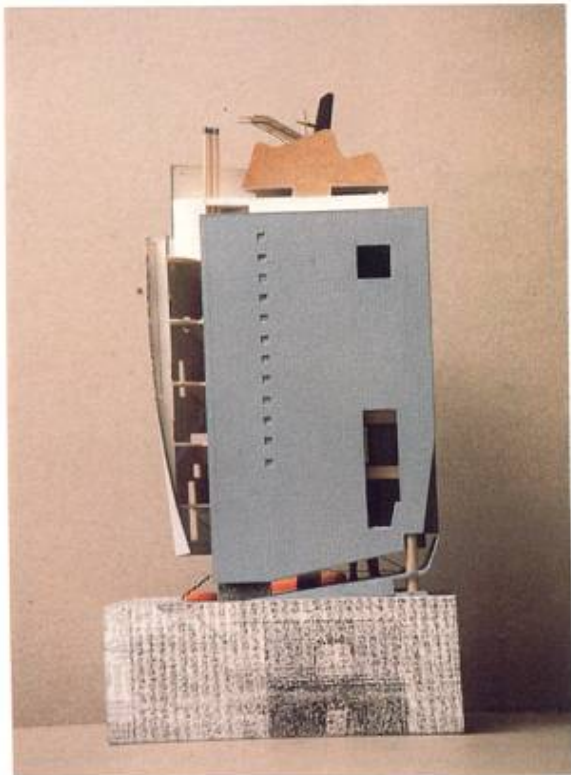
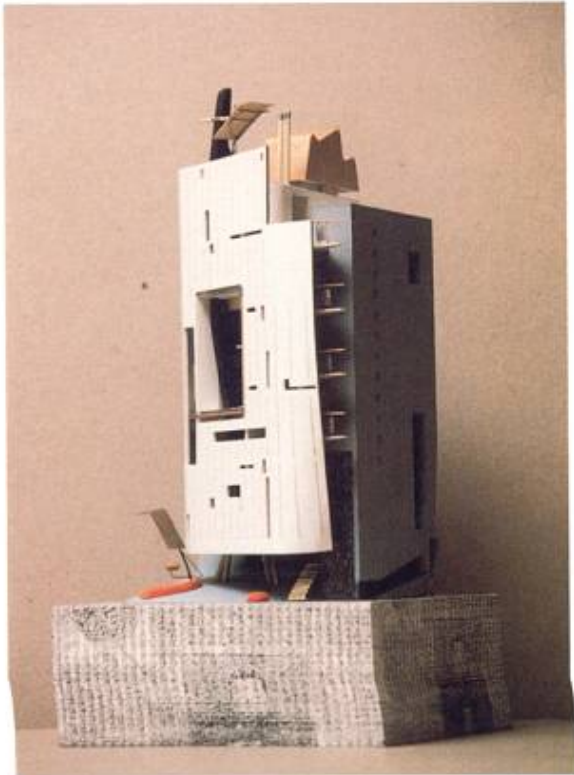
**B**

Planta sótano / Basement plan

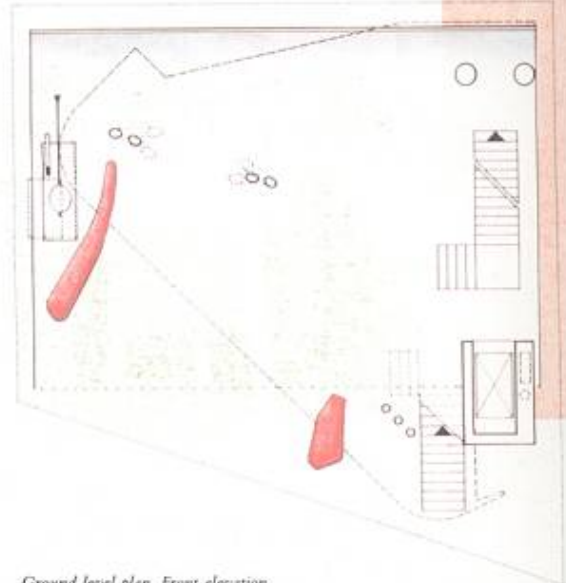
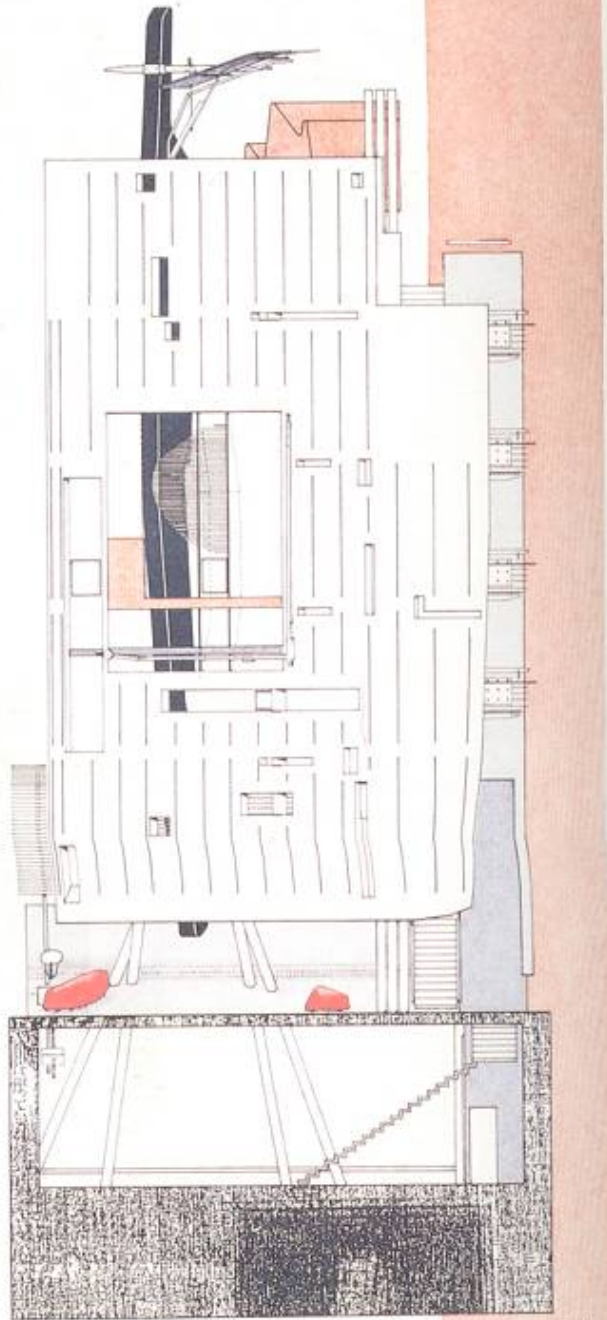




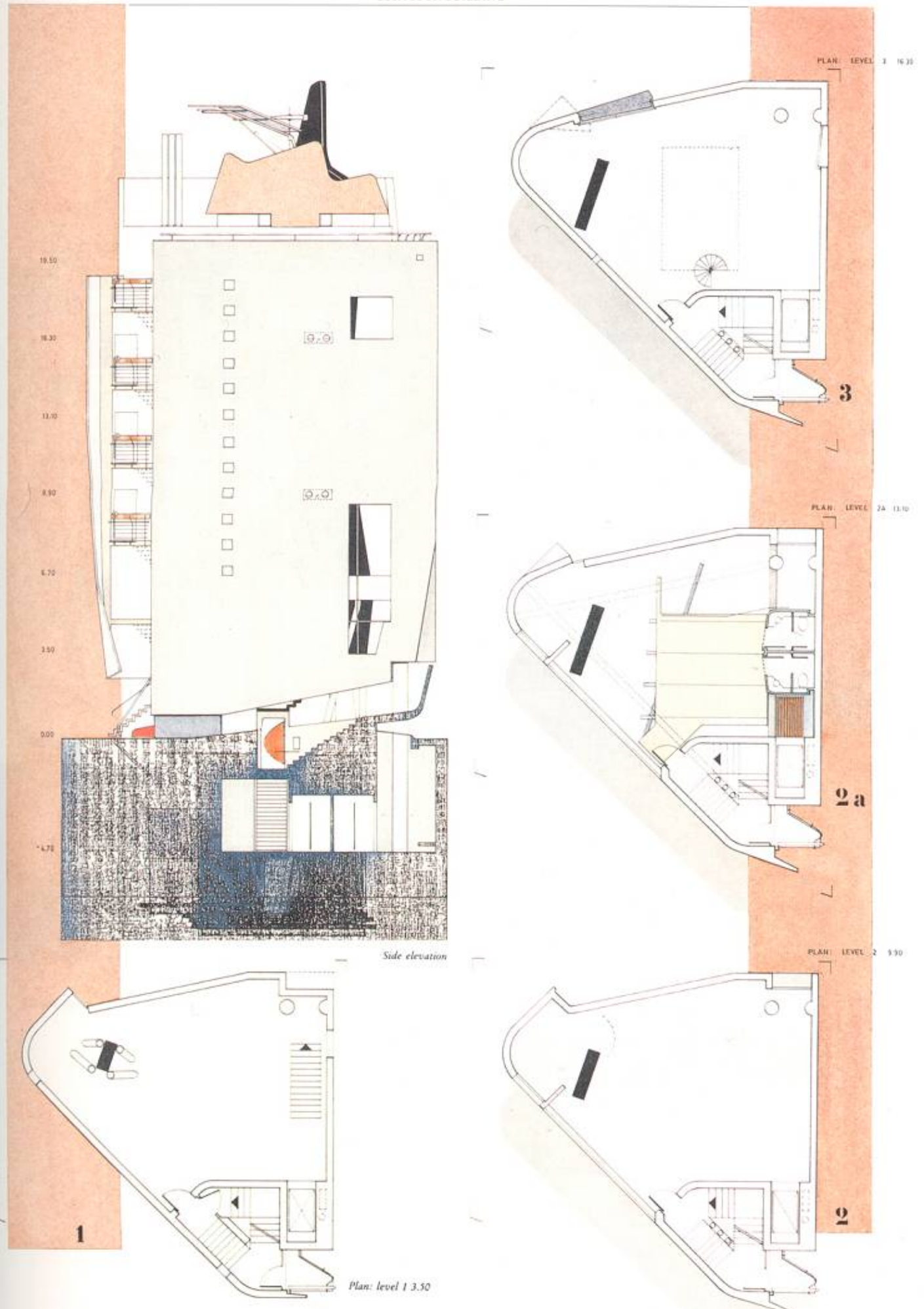
Vistas frontal y lateral de la maqueta / Front and side views of the model



Planta baja y alzado frontal



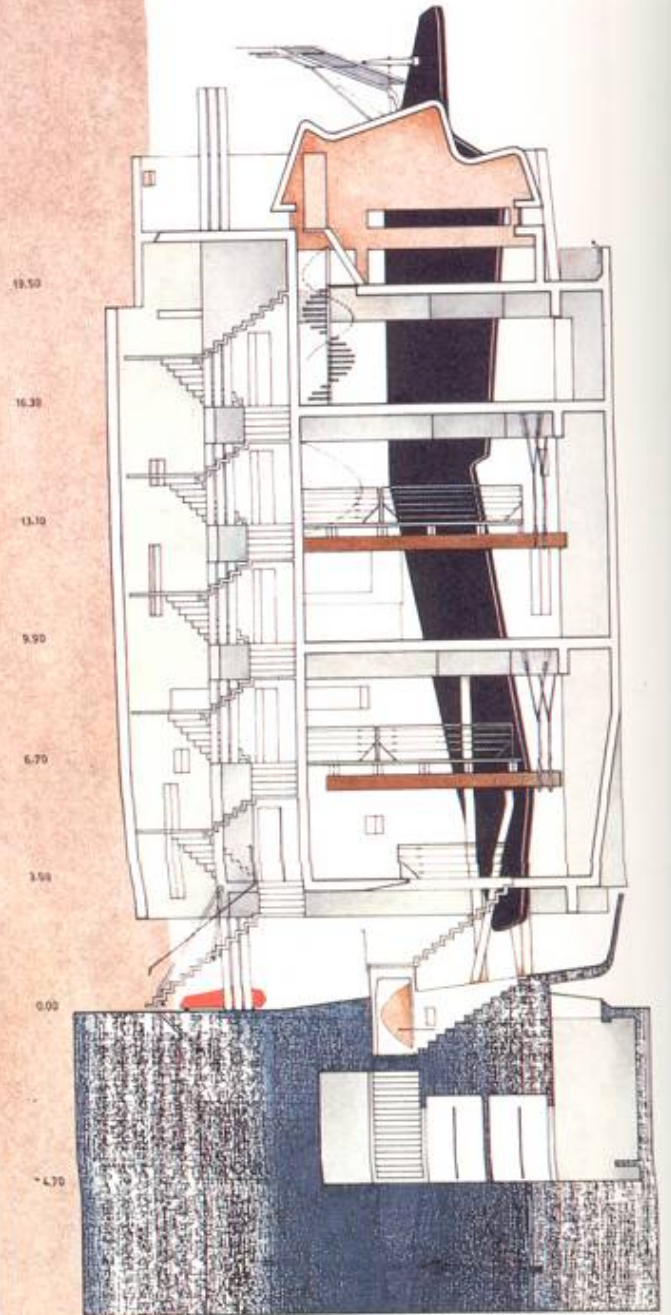
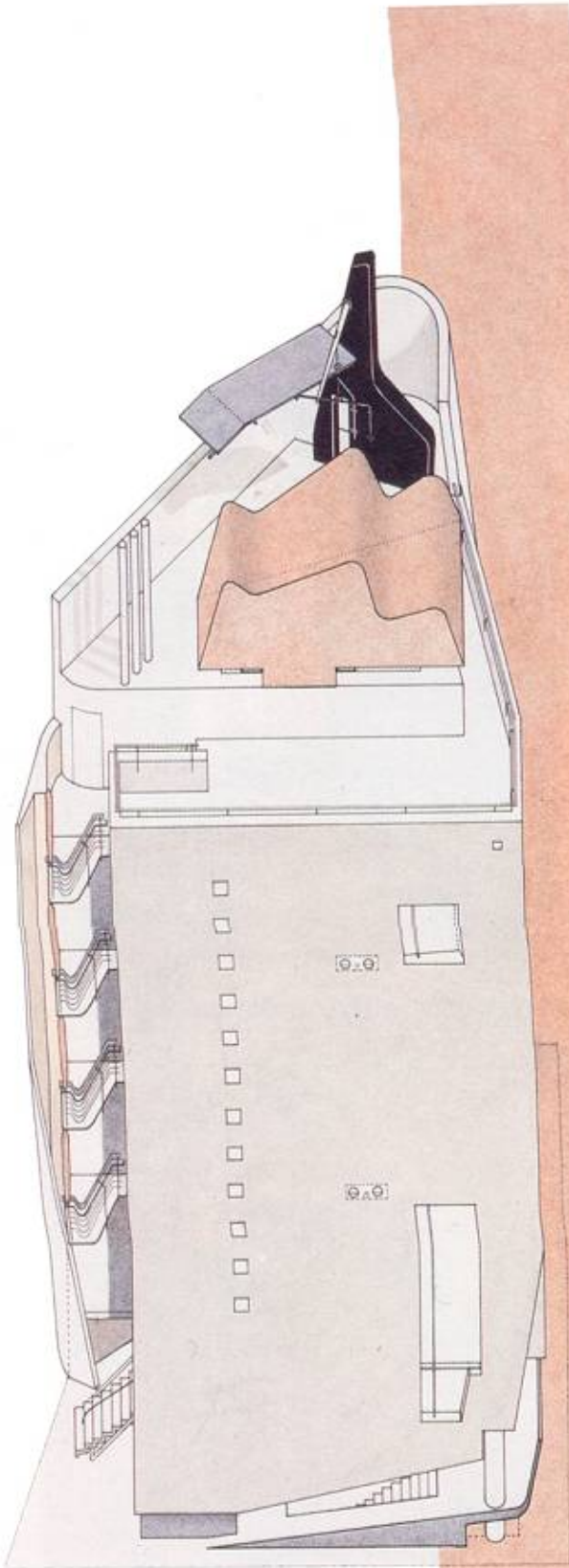
Ground level plan. Front elevation



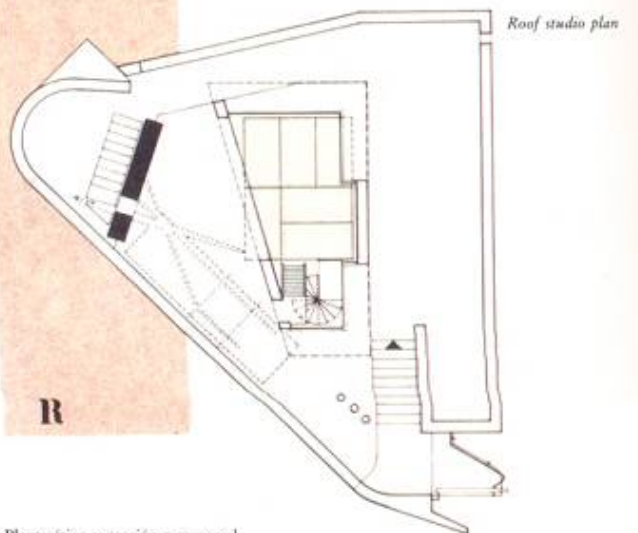
Side elevation

Plan: level 1 3.50

Plantas primera (3.50), segunda (9.90 y 13.10) y tercera (16.30). Alzado lateral

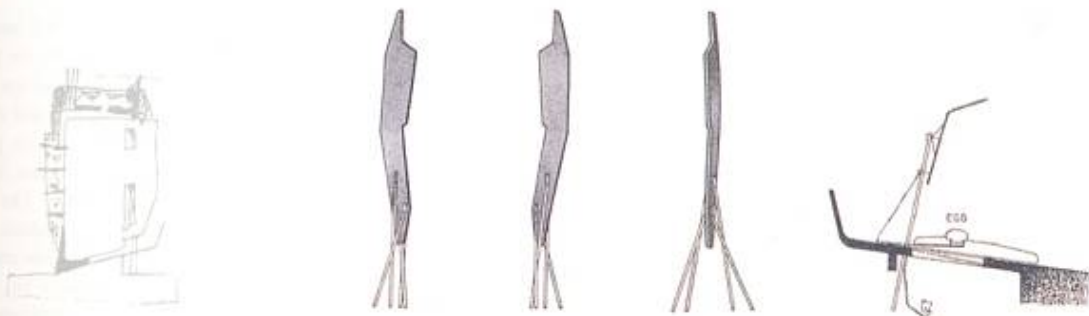


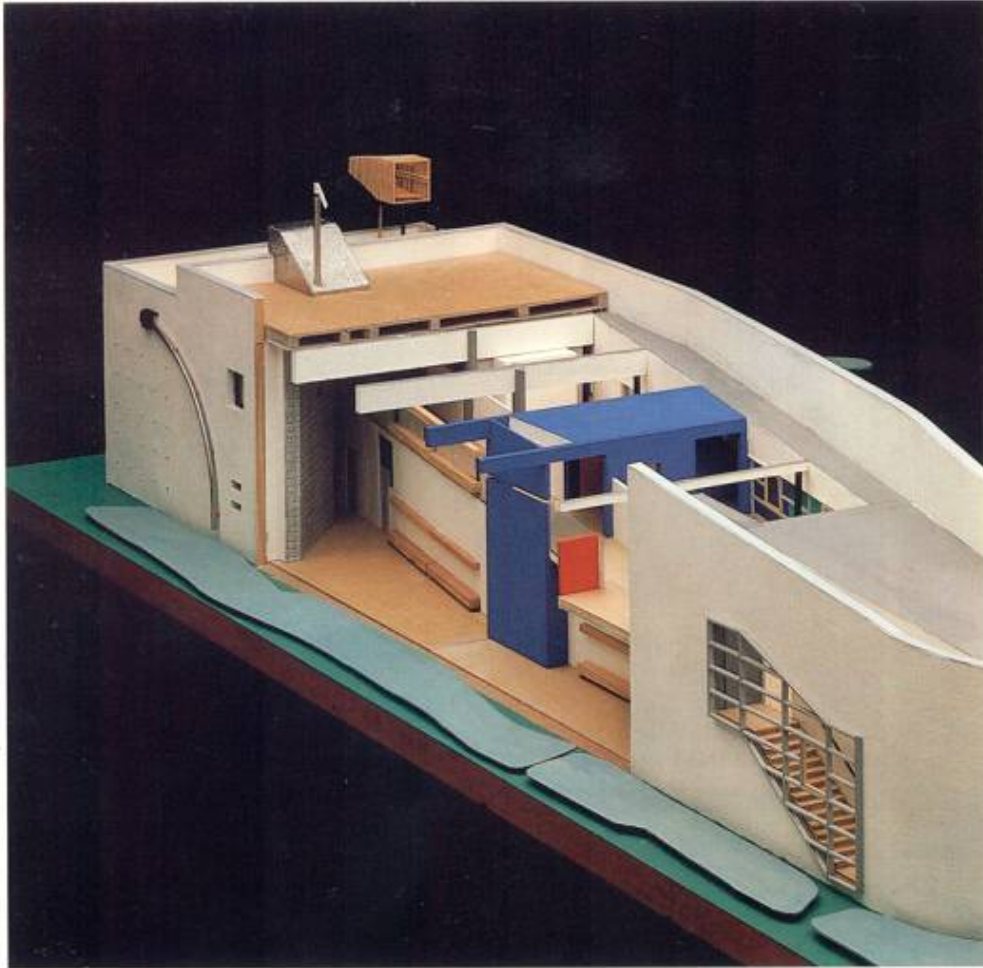
Cross section



Roof studio plan

Planta ático y sección transversal





**Jardín de Infancia**

Frankfurt, Alemania. 1989

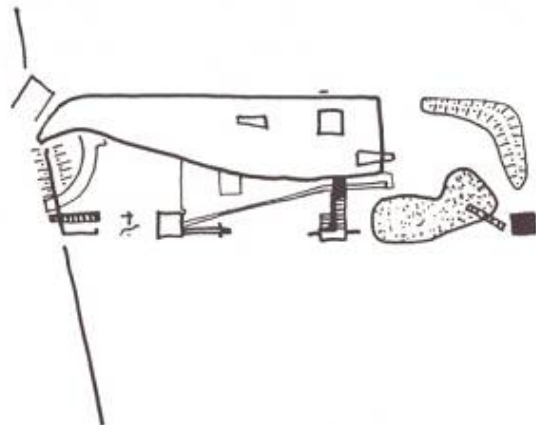
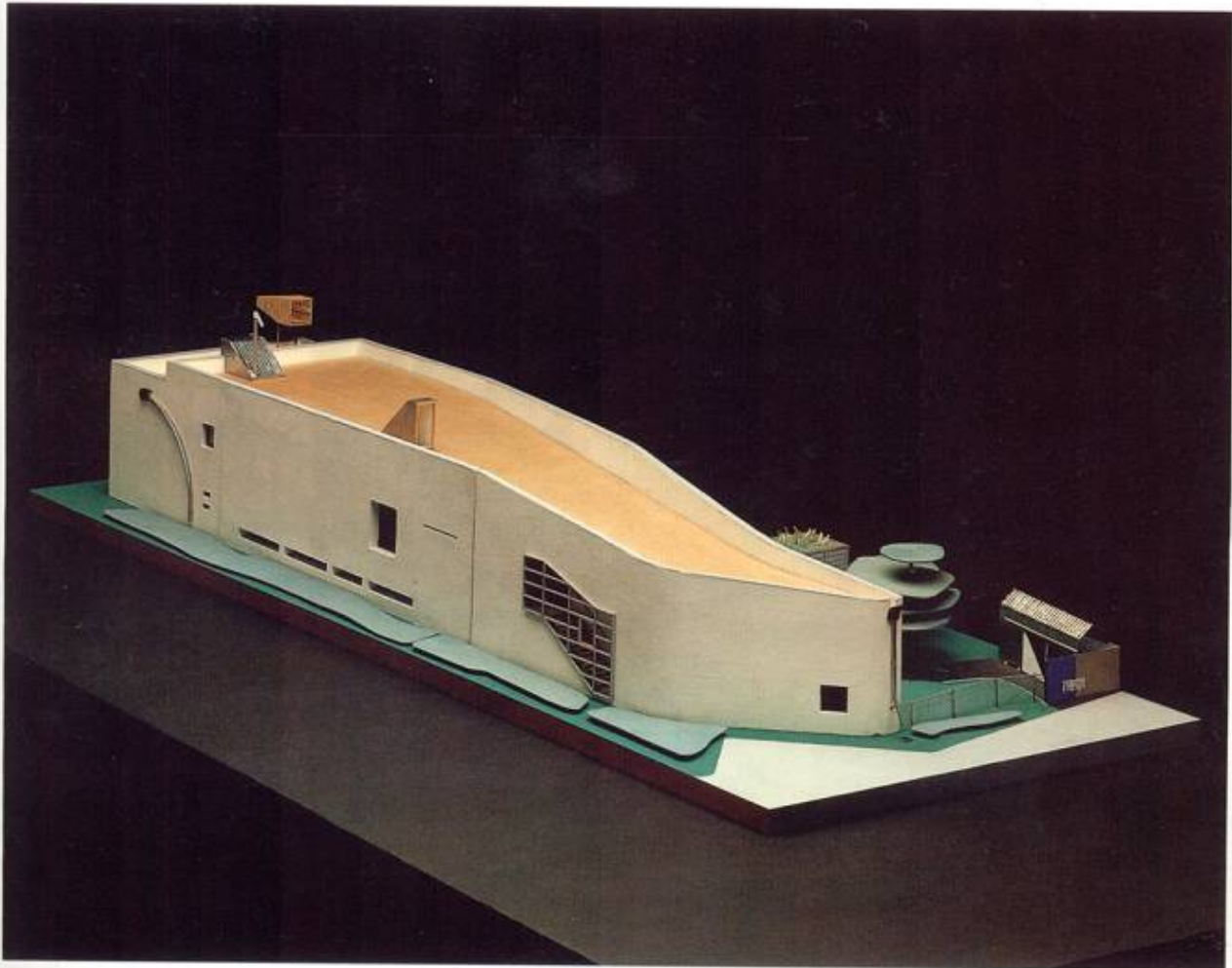
*Nursery  
School*

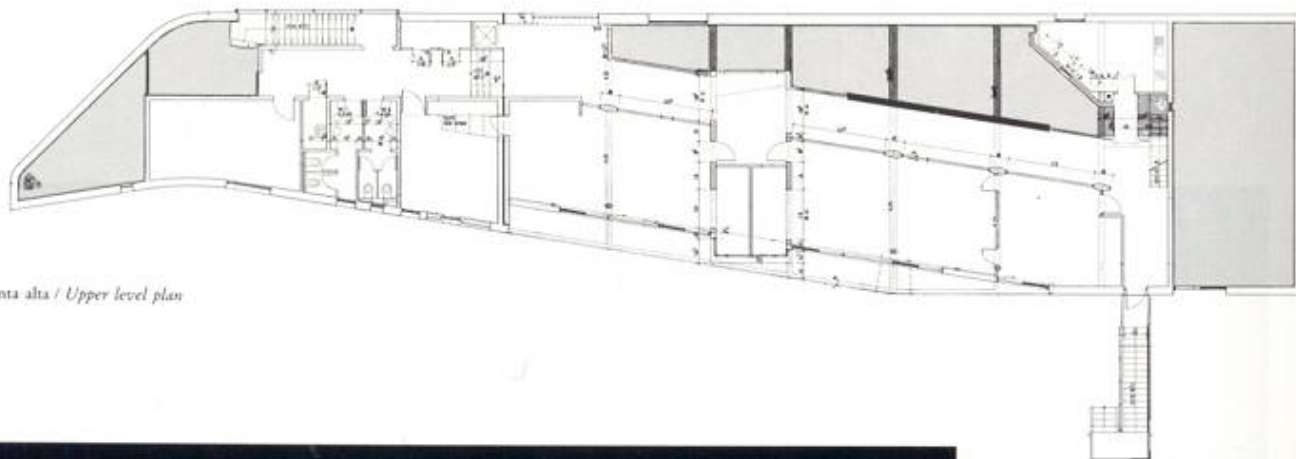
La forma alargada y estrecha del edificio viene determinada por las proporciones del solar. Se trata de un bloque compacto, cerrado al norte y al oeste para así proteger del ruido de una autopista cercana a las zonas de juego.

La inclinación de la cubierta produce distorsiones en la perspectiva, haciendo variar la escala del edificio, en una posible analogía con el proceso de crecimiento de los niños.

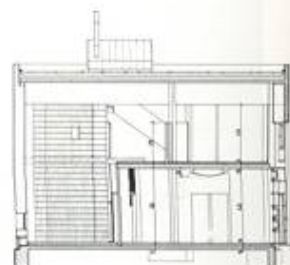
The long thin building form is generated by the proportions of the east west site. The building is massive and closed to the north and east to protect play spaces from noise from a close-by autobahn. The grass roof slopes to produce perspective distortions, scale changes analogous perhaps to speeded up growing of children.

The three group rooms on the ground floor are for small children and open directly to play spaces. The first floor contains afterschool play and work spaces for older children.

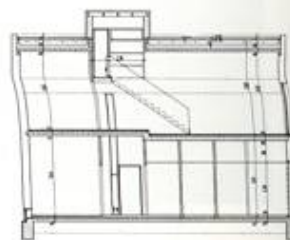




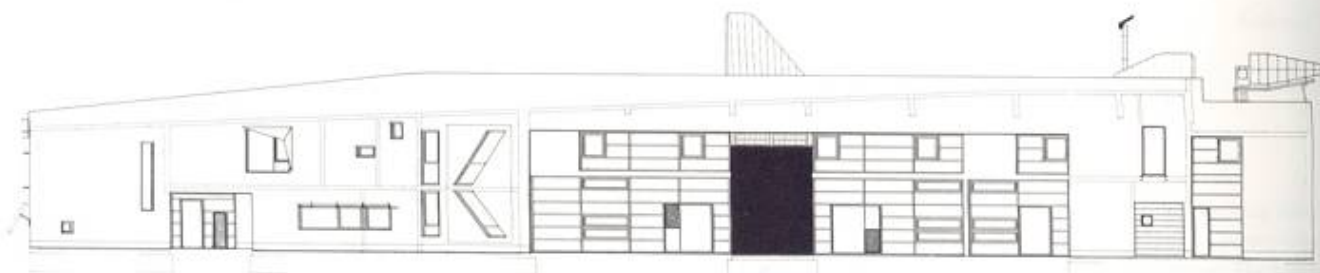
Planta alta / Upper level plan



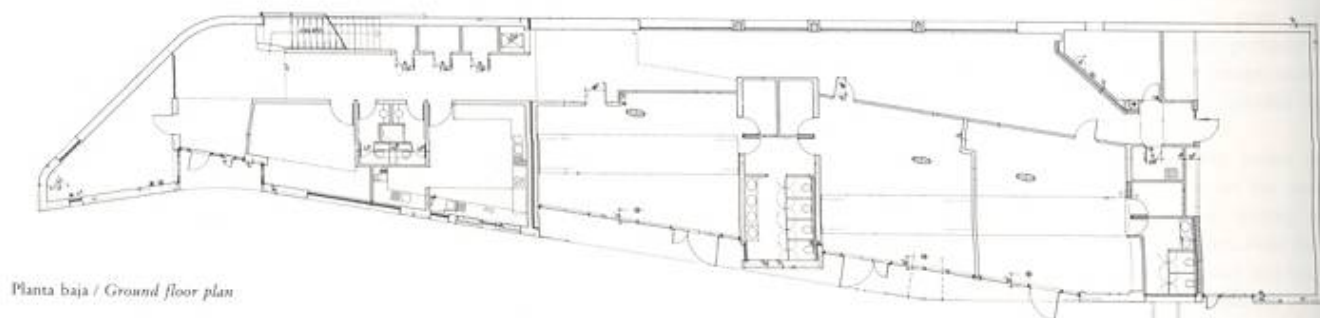
Sección transversal / Cross section



Sección transversal / Cross section



Alzado Sur / South elevation

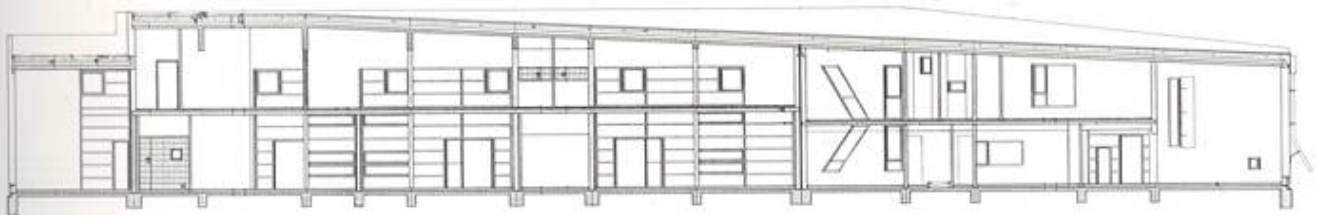


Planta baja / Ground floor plan

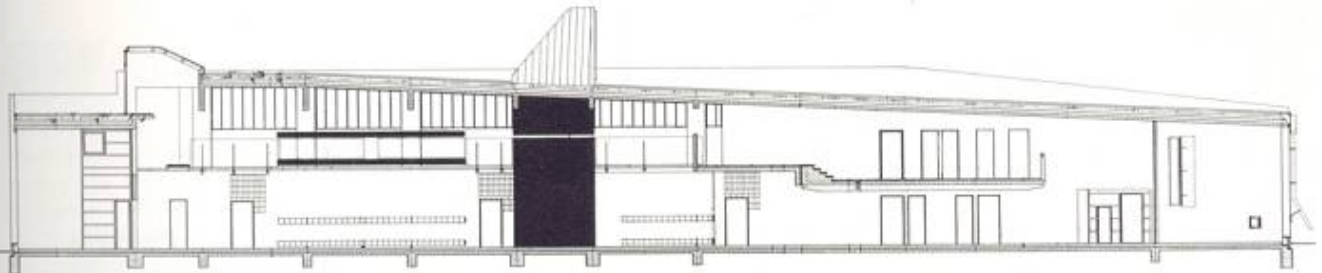


Las tres salas comunes de la planta baja se destinan a los más pequeños, abriéndose directamente a las zonas de juego. En la primera planta se incluyen también zonas de recreo y de trabajo utilizadas por los niños mayores fuera del horario de clase. La entrada al edificio se produce en secuencia, iniciándose con las puertas de acceso —una de tamaño natural para los padres y una pequeña para los niños, para pasar, a continuación, a un recinto en forma de túnel, y llegar, después, a un hall a doble altura situado en la zona de aulas.

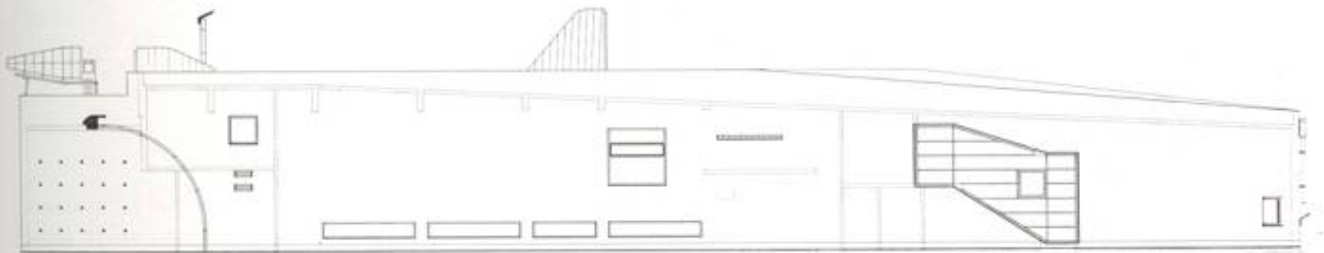
The sequence of entry progresses from two entrance doors (full size for parents, small for children) through an enclosed tunnel like space to a double height hall in the zone of the class rooms.



Sección longitudinal por aulas / Longitudinal section through class-rooms



Sección longitudinal por doble altura / Longitudinal section through passage/hall



Alzado Norte / North elevation

En este espacio a doble altura las aperturas se singularizan, disponiéndose de tal manera que radicalicen las condiciones espaciales particulares de cada zona, por ejemplo, mediante ventanas en forma alargada y estrecha situadas a nivel del suelo, para las aulas de los pequeños, y con una claraboya en forma de aleta de pez sobre la sala común de la *caja azul*.

The windows here are regulated to exaggerate particular spatial conditions. Long low windows at ground level for small children, finlike skylight over the bluebox sitting corner.



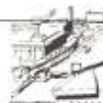
**Centro de Exposiciones**  
Kassel, Alemania, 1989

*Exhibition  
Hall*

Este proyecto para una nueva sala de exposición de grandes esculturas supuso una provocativa redefinición del urbanismo contemporáneo. Se trata de un objeto autónomo en la escala de la ciudad, que no renuncia a su singularidad a pesar de imprimir carácter al solar que ocupa. Su fachada se constituye en un límite radical, reorganizando así —por un movimiento implicado— los elementos que le rodean. El objeto en sí mismo mantiene una aparente indiferencia.

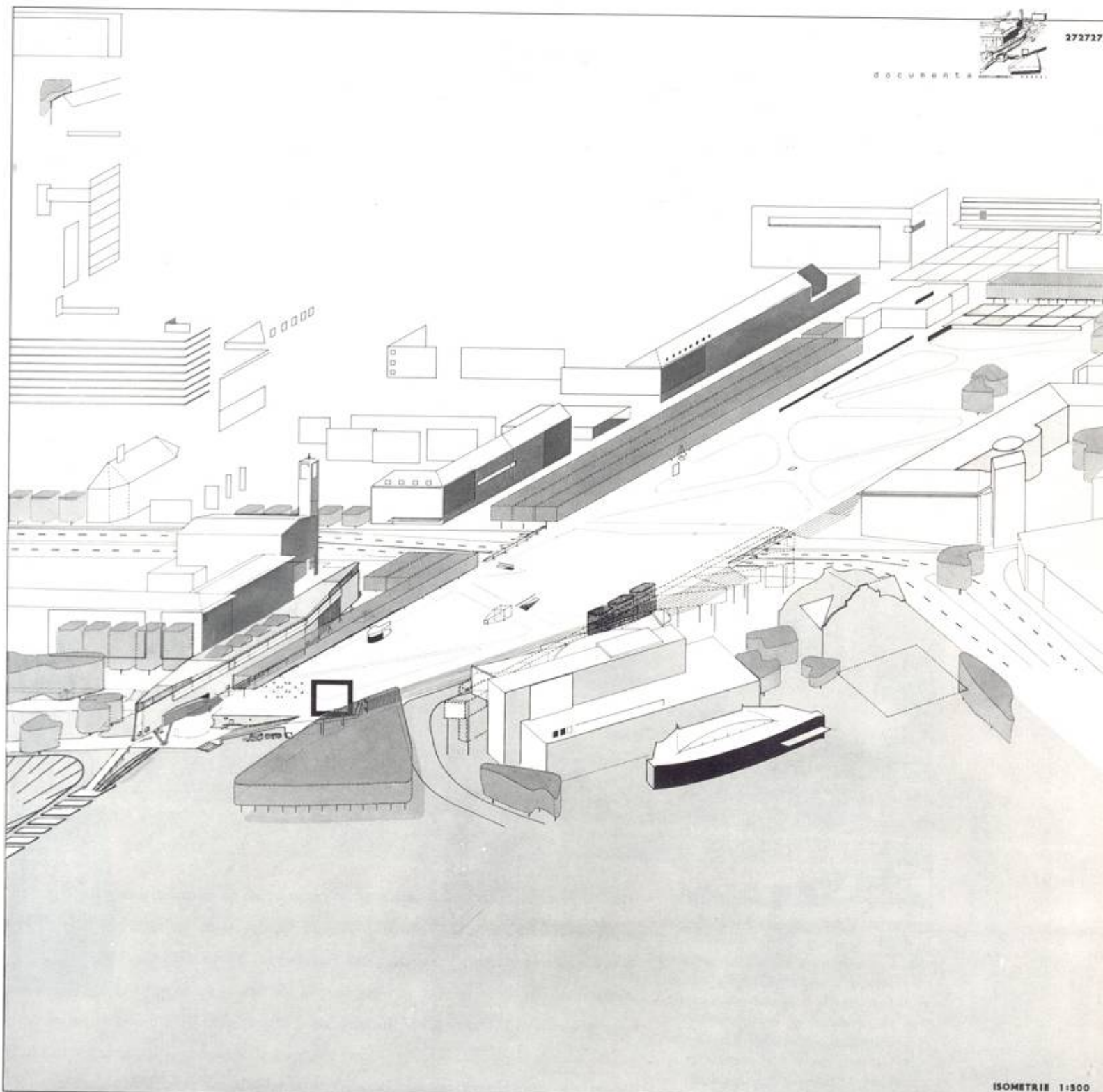
Aunque la planta del solar todavía registra el perfil histórico de una gran plaza, la unidad de ordenación neoclásica es, hoy en día, una imposibilidad.

The new hall for exhibiting large sculptures at the Documenta in Kassel also required a provocative redefinition of contemporary urbanism. It is an autonomous object on the scale of the city. Although it carefully qualifies the field it occupies, it does not surrender its corporal autonomy. Its facade is an absolute limit, surrounding elements are reorganised through an implied movement, the object itself maintains a seeming indifference.

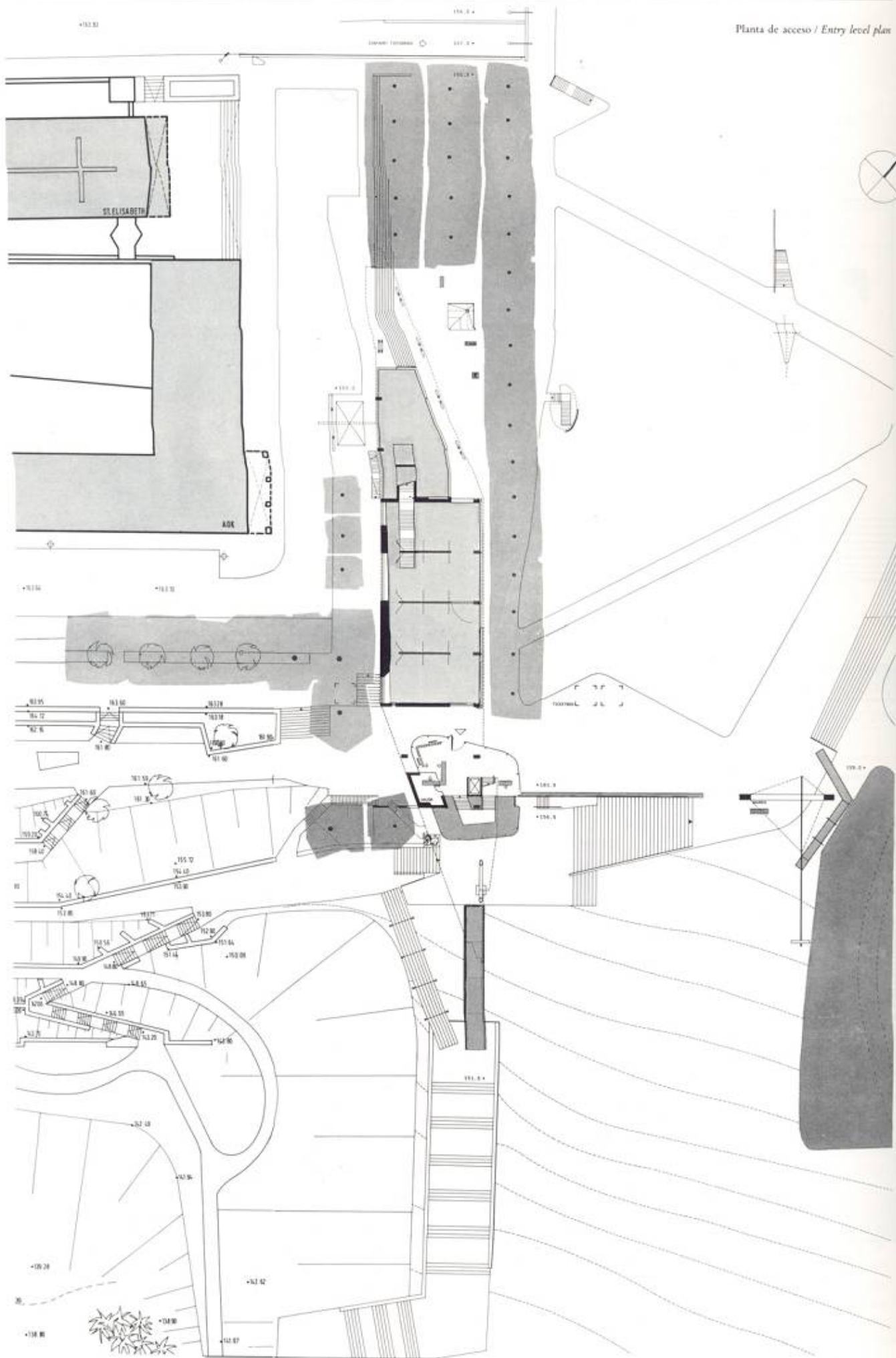


272727

DOCUMENTS



ISOMETRIE 1:500



Los edificios del entorno son, en su mayor parte, reconstrucciones de la época de posguerra. También la configuración del terreno ha sufrido algunos cambios. El contorno de la plaza se ha visto desdibujado por los restos de la guerra. Uno de los objetivos del nuevo edificio es el reestablecimiento de este borde, en forma de paseo con vistas a los jardines Baroque y a la Orangerie.

Tanto el tráfico como la geometría del teatro de los años cincuenta y, principalmente, la nueva sensibilidad actual que niega la jerarquización espacial, excluyen la posibilidad de una estrategia unificadora. En lugar de ello, nuestra propuesta es la de un elemento autónomo desconectado de su entorno, que se convierta en el nuevo núcleo de la plaza, dando un significado actual a las construcciones ya existentes.

Although the plan still registers the historic outline of a grand square the unity of the neoclassical ordering is today an impossibility. Not only are the surrounding buildings predominately postwar reconstructions but also the landform itself is changed. The clean edge of the open end of the square has been blurred by rubble from the war. One task of the new Hall is to reestablish this edge, the promenade from which the Baroque gardens and Orangerie are viewed.



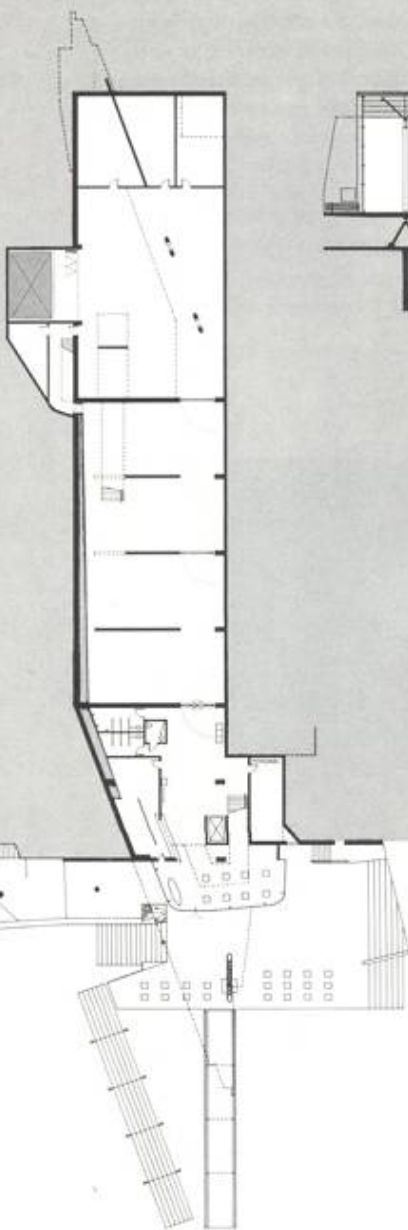
El edificio tiene la forma de *barco* tanto en su planta como en su expresión dinámica. El volumen único de la sala de exposición queda suspendido al nivel de la primera planta. En la planta baja, las fachadas son de cristal, permitiendo así las vistas sobre las galerías situadas en el sótano. El paseo que recorre el borde de los jardines escalonados atraviesa el edificio por su parte inferior, situándose allí el acceso al vestíbulo de entrada y a la cafetería de la planta baja.

La relativa simplicidad del programa contrasta claramente con la complejidad del solar. La arquitectura actual debe admitir de una manera realista que no puede aspirar a una completa ordenación de la ciudad, pero los elementos individuales, merced a su autonomía y a la fuerza y claridad de sus formas, sí pueden ofrecer un nuevo enfoque al entorno urbano actual.

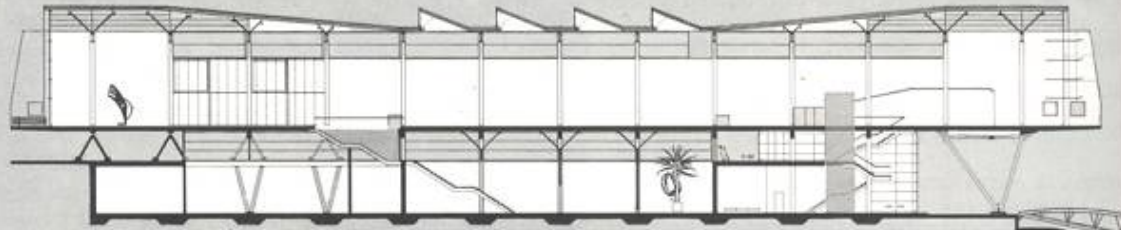
Traffic, the geometry of the 1950s theatre and most importantly the emerging non hierarchical spatial sensibility of today preclude the possibility of a bandaid strategy. Instead our proposal is for an autonomous object disconnected from its surroundings. It becomes the new subject of the square and in doing so gives measure to that which already exists.

The building is shiplike, in plan (a distorted parallelogram) and in its dynamic expression (a sailing off into space). The single zinc clad volume of the exhibition hall is suspended at first floor level. At ground level facades are all of glass giving views of the basement galleries.

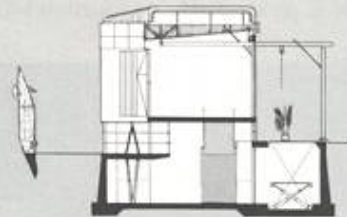
UG 1:200



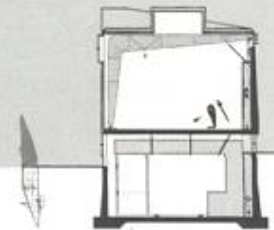
Planta sótano  
Galería inferior de escultura  
Cafetería y terraza  
*Basement plan  
Lower sculpture gallery  
cafe and terrace*



LÄNGSSCHNITT

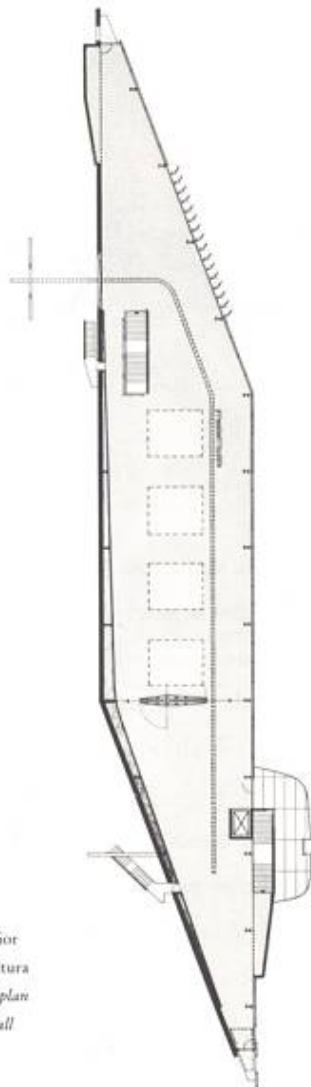


SCHNITT



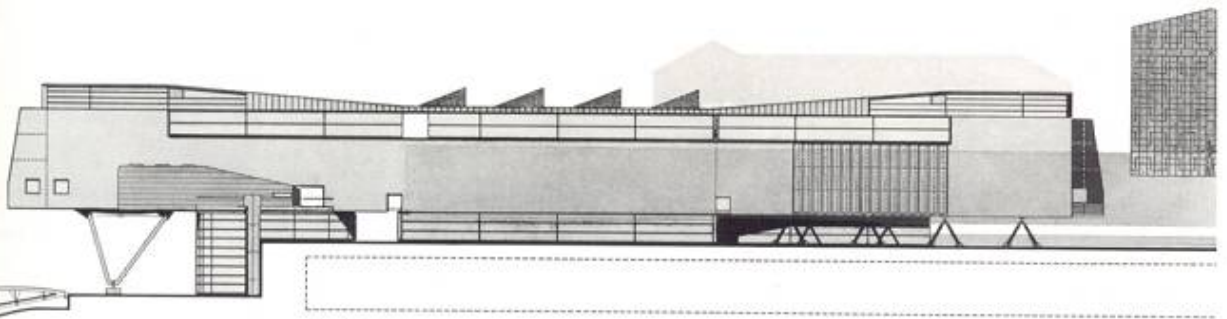
SCHNITT

Sección longitudinal (arriba)  
Secciones transversales  
*Longitudinal section (above)  
Cross sections*

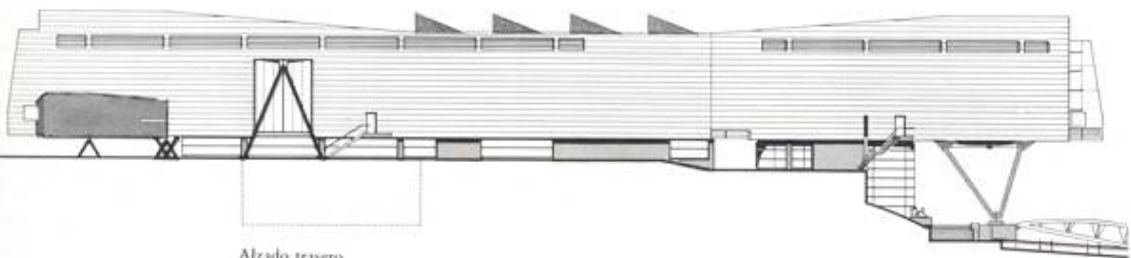


Planta superior  
Sala de escultura  
*Upper level plan  
Sculpture Hall*

The promenade on the edge of the steeply sloping gardens passes under the building. From here the entrance hall and lower level cafe are entered. The relative simplicity of the program (a large deidable space) is in contrast to the complexities of the site. It must be realistically recognised that architecture cannot order the whole city but by their autonomy and by the strength and clarity of their form single objects can refocus today's urban fields.



Alzado frontal  
Front elevation



Alzado trasero  
Rear elevation



**Centro de Arte y Tecnología de los Medios**  
Karlsruhe, Alemania. 1989

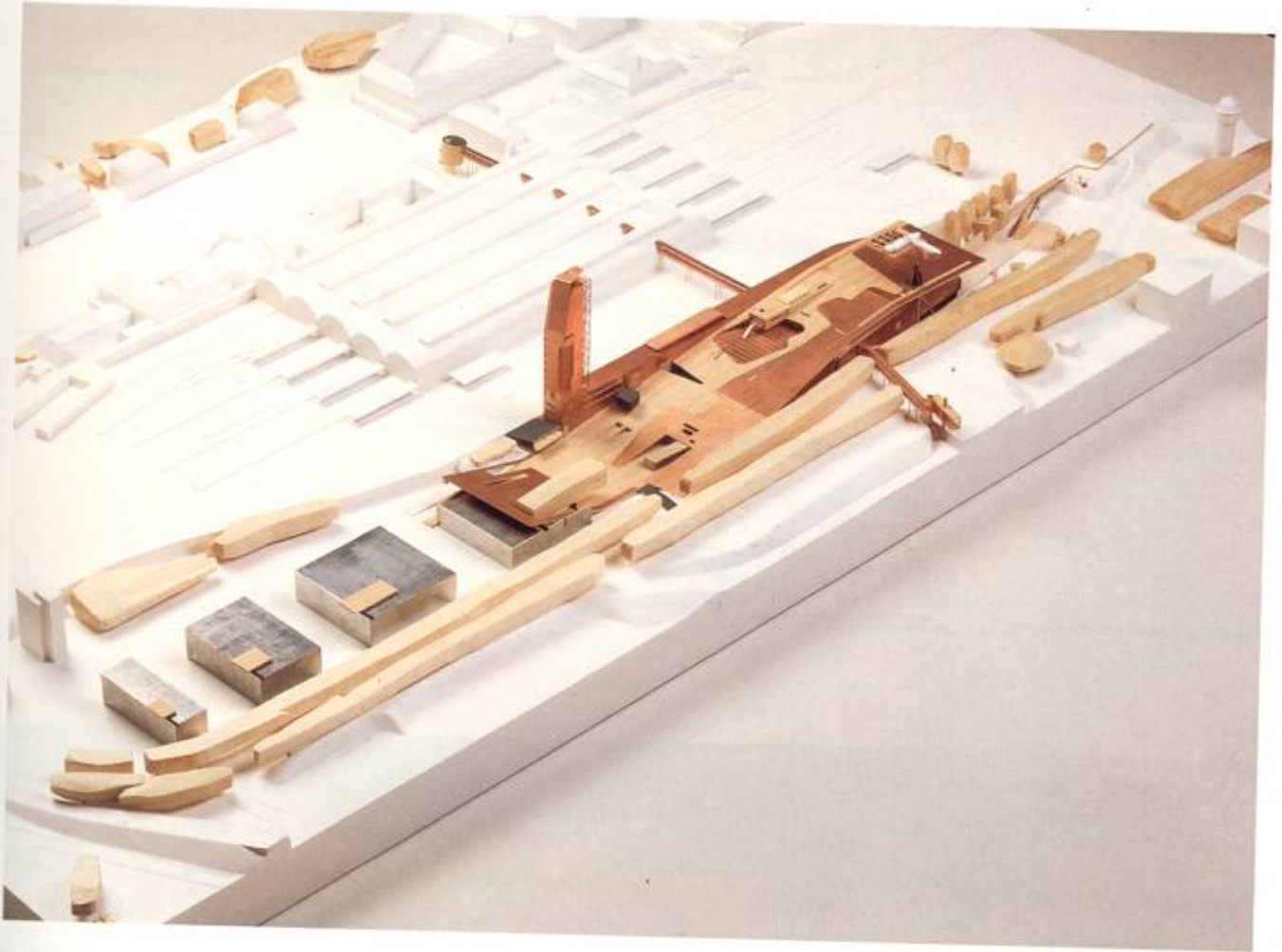
*Centre for Art and  
Media Technology*

El proyecto quedó segundo en el concurso convocado para la realización de un laboratorio de tecnología electrónica prestando especial atención a las nuevas formas de percepción y a los nuevos espacios requeridos (espacios de transparencia, espacios de simulación). En este contexto, el objeto arquitectónico adquiere un nuevo estatus, una autonomía y una nueva definición del concepto de superficie. El *leitmotiv* de este proyecto descansa en la idea de *interface* (la superficie interior), y en la idea de *flying carpet*.

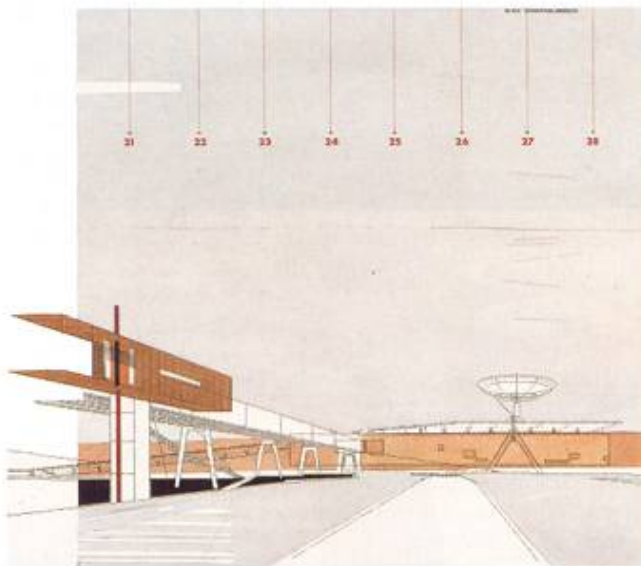
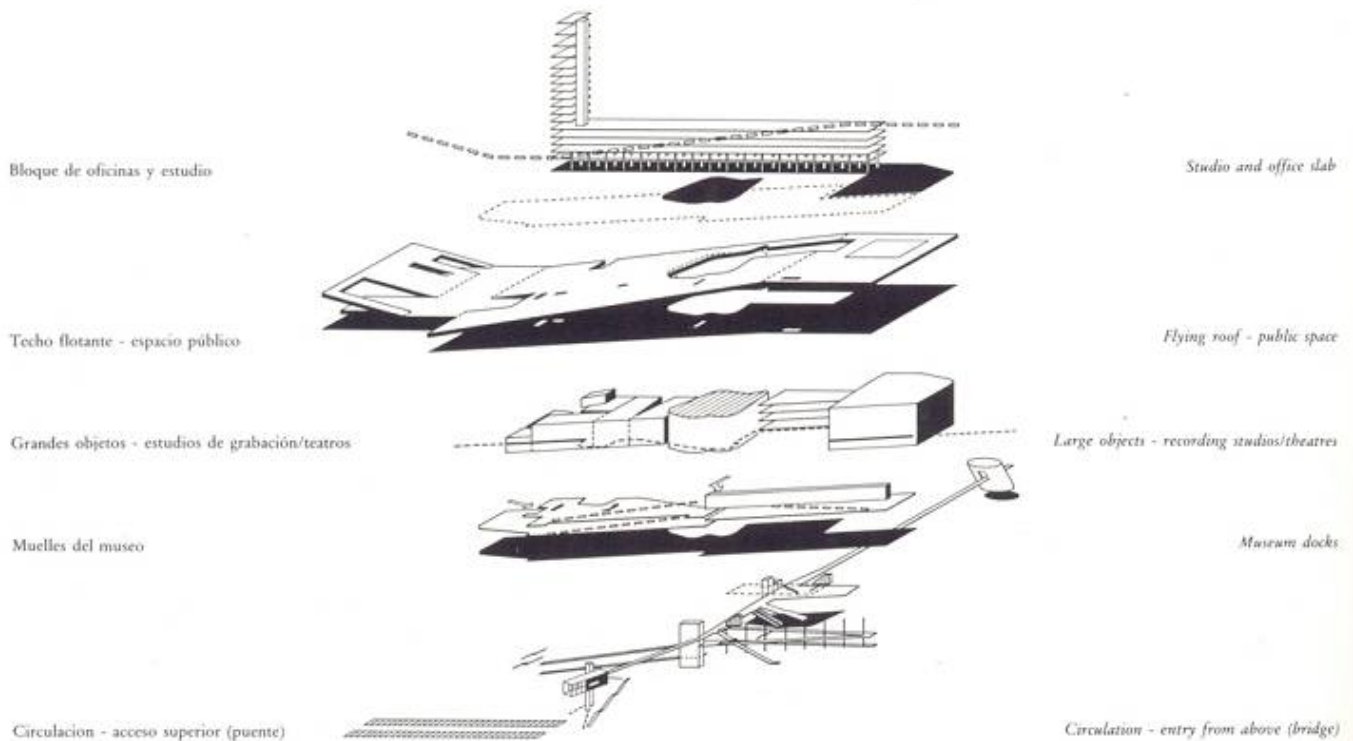
La influencia del entorno es, en este caso, algo ambigua, algo que implica al mismo tiempo conexión y desconexión.

The design won the second prize in a competition entry. The ZKM is to be a laboratory for today's electronic technology and its consequent new modes of perception and new spaces (space of transparency, space of simulation). In this space the architectural object has a new status, an autonomy and a new definition of surface. The *interface/surface* is the *Leitmotiv* of this design —a *flying carpet*.

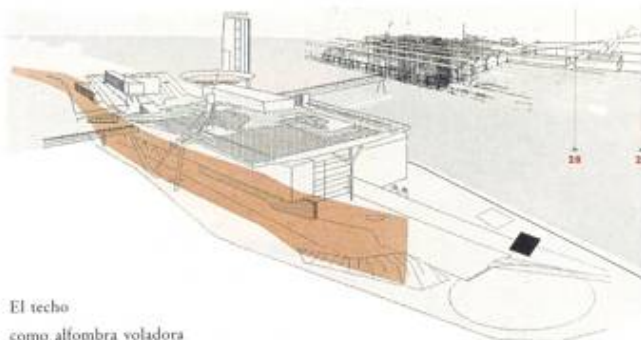




## Esquema de capas / Layers scheme



Karlsruhe: nuevo acceso a la ciudad. Perspectiva del ZKM (cafetería y satélite)  
 Karlsruhe: new city entrance. Perspective of ZKM with cafe and satellite dish

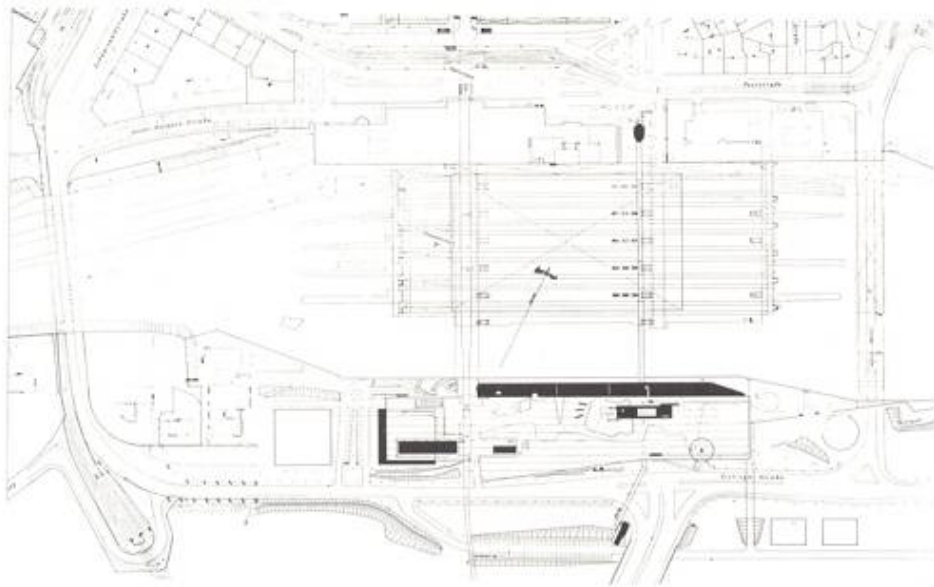


El techo  
 como alfombra voladora  
 Roof as a flying carpet  
 ZKM perspective with railway lines and station

El edificio ZKM se situará en el perímetro exterior del plan urbanístico de Karlsruhe. El propio solar constituye el centro del principal eje de tráfico rodado del sur del país (Selva Negra-Valle del Rin). En términos de conexión, el ZKM debe reforzar esta condición de límite-acceso. El edificio se ve aislado de su entorno por las corrientes de movimiento que lo rodean. Esta desconexión tiene como resultado el *efecto alfombra voladora*.

El solar se ubica entre una calle arbolada y la estación principal, a un nivel inferior. Las ordenanzas establecen que el edificio sea de baja altura con objeto de permitir que la ciudad, extremadamente húmeda en verano, se beneficie del viento del sur. Por todo ello, la cubierta adquiere un carácter representativo, en perjuicio de las fachadas. Esta cubierta representa a la superficie de la tierra, un nuevo horizonte para la tecnología. Se trata de un *interface* accesible para el público, una superficie de conexión entre el espacio urbano (superior) y la tecnología de los *media* (inferior). Su superficie está en parte plantada con césped y en parte pavimentada, creando así un parque para la celebración de actos, proyecciones cinematográficas, etc.

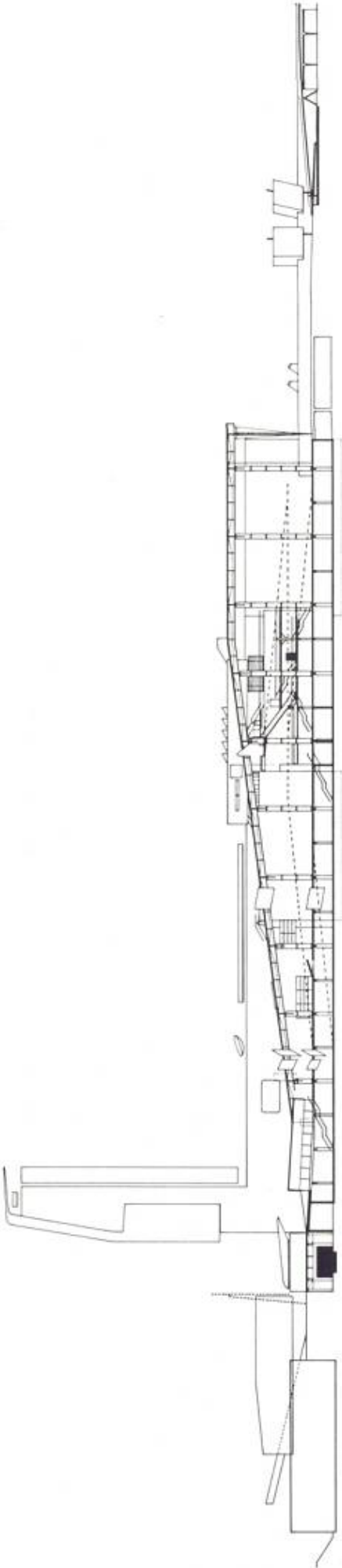
El edificio se encuentra flanqueado por dos señales representativas. Una de ellas es la torre de estudios artísticos que marca el límite del eje de la ciudad barroca.



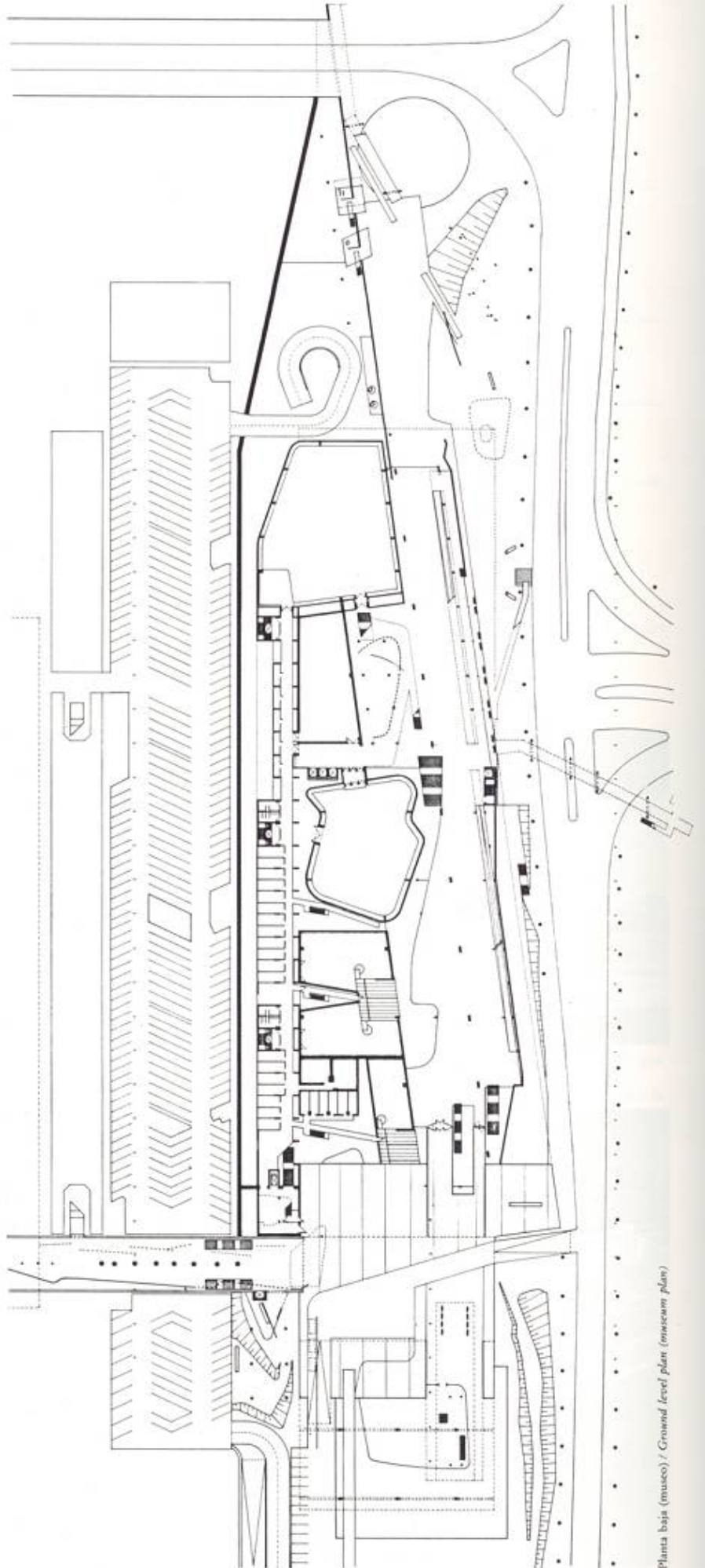
The influences of the site are ambiguous, it implies both connection and disconnection. The ZKM lies on the southern perimeter of the focussed Karlsruhe plan. The site itself is focus for the main southern traffic axis (Black Forest/Rhein Valley). In terms of connection the ZKM must strengthen this edge/entrance condition. The circumscribing flows of movement (train, car, train) cut the ZKM adrift from its immediate surroundings. The *flying carpet effect* is a consequence of this disconnection.

The site lies low between an alley of trees and the main station, the building must stay low to allow southerly winds to comb the notoriously humid city in summer. Because of this lowness not the facades but the roof takes on the representative role. This representative roof is a simulated surface of the earth, a new horizon for technology. It is an *interface* accessible by the public, a connection surface between city space (above) and media technology (below). Its surface is partly grass, partly paving, a media park for events, cinema etc.

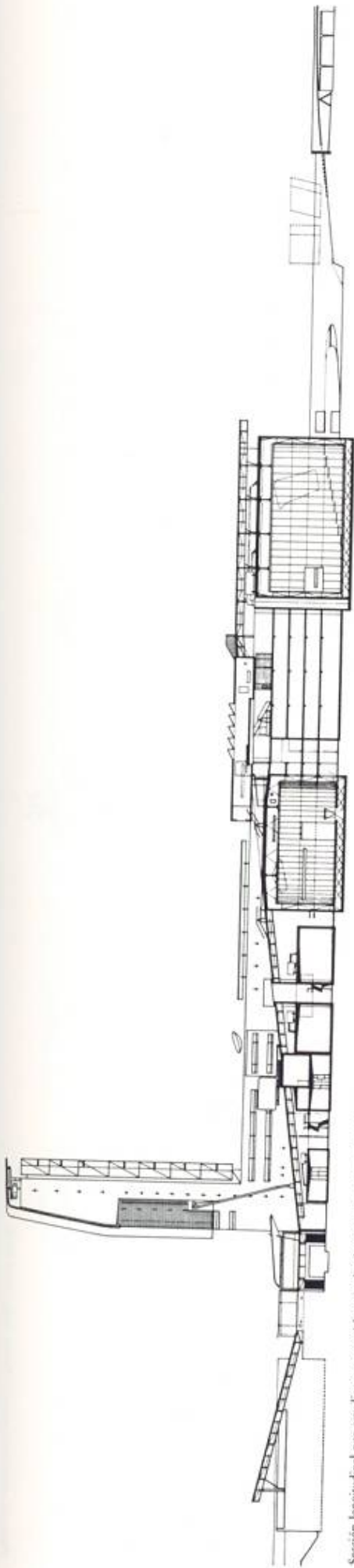
A tower of artists studios marks the end of the baroque city axis.



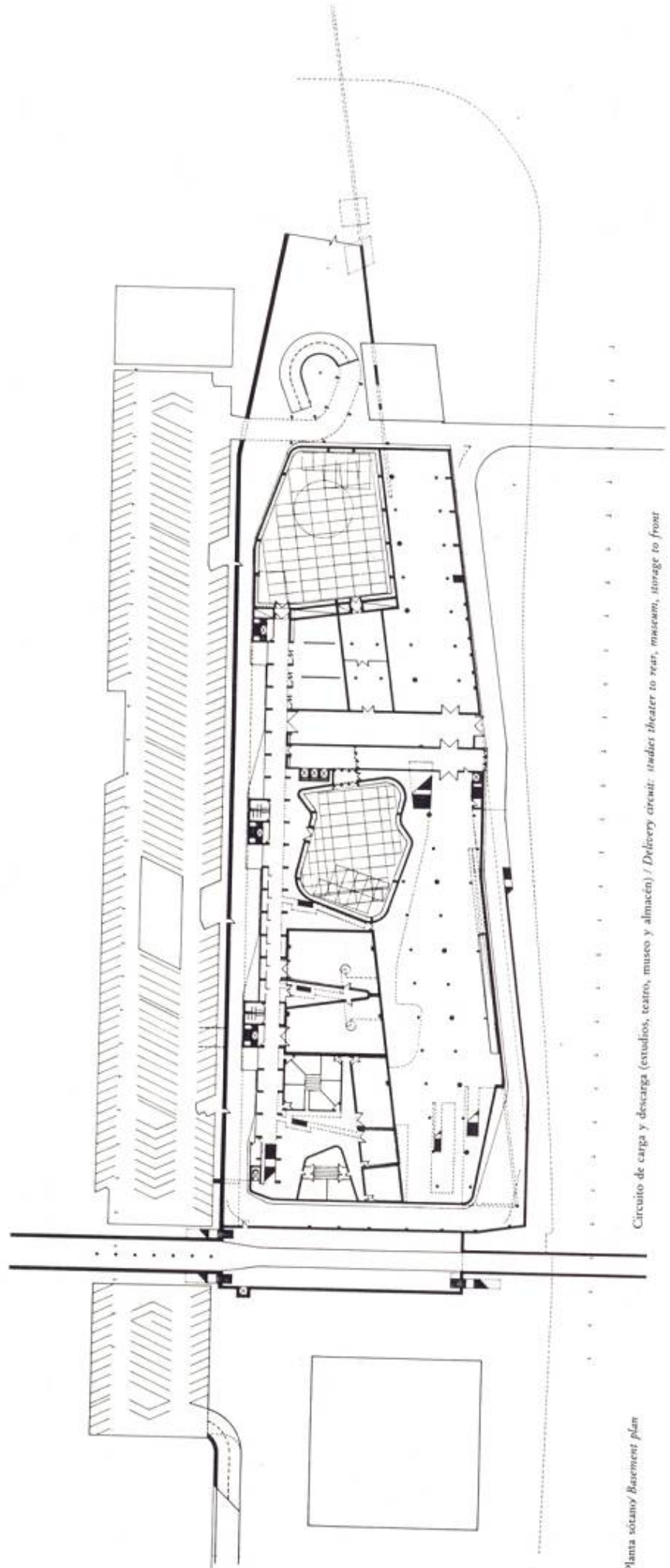
Sección longitudinal por espacios destinados a museo / Longitudinal section through museum spaces



Planta baja (museo) / Ground level plan (museum plan)

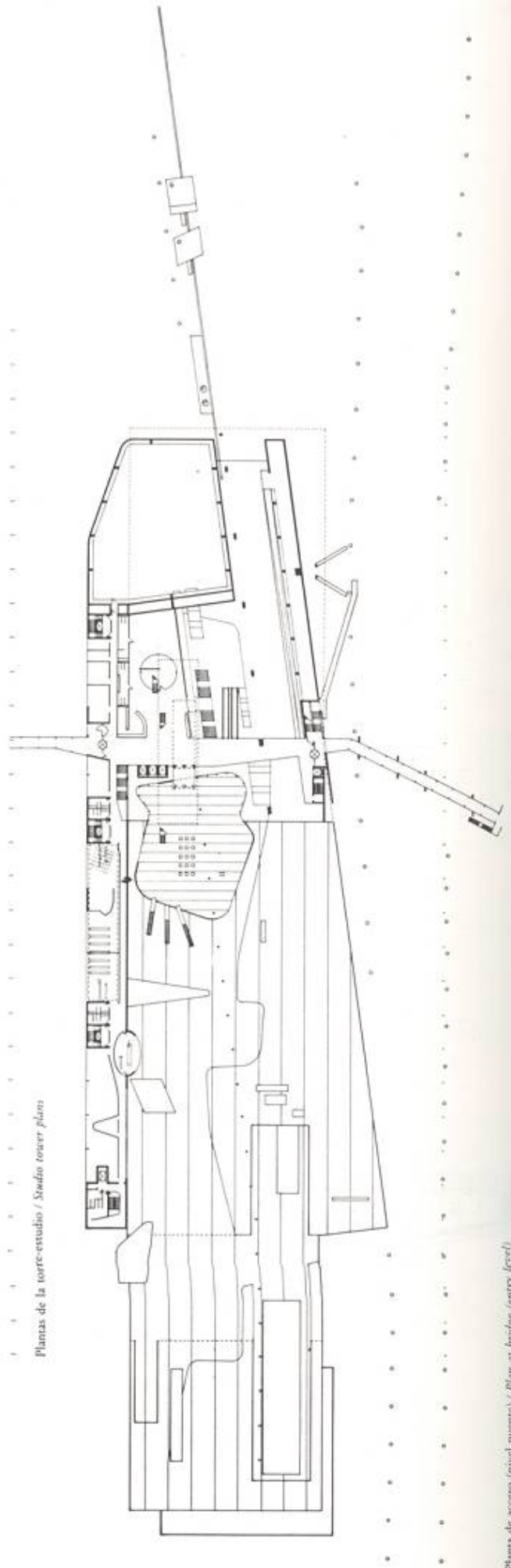
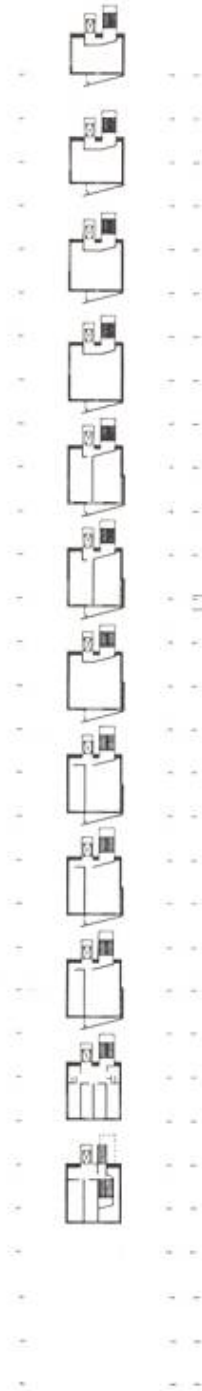
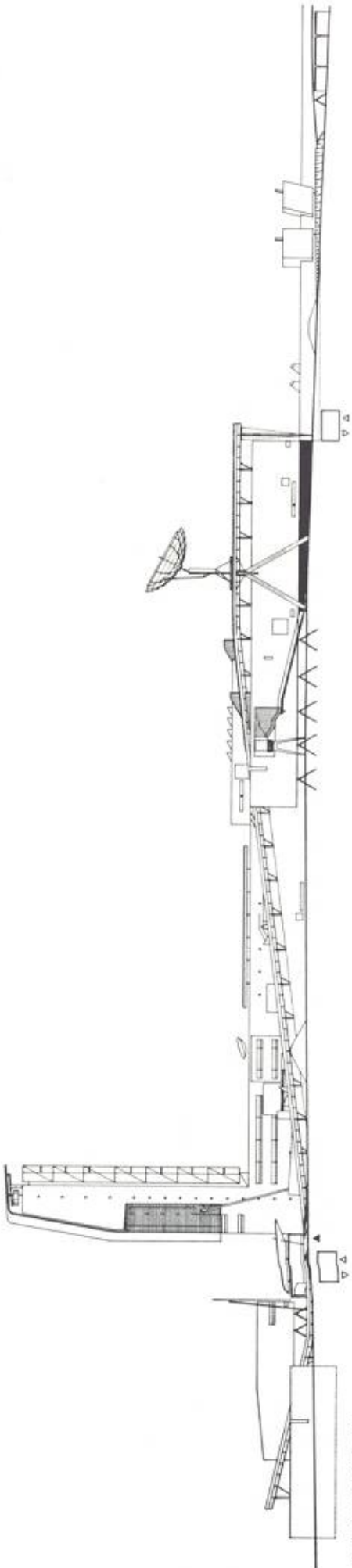


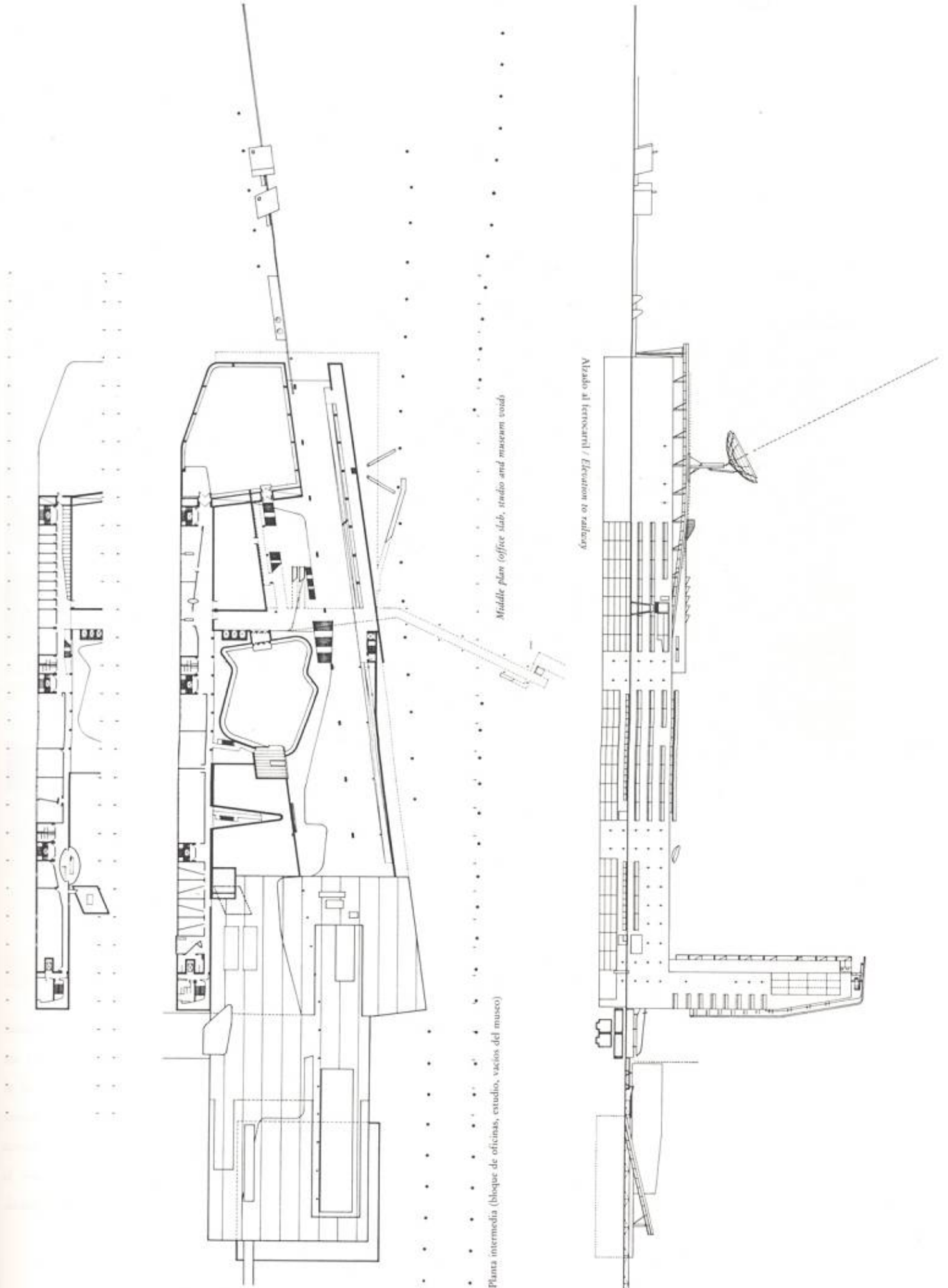
Sección longitudinal por estudios y teatro / Longitudinal section through studio/theatre



Circuito de carga y descarga (estudios, teatro, museo y almacén) / Delivery circuit: studio/theater to rear, museum, storage to front

Plano sótano / Basement plan

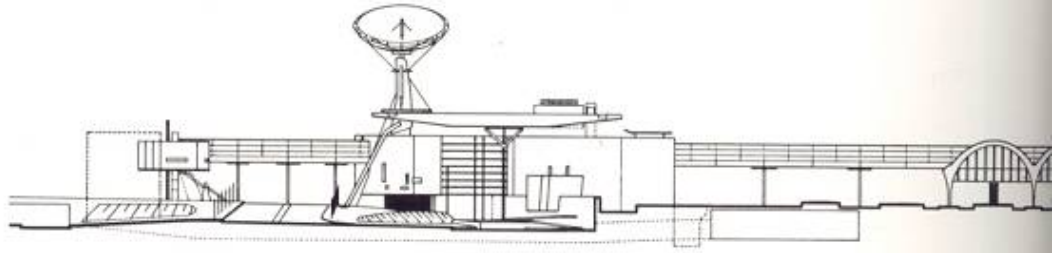




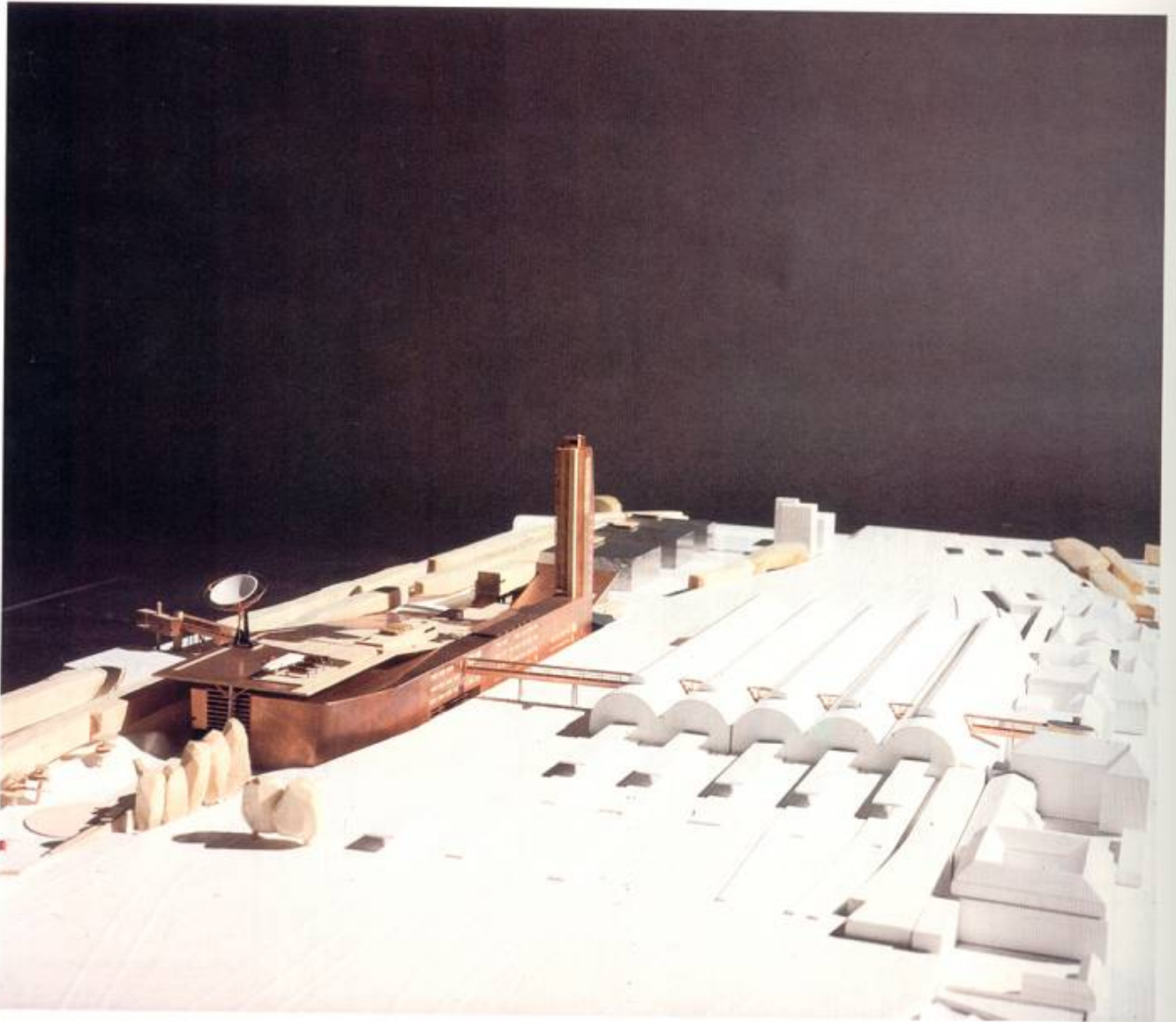
Middle plan (office slab, studio and museum voids)

Alzado al ferrocarril / Elevation to railway

Planta intermedia (bloque de oficinas, estudio, vacíos del museo)

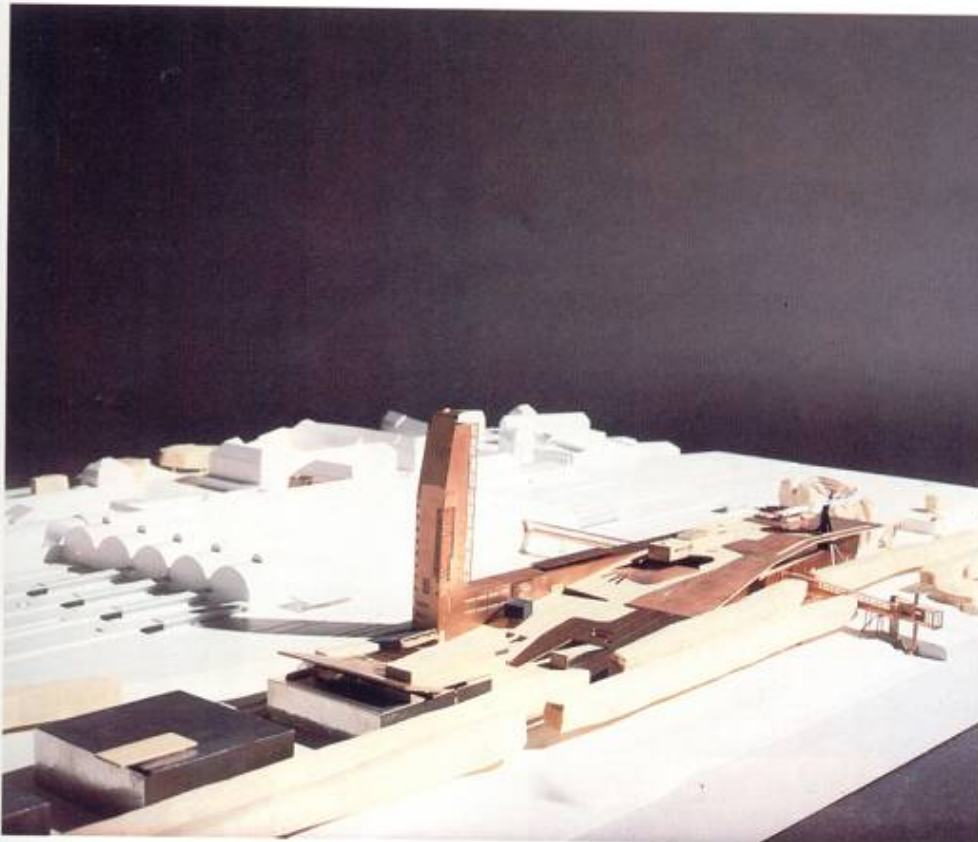


Sección transversal general / Site cross section



En el punto en que la cubierta se eleva sobre las copas de los árboles para formar una espectacular plaza panorámica se alza la segunda señal, que marca el nuevo eje tecnológico. Esta gran antena parabólica, situada en el eje de la autopista sur, es al tiempo receptor y emisor de señales electrónicas invisibles, susceptible de mantener una conexión vía satélite con cualquier lugar de la tierra. Mientras que la torre marca el límite del sistema jerárquico de control espacial —el trazado radial urbano— la antena es símbolo de la omnipresente topología de las comunicaciones electrónicas, mediante las cuales la distancia pierde su relevancia.





Fotografías: Tomasz Samek

El edificio se organiza en tres capas: la oficina y el bloque de servicio al norte, la zona de los teatros y los estudios en el centro, y la zona de los museos —museo de arte contemporáneo y museo de los *media*—, que incluye una galería de hologramas, al sur. Los accesos se realizan por la parte superior del edificio, quedando jalonados por dos elementos que los preceden. Uno de ellos es un pabellón situado en la plaza de la estación, y el otro es un café-bar que marca el principio del campo abierto. Un puente, que atraviesa el tejado de la estación, conecta con el foyer. Este disfruta de vistas sobre los museos, la galería de hologramas, los teatros y sus diversos tramos de escaleras, rampas y escaleras mecánicas. La ruta a través de los museos sigue una trayectoria descendente. Los espacios son amplios, proyectados con un sistema secundario de cajas para zonas de exposición secundarias, pero siempre contenidos bajo la gran cubierta única.

Where the roof rises above the tree tops to form a spectacular panoramic piazza, stands the second sign, marking the new technological axis. This large parabol-antenna on the southern highway axis is collector and dispenser of invisible electronic signals. It connects via satellite to any place on earth. Whereas the tower ends a hierarchical system of spatial control (radial street pattern) the antenna implies a ubiquitous topology of electronic communication in which distance is no longer relevant.

The building is organised in three layers: the office and service slab in the north; the zone of theatres and studios in the middle, and the museums (museum for contemporary art and media museum) incorporating a hologramme gallery to the south. Access is from the top. Two 'outposts' mark the entrances: a pavillion in the station square, a cafe/bar in the south, the open country side. A bridge, cutting right through the old station roof, connects with the foyer. The foyer flies above everything with views to the museums, the hologramme gallery, the theatres and their various stairs, ramps and escalators. The route through the museums goes down. The spaces are grand, planned with a secondary system of boxes for smaller exhibition spaces, but always under the one big roof.



**Pabellón de Exposiciones**  
Osaka, Japón. 1990

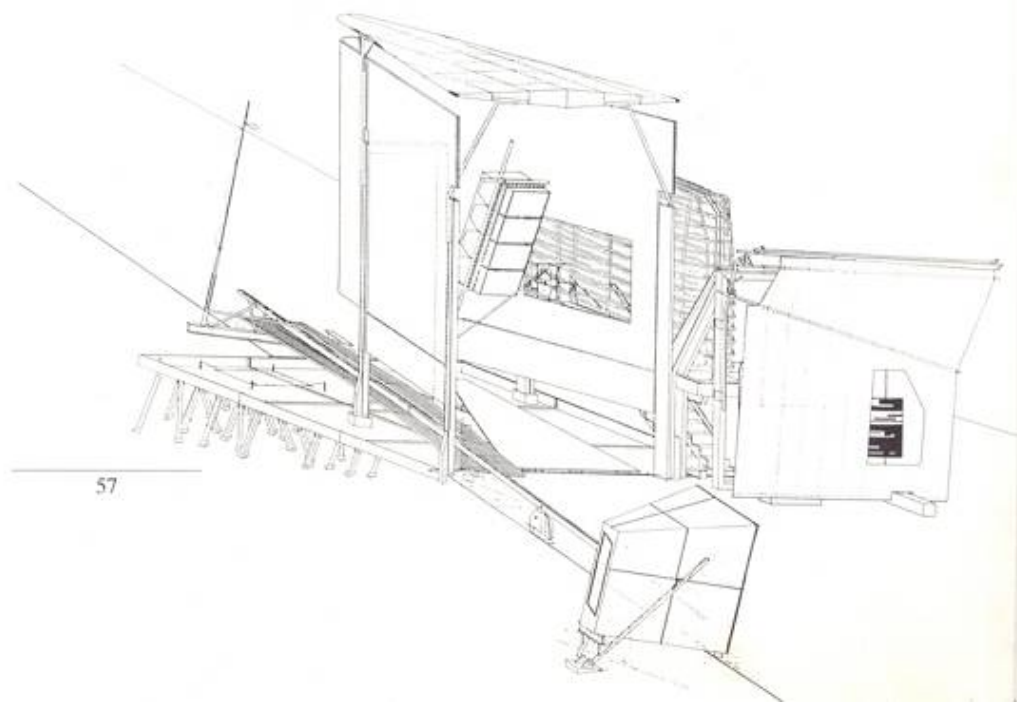
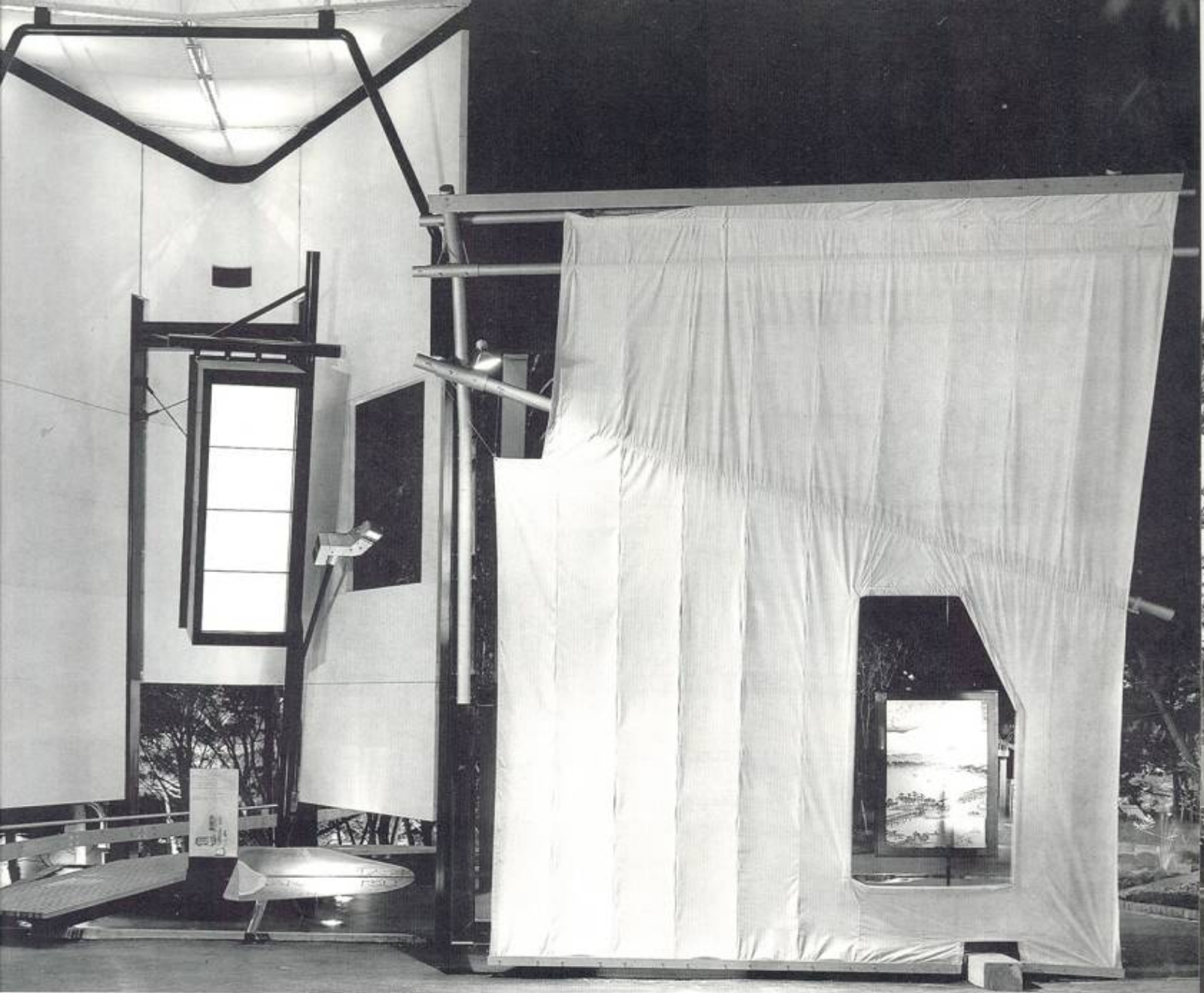
*Exhibition  
Pavilion*

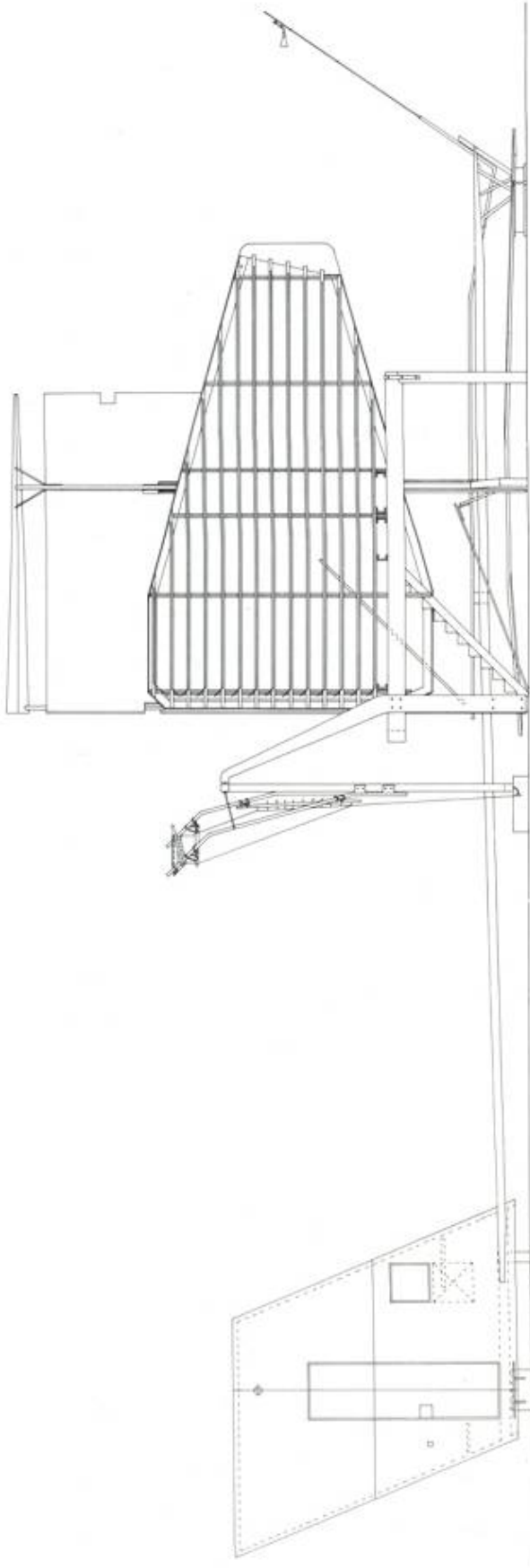
Una *Folie* es una de esas cosas mágicas que en un principio deben existir como objeto puro, como objeto de deleite, para adquirir después, de forma casi accidental, cualidades de uso e incluso de significado. El diseño de nuestra *Folie* es una materialización de la idea de *vessel*. Esta palabra tiene dos significados: el de recipiente hueco —algo que sirve para contener otra cosa— y el de nave o embarcación —algo que flota.

Así, una de las interpretaciones que adquiere la *Folie* es la de *narrativa*, por tanto, de la Otsu-City. Los elementos del pabellón son así leídos como representaciones de las características de la ciudad.

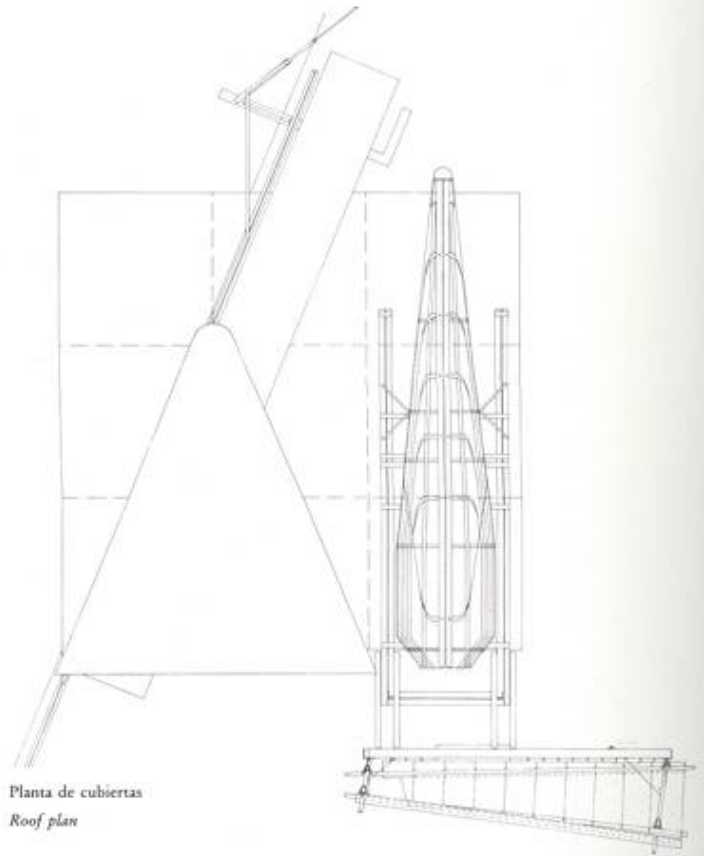
A folly is one of those magical things that must first exist as pure object, an object of delight. Only later does it acquire, almost accidentally, qualities of use and even meaning. Designing our folly we designed a *vessel*. The word *vessel* has two meanings: a hollow receptacle—the container of something else; a ship or large boat—that which floats.

There are two independent and autonomous definitions of this folly:

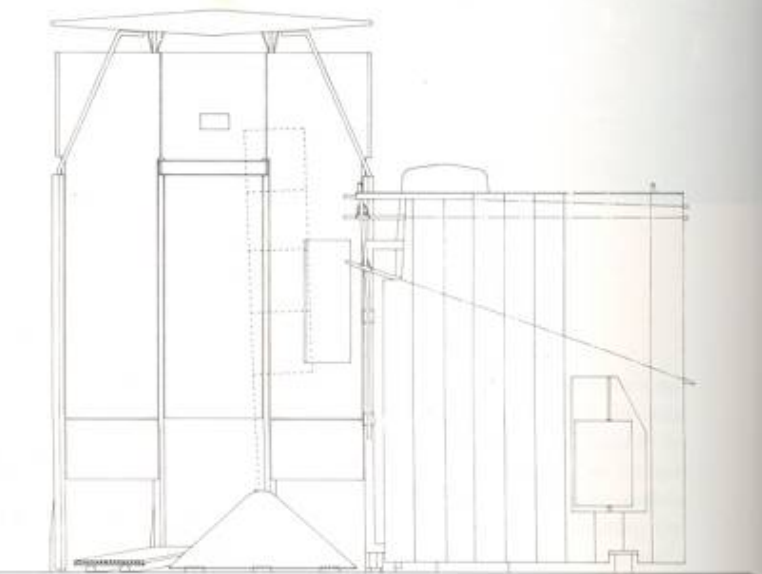




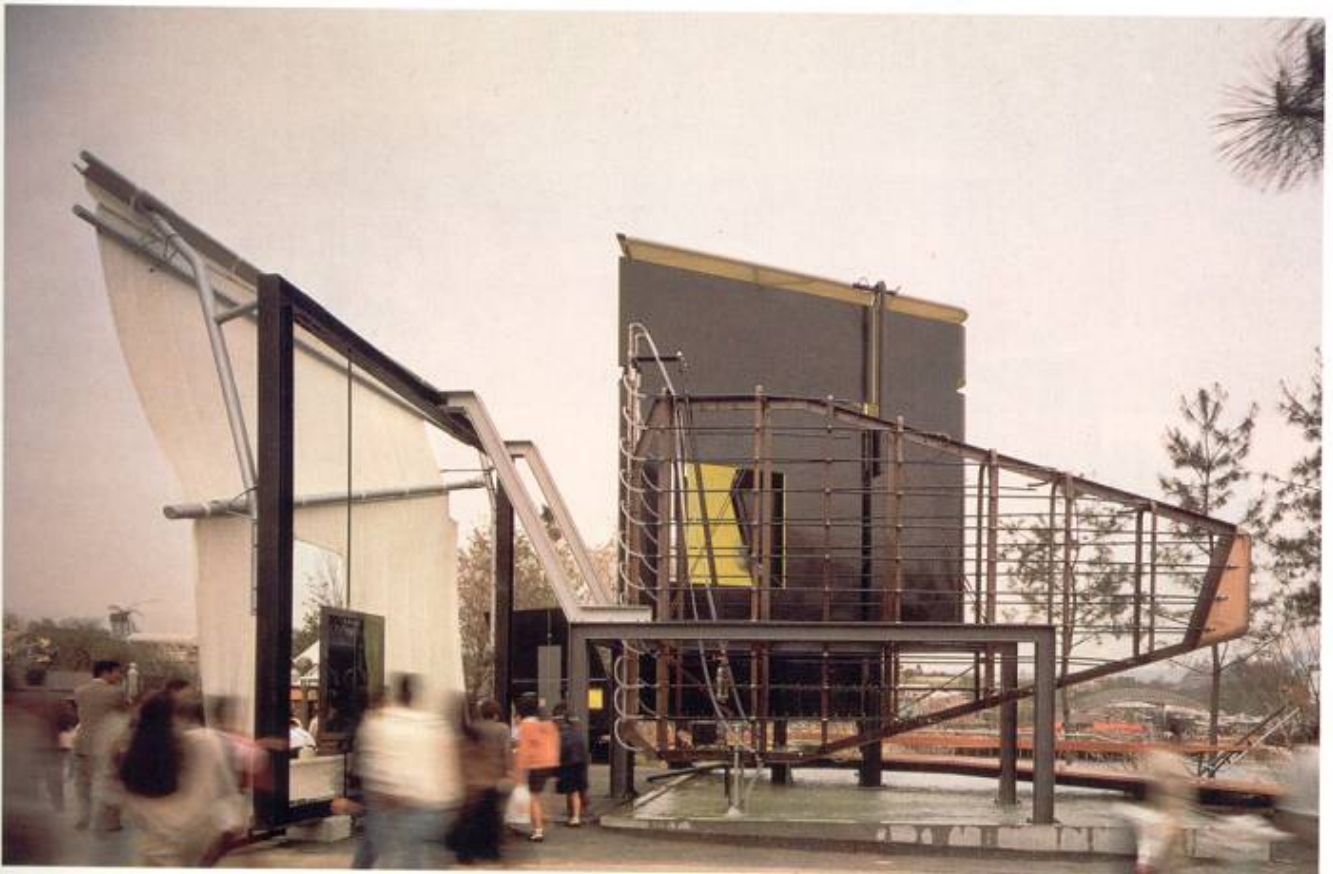
Alzado Oeste / West elevation



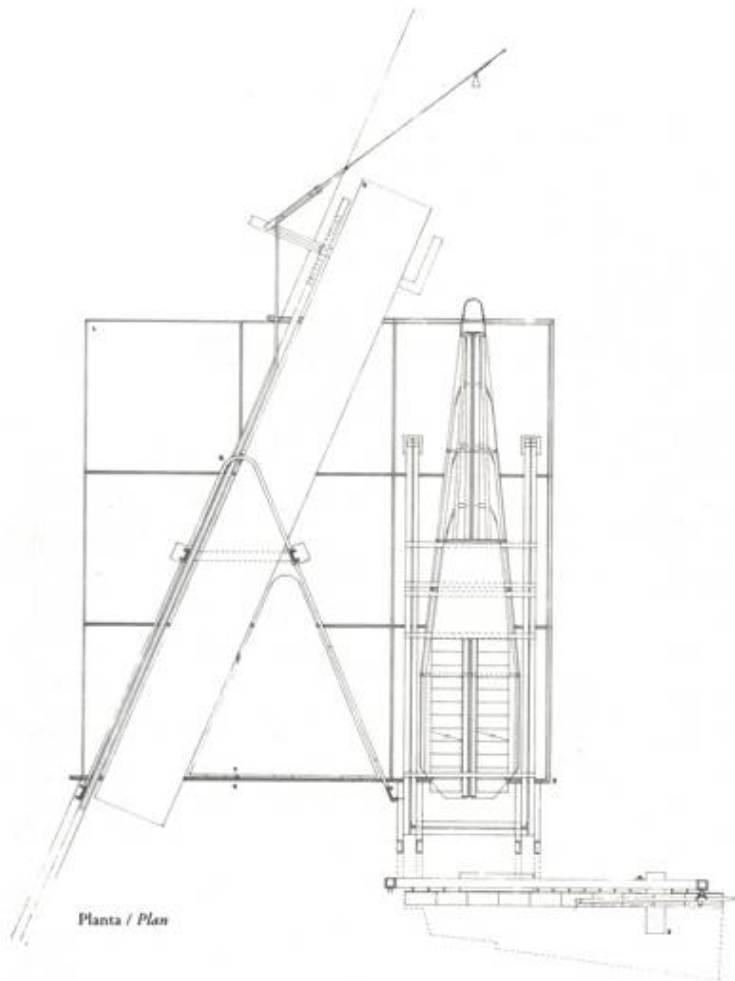
Planta de cubiertas  
Roof plan



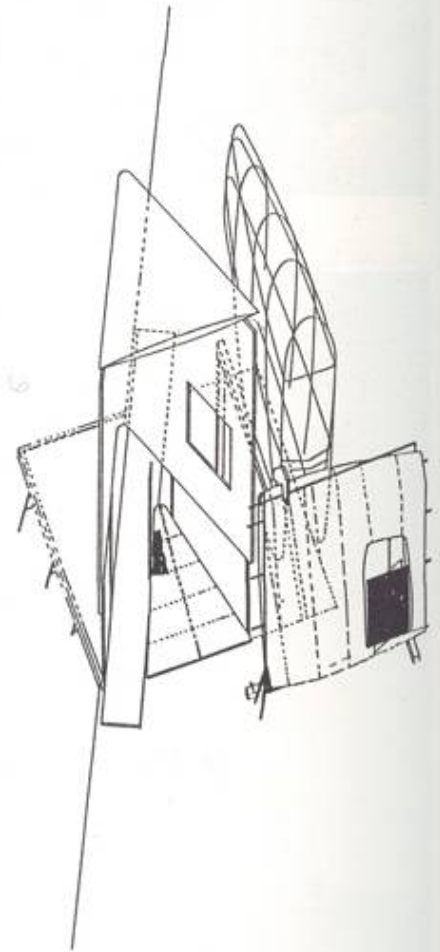
Alzado frontal / Front elevation

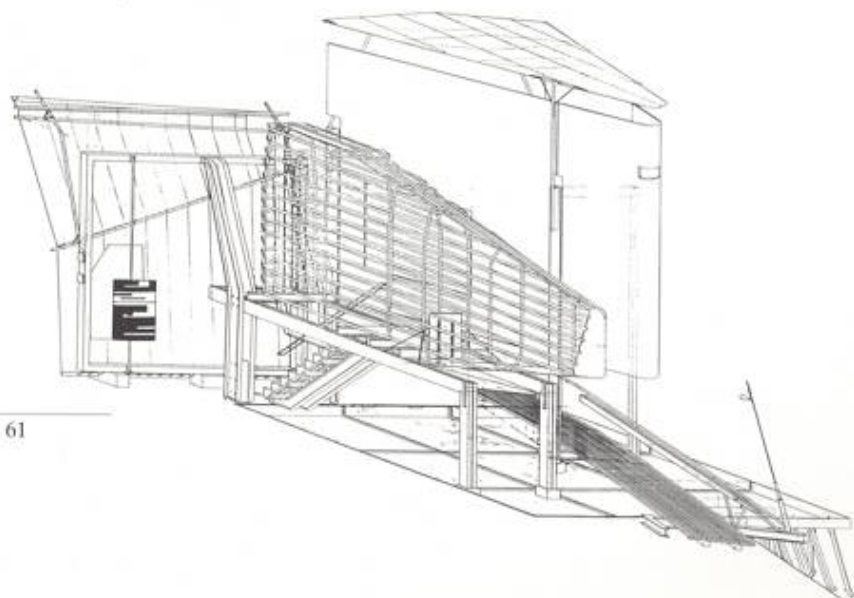
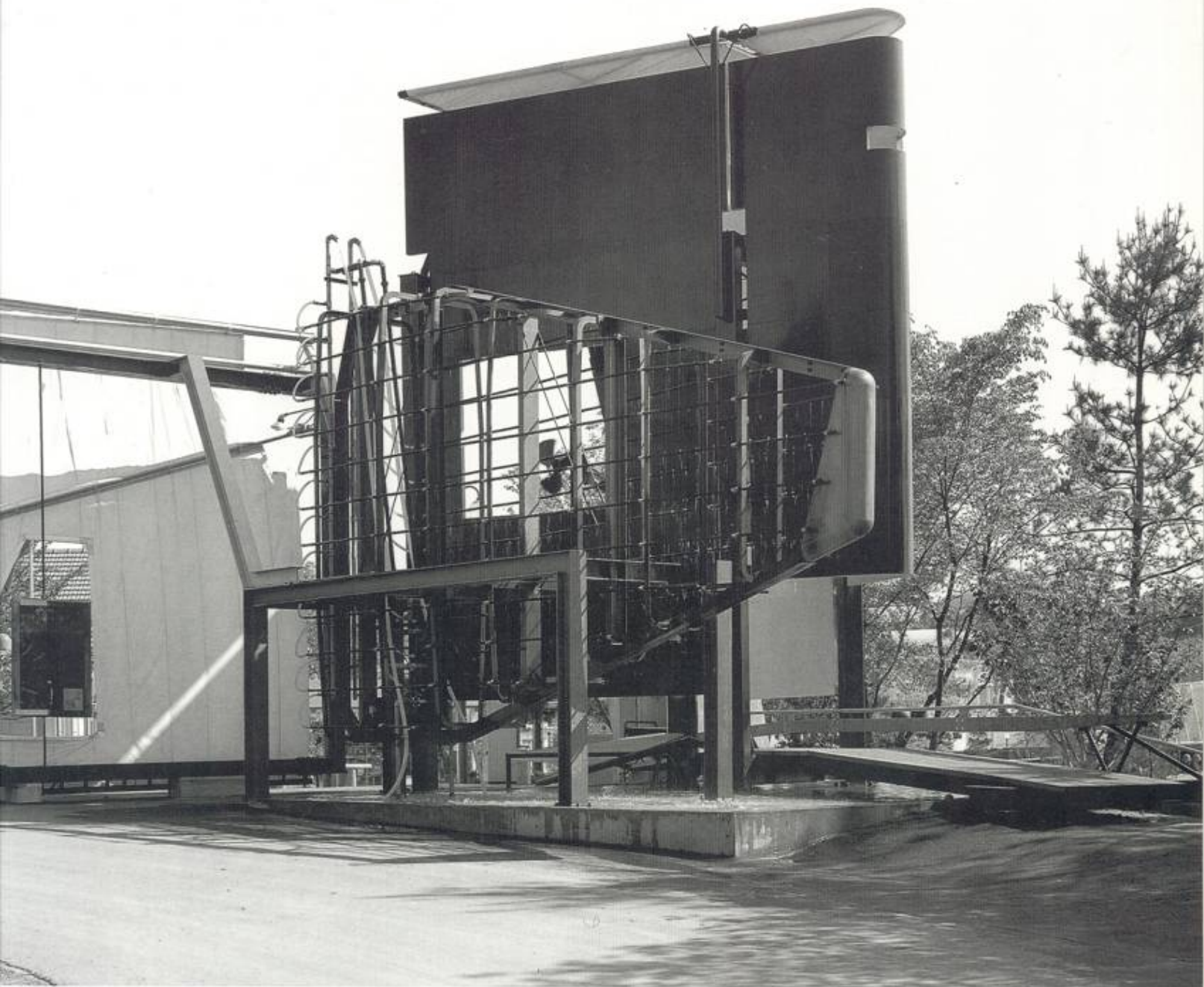


- 1 Estanque cuadrado (cubeta de acero) + Panel expositor.
- 2 Pantalla traslúcida (PVC tratado con chorro de arena) + Panel expositor.
- 3 -Water Machine- acero, madera y tuberías de PVC + Panel expositor.
- 4 Salón (estructura de acero, paneles de aluminio anodizado) + Panel expositor.
- 5 Puente (acero, madera).
- 6 Barandilla con iluminación incorporada.
- 7 Zona de exposición.



Planta / Plan





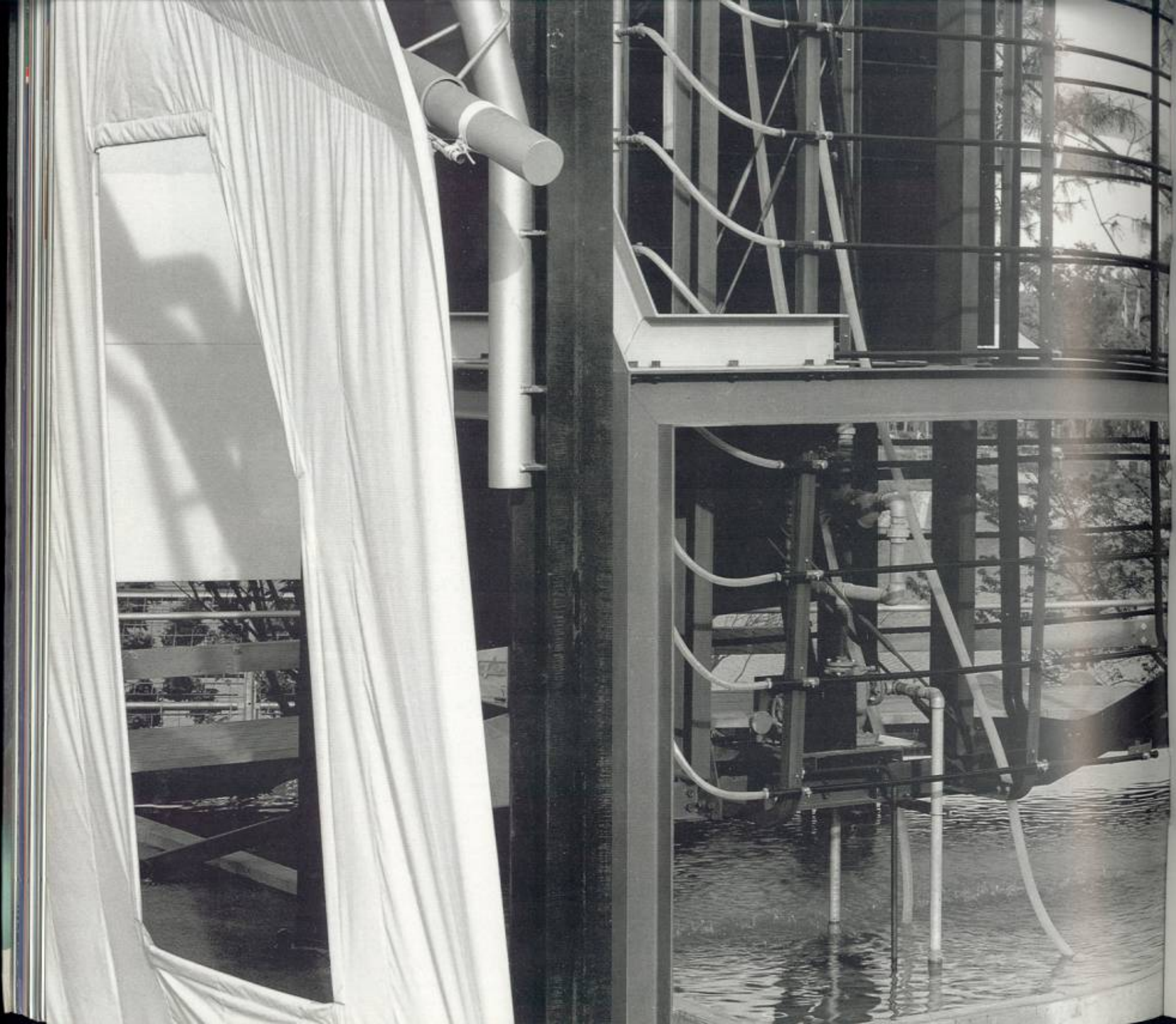














Fotografías:  
Helène Binet (b/w),  
Shinkenchiku

La *Folie* se alza sobre un estanque, del mismo modo que la ciudad lo hace a la orilla de lago Biwa. Su fachada blanca es un símbolo de la montaña cubierta de nieve, mientras que la *Water Machine* lo es de la producción industrial, en este caso no de objetos útiles, sino de ambientes lúdicos. El Salón es la casa de las simulaciones Otsu, la representación de los *media* (Otsu Videos).

La segunda definición independiente, autónoma, de esta *Folie* sería la de *narrativa submarina*. El submarino es una embarcación transgresora, que no flota sobre la superficie, sino que permanece bajo ésta. En su fase pre-funcional, la forma de la *Folie* evolucionó a partir de una serie de transformaciones de un submarino real.

Aquí el elemento del Salón es una piel elástica que se proyecta verticalmente a partir de una planta arquetípica de submarino. La Pantalla tiene una calidad flexible, como si el fuselaje del submarino, que originalmente formaba una superficie continua, hubiera sido desplegado. La *Water Machine* es sólo una estructura, un armazón, cuya única cubierta es una delgada cortina de agua. La característica común a estos tres elementos básicos es el vacío.

Los visitantes cruzan el puente que parece conducirles al Salón, pero que finalmente les lleva al otro extremo del pabellón, en el que el interior no existe.

*Definition 1.*  
*Otsu City Narrative*

Elements of the folly are then read as representing actual qualities of Otsu-City.

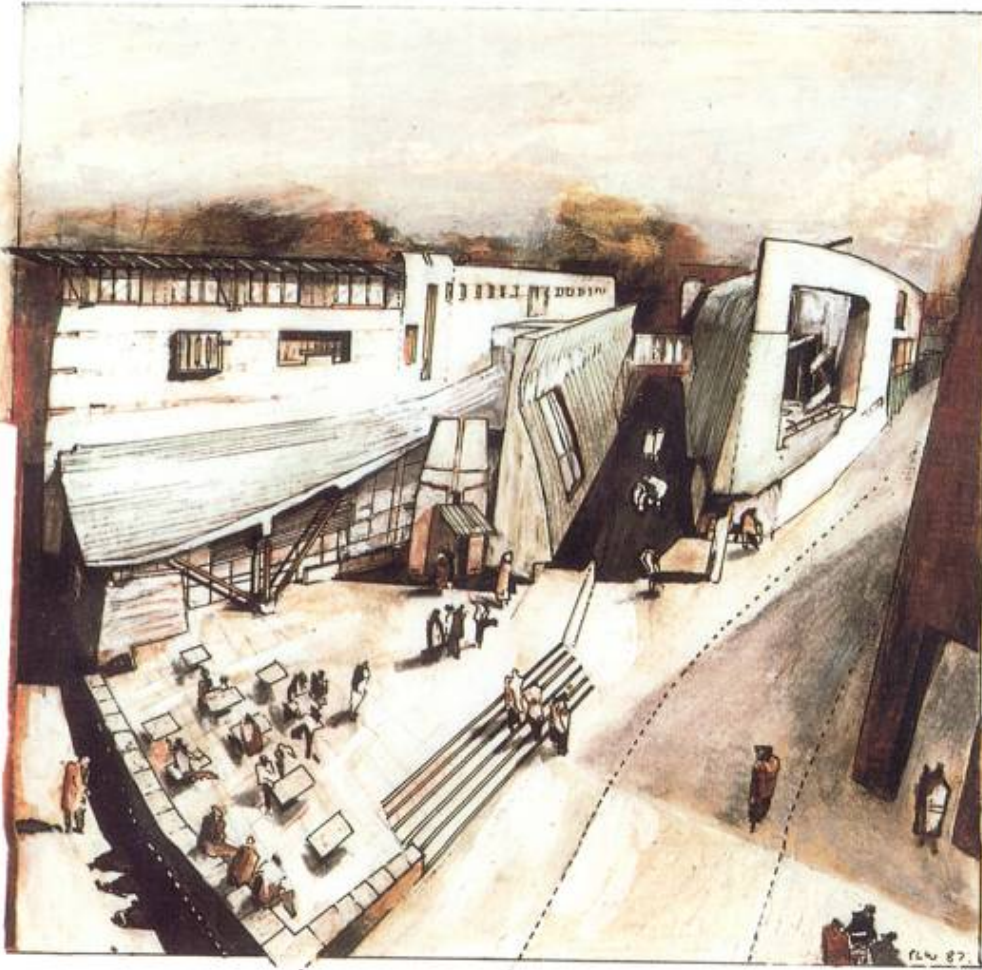
The Folly stands over a pool as the city stands beside Lake Biwa, the white facade becomes snow covered mountain, the Water Machine is industry producing in this case not things of use but a pleasant environment. The Salon is the house of Otsu-simulations, rapidly changing media incarnations (Otsu Videos).

*Definition 2.*  
*The Submarine Narrative*

The Submarine is a vessel of transgression, it does not float on, but passes through the interface between air and water. In its pre-functional state the form of the Folly was evolved through a series of transformations of an actual submarine.

The Salon element is a rigid skin, projected vertically from an architypal submarine plan form. The Screen has the quality of flexibility, like an unfolded skin of a submarine which originally wrapped back on itself to form a continuous unbroken surface. The Water Machine is only a frame, a skeleton (that which holds from within) but its only skin is a fine gossamer of water. The quality common to all principle elements is emptiness.

Visitors cross the Bridge which appears to enter the Salon but find themselves immediately on the other side (there is no interior).



**Nueva Biblioteca Municipal**  
Münster, Alemania. 1987

*New City  
Library*

En la misma medida en que la naturaleza de la información se va haciendo más y más invisible debido a la tecnología electrónica, así, tanto la manera de acceder a ésta, como la especial ubicación que ha de tener debe de desarrollarse según nuevas formas.

En la ciudad de Münster, las disposiciones legales establecen la preservación de su carácter medieval en la zona rodeada por el Promenade, y que originalmente constituyó el límite amurallado de la ciudad histórica. Sin embargo, estas ordenanzas llevan a engaño, pues la mayor parte de los edificios existentes son reconstrucciones del siglo XVIII y XIX.

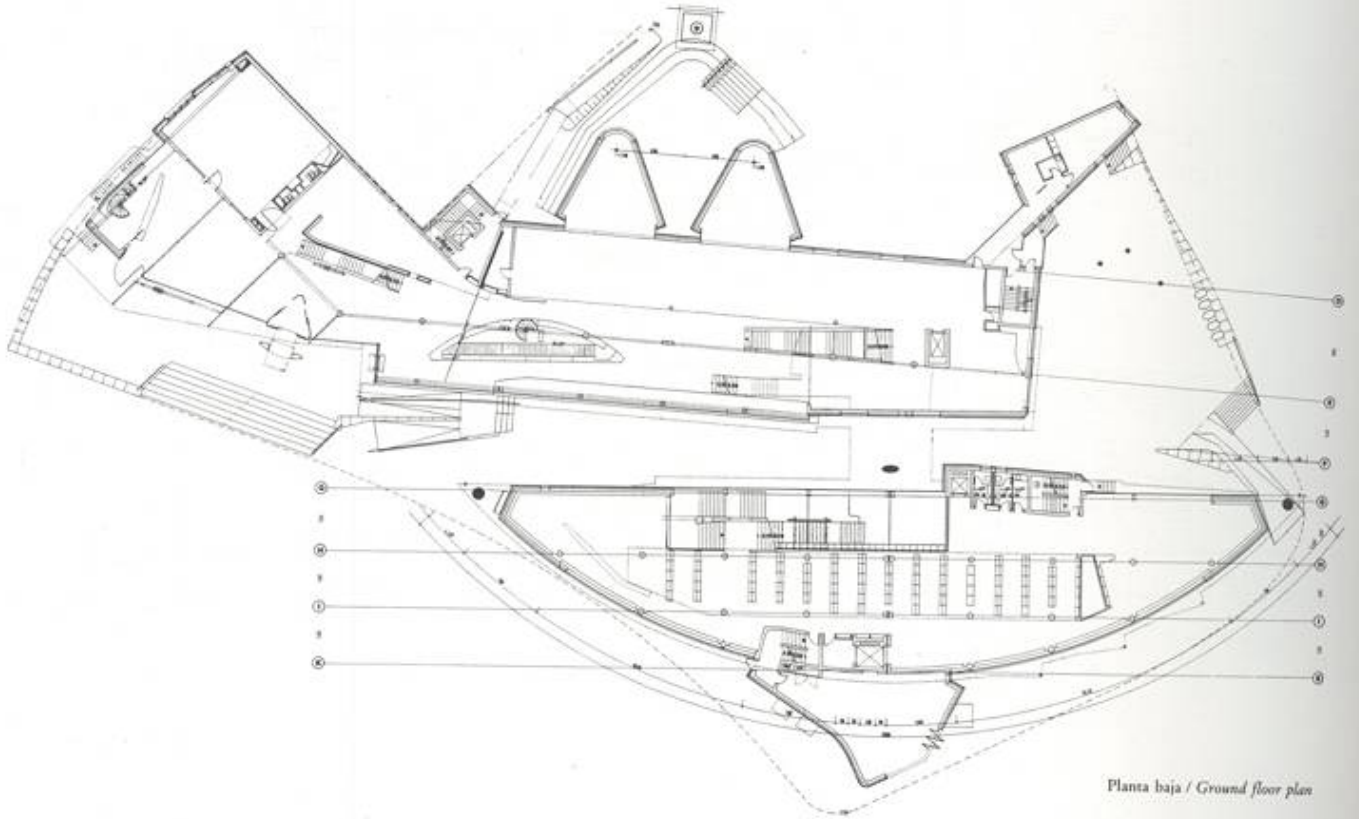
As the nature of information becomes increasingly invisible (electronic technology), so the mode of access and its station (library) must develop new forms.

Within the Promenade (originally the fortified limit of the historic city) the medieval pattern of Münster is still today preserved in legal boundaries. But the plan deceives, most buildings are post war reconstructions (simulations perhaps) of gothic, baroque, 18th and 19th century originals.

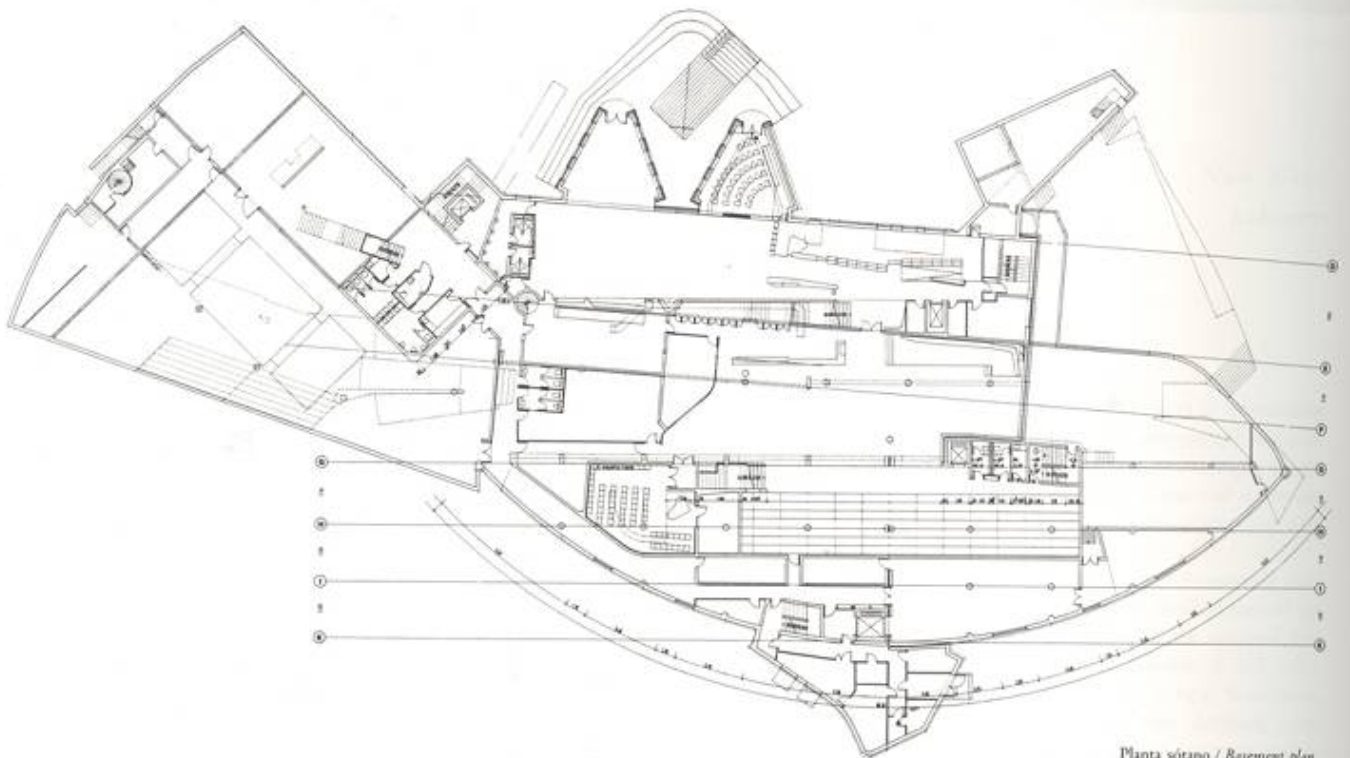


•Dom• City Center    Principal Market    •Lamberti• Church    Library

La biblioteca dentro de la estructura urbana / Library located in city structure

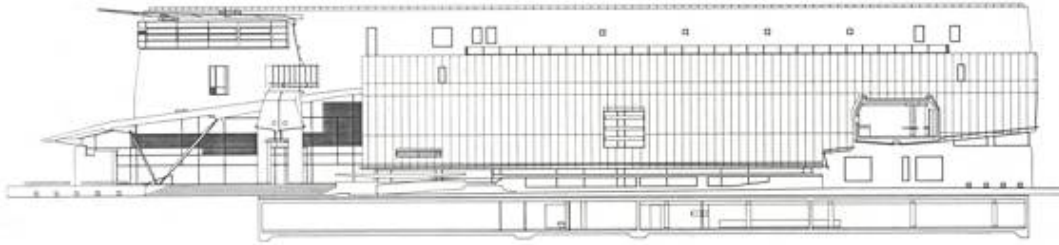


Planta baja / Ground floor plan

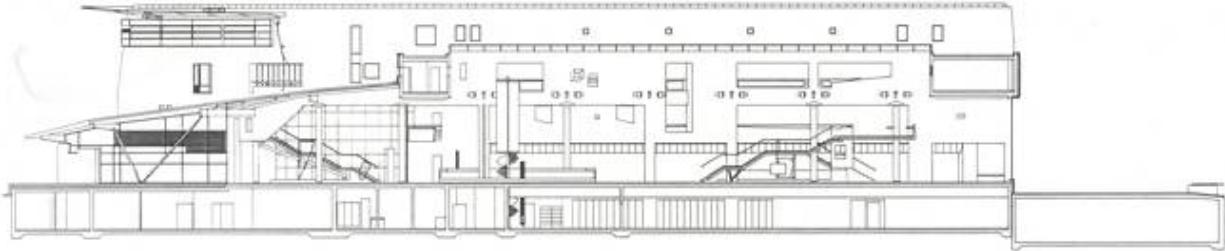


Planta sótano / Basement plan

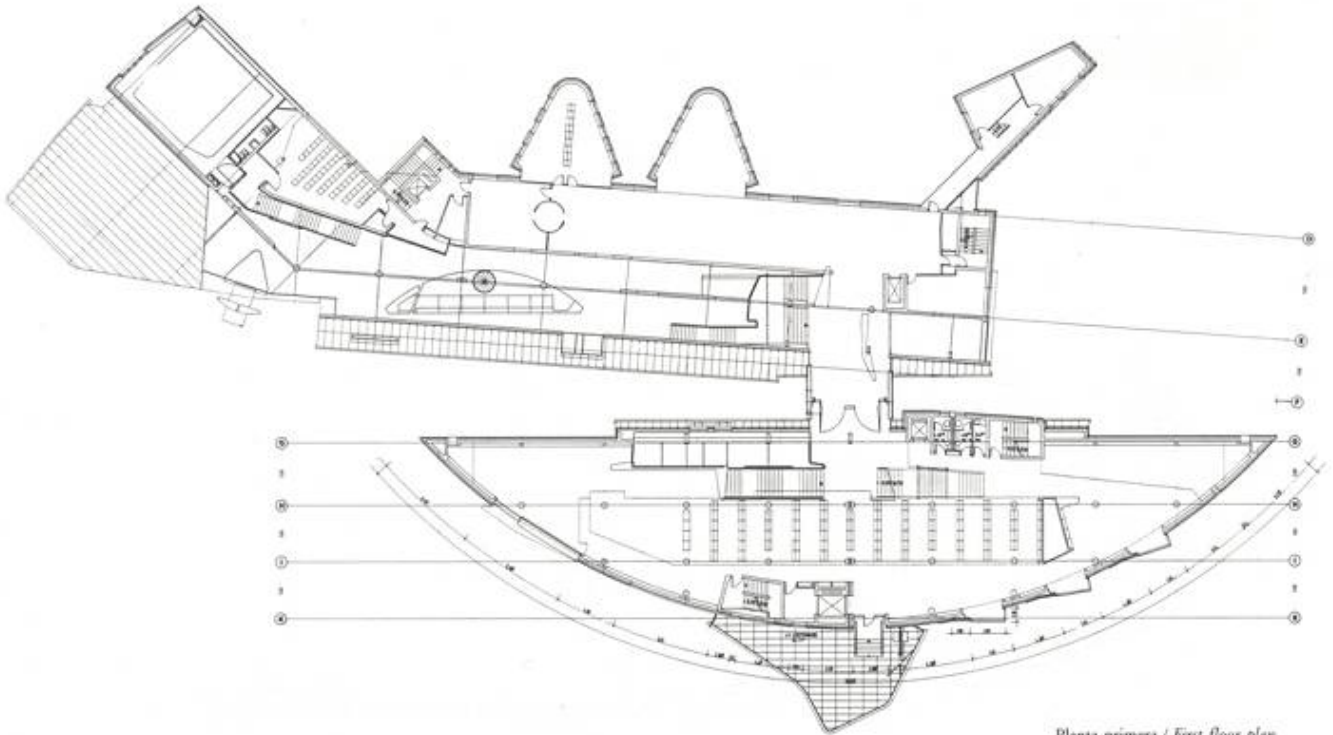




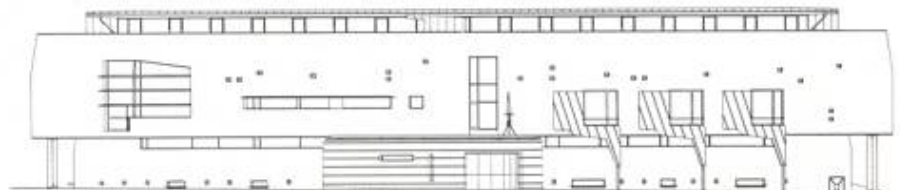
Alzado interior Sur / South inside elevation



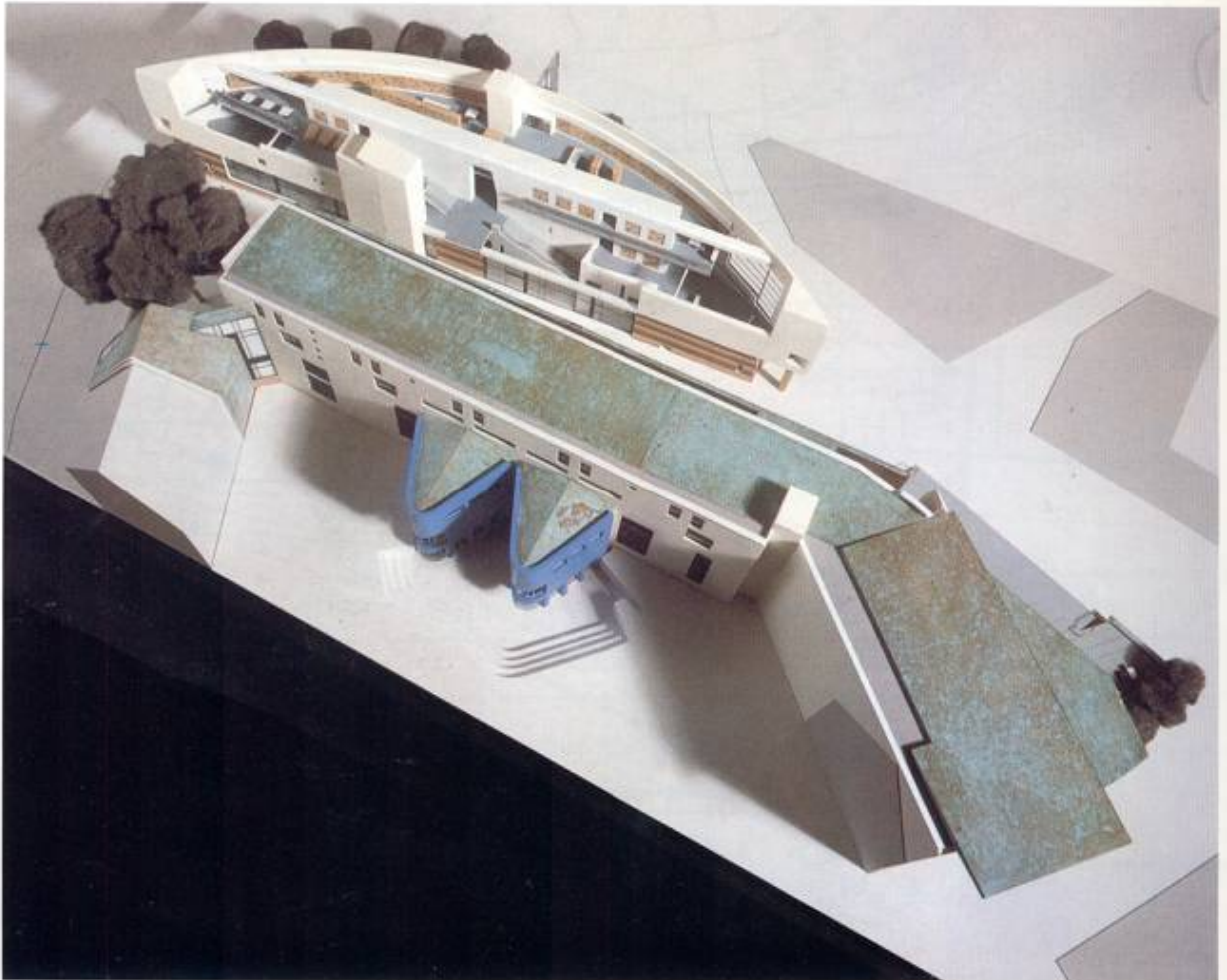
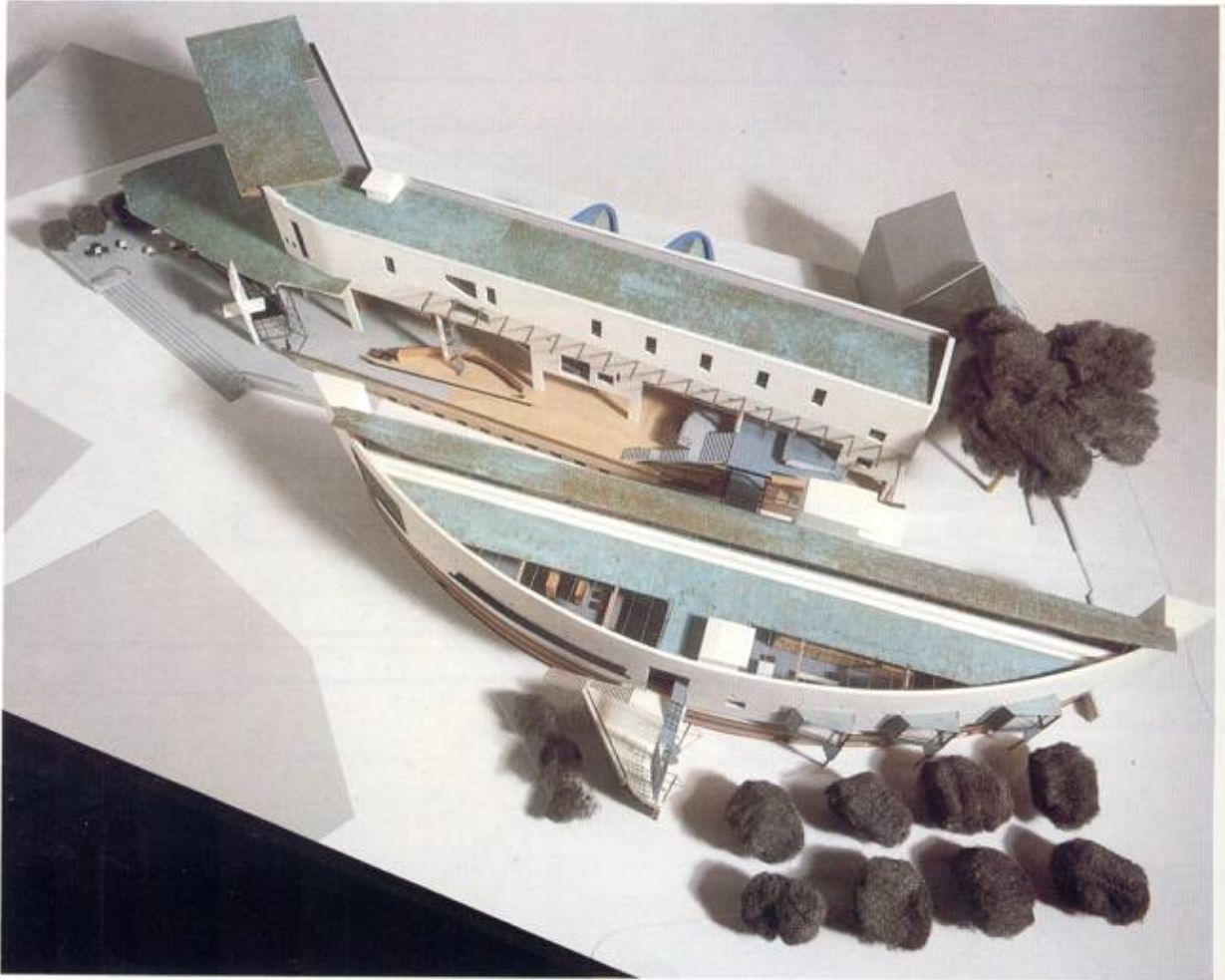
Sección longitudinal ala Norte / Longitudinal section through North wing

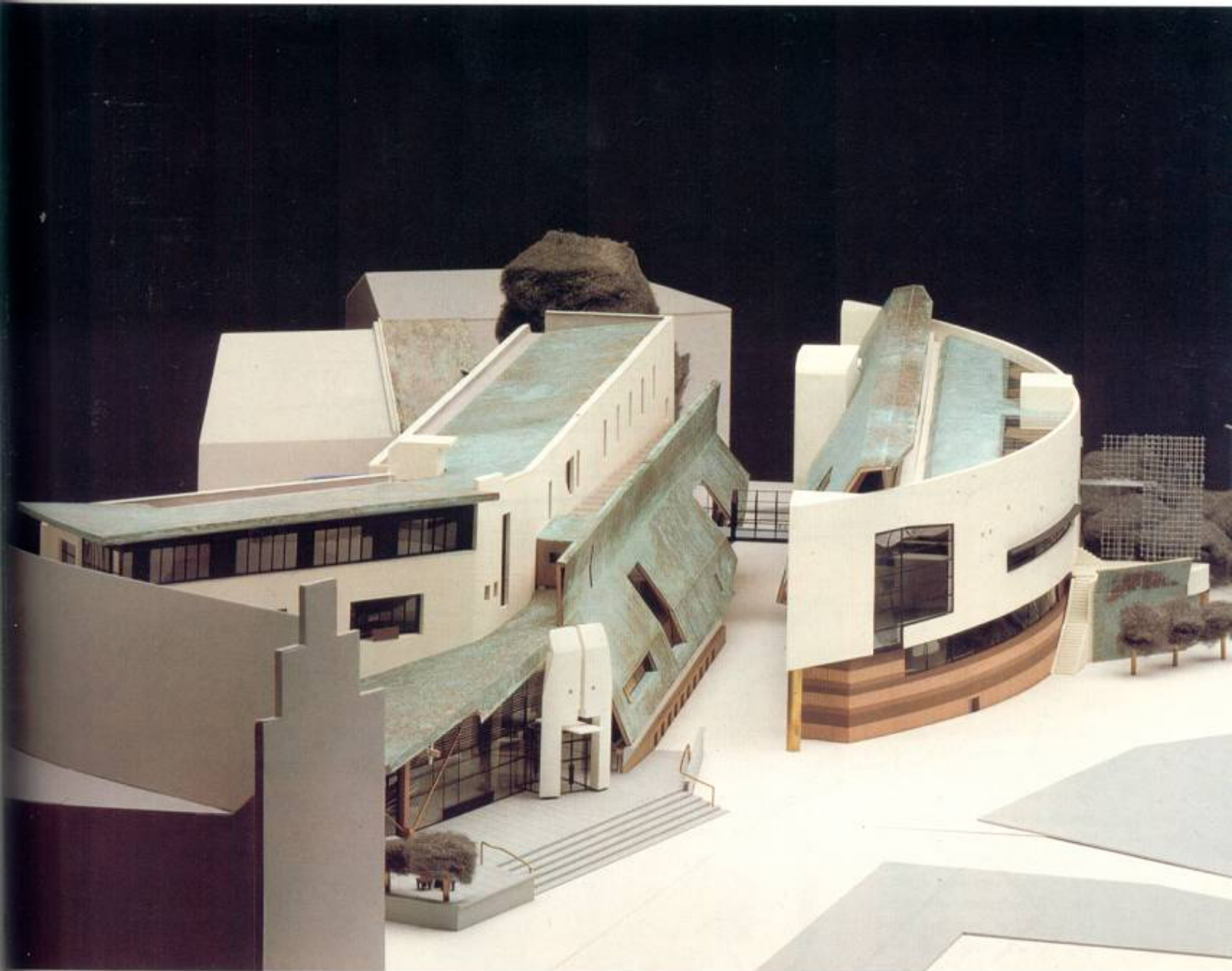


Planta primera / First floor plan

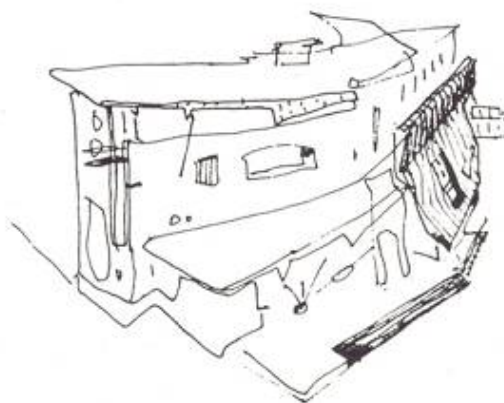


Alzado Sur / South elevation

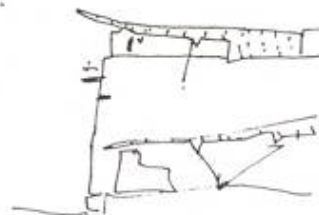


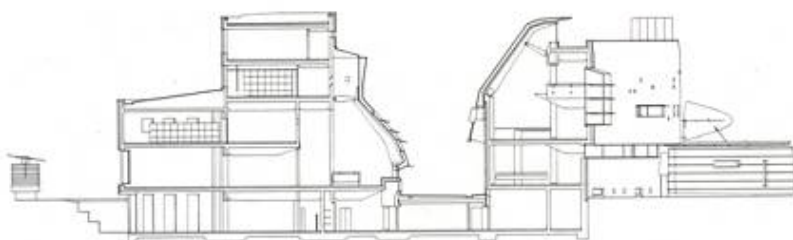


The sensibility of modernism infiltrates this pattern heroically in the 1956 Theatre, but also, as in every city, more pervasively as the spaces of the automobile, channels of movement and permanent voids (carparks). It is one of these forty year old voids that the new Library is to be inserted.

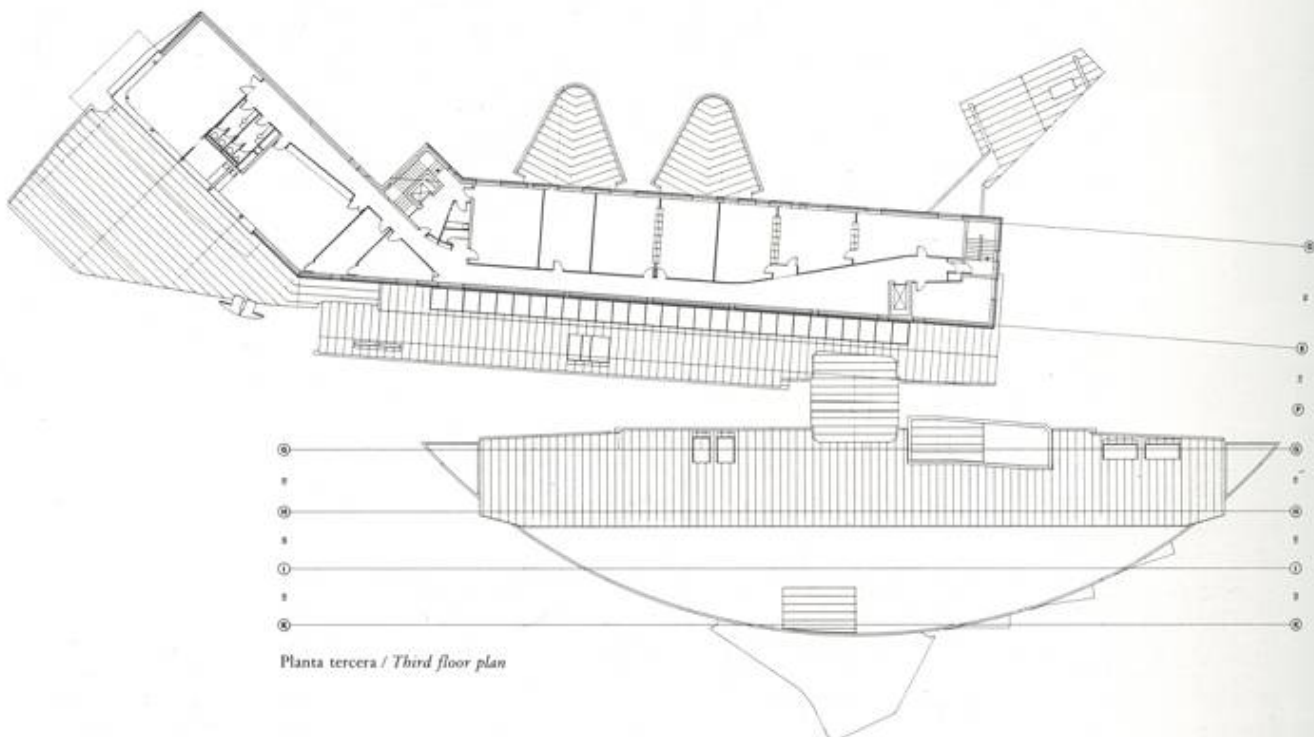


ROOF BASED ON LEVEL OF RPL

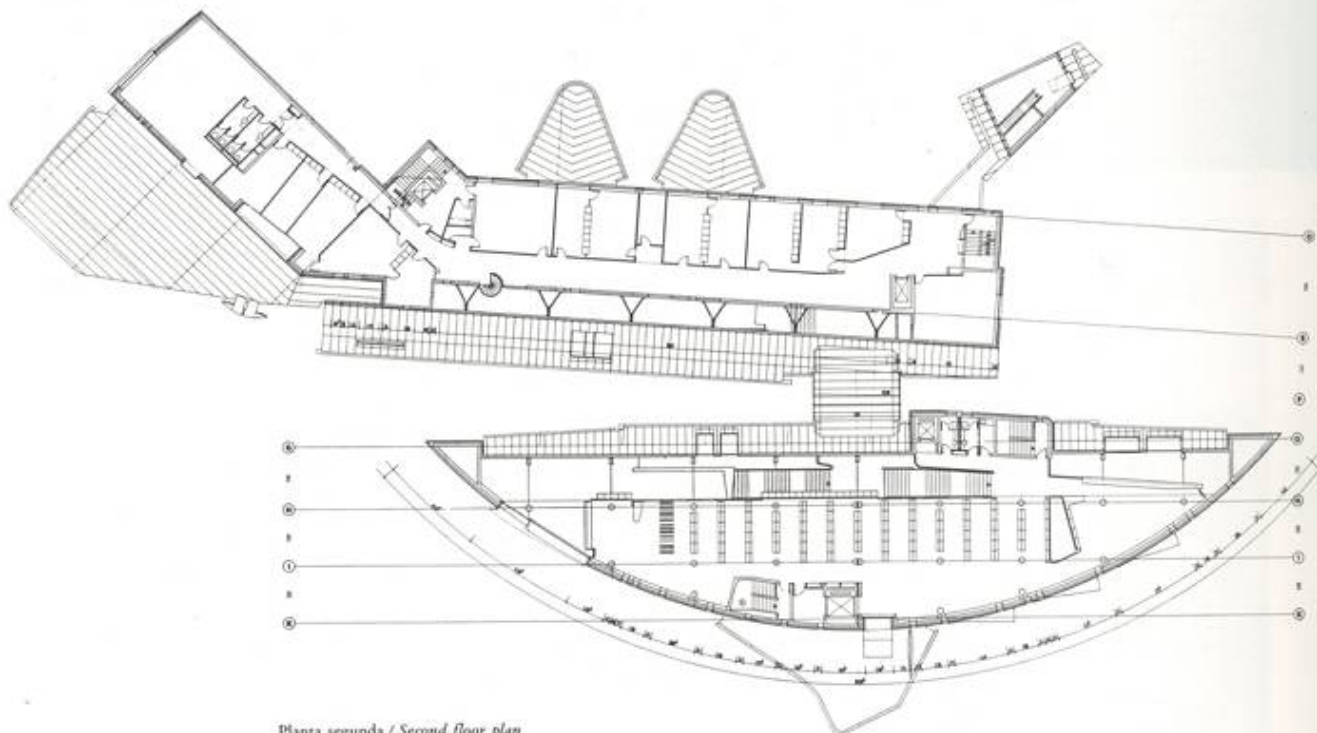




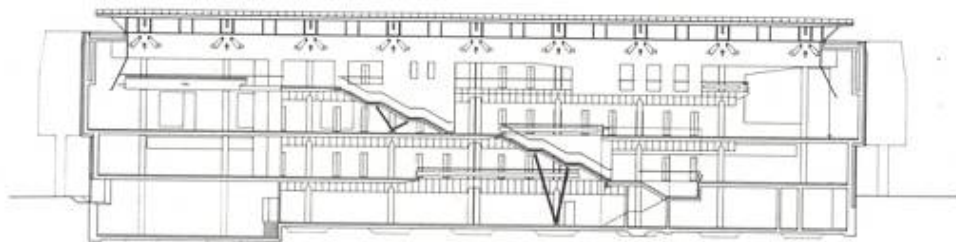
Sección transversal / Cross section



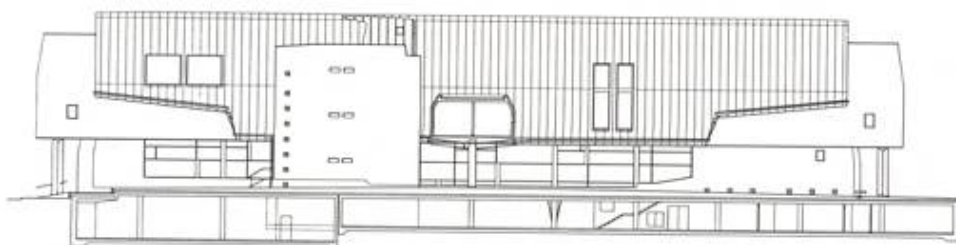
Planta tercera / Third floor plan



Planta segunda / Second floor plan



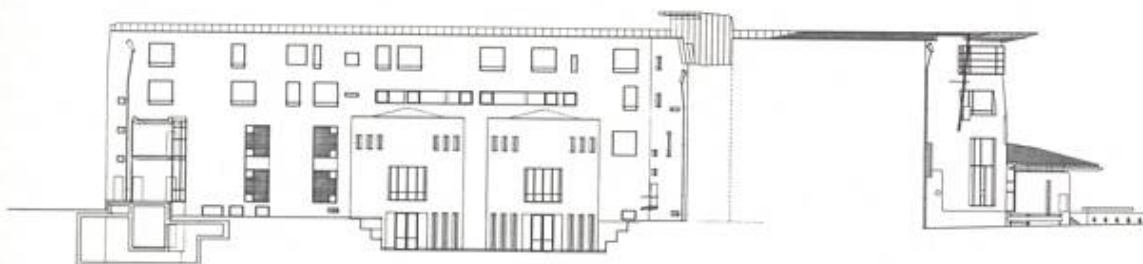
Sección longitudinal ala Sur / Longitudinal section through South wing



Alzado interior Norte / North inside elevation



The first element of the Library, a slab, forms in collaboration with existing houses a triangular block. The second element, a shiplike solitaire, forms an outer and more solid perimeter to the block. What is a block with two edges — it is permeable, enterable. The Library is cut in two by a new pedestrian street, Büchereigasse, which marks the latent axis of the nearby Lamberti-Church. This division is also programmatic. The new Library is of its time, that is modern.

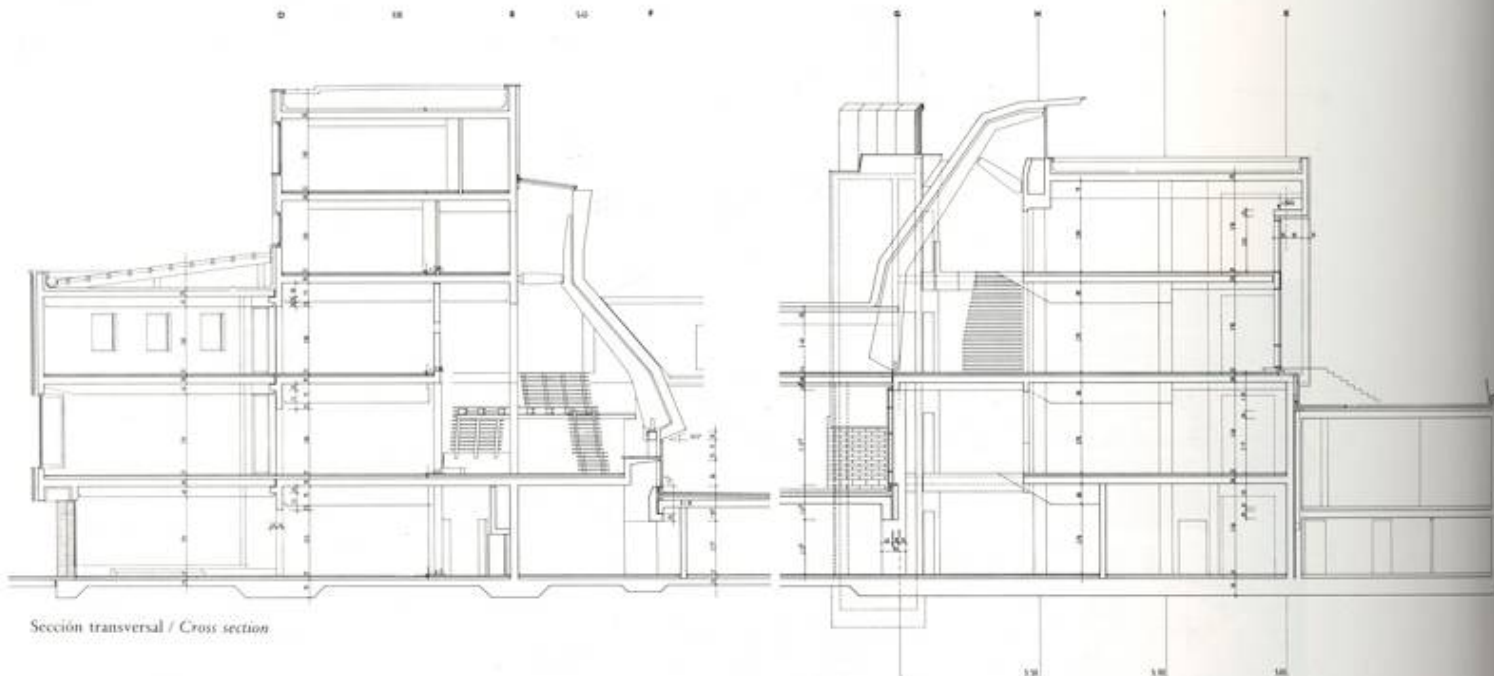


Alzado Norte / North elevation

La sensibilidad moderna se infiltra en este modelo de manera heroica con el edificio del Teatro de 1956, pero también lo hace, como en todas las ciudades, de forma más omnipresente con las zonas destinadas al tráfico rodado: canales de circulación y vacíos permanentes —aparcamientos—. La nueva Biblioteca está destinada a ocupar uno de estos vacíos, un vacío que data de hace cuarenta años.

La Biblioteca la integran dos elementos. El primero de éstos, un cuerpo longitudinal, conforma una manzana triangular con los edificios existentes. El segundo, en forma de *barco*, define el perímetro exterior de la manzana mediante un límite que tiene un carácter permeable, penetrable. El edificio queda dividido en dos por una nueva calle peatonal, la Büchereigasse, exigencia del programa y que marca el eje de la iglesia.

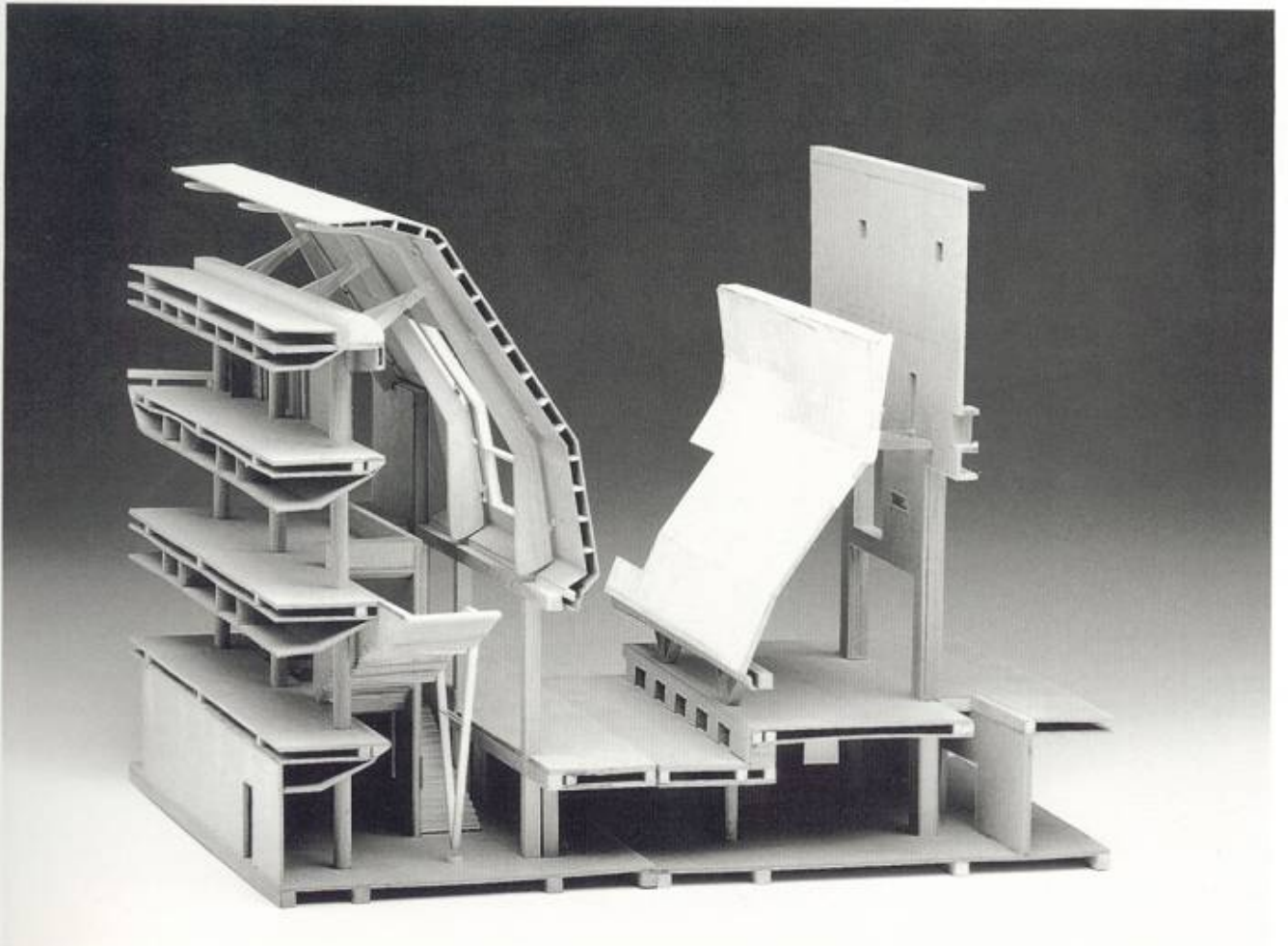
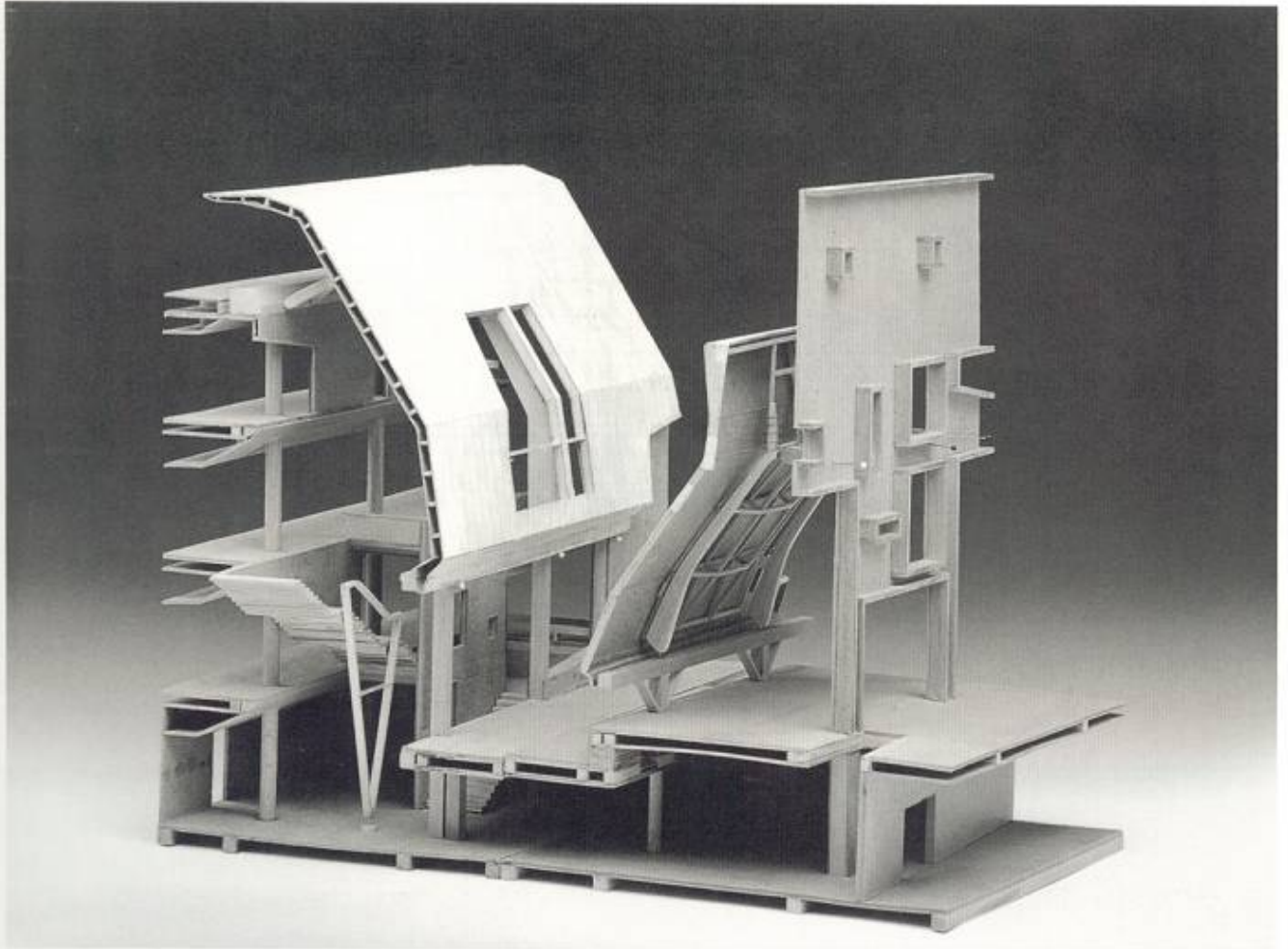
It takes its place confidently, respectfully between the original Library (Krameramtshaus 1589) and Kiffe Pavillion (1950's Moderne). This Library tackles in its formulation the question of the changing status of information, the result is the three zone Library (*Near, Middle and Far Zones*). The *Far Zone* is long term storage with no public access. The *Middle Zone* is the lending Library, the realm of the book (knowledge as object). The plan registers this as a clear form, a segment of a circle. This zone is quiet, books line its large curved wall, reading is done.

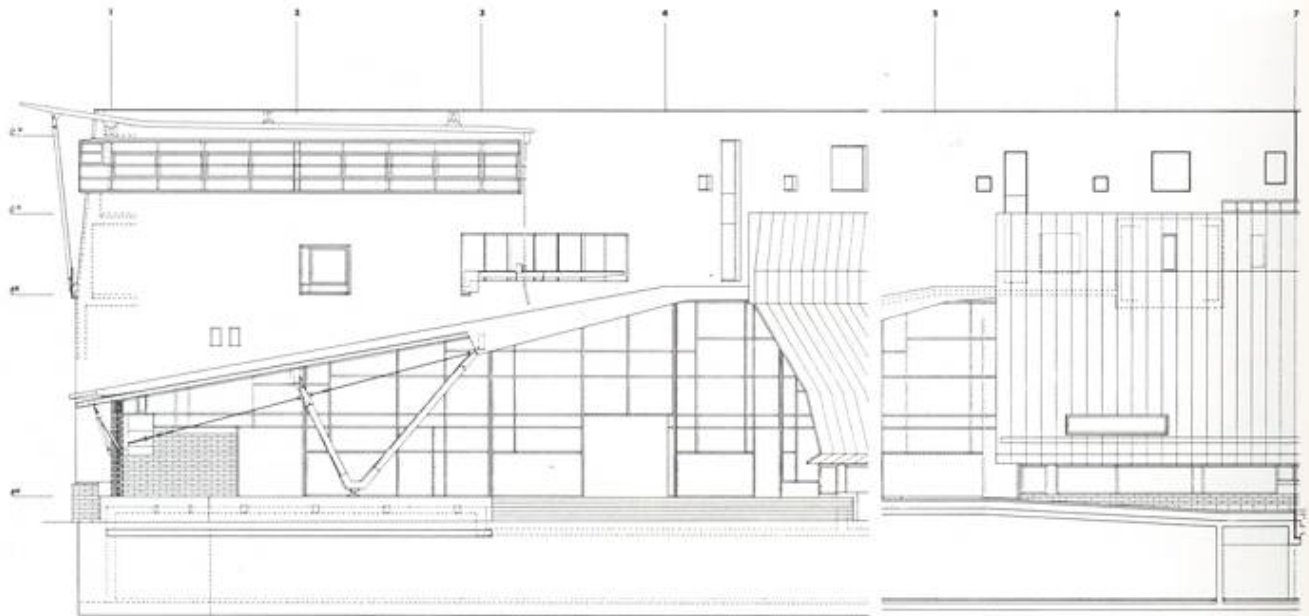


La nueva Biblioteca pretende pertenecer a su tiempo, es decir, ser moderna. Ocupa su lugar entre la Biblioteca original —la Kramenamtshaus, de 1589— y el Kiffe Pavillion —de 1950— de manera decidida y, al tiempo, respetuosa con su entorno. Su formulación plantea la cuestión del carácter mutable de la información, dando como resultado la división del programa en tres áreas: *Cercana, Media y Lejana*.

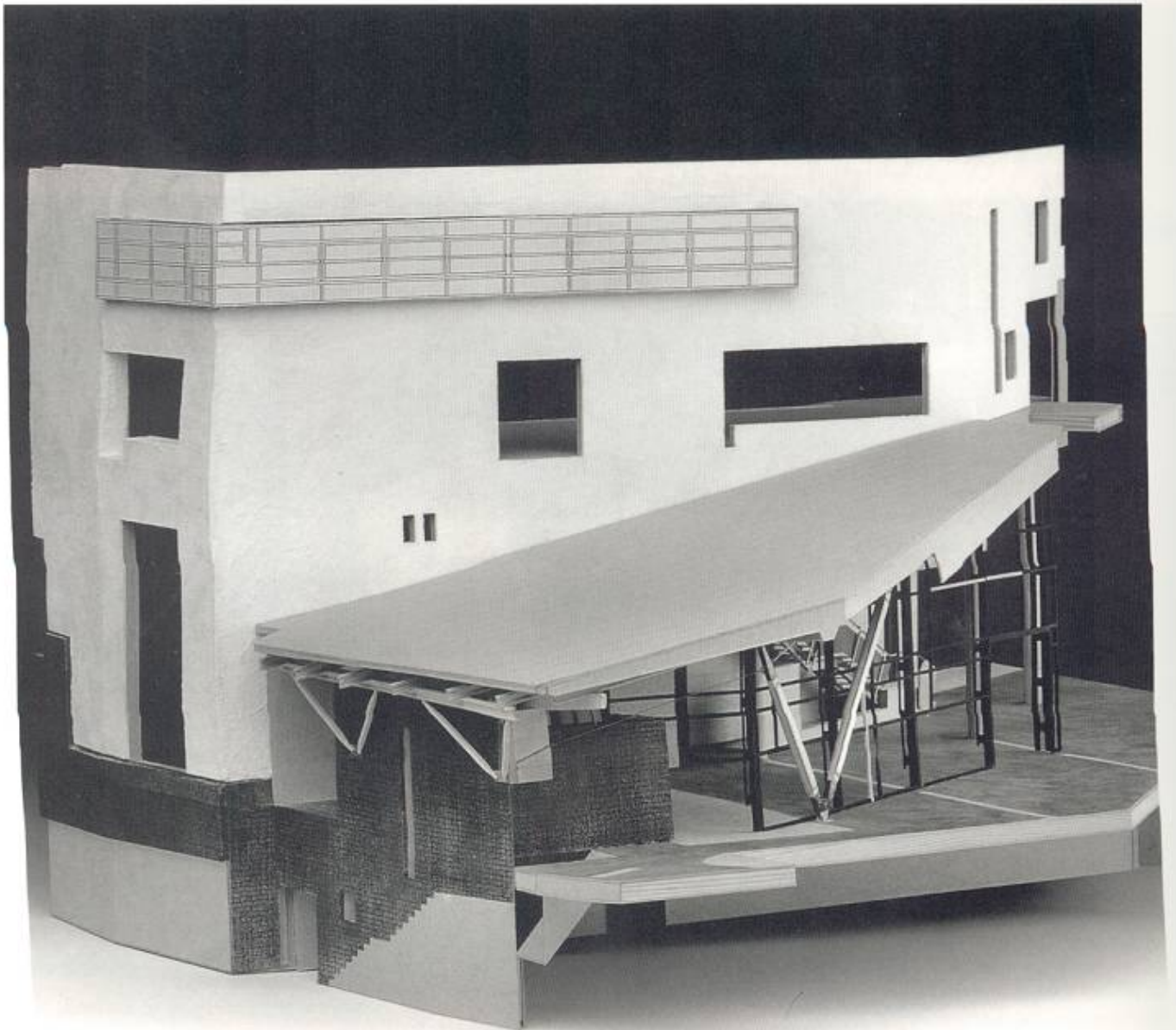
La *Zona Lejana* se destina al almacenamiento a largo plazo, careciendo de acceso al público. La *Zona Media* es la biblioteca circulante, el reino del libro (el conocimiento como objeto). El programa registra este espacio con una forma clara: un segmento de círculo. Se trata de una zona tranquila, de lectura, en la que los libros se alinean a lo largo de su muro curvo.

What is new in Münster is the *Near Zone*. Catalogues (VDU as electronic memory) are pure information (date, title, size of the object, the book); these are found on the first floor balcony of the slab. On the ground level of the slab is the unprecedented, active information centre, the Medienstrasse of the *Near Zone* (Infothek, Literathek, Novithek, Glossothek, Hobbythek, Phonothek, Münsterthek, Lusotheke). This actual supermarket of information is divided from the *Middle Zone* by the Büchereigasse. Connection between the two is via the first floor bridge on which is situated the main information desk (common to both slab and ship).

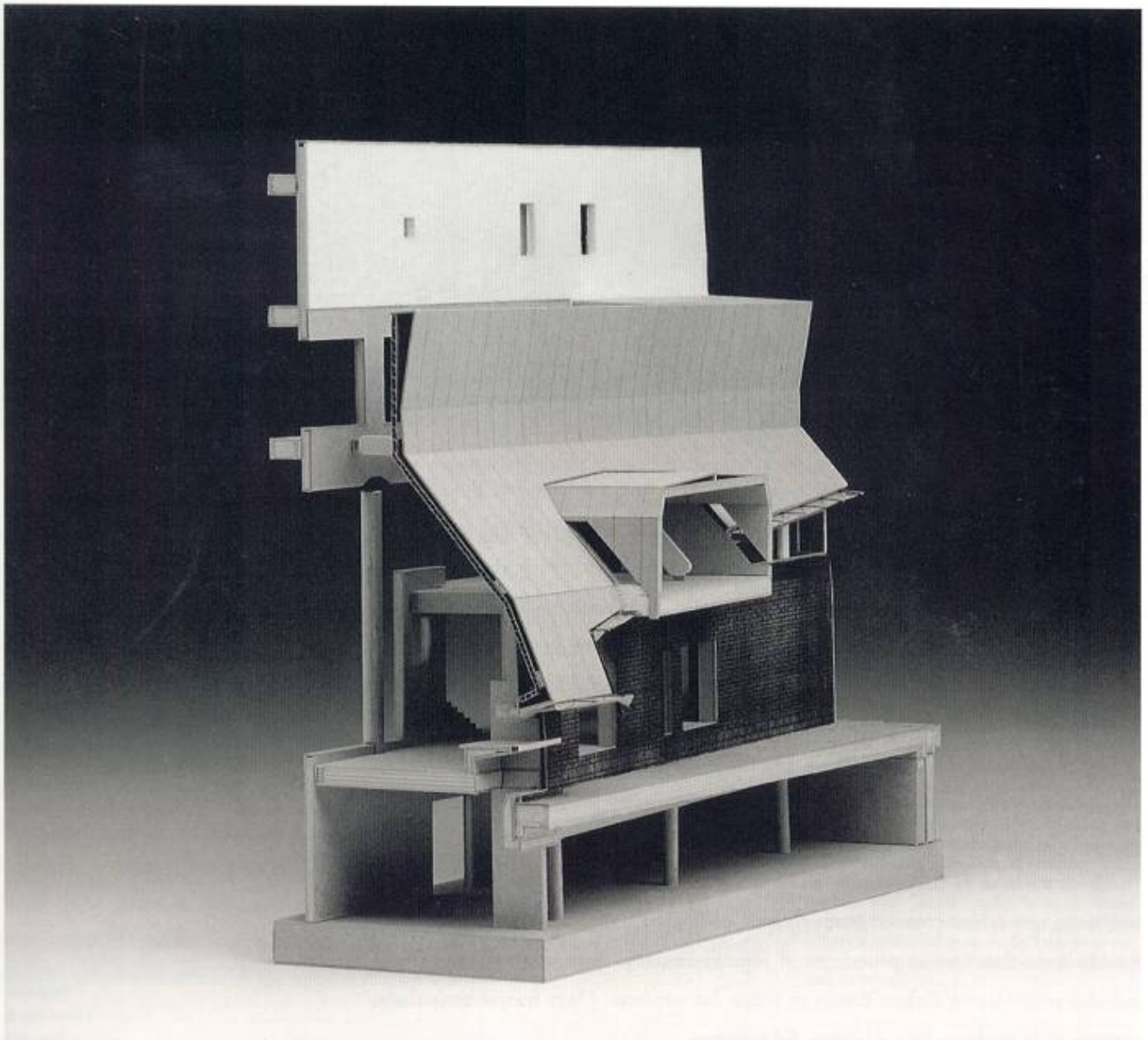
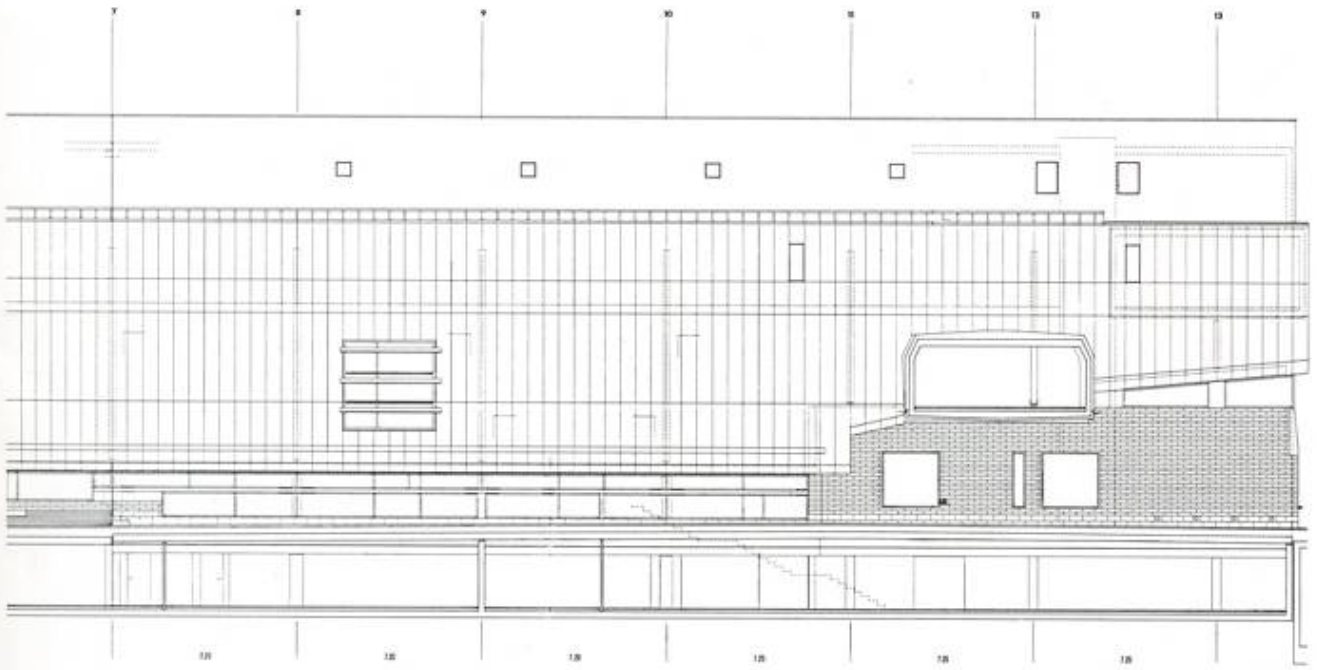


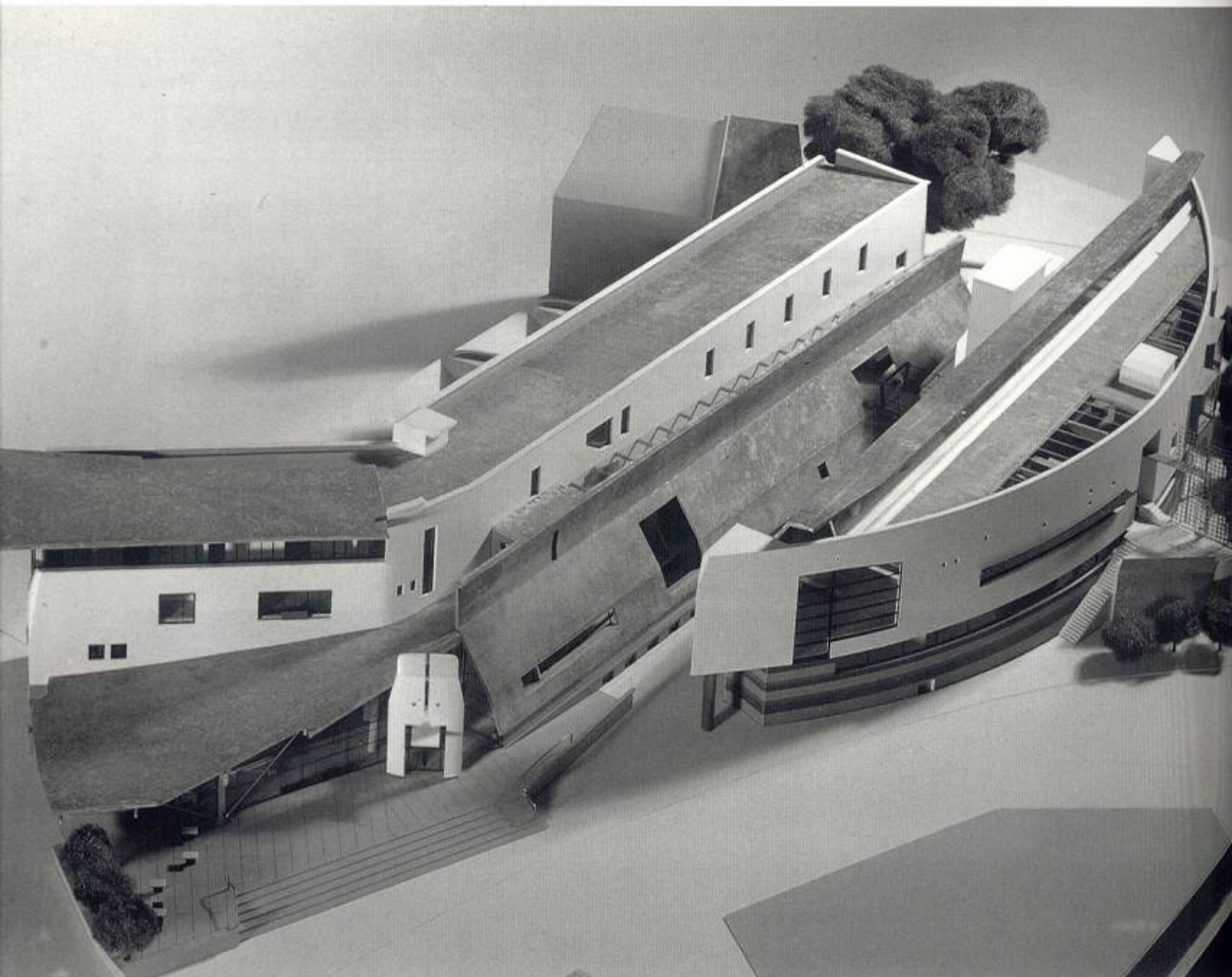


Detalles de la sección longitudinal / Details of longitudinal section









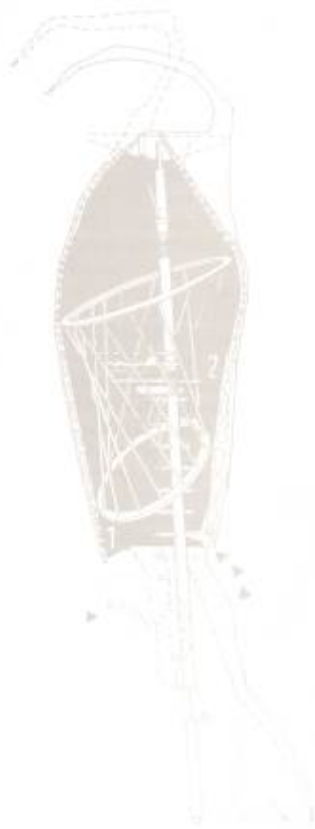
La verdadera novedad del programa la constituye la *Zona Cercana*, situada en el cuerpo longitudinal. La información pura sobre el libro —fecha, título, tamaño del objeto— se almacena en la galería de la primera planta. El activo y sin precedentes centro de información se dispone en la planta baja. Este auténtico supermercado de la información se encuentra separado de la *Zona Media* por la Büchereigasse. La conexión entre ambas zonas se consigue gracias al puente situado en el primer nivel, donde se encuentra el mostrador de información. Esta conexión también se produce en la planta sótano, destinada a Biblioteca de Sonido y Biblioteca Infantil, en donde ambos edificios se unen. El Café, la Zona de Exposición y el Salón de Lectura se sitúan en la zona de acceso al cuerpo longitudinal.

El *leitmotiv* de la Biblioteca lo constituyen las dos grandes planchas de cobre en pendiente, que actúan como segunda fachada en la zona donde la Büchereigasse parte el edificio en dos. La luz penetra en el espacio existente entre estas planchas y las fachadas propiamente dichas, donde se sitúan las escaleras. Unas franjas acristaladas exponen toda la planta baja a la vista del paseante.

Connection also occurs in the basement (Sound and Children's Library) where the two buildings become one. Cafe, Exhibition and Newspaper Reading Salon are in the uncontrolled area at the entrance end of the slab, above in the slab are two floors of offices.

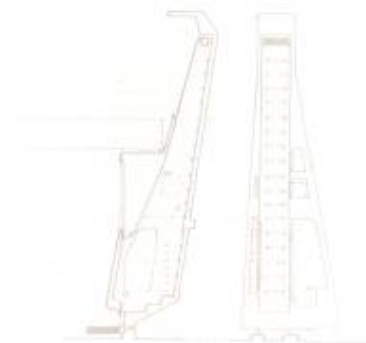
Where the building is cut in two by the Büchereigasse, the open facades are reenclosed by two large sloping copper walls (the *leitmotiv* of the Library). Staircases are situated under them in both slab and ship, light falls down their internal face. Glass strips below these walls expose the entire ground level to the passer-by.

Fotografías:  
Tomasz Samek,  
Hans Eick



Una perspectiva neoyorkina

Dennis L. Dollens



Tras la utilización de la imagen del barco o el puente en sus proyectos anteriores, después del empleo de estas formas como recursos narrativos para el análisis y estudio de las superficies y las formas arquitectónicas —especialmente aquéllas que se derivan de la cubierta metálica de los submarinos, en los que la superficie es la membrana existente entre el aire y el agua—, el Architekturbüro Bolles Wilson ha emprendido una fase de transformación que lleva a cabo una nueva articulación y manipulación de estas imágenes, al tiempo que las empareja con teorías literarias y visuales de base tecnológica. Esta transformación sitúa la arquitectura híbrida de estos arquitectos en una fase metamórfica en la que la experiencia subjetiva del espacio queda desdibujada como resultado de la integración de dos elementos de diseño aparentemente incompatibles: el espacio *conce*bido y el espacio *perc*bido. Esta metamorfosis se materializa en el proyecto en curso para la *Nueva Biblioteca Municipal de Münster*<sup>1</sup>, en la que dos elementos arquitectónicos —dos unidades de la biblioteca— son separados casi con violencia. Una fisura, a manera de espina dorsal (literalmente, como la hendidura existente entre los diversos cuadernillos que conforman la encuadernación de un libro) sirve para demarcar la división simbólica y física que viene intelectualmente impuesta en el programa organizativo de la estructura (literalmente, de nuevo, como en las páginas enfrentadas de un libro), y para indicar la separación existente entre el medio impreso tradicional de una biblioteca y el nuevo medio electrónico con su entorno de *software* y *hardware*.

NINJA ARCHITECTURE SEEN  
FROM NEW YORK

Architekturbüro Bolles Wilson

After developing the image of ship and bridge in past projects, after using these forms as narrative devices to explore and explain architectural surfaces and forms, especially those derived from the metallic skins of submarines, where surface is the membrane between air and water, Architekturbüro Bolles Wilson has begun a transformation that further articulates and manipulates these images, simultaneously pairing them with technologically-based visual and literary theories. This transformation stations their hybrid architecture in a metamorphic phase in which the subjective experience of space becomes blurred because the architects have integrated two seemingly incompatible design elements—*con*-ceived and *per*-ceived space. This metamorphosis materializes in the on-going project for Münster's New City Library<sup>1</sup> where two architectural elements, two units of the library, are separated, almost violently. A fissure-spine (literally, as in the trench between the gutter spaces of a book) demarking the symbolic and physical split that is intellectually imposed on the structure's organizational plan (literally, again, as in the facing pages of a book) indicates the separation of the library's traditional print media from its newer electronic media and their periferal software and hardware.

<sup>1</sup> Ver páginas 66 a 78

<sup>1</sup> See pages 66 to 78

En las secciones de la maqueta, se puede apreciar cómo esta separación y las fachadas de cobre a modo de membranas mantienen inclinaciones diferentes —se trata de planos sesgados geométricamente, casi como deflectores—, como si a ambos lados de esta fisura, o columna tectónica, las fachadas hubieran sido diseñadas para reflejar de forma metafórica y repeler cualquier intento de penetración de los medios electrónicos del exterior. Se trata de un blindaje defensivo, cuyo objetivo es proteger a la librería del bombardeo agresivo y potencialmente contaminante de los medios de difusión del exterior —ya sean públicos, privados o militares. De este modo, la fisura constituye tanto una *realidad* como un *símbolo* arquitectónico. Su función es la de separar dos formas y dos funciones arquitectónicas, al tiempo que simboliza la necesidad de la forma construida y el refugio contenido. El resultado es el de un espacio para la información y los *media* irónicamente segregado, por protegido que esté, del caos de las emisiones, y aislado de los virus de los medios de comunicación piratas, el infeccioso parloteo de los programas electrónicos, y la infiltración contaminante de la guerrilla de las microondas. (Todo lo anterior es, en palabras recientes de Peter Wilson, mi propia *lectura colorida*, mi transformación literaria de su arquitectura en texto. Se trata de una lectura que, mediante este texto, traslada el pragmatismo del lugar y del programa de estos arquitectos —el aislamiento de los medios didácticos— al mundo de la metáfora, permitiendo a mi *colorido* texto un matiz del mismo color tectónico que su tema central tiene.)

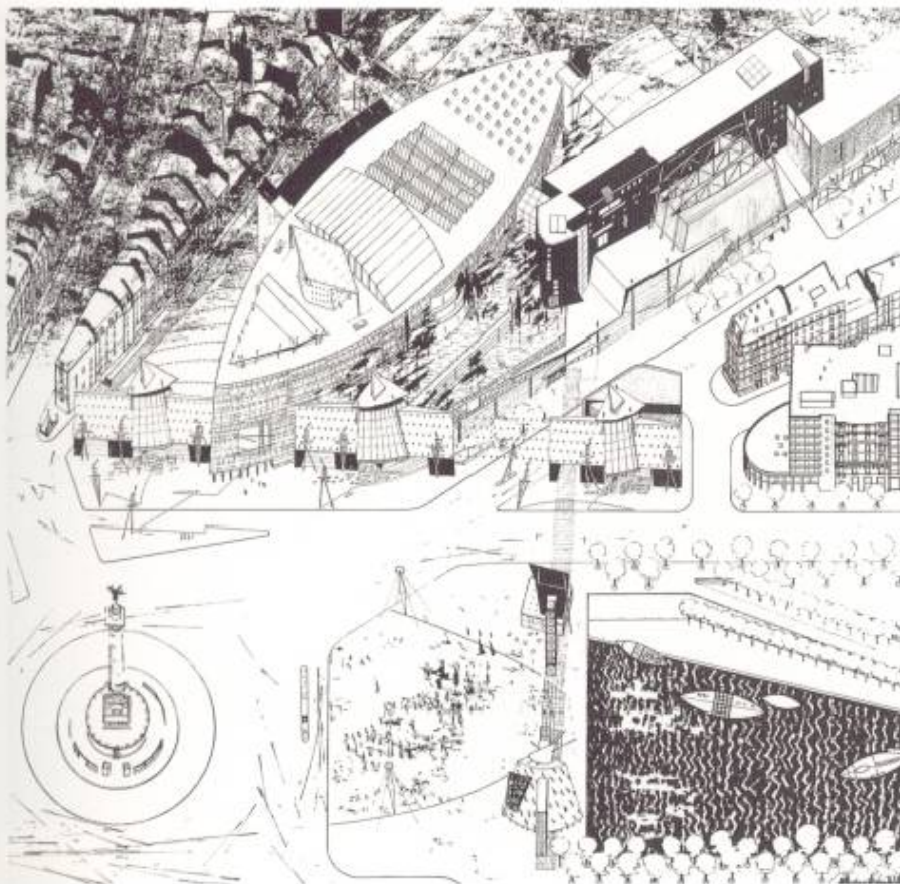
Además de adoptar esta función demarcadora y definitoria, la fisura también se convierte en el margen central de las dos unidades semi-independientes que desde el punto de vista arquitectónico separa, aunque compositivamente conecta e incluso vincula. Estas estructuras, casi independientes, son visualmente tan distintas como los dos tipos básicos de material de biblioteca que albergan. Por un lado, se nos ofrece —siguiendo con la metáfora de la construcción naval— una forma curvilínea, como la superestructura de un transatlántico, que proyecta la masa del edificio hacia adelante al tiempo que tres miradores, que imitan la popa de un galeón, parecen navegar por la estructura. Compositiva y estratégicamente importantes, estas formas, a manera de popas, parecen colisionar con la masa curvada, interrumpiendo el empuje direccional de la estructura, al tiempo que actúan como masa volumétrica que añade peso al puente del lado derecho. (Una metáfora alternativa sería la comparación de estas formas con componentes electrónicos a gran escala.)

A su izquierda, dos grandes huecos rodeados por portillas cuadradas perforan el arco de la fachada en su recorrido hacia el punto de tensión de la fisura. En este lugar, el frente curvado y el bloque rectangular situado a su espalda y al lado opuesto de la fisura salen al encuentro, resolviendo la entrada a la biblioteca. A medida que la complejidad del diseño va aumentando en este punto de la estructura, se va desvelando una mayor tensión compositiva que se concreta en un recinto de cristal, con cubierta atirantada, soportado por una columna en forma de V, que marca y resguarda la entrada. Aquí, la tensión alcanza un mayor grado de articulación en las paredes de cobre a modo de deflectores, que transforman la violencia de la fisura en una travesía peatonal que responde a las calles tradicionales de Münster.

In model sections, this separation and its membrane-like copper walls have differing cant—geometrically skewed planes, almost like baffles—as though on either side of this fissure, or tectonic spine, the walls were designed to metaphorically reflect and repel any penetration of outside electronic media: defensive armor, in effect shielding the library from the rampant and potentially contaminating bombardment of extraneous broadcast media—whether public, private, or military. Thus, the fissure is both an architectural reality and an architectural symbol; it has the function of distinguishing between two architectural forms and functions at the same time that it signals the need for constructed form and contained shelter. We see a space for information and media ironically segregated, protected (again metaphorically) as it were, from the chaos of mixed broadcasts and sheltered from the viruses of renegade media, the infecting babble of electronic programs, and the contaminating infiltration of guerrilla microwaves. (The above reading is, as Peter Wilson recently noted to me, my own *colourful reading*, my literary transformation of their tectonics into text. A perspective, via that text, extending Architekturbüro Bolles Wilson's pragmatics of site and program, and intentionally didactic media separation, into metaphor, allowing my *colourful* text a degree of the same tectonic color as its subject.)

Demarking and defining, the fissure also becomes the central margin of the two semi-independent units it architecturally separates. Yet it compositionally binds them and eventually bonds them. Near-independent structures, they are visually as dissimilar as the two basic types of library media housed within them. On one side, there is, to follow the shipbuilding metaphor, a curvilinear form, like the superstructure of an oceanliner, thrusting the building's mass forward even as three bay windows, resembling stems of (highly abstracted) galleons, apparently sail into the structure. Compositionally and strategically important, these stern-like forms seem to have collided with the curving mass, interrupting the structure's directional thrust, as they provide volumetric mass that weights the arcing bridge on its right side. (An alternative metaphor might liken the forms to over-scaled electronic components.)

To their left, two large window voids surrounded by square portholes perforate the stretched facade as it arcs back to the fissure and a point of tension. Here, the curving front and the rear slab/rectangular box (which completes the fissure's opposite side) are brought forward, providing for and resolving the library's entrance. As the complexity of the design develops at this point in the structure, greater compositional tension appears in the form of a V-column supported, tensile-stressed roof-and-glass enclosure leading and shielding the entry, where tension is further articulated in the baffle-like copper walls as they transform the violence of the fissure into a pedestrian channel that acknowledges Münster's traditional streets.



Opera de la Bastille. Paris, 1983

Una serie de mudas referencias a la imagen del barco se desvelan en la parte trasera de la forma rectilínea, donde dos cuerpos protuberantes, a manera de proas rompen la línea de la fachada, en respuesta al impacto direccional de las popas del frente curvado. Esta paronomasia de formas —sus empujes direccionales y contra-direccionales y la integración no fragmentaria dentro y fuera de la composición global— libra a la biblioteca de una narrativa puramente pintoresca.

El diseño de esta biblioteca —actualmente en construcción— ha evolucionado desde una idea arquitectónica cuya concepción inicial ha sido posteriormente modificada —de hecho, radicalmente reconsiderada de forma más abstracta y técnica—, hasta una idea del edificio como superficie interna contenida en una obra construida con vistas a futuras aplicaciones arquitectónicas. Así, tanto el edificio como sus componentes y sus elementos subordinados apuntan a una arquitectura funcional rica en imágenes, al tiempo que se adopta una posición teórica más estrechamente relacionada con las abstracciones propias de la lectura que con anteriores narrativas pictóricas o históricas. En este sentido, la estructura se alinea con la tradición del modernismo clásico. Sin embargo, en vez de crear una *máquina para vivir o para producir*, se traduce en una infraestructura de caparazón-refugio para la información electrónica y la lectura y la investigación individual. El acierto de los elementos estructurales, en su interacción, no viene motivado por los sistemas mecánicos o los ambientes controlados por ordenador, sino por la capacidad del edificio para actuar como *interface*, como una pantalla situada entre la electrónica y sus usuarios. En el caso de la biblioteca, el usuario-visitante debe identificarse con un edificio cuya piel/superficie se equipara a su vida/función, siendo ésta la de un elemento de organización tectónica que enfatiza su propio perfil estructural y jerárquico e incorpora los elementos cons-

Muted references to ships on the rear side of the rectilinear form, where two prow-like bows sail out of the facade, counter the directional impact of the sterns of the curving front. This paronomasia of forms—their directional and counter-directional thrusts and non-fragmentary integration into and out of the overall composition—frees the library from a purely picturesque narrative.

The design of the New City Library (currently under construction) has evolved from an architectural idea initially conceived in picturesque narrative that has been modified, in fact radically re-thought (more abstractly and technically), into that of building as skin interface and embodied in a built work that presents a view to future architectural applications contemplated by Architekturbüro Bolles Wilson. Thus, the building, as well as its component parts and sub-assemblies, makes for a functional architecture rich in images while also taking on a theoretical position more closely related to the abstractions of reading than to previous pictorial or historical narratives. In this sense, the structure is aligned with the tradition of classic modernism; yet, instead of producing a *machine for living* or production, it produces an infrastructural shell/shield for electronic information and individual reading/research. The structural elements interact as near object-oriented tools, creating a *smart building*, not because of mechanical systems of computer-controlled environments but because of the building's ability to stand as an interface, like a screen between electronics and their users. In the library's case, the user/viewer must come to terms with a building whose skin/surface begins to equal its life/function: that of a tectonic organizer which stresses its own structural and hierarchical outline and ingests building elements, not as fragments but as logical components innervated within and without the architectural chassis.



El mobiliario con forma de barco  
visita la Ópera  
*Shipsaped Furniture visits the Opera*

tructivos no como fragmentos sino como componentes lógicos inervados tanto en el interior como en el exterior del chasis arquitectónico.

El éxito de la *Nueva Biblioteca Municipal*, con su inducción a la narrativa de fácil lectura, sitúa a ésta como obra puente en el trabajo del Architekturbüro Bolles Wilson, alejando a los arquitectos de la narrativa seguida por la AA y acercándoles a las inquietudes surgidas en Japón, en importantes proyectos como el de la propuesta para la *Ópera de Tokio*<sup>2</sup>. Se podría incluso aplicar a su obra actual una frase sobre Tokio que Peter Wilson utilizó en una entrevista con Alvin Boyarsky:

«En Tokio no existe un sólo ejemplo de núcleo urbano que se asemeje a la típica ciudad americana. Todo está conectado, todo es igual en cualquier punto, como en un ológrafo. La tecnología actual no necesita una representación visual de su propio orden.»

A pesar de que esta afirmación puede parecer, en un principio, incompatible con un programa constructivo, y no digamos con una obra construida, la frase revela el apuntalamiento de un sistema de organización arquitectónica basado en la observación de las formas no arquitectónicas —en este caso, urbanas y electrónicas: múltiples vórtices que, aunque conectados, mantienen una cierta autonomía, e imagería que no se encuentra ligada o dependiente de la narrativa o la tradición puramente arquitectónica. Como coyuntura teórica, esta interpretación de la frase de Wilson sobre Tokio puede relacionarse con la *Nueva Biblioteca*

In its displacement and induction of readable narrative, the New City Library's success positions it as a bridge in the work of Architekturbüro Bolles Wilson, carrying them away from many AA narrative preoccupations to those brought on, by, and out of Japan and important projects like the proposal for the Tokyo Opera<sup>2</sup>. One might even turn Wilson's statement in an interview with Alvin Boyarsky from its intended subject, Tokyo, to current work: *There isn't one single downtown in Tokyo as in the typical American city; everywhere is connected, equal at any point, like a holograph. Also, today's technology does not need a visual representation of its order.* While this statement may, at first, seem incompatible with a building program, let alone a built work, it reveals the underpinnings of an organizational system for architecture based on the observation of non-architectural forms—in this case urban and electronic: multiple vortices connected but semi-autonomous, and imagery not bound or dependent on narrative or purely architectural tradition. As a theoretical juncture, this interpretation of Wilson's Tokyo statement may be linked with the team's New City Library and its place as bridge/connector to more recent work. It illustrates the remanipulation of form and images as a refinement of past narrative attempts amalgamated with the firm's newer, more abstract and theoretical concept, which is now partially based on Virilio's *electronic shadow*.

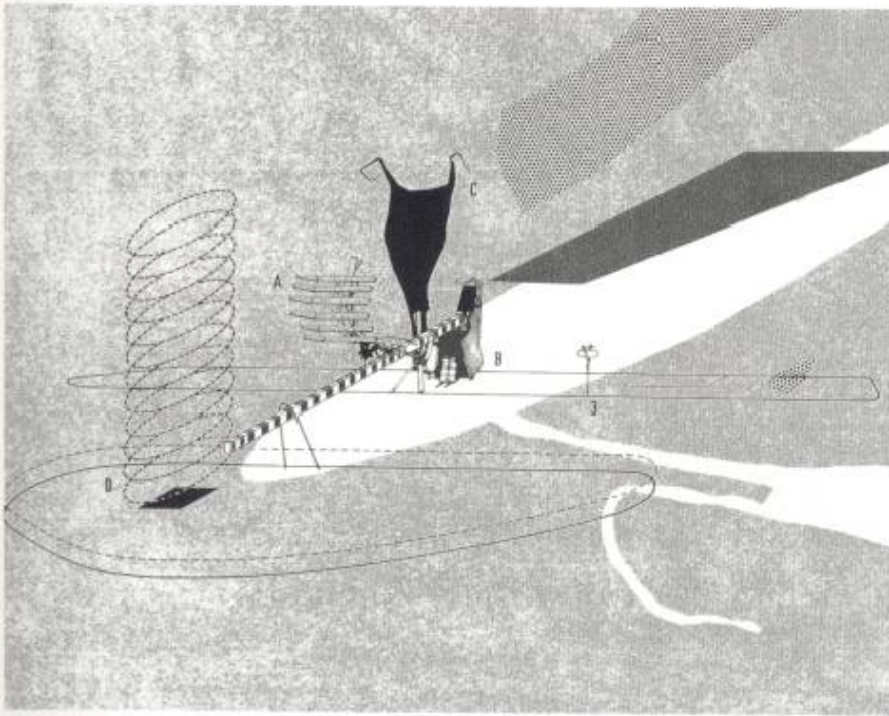
<sup>2</sup> Ver páginas 14 y 15

<sup>2</sup> See pages 14 and 15

Ninja House, 1988.

Primer Premio del Concurso de The Japan Architect (Shinkenshiku.)

First Prize of the Japan Architect (Shinkenshiku.)



A: Filtro 1: La Máscara Mecánica  
 B: Filtro 2: El Equipamiento Necesario  
 (escalera, WC, alacena)  
 C: El Guante  
 D: La Torre de los Vientos  
 3: El Jardín de Roca

A: Filter 1: Mechanical Mask  
 B: Filter 2: Necessary Equipment  
 (stair, WC, cupboard)  
 C: Glove  
 D: Tower of Winds  
 3: Rock Garden

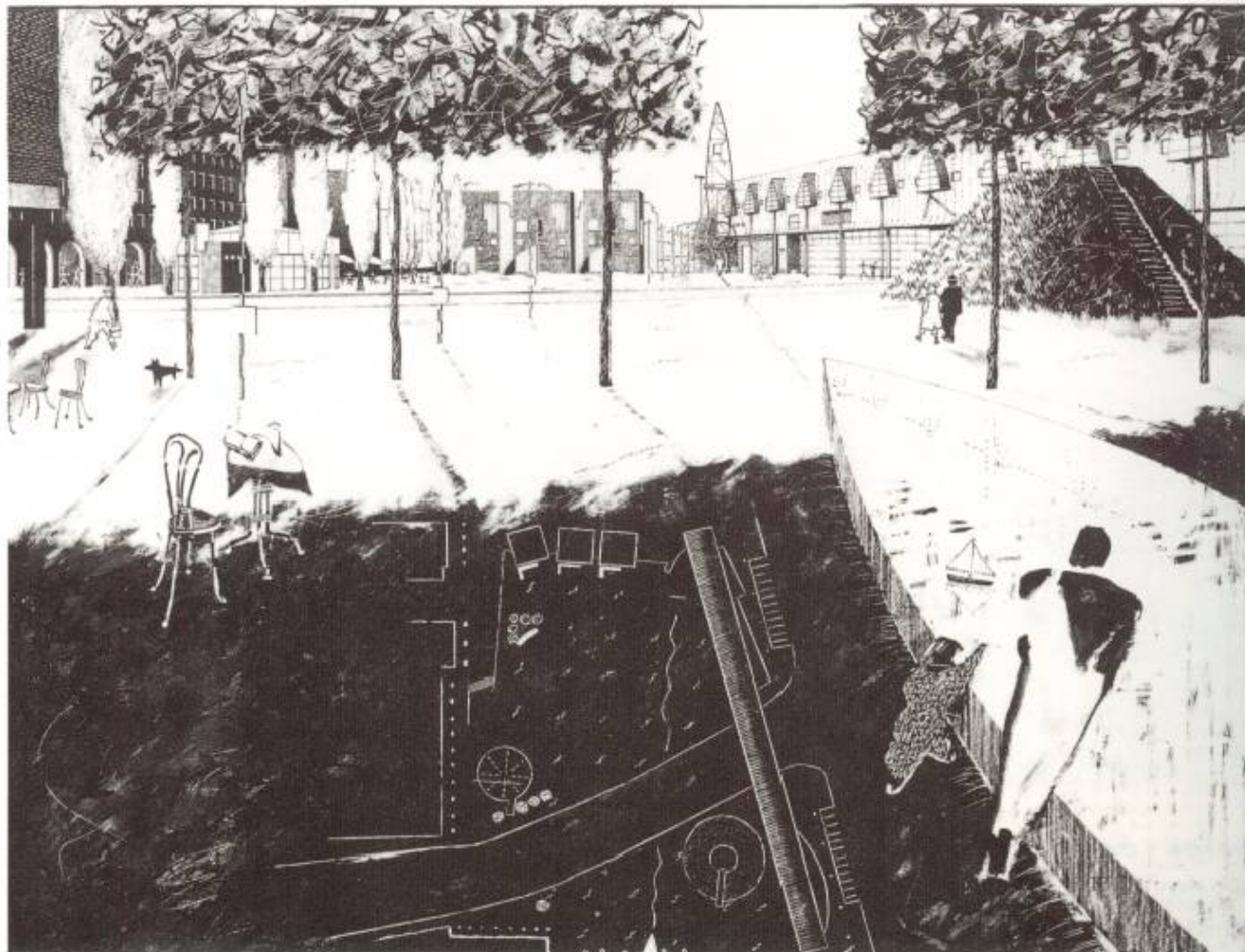
*Municipal* y con su papel de puente/conexión con la obra más reciente, sirviendo asimismo como ilustración de la re-manipulación de las formas y las imágenes que estos arquitectos han llevado a cabo, en un intento de pulir la narrativa anterior relacionándola con su nuevo concepto teórico, de carácter más abstracto, y que ahora está parcialmente basado en la *sombra electrónica* de Virilio.

Considerado desde mi contexto local de Nueva York, el método de diseño del Architekturbüro Bolles Wilson resulta antitético, ya que su obra persigue y propone la utilización de los límites arquitectónicos para dar forma a la tecnología, relacionando las estructuras con el aquí y el ahora. Con este planteamiento, los arquitectos se enfrentan a los atrincherados estratos de poder existentes en ciudades como Nueva York, que continúan, parasitariamente, estimulando a los arquitectos y a los urbanistas para que sigan propagando formas y soluciones constructivas que datan de finales del siglo XIX y principios del XX. La colaboración del Architekturbüro Bolles Wilson en el montaje de la exposición que el *Storefront for Art and Architecture* organizó, por primera vez en los Estados Unidos, sobre su obra, constituyó un desafío para la habitual condescendencia del diseño neoyorkino. En esta ocasión, el programa de *Storefront* para la presentación y la exposición de obras de difícil lectura produjo un auténtico manifiesto visual consistente en dibujos, reproducciones y maquetas, en un momento de transición en la filosofía y la obra de los arquitectos. El germen de la *Nueva Biblioteca Municipal*, y los proyectos que precedieron y siguieron a ésta, se presentaron de manera que pudieran ser objetos de un estudio concienzudo. Las plantas y los alzados de la biblioteca se situaron al lado de un proyecto más reciente, fundamental desde el punto de vista teórico, el *Ninja House*<sup>3</sup>, de forma que se pudieran comparar y confrontar ambas obras.

The design of Architekturbüro Bolles Wilson, seen from my local context of New York, is antithetical—since their work searches and pushes architectural limits as from within technology, engaging structures with the here and now. By doing so they confront entrenched seats of power in cities like New York that continue, parasitically, to encourage architects and planners to propagate forms and building solutions left over from the late 19th and early 20th centuries. Architekturbüro Bolles Wilson challenged New York's design complaisance by collaborating with the Storefront for Art and Architecture to stage the team's first U.S. exhibition. In this case, Storefront's program of introducing and exhibiting cutting-edge works brought forth a visual manifesto of drawings, renderings, and models at a moment of transition in the architects' philosophy and work. The seminal *New City Library* and projects preceding and following it were available for scrutiny: plans and elevations for the library were nearly adjacent to the more recent, theoretically pivotal *Ninja House*<sup>3</sup>, and one could compare and cross-check.

<sup>3</sup> Ver páginas 15 y 79 e ilustración de arriba

<sup>3</sup> See pages 15, 79 and above



El análisis de algunas afirmaciones de Peter Wilson —que aparecieron en el libro «Western Objects Eastern Fields»— sobre la interacción de los conceptos no arquitectónicos y la realidad, así como sobre las tipologías de la nueva arquitectura y la forma en que éstas se articulan como importantes impulsores del proceso de diseño y de las ideas de estos arquitectos, puede conducir a una interpretación más clara de algunos de estos conceptos. El *Ninja House* supuso una introducción básica al concepto de *sombra electrónica*:

«El tema central del proyecto es la condición física de la arquitectura y la condición efímera de la ciudad contemporánea, la evaporación de la distancia y la materia a través de la tecnología electrónica. Imaginemos a la electrónica proyectando sombra, igual que el sol... Una sombra electrónica debía ser el lugar más confortable de Tokio, un lugar para escapar del bombardeo de señales». Más adelante, en la misma entrevista, Wilson evoca la «sensibilidad japonesa del campo. La idea de un todo coherente ya no existe. Los espacios melancólicos, vacíos poseen una genuina calidad urbana. Son los espacios poéticos de hoy. No deberíamos llenarlos con grandes narrativas operísticas que no son sino fruto de una nostalgia del acontecimiento público.»

Estas manifestaciones empiezan a desvelar un alejamiento del postmodernismo y un acercamiento a las ideas infraestructurales que surgieron en el *Ninja House*

To further elicit some of these architectural concepts, it is helpful to look to some statements Peter Wilson made in *Western Objects Eastern Fields* concerning the interplay of non architectural concepts and the reality as well as typologies of new architecture and how they are articulated as important animators of the team's thought/design process. More to the point: how the *Ninja House* provided a basic introduction to the concept of *electronic shadow*. The subject of the project is the physicality of architecture and the ephemerality of the contemporary city; the evaporation of distance and matter through electronic technology. Imagine electronics casting shadows like the sun... Wilson suggested. An electronic shadow had to be the most comfortable place in Tokyo, a place to escape the bombardment of signals. And later in the same interview he evoked the Japanese sensibility of the «field». The idea of the coherent whole is no longer there. Empty, melancholic spaces have a genuine urban quality; they are today's poetic spaces. We shouldn't fill them up with great operatic narratives which are merely a nostalgia for the public event. These statements begin to reveal the team's movement away from postmodernism and into their infrastructural thoughts that resulted in the *Ninja House* for Yokohama and that inform later works as *ninja architecture*.



Páginas de la izquierda: Domplatz Hamburg, 1983. Perspectiva desde el bosque  
 On the left page: Domplatz Hamburg, 1983. Perspective from the Forest.



Puente Clandeboye.  
 Primera versión, 1984  
*The First Clandeboye Bridge, 1984*

y que fueron el germen de la *arquitectura ninja* de obras posteriores.

Desafiante, poético y técnico, el *Ninja House*, que ganó el primer premio en el Concurso Shinkenshiku de 1988, es un proyecto para la redefinición del confort en una ciudad electrónica. El Architekturbüro Bolles Wilson lo define como:

«...una sombra electrónica (los guerreros ninja son a menudo descritos como asesinos en la sombra, como cazadores nocturnos, como antítesis de los samurais), una zona de respiro a resguardo de la lluvia satélite de la información, una caja negra no cartesiana.»

La proximidad a la *Tower of Winds* de Toyo Ito proporciona energía positiva al proyecto. Sus elementos de diseño consisten en un *Cono de Interferencia Electrónica Mínima*, un *Guante* (dormitorio) y *Dos Filtros*, y un *Jardín de Roca*. Estos elementos contribuyen de diversas maneras al soporte mecánico de la zona de sombra electrónica mediante la canalización del viento desde la *Tower of Winds* de neón de Ito, el inflado del guante a manera de indicador de la dirección del viento, el control de la luz computerizada gracias a un sistema mecánico de persianas (aquí se observa un contraste deliberado entre las tecnologías electrónicas y mecánicas, nuevas y viejas), y el soporte del sistema directo de apoyo (escaleras, baño, etc.). Los diversos sistemas en armonía proporcionan protección y refugio a la estructura a manera de mástil, el *Cono de Interferencia Electrónica Mínima*,

Challenging, poetic, and technical, the *Ninja House*, which won the 1988 first-prize in the Shinkenshiku Competition, is a project to redefine confort in an electronic city.

Architekturbüro Bolles Wilson defines it as an *electronic shadow* (remember: *ninja* were often referred to as *shadow killers*, *night stalkers*, *anti-figures to samurai*), a *zone of respite from the satellite rain of information—a non-cartesian black box*. The project is blythely energized by its proximity to Toyo Ito's *Tower of Winds*. Its design elements consist of a *Cone of Minimum Electronic Interference*, *Glove (bedroom)* and *Two Filters*, and a *Rock Garden*. These elements variously contribute to the mechanical support of the electronic shadow zone by channeling wind from Ito's neon *Tower of Winds*, inflating the wind-sock-like glove, controlling computerized light via a mechanical louver system (here we see an intentional contrast between electronic/mechanical, new/old technologies), and sustaining the direct support system (stairs, toilet, etc.). In harmony, the systems provide protection and shelter for the mastlike structure, the *Cone of Minimum Electronic Interference* and its interior sleeping mat. Toyo Ito has noted: *These elements produce an illusionary space in the very heart of the city, a refuge in which the urbanite can be at peace. Although a haven from control by information, the structure is not rigid and fortlike. Instead it gives the pleasing appearance of riding the waves on a sea of electronics.*

y a la estera para dormir situada en su interior. Toyo Ito ha señalado:

«Estos elementos contribuyen a la creación de un espacio ilusorio en el mismo corazón de la ciudad, de un refugio en el que el *urbícola* puede estar en paz. A pesar de su carácter de refugio contra el control de la información, la estructura no es rígida ni con apariencia de fortaleza. Por el contrario, parece surcar las olas de un mar de electrónica.»

Esta visión arquitectónica no fragmentada, que no constituye ni una fantasía ni una extravagancia, es una completa unidad de diseño basada en el concepto, un concepto que abandonó el ámbito metafórico de la literatura en el momento en que los arquitectos lo tradujeron en líneas y formas vacías de referencias textuales, de manera que ahora se sitúa en el tiempo y el espacio como una premisa uni-dimensional lista para ser construida tridimensionalmente en los ojos de la mente. Utilizando una frase de Keffrey Kipnis, se trata de *una alternativa temporal a la futilidad de la búsqueda arquitectónica de lo intemporal*. El proyecto no es ni contextural ni contextual, aunque sí responde a las especificaciones del solar. Su vehículo de comunicación ha abandonado el modo narrativo, adoptando una actitud puramente tectónica. Por vía de una grata contradicción, esto significa que el proyecto requiere una narrativa literaria diferente para que la mayor parte de la gente pueda comprenderlo.

Los proyectos del Architekturbüro Bolles Wilson son articulados y se articulan. Los arquitectos afirman:

«Encontramos una gran belleza y un gran optimismo en la ciudad, los vacíos y la tecnología de hoy.»

Su imaginaria hace referencia a un sistema de circuitos electrónicos expresado en términos visuales, más que a la expresión de los materiales y los sistemas mecánicos, tal y como hace, por ejemplo, el *retro-moderno* Pompidou Center. Sus elementos interconectados son formas simples que las relaciones espaciales convierten en complejos; de nuevo, *todo está conectado, todo es igual en cualquier punto, como en un ológrafo*. Esta comparación metafórica con los circuitos integrados puede ser aplicada a la visualización que los arquitectos hacen de su espacio creado, y es transmitida al espectador a través de dibujos, maquetas y, finalmente, proyectos y edificios. Así, se puede observar una gama interrelacionada de formas geométricas, configuraciones y volúmenes organizados para describir e inscribir el espacio —un espacio determinado por los materiales utilizados como superficies mediatizadas, con proyecciones y vacíos que contribuyen al equilibrio de los elementos compositivos. Esta *articulación* de formas y vacíos, primero en unidades arquitectónicas y más tarde en composiciones globales, es la espina dorsal del método de diseño del Architekturbüro Bolles Wilson.

El *Ninja House* apunta a una arquitectura de coordenadas binarias: mediación-meditación. Una arquitectura *mediativa* en el sentido de que sirve de refugio ambiental a sus ocupantes, en el sentido de su utilización selectiva y no figurativa del entorno técnico y el método tecnológico. Y una arquitectura *meditativa* por su carácter de reclusión selectiva, su jardín neo-Zen, su resentimiento cognitivo.

Neither fantasy nor folly, this non-fragmented architectural vision is a complete unit of design based on/in concept, one that abandoned the metaphoric realm of literature when the architects translated it into line and shape void of textual references, so that it now resides within time/space as a one-dimensional postulate ready to be constructed three dimensionally in the mind's eye. To appropriate Keffrey Kipnis's phrase, a *timeful alternative to the futility of architecture's pursuit of the timeless*. The project is neither contextural or contextual, though it is site-specific; its vehicle of communication has quit voice/narration and become purely tectonic. By way of a pleasing contradiction, this means that the project requires a separate literary narrative in order for most people to understand it.

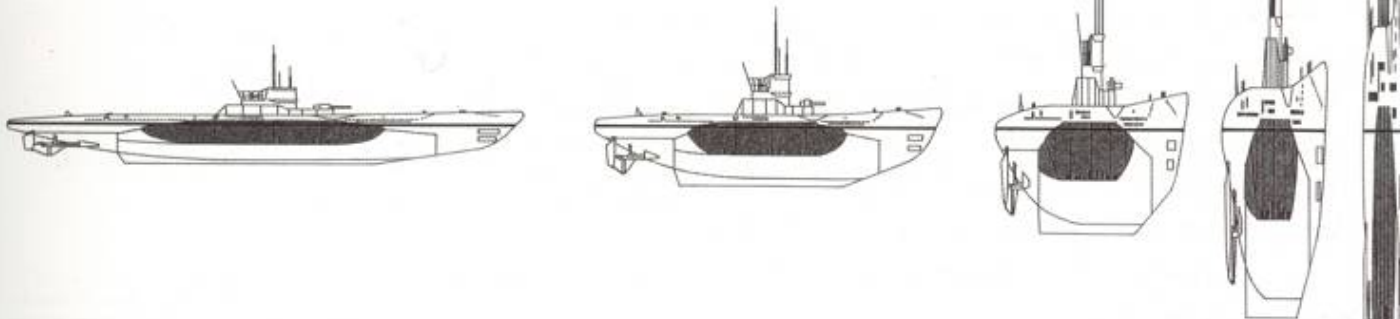
Architekturbüro Bolles Wilson's projects are articulate and articulated. They recently stated: *We find a great beauty and optimism in the city, the voids and the technology of today*. Their imagery relates more to electronic circuitry rendered in visual terms than to expressing mechanical systems and materials as does, say, the retro-modern Pompidou Center. Their interconnected elements are simple forms made complex through spatial relationships; again *everywhere is connected, equal at any point, like a holograph*. The metaphoric comparison to integrated circuits may be applied to the architects' visualization of their created space and is transmitted to the viewer through drawing, model, and, finally, in project or building. We begin to see an interrelated palette of geometric forms, configurations, and volumes organized to describe and inscribe space—space bound by materials employed as mediated surfaces with projections and voids working to balance compositional elements: spatial displacements of spatial over correction. This articulation of forms and voids, first into architectural units and then total compositions, is the spine of development now employed by Architekturbüro Bolles Wilson.

The Ninja House hints at an architecture of binary coordinates. Mediation/meditation. *Mediative* in environmentally sheltering its occupants, in its selective non-figurative use of technical premises and technological method; *meditative* in its selective seclusion, its neo-Zen garden, its cognitive umbrage—for the need of an *electronic shadow* in the first place. Within this binary confluence—itsself, perhaps a shadow—prowls the new technological/artistic oeuvre of Architekturbüro Bolles Wilson.

La obra tecnológico-artística reciente del Architekturbüro Bolles Wilson se sitúa en el ambiente de esta confluencia binaria, que quizás no es más que una sombra en sí misma.

Un estudio de la obra actual —desde la plataforma del *Ninja House*, por ejemplo—, tras el que se desvela el crepúsculo de la narración y la aurora de la sombra electrónica, sirve para explicar los proyectos nuevos a la luz de su tiempo y de su lugar —el ocaso del siglo veinte: una era electrónica que avanza demasiado rápido para que la arquitectura conserve su tradicional relevancia. A pesar de todo esto, el Architekturbüro Bolles Wilson afirma:

«Somos muy optimistas... Para nosotros, la arquitectura es como una isla con cuya referencia uno puede orientarse en el campo electrónico.»



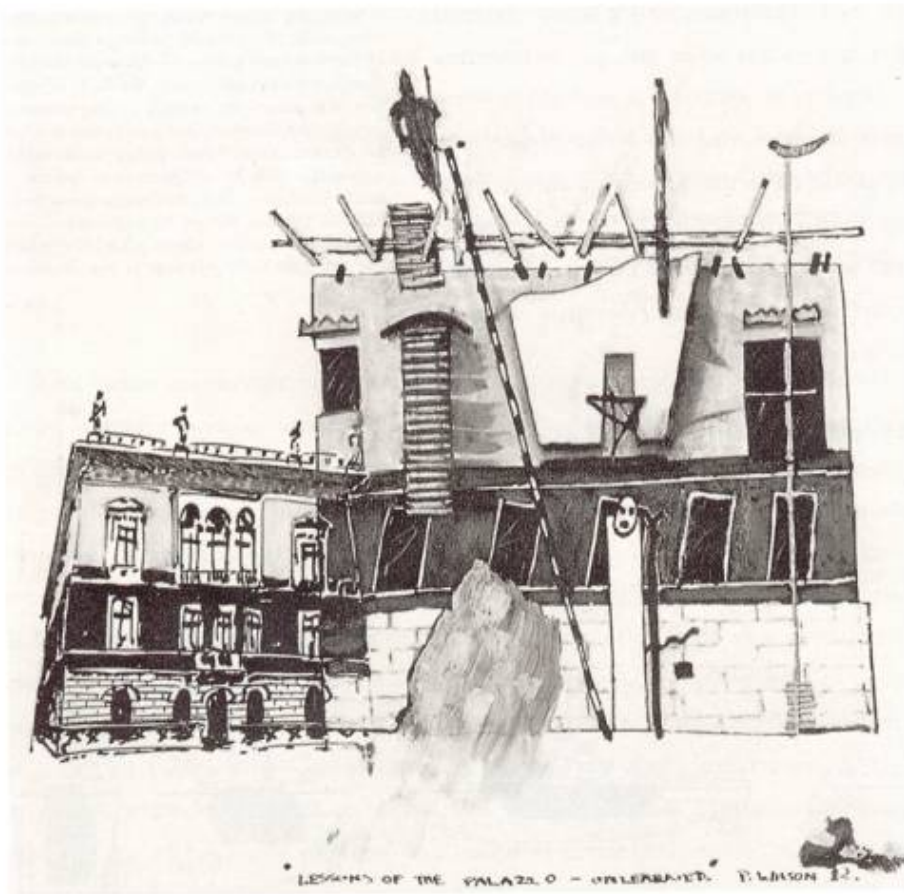
La reciente *arquitectura ninja* del Architekturbüro Bolles Wilson, como el *Edificio en la Calle Cosmos*<sup>4</sup>, en Tokio, contempla aspectos tanto del *Ninja House* como de la *Nueva Biblioteca Municipal*, en su producción de un *aparato* semi-permanente cuya única finalidad es la de durar tanto como los valores de los bienes raíces lo justifiquen, liberando realmente a la arquitectura del concepto de intemporalidad. El *Edificio en la Calle Cosmos* se alza sobre un armazón estructural parcialmente expuesto, con una concepción similar a la del *Ninja House*. La estructura se puede vislumbrar bajo, sobre y a través de su blindaje tectónico, un revestimiento semejante al de un dibujo electrónico esquemático. Esta armadura interior está directamente relacionada con la estructura que soporta el guante del *Ninja House*, pero en este caso el tejido del guante se traduce en recubrimiento cerámico y cristal. A pesar de la rigidez de sus materiales, el *guante vítreo* del *Edificio en la Calle Cosmos*, tanto en los dibujos como en las maquetas, parece flotar, *surcar las olas en un mar de electrónica*. Sin tocar nunca el suelo, esta fachada-guante se convierte en el *interface* existente entre la calle, los usos sociales, los medios de comunicación, y un ocupante *encontrado*: un industrial textil que utiliza materiales poliméricos de la NASA. (Desgraciadamente, este proyecto fue arruinado por el Príncipe Carlos cuando el cliente, una inmobiliaria, vio un programa en el que el príncipe disertaba sobre *lo clásico*. Posteriormente, el cliente pidió al Architekturbüro Bolles Wilson que transformaran su edificio en algo *clásico*, considerando que resultaría más elegante.)

Surveying current work, say from the platform of the *Ninja House*, finding a setting sun of narration and a dawn of electronic shadow, illuminates new projects in the light of their time and place—the twilight of the twentieth century. An electronic age that moves too fast for architectural relevance, at least traditionally, a time that calls for architecture as fashion as much as circuitry. Still, Architekturbüro Bolles Wilson states: *We are very optimistic... For us architecture is more like an island from which one can take one's bearings in the electronic field.*

Architekturbüro Bolles Wilson's recent *ninja* architecture, like the *Cosmos Street Building*<sup>4</sup> in Tokyo, takes aspects of both the *Ninja House* and the *New City Library* into account as it produces a semi-permanent *set* intended only to last as long as real estate values justify it—truly freeing architecture from timelessness. The *Cosmos Street Building* is lifted on a partially exposed structural frame similar in concept to that of the *Ninja House*. Glimpses of this frame are revealed under, above, and through its tectonic armor-skin, a skin/sheathing akin to that of an electronic schematic drawing. This structure, an interior armature, is directly related to the structure supporting the glove of the *Ninja House*; but in this case the glove's fabric is translated into glazed tile and glass. Rigid in materials, the *vitreous glove* of the *Cosmos Street Building* nevertheless looks in both drawings and models as if it is suspended, capable of slowly riding the waves on a sea of electronics. Never touching the ground, this facade-glove becomes the interface between the street, fashion, media, and a *found* tenant, a clothing manufacturer who uses NASA polymers as materials. (Unfortunately, this project was indirectly killed by Prince Charles after the client, an architectural developer, saw a program where the prince discussed *the classical*. Afterward the client asked Architekturbüro Bolles Wilson if they could transform their building into a *classical* one—thinking it more fashionable.)

<sup>4</sup> Ver páginas 28 a 35

<sup>4</sup> See pages 28 to 35



Los conceptos de *arquitectura ninja* y *sombra electrónica* son dos metáforas literarias que el Architekturbüro Bolles Wilson utiliza para traducir la arquitectura en lectura y expresión verbal, con objeto de hacer que las ideas y los conceptos arquitectónicos resulten inteligibles para audiencias ajenas a la profesión. Estos conceptos, por sí solos, son expresiones engañosas, jerga enigmática. Sólo cuando las ilustraciones los acompañan, o cuando contemplamos la *arquitectura ninja* en sí misma podemos obtener una perspectiva cabal y una lectura completa de su potencialidad: la aceptación básica de la arquitectura como necesidad física primaria que, no obstante, posee una importancia secundaria en la actual cultura de los medios y la tecnología, una importancia sujeta a la comunicación, al capitalismo de las emisiones, con su gama completa de expresiones culturales —voz, imagen y, tal vez muy pronto, presencia físico-electrónica. El Architekturbüro Bolles Wilson no está prediciendo el futuro, ni produciendo *arquitectura cyberpunk* o *arqui-ficción*, sino llevando a cabo experimentos con las estructuras de hoy. Mañana, los urbanistas echarán abajo estos experimentos, aunque, si tienen éxito, será el propio Architekturbüro Bolles Wilson el que los eche abajo, para producir, finalmente, una arquitectura tan condescendiente y volátil como los mercados financieros, tan receptiva como las antenas. *Arquitectura ninja*, forma oscura/función oscura, arquitectura asesina del modernismo, del post-, pre-, de-, dis-, y ex-... ●

*Ninja architecture* and *electronic shadow* are literary metaphors used by Architekturbüro Bolles Wilson as a translation of architecture into reading and verbal expression in order to render architectural ideas and concepts intelligible to audiences outside the building profession. By themselves, they are catch phrases, shadow jargon. Only when accompanied by illustrations or when we behold Ninja Architecture itself can we have a full view and complete reading of its potentials: the fundamental acceptance of architecture as a primary physical need but of secondary importance in today's media/technological culture—second to communication, to broadcast capitalism and its full range of cultural expressions in voice, image, and, perhaps soon, electronic-physical presence. Architekturbüro Bolles Wilson is not predicting the future, not producing cyberpunk architecture or archi-fiction; they are conducting experiments in the now, making structures today. Tomorrow, developers will tear them down. If their experiments are successful, Architekturbüro Bolles Wilson itself will tear them down, producing, finally, an architecture as responsive and volatile as financial markets, as receptive as antennae. Ninja architecture, shadow form/shadow function, assassin architecture—killing modernism's post-, pre-, de-, dis-, and ex-●



Mariano Bayón nació en Madrid en 1942. Cursó los estudios de Arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Obtuvo el título en 1967. Desde 1964 a 1969 formó parte del consejo de redacción de la revista *Arquitectura*, encargándose durante esos años de una sección habitual de crítica de la arquitectura internacional.

Ha simultaneado el ensayo sobre arquitectura y arte con la actividad edificatoria, que ha desarrollado tanto en el terreno privado como en el institucional.

Ha sido presidente de la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos de Madrid, de 1972 a 1976.

Durante los años 1978 a 1976 fue profesor encargado de proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Ha ganado diversos concursos de arquitectura, obteniendo el Premio Nacional de Arquitectura en 1980. Fue Premio Nacional de Urbanismo en 1981. Tres veces ha obtenido el Premio Anual Europa Nostra de Intervención en el Patrimonio Histórico. Premio de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Madrid en 1987. Premio de Arquitectura del Ayuntamiento de Madrid en 1988.

*Mariano Bayón was born in Madrid in 1942. He studied Architecture in the School of Architecture, Madrid, and graduated in 1967. During the years 1964 to 1969, he was a member of the editorial board of the Madrid Architects' Association's magazine «Arquitectura», being in charge of a regular section on international architecture criticism.*

*He has divided his activity between the writing of essays on architecture and art and his professional practise, which he has developed both in the private and institutional sphere.*

*He was chairman of the Madrid Architects' Association's Culture Commission from 1972 to 1976.*

*He was Professor at the School of Architecture in Madrid from 1978 to 1983.*

*He has won several architectural competitions and has been awarded several prizes: 1980 National Architecture Prize, 1981 National Urban Development Prize, Europa Nostra Prize in the years 1979, 1986 and 1987, Madrid Architects' Association Prize in 1987, Madrid City Council's Architecture Prize in 1988.*



Vistas de los dos testeros  
desde la avenida principal  
*Two views of both side elevations  
from the main street*

El acercamiento a la arquitectura, y con él su auténtica comprensión, no puede tener lugar solamente a través del *análisis científico-natural* que estudia de forma regular las obras arquitectónicas con arreglo a órdenes, a su lógica inmanente y a su significación formal. Tanto menos, cuanto que la pregunta por el orden se revela como pregunta por la medida; pues resulta patente que a un determinado nivel de tal análisis todo habrá de aparecer ordenado y, por ello, carente de mensaje en su uniformidad<sup>3</sup>.

Con esto no quiero decir que el arte constructivo se sustraiga a todo tipo de conocimiento. Cuando Tomás de Aquino dice «*la belleza es el brillo de la verdad*», entiende la verdad como emanación del *espacio-realidad* y del *espacio-fantasia*, no arte constructivo. La dificultad de mostrar los aspectos de una vivencia de la arquitectura, del espacio-fantasia, se debe a la difusa complejidad de las señales que ella emite.

<sup>3</sup> «De esta suerte, probablemente casi toda arquitectura cabe en una plantilla milimetrada y con ello cabría calificarla de modular. Sobre la arquitectura de Alvar Aalto se dio una discusión semejante». Jan Turnovski, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Braunschweig, 1987, p. 44.

Becoming intimate with architecture, and thereby approaching true understanding of it, cannot take place solely by means of *natural-scientific analysis*, which studies architectural compositions in the normal fashion, in accordance with order, with its inherent logic and its formal meaning. Further, any question about order reveals itself as a question of measurement; for it is obvious that at a determined level of analysis, everything must appear ordered and, for that reason, lacking a coherent message<sup>3</sup>.

By that I do not mean that constructive art is removed from all kinds of knowledge. When Thomas of Aquinas says «*beauty is the glimmer of truth*», he understands truth as the emanation of *reality-space* and of *fantasy-space*, not constructive art. The difficulty in showing the features of a subjective architectural experience, of *fantasy-space*, is due to the diffuse complexity of the signals that it emits.

<sup>3</sup> «In this way, probably almost all architecture fits on a grid of millimeters, and with that it would be appropriate to qualify it as modular. A similar discussion was given regarding the architecture of Alvar Aalto». Jan Turnovski, *Die Poetik eines Mauervorsprungs*, Braunschweig, 1987, p. 44.

## TRES OBRAS RECIENTES DE MARIANO BAYON

Three recent works by Mariano Bayón

### 1 EDIFICIO DE OFICINAS EN SANTANDER OFFICE BUILDING

Plaza de San José Ruano, Santander, 1990

Fotografías: Hisao Suzuki

Aparejador: José Azañedo

### 2 VIVIENDAS EN SAN FRANCISCO EL GRANDE MULTIPLE DWELLING

Gran Vía de San Francisco. Madrid, 1991

Fotografías: Hisao Suzuki

Aparejador: José Azañedo

Colaborador: U.P.W. Nagel, Dipl. Ing.

### 3 BLOQUE DE VIVIENDAS Y TALLERES EN PALOMERAS DWELLING AND WORKSHOP BUILDING

Avda. de Buenos Aires. Madrid, 1991

Fotografías: Hisao Suzuki

Aparejador: José Azañedo

## CUERPOS SIMPLES

Ulrich Nagel



Ante la arquitectura existen dos niveles de experiencia. Arquitectura como *generación de espacio y de cuerpos* a través de la definición de funciones, como descripción científico-natural de la realidad en términos de dimensiones métricas, y arquitectura como *percepción espontánea e inmediata*, como vivencia de su cualidad asociativa y evocadora, que se sustrae a las pautas objetivas de explicación.

Estas dos perspectivas tratan dos conceptos de espacio fundamentalmente diferentes: el primero como *espacio-realidad* cartesiano y el segundo como *espacio-fantasia*, extraordinariamente importante en la experiencia y comprensión de la arquitectura.

Resulta familiar la vivencia, casi instintiva, de la arquitectura, tal como la formuló Le Corbusier en su famoso encuentro con la Acrópolis:

Se echa mano de piedras, madera, cemento; con todo ello se hacen casas, palacios; éstos pertenecen a la construcción. El espíritu inventivo se pone a trabajar. Pero en un momento me embarga el corazón, me llena de gozo; soy feliz y exclamo: esto es hermoso. Esto es arquitectura. Esto es arte <sup>1</sup>.

In terms of architecture there exist two levels of experience. Architecture as the *generation of spaces and solids* through the definition of function, the natural-scientific description of reality in terms of physical dimensions, and architecture as *spontaneous and immediate perception*, the subjective experience of its associative and evocative quality, which is removed from objective frames of reference.

These two perspectives deal with two fundamentally different concepts of space: the first, *Cartesian reality-space*, and the second, *fantasy-space*, which is extraordinarily important in experiencing and understanding architecture.

Subjective experiences result naturally, almost instinctively, from architecture, such as the one formulated by Le Corbusier in his famous encounter with the Acropolis:

Stone, wood, cement lend a hand; houses, palaces are made with all this; they relate to construction. Creative spirit is put to work. But all at once my heart stops, I become filled with pleasure; I am happy and exclaim: this is beautiful. This is architecture. This is art <sup>1</sup>.





2



3



La arquitectura —por encima de su utilidad funcional— constituye siempre un fenómeno poético; es decir, como creación es capaz de suscitar en el contemplador, a través del *espacio-fantasia*, imágenes, asociaciones y recuerdos, en suma, un sentimiento de identificación.

La interpretación de la arquitectura ha de encontrar forzosamente dificultades con el concepto de *espacio-fantasia*, puesto que no dispone de un patrón. En este problema la crítica y la teoría de la arquitectura han intentado servirse de criterios constructivos, funcionalistas y estilísticos, es decir, de criterios objetivos; sin embargo, percibimos esta actitud objetiva del crítico como insatisfactoria, porque:

Ahoga el eco, pues niega fundamentalmente el nivel profundo, en el que ha de encontrar su arranque el fenómeno poético originario <sup>2</sup>.

Architecture, beyond its functional utility, always consists of a poetic phenomenon; that is, as a creation it is capable of stirring up in the beholder — by means of *fantasy-space* — images, associations and memories: in sum, a feeling of identification.

Architectural interpretation must perforce encounter difficulties with the *fantasy-space* concept, given that it has no standard. To handle this problem, architectural criticism and theory have tried to make use of constructive, functionalistic and stylistic criteria, that is, objective criteria; nevertheless, we perceive these objective criteria as unsatisfactory, because:

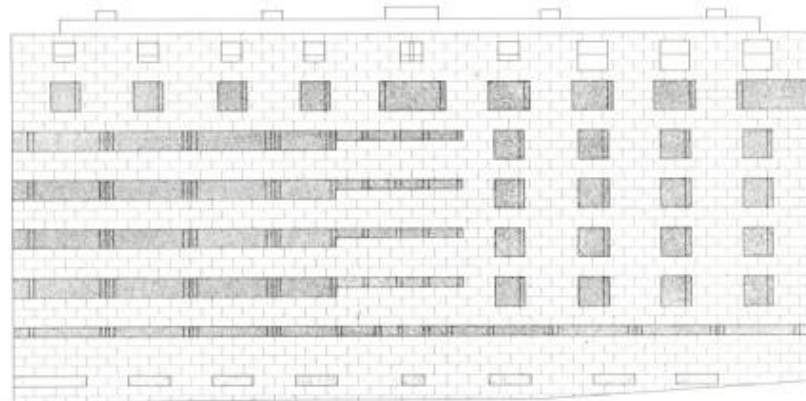
*They smother the echo, for they fundamentally deny the profound level, where the outburst of original poetic phenomenon must be found* <sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, *Bauwelt* 2, Berlín, 1969.

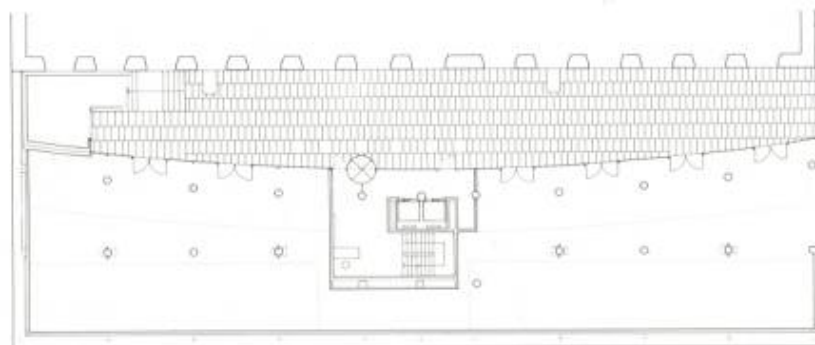
<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *Die Poesie des Raumes*, Munich, 1975, p. 17.

<sup>1</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture*, *Bauwelt* 2, Berlín, 1969.

<sup>2</sup> Gaston Bachelard, *Die Poesie des Raumes*, Munich, 1975, p. 17.

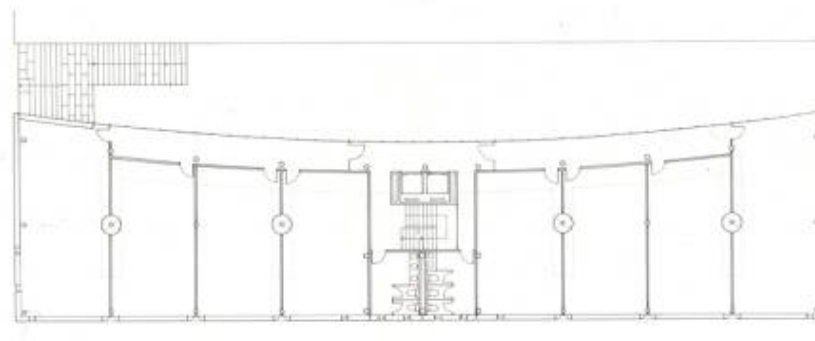


Alzado a la plaza / Square elevation



Planta tipo / Typical floor plan

Dos vistas opuestas del testero Norte  
 Two opposite views of the North side elevation  
 En la página de la derecha:  
 Vista del edificio desde la Plaza  
 On the right page:  
 The building viewed from the Square



Planta de acceso / Entry level plan



La interrelación entre las señales emitidas y el receptor es más fuerte que en el nivel métrico de contemplación, pues las cualidades fenomenológicas de una obra arquitectónica exigen del contemplador una relación productiva. Las imágenes o recuerdos liberados en el contemplador son formas del conocimiento y de la comprensión.

Los críticos de la arquitectura dejan entrever, en general, muy poco la duda de si comprenden también realmente una obra, es decir, de si describen algo más que las condiciones reales. En la medida que la crítica profesional no permite que el lector le atribuya esta comprensión, suele servirse de las manifestaciones del arquitecto acerca de su obra para exponer la idea perseguida en la edificación. Dudo que de esta forma se comprenda la arquitectura, pues en principio no se trata más que de una pérdida de inmediatez. J. P. Bonta ha dicho al respecto que un arquitecto que habla sobre su trabajo se comporta más como un *intérprete* que como un arquitecto.

The interrelation between the signals emitted and the receiver is stronger than the quantitative level of contemplation, because the phenomenological qualities of an architectural work demand a productive relationship from the observer. The images or memories freed in the observer are types of knowledge and understanding.

Architecture critics, in general, rarely leave to conjecture whether one should doubt that they truly understand a work, that is to say, whether they describe anything more than its observable conditions. Because professional criticism does not permit the reader to earn this understanding, it usually makes use of the architect's declarations regarding his work to reveal the idea pursued via the structure. I doubt that architecture is understood in this manner, because in principle it does not deal with anything more than a loss of immediacy. With respect to this, J. P. Bonta has said that an architect who speaks about his own work behaves more like an *interpreter* than like an architect.



El significado pretendido de una obra de arte puede ser mucho más grande que su significado real, y viceversa. Dicho de una forma más cruda, *los propios artistas no deben saber lo que piensan*<sup>4</sup>. El *New Criticism* formulaba, en definitiva, lo siguiente:

Es preciso preguntarse por qué un crítico espera una respuesta a su pregunta por la intención del artista. ¿Cómo averiguar lo que el poeta quería? En el caso de que el poeta consiga decir lo que él pretendía expresar, el poema traicionará su intención. En el caso de que el poeta no logre decir qué quería expresar, el poema no hará traición a nada, y el crítico deberá buscar fuera del poema una alusión a las intenciones del poeta, que no se han hecho vivientes en la propia obra...

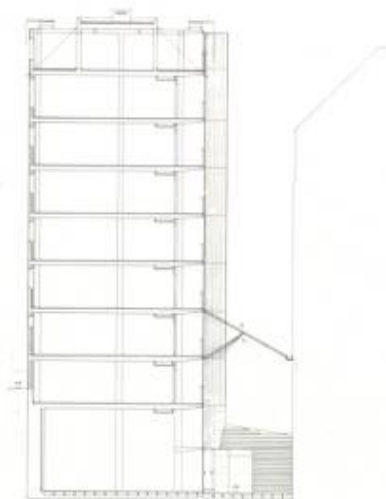
<sup>4</sup> Desde el *Sócrates* de Platón se ha expuesto con frecuencia esta suposición. Sócrates no obtuvo respuesta satisfactoria, cuando quiso saber de los poetas qué querían decir en sus poemas. (Al respecto, véase Bonta, *Ikonomie und Künstlerische Absicht*, p. 88.)

The perceived meaning of a work of art can be much greater than its real meaning, and vice-versa. More crudely stated, *the artists themselves need not know what they think*<sup>4</sup>. The *New Criticism* definitively formulated the following:

*It is important to ask oneself why a critic expects an answer to his question about the intention of the artist. How can one ascertain what the poet wanted? In the case that the poet is able to say what he wanted to express, the poem betrays its intention. In the case that the poet is unable to say what he meant to express, the poem betrays nothing, and the critic must look outside the poem for an allusion to*

<sup>4</sup> Since Plato's *Socrates*, this supposition has been posited frequently. Socrates did not obtain a satisfactory answer, when he wanted to know what poets meant by their poems.

(With respect to this, see Bonta, *Ikonomie und Künstlerische Absicht*, p. 88).



Sección transversal / Cross section

Es indiferente que un poema tenga por objeto un *pudding* o una máquina. Se espera que *funcione*. Sólo en la medida en que una obra de arte *funciona*, relata algo de la intención del artista. *Un poema no debe significar, sino ser*<sup>5</sup>.

Este texto contiene un pasaje capital en el que se demanda que la búsqueda de la intención del creador debe atenerse al *ser* que se *ha hecho viviente* en la obra. He intentado acercarme a los trabajos de Mariano Bayón, únicamente bajo este aspecto, por tanto, este tratamiento no tiene por objeto desvelar en qué medida este *ser* es una revelación de la voluntad del arquitecto.

Cuando uno recorre los edificios reconoce, por un lado, una sobria, heroica actitud de las formas severas, las orientaciones inequívocas y la reducción de lo individual en aras de un orden superior; por otro lado, lo discreto, lo habitual directamente orientado a cometidos reales hasta llegar a un tratamiento de la anomalía, cercano a la ironía.

<sup>5</sup> Wimsatt, W. K., y Beardsley, M. C., *The International Fallacy*, *The Sewanee Review* 54, 1946, pp. 7-9.

*the intentions of the poet, which were not brought to life in the work itself...*

*It does not matter whether the object of a poem is a pudding or a machine. It is hoped that it works. Only as far as the piece of art works, does it relate some part of the intentions of the artist. A poem should not mean, but be*<sup>5</sup>.

This text contains an essential passage which demands that the search for the intention of the creator should rely on the «*be*» that is *brought to life* in a work. I have tried to approach the work of Mariano Bayón exclusively under these auspices, although the object of this treatment is not to discern to what extent that «*be*» reveals the intentions of the architect.

In glancing at these buildings one notices, on one hand, a sober, heroic disposition in the severe forms, their unmistakable orientations, and the subordination of individuality to a higher order; on the other hand, a direct employment of subtlety and routine in tangible aspects, which approaches anomaly, bordering on irony.

<sup>5</sup> Wimsatt, W. K., and Beardsley, M. C., *The International Fallacy*, *The Sewanee Review* 54, 1946, pp. 7-9.



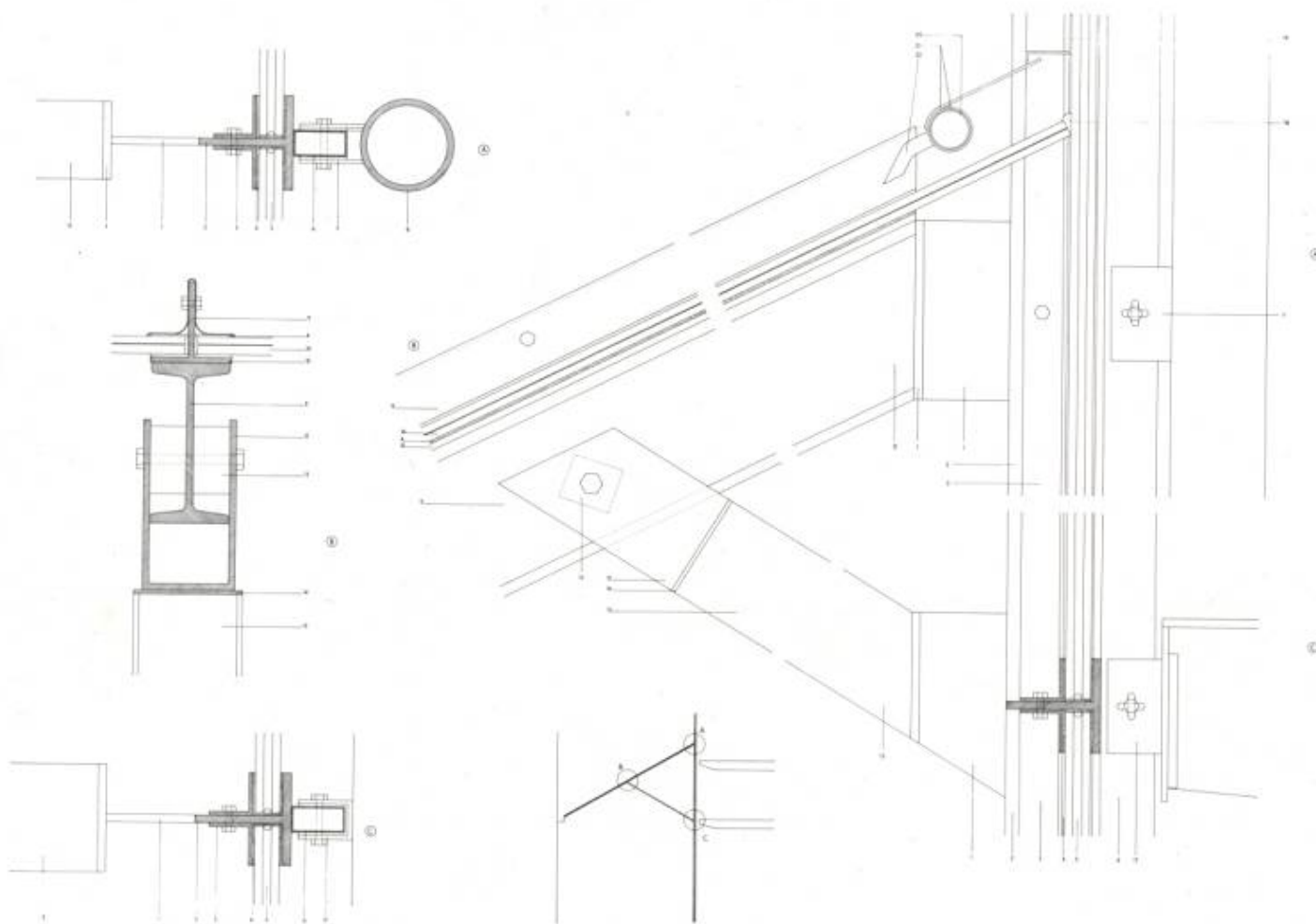
CROISSANTERIA Gutierrez HELADERIA

40

Sección transversal de la pérgola.  
Versión preliminar.  
Detalle de apoyo y nudo de perfiles  
y sujeción del vidrio

Cross section through the pergola  
Preliminary version.  
Details

- |  |   |   |
|--|---|---|
| 1 T formada de pletina de 6 mm.,<br>conector de 11 (PNI 120) con<br>estructura vertical de muro cortina. | 8 Tubo estructural $\varnothing 70 \times 6$  | 17 Casquillo U $40 \times 30$ de unión de<br>muro cortina a forjado   |
| 2 T $70 \times 70$   | 9 Ajunquillado chapa                          | 18 Junta sellada silicona   |
| 3 Ajunquillado L $30 \times 30$  | 10 T $60 \times 60$                           | 19 Perfil vierteguas de chapa.  |
| 4 Junta de neopreno  | 11 PNI 120                                    | 20 Tubo de riego de cristalera $\varnothing 20$ de<br>cobre curvado   |
| 5 Climalit $6 + 6 + 6$   | 12 Casquillo montaje jabalcón sobre<br>perfil | 21 Casquillo de chapa con pletina de<br>sujeción a T $70 \times 70$ . |
| 6 Tubo rectangular $40 \times 20$  | 13 Tubo $40 \times 35$ montaje de 12 con 11   | 22 Tubo rociador de cobre.  |
| 7 Casquillo de unión con $\varnothing 70$ para<br>montaje y conexión de muro cortina                     | 14 Pletina de tapa de jabalcón                |   |
|  | 15 Jabalcón $80 \times 80 \times 4$           |   |
|  | 16 Stadip $6 + 6$                             |   |



El edificio de oficinas, recientemente construido en el centro urbano de Santander<sup>\*</sup> es, en el fondo una idea extremadamente simple: el angosto solar está ocupado por un estrecho paralelepípedo; desde el punto de vista formal y espacial es tan estrictamente así, como si el arquitecto hubiera tomado únicamente las líneas de fuga y las curvas de nivel del espacio urbano y hubiera llenado, sin excepción, con volumen la figura tridimensional resultante. La precisión del tratamiento de este cuerpo, la pureza de su silueta, que obedece a una regularidad casi matemática, lo convierten casi en la esencia del bloque arquitectónico urbano.

Aún más: constituye un gran *sillar* con toda la fuerza poética de la piedra, su sobriedad, su dureza y su rotundidad. Intentando mantener la perfección de su forma, esta rigurosidad muestra un efecto peculiar. Es una especie de *continuum* de la forma, que es posible sentir del modo más impresionante en la vertical.

The office building, recently erected in downtown Santander<sup>\*</sup> is essentially an extremely simple idea: the narrow building site is occupied by a slender, regular and symmetrical solid; from a spatial and formal point of view it is quite strict, as if the architect had only utilized projection lines and the curves at grade of the urban space, and had filled, without exception, the resulting three-dimensional figure. The precise treatment of this solid and its silhouette, which conforms to an almost mathematical regularity, makes it practically the essence of the urban architectural block.

Even more: it constitutes a large *slab*, with all the poetic force of stone, its sobriety, solidity, and rotundity. The stringency of trying to maintain the perfection of its form has a peculiar effect. It is a kind of *continuum* of form, which can be most impressively felt vertically.

<sup>\*</sup> Ver páginas 92 a 101

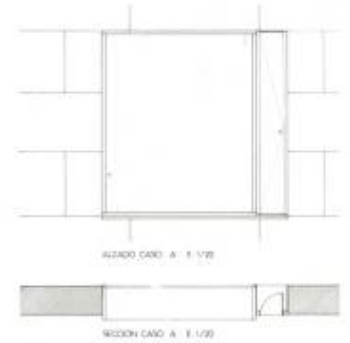
<sup>\*</sup> See pages 92 to 101



Fragmento de la fachada a la plaza  
 Fragment of the facade to the Square



Tipos de hueco.  
 Plantas y alzados  
 Typical openings.  
 Plans and elevations



Constituye la renuncia a una base, a un perfil de pedestal, a cualquier comentario del enorme alzado en las partes estrechas del edificio, el que le da al *sillar* la apariencia de algo que no se apoya en el suelo. De esta suerte el suelo se convierte en un plano horizontal que es atravesado por el sillar, que se prolonga verticalmente. Sin embargo, la manera con que este bloque errático se acerca al edificio contiguo rehabilitado, potencia hasta lo descomunal la expresión de esta *pedra* artificial. Directamente separadas por un angosto corte, se hallan frente a frente la reducción minimalista de lo nuevo y la decorada exuberancia de un bloque de edificación antigua.

Sin embargo, se resuelve con brillantez la imaginaria confrontación que se da en este ámbito de tensión entre los edificios: la nueva edificación, desgajada cóncavamente, muestra —como una drusa de piedra— su interior reluciente. La gran cortina de cristal que es el muro plantea mentalmente la hipótesis inmediata y espontánea de un corte inquietante: un pasaje claro, henchido de una impresionante tensión espacial, actúa de contraste con la clausura exterior del paralelepípedo.

It effectively renounces the base, the profile of a pedestal, and whatever commentary regarding the enormous façades at the slender portions of the building, giving the *slab* the appearance that it is not resting on the ground. In this way the ground becomes a horizontal plane which the slab traverses and is extended from, vertically. Nevertheless, the way in which this quirky block closes in on the adjoining renovated building intensifies the expression of this artificial *rock*, to the point of detachment. Precisely separated by a straight, narrow alley, the minimalist reduction of the new building and the ornamented exuberance of the old building block confront each other, face to face.

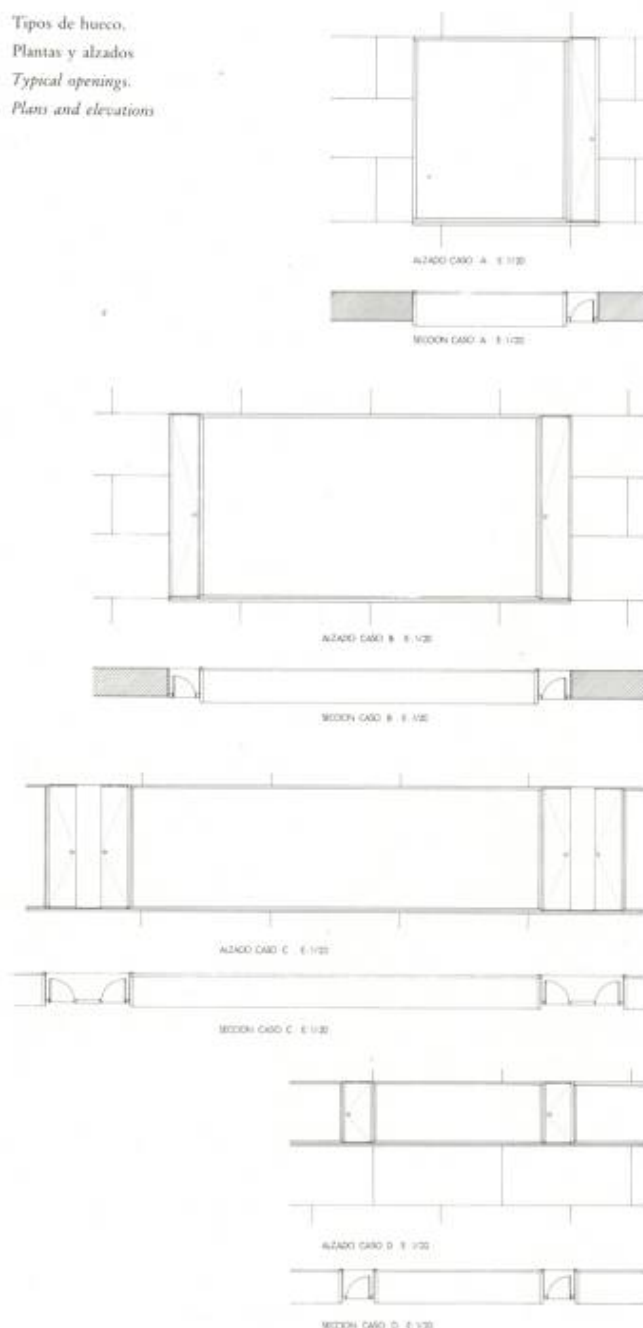
Nevertheless, the imaginary confrontation created by the zone of tension between the two buildings is resolved brilliantly: the new structure, ruptured concavely, displays its radiant interior like a crystal formation. The wall, a large glass curtain, cerebrally establishes the immediate and spontaneous hypothesis of a disquieting incision: a clear passage, charged with impressive spatial tension, acts as contrast to the hermetic exterior of the hexagonal volume.



Fragmento de la fachada a la plaza  
*Fragment of the facade to the Square*



Tipos de hueco,  
 Plantas y alzados  
*Typical openings,  
 Plans and elevations*



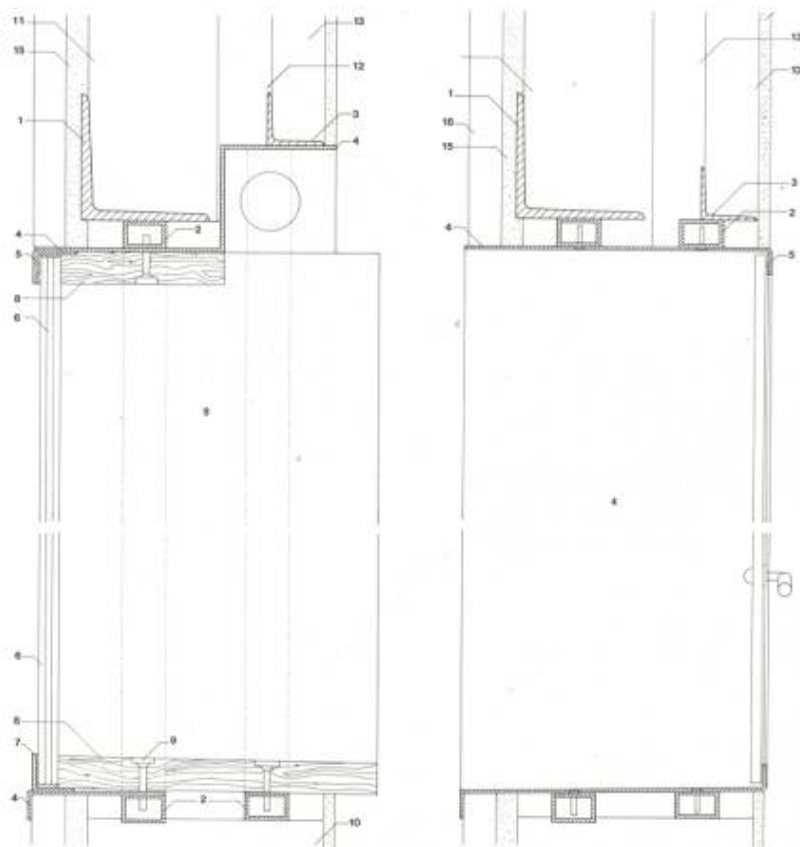
Constituye la renuncia a una base, a un perfil de pedestal, a cualquier comentario del enorme alzado en las partes estrechas del edificio, el que le da al *sillar* la apariencia de algo que no se apoya en el suelo. De esta suerte el suelo se convierte en un plano horizontal que es atravesado por el sillar, que se prolonga verticalmente. Sin embargo, la manera con que este bloque errático se acerca al edificio contiguo rehabilitado, potencia hasta lo descomunal la expresión de esta *pedra* artificial. Directamente separadas por un angosto corte, se hallan frente a frente la reducción minimalista de lo nuevo y la decorada exuberancia de un bloque de edificación antigua.

Sin embargo, se resuelve con brillantez la imaginaria confrontación que se da en este ámbito de tensión entre los edificios: la nueva edificación, desgajada cóncavamente, muestra —como una drusa de piedra— su interior reluciente. La gran cortina de cristal que es el muro plantea mentalmente la hipótesis inmediata y espontánea de un corte inquietante: un pasaje claro, henchido de una impresionante tensión espacial, actúa de contraste con la clausura exterior del paralelepípedo.

It effectively renounces the base, the profile of a pedestal, and whatever commentary regarding the enormous façades at the slender portions of the building, giving the *slab* the appearance that it is not resting on the ground. In this way the ground becomes a horizontal plane which the slab traverses and is extended from, vertically. Nevertheless, the way in which this quirky block closes in on the adjoining renovated building intensifies the expression of this artificial *rock*, to the point of detachment. Precisely separated by a straight, narrow alley, the minimalist reduction of the new building and the ornamented exuberance of the old building block confront each other, face to face.

Nevertheless, the imaginary confrontation created by the zone of tension between the two buildings is resolved brilliantly: the new structure, ruptured concavely, displays its radiant interior like a crystal formation. The wall, a large glass curtain, cerebrally establishes the immediate and spontaneous hypothesis of a disquieting incision: a clear passage, charged with impressive spatial tension, acts as contrast to the hermetic exterior of the hexagonal volume.

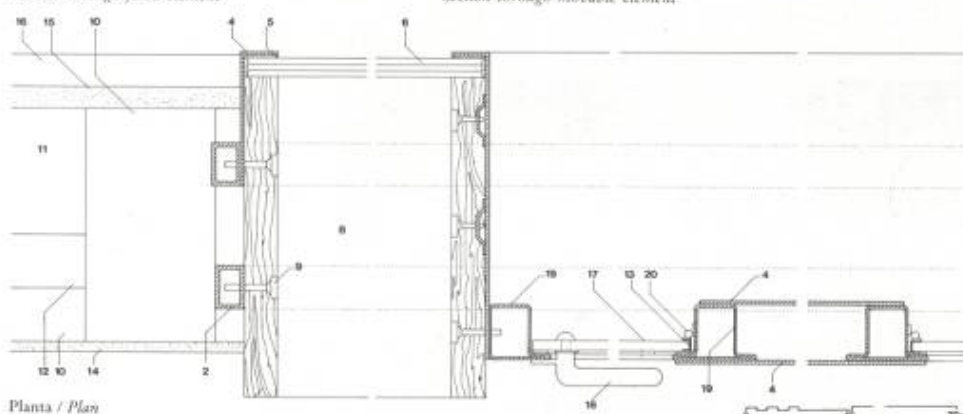
Detalles de carpintería  
Framing details



- 1 Angular 120 x 120
- 2 Tubo rectangular 40 x 25 x 1,5
- 3 Angular 50 x 50
- 4 Chapa acero e = mm.
- 5 Junta de neopreno
- 6 Luna climalit 6 + 6 + 6
- 7 Angular chapa e = 3 mm.
- 8 Tablero DM
- 9 Tornillo sujeción ø 6mm.
- 10 Ladrillo H/S
- 11 1/2 pie ladrillo macizo
- 12 Cámara aire 5 cm.
- 13 Perfil acero laminado U 12 x 12 x 1
- 14 Guarnecido y enlucido 1 cm.
- 15 Mortero de agarre
- 16 Piedra de Boñar
- 17 Luna securit e = 10 mm.
- 18 Mecanismo de apertura por aprieto
- 19 Perfil acero laminado
- 20 Bisagra

Sección por elemento fijo  
Section through fixed element

Sección por elemento practicable  
Section through movable element



Planta / Plan

El edificio escapa a la tosquedad del dogma en el mantenimiento sin concesiones de su forma pura. Una muestra de esto es la única fachada en el sentido clásico del edificio, la que da a la Plaza, puesta en tensión a través de la modulación rítmica de sus huecos. No obstante, todo queda ajustado a la sencilla gran forma que se pretende: la ininterrumpida tersura de la piel exterior gracias a la fusión de las ventanas con la fachada. Incluso las aberturas de la última planta no dan la impresión de formar pretilos sino que parece que requieren únicamente el perfil de las carpinterías.

Aunque desde el punto de vista del volumen el edificio está claramente inscrito en el espacio urbano, irradia distanciamiento. Es una consecuencia del hermetismo de su cuerpo, que merced a la tonalidad beige de la piedra de Boñar tiende a la frialdad y a la sutileza. La rotunda presencia de la forma en su sobriedad ideal interrumpe la continuidad de la percepción del espacio urbano; en medio del devaneo el silencio, presupuesto de toda contemplación, se ha insertado esculturalmente en la obra. De todo ello resulta en la estampa urbana una especie de *ser ajeno* un efecto que se puede percibir también en otros proyectos del autor.

The building avoids the dogmatic crudeness of maintaining its pure form without concessions. One example of this is the only façade in the classic sense that faces the plaza, which is put in tension by the rhythmic modulation of its openings. However, everything is attuned to the simple, large form undertaken: an uninterruptedly even surface created by the fusion of the windows with the façade. Even the openings at the top floor do not appear to form a parapet or guardrail, but only seem to relate to the profile of the fenestration.

Although from the point of view of volume the building is clearly inscribed in the urban space, it projects separateness. This is a consequence of the hermetic quality of its body which, thanks to the beige tone of the *Boñar* stone, tends toward subtlety and coldness. The rotund presence of the shape, in its ideal sobriety, breaks the continuity of the urban space; silence, pretext for any contemplation, has been sculpturally inserted in the midst of delirium. All of this results in a kind of *alien being* that is introduced in the urban complexion, an effect which can be perceived in other projects by the author.



Vista desde la Puerta de Toledo

Al fondo, la Iglesia de San Francisco el Grande

View from Puerta de Toledo

In the background, San Francisco el Grande Church

El edificio de viviendas sociales en San Francisco el Grande\*, Madrid, contiene multitud de referencias al medio urbano. El proyecto debe entenderse como parte de dos grandes perspectivas del centro urbano de Madrid, con el punto de intersección de la calle Bailén con la Gran Vía de San Francisco.

Caracterizado también por una sencilla tersura, una serie de delicados elementos dialogantes resuelven su cerrada corporeidad. Con una marcada aproximación tonal al amarillo-beige de la iglesia de San Francisco El Grande, el edificio opera como una alusión, formalmente resignada, a las masas dinámicas del templo de Cabezas y Sabatini. El edificio de viviendas se desarrolla mediante la alineación yuxtapuesta de huecos iguales, mientras que las edificaciones superiores, resuelven prismáticamente la compacta masa edificada, subdividiéndola en terrazas recortadas, ático retirado y torres de cristal. El *continuum* de los formatos sencillos de las ventanas se extiende sobre el pálido fondo de arenisca, entre las esquinas en escuadra del edificio, que se rematan en frágiles torres de cristal. Una sencillez sin pretensiones, mucho menos artificial que en Santander, determina la edificación.

A social housing project in San Francisco El Grande, Madrid, contains a multitude of references to its urban surroundings. The project should be viewed as part of two important axes of Madrid's urban center, where Bailén Street and San Francisco Avenue intersect.

Also characterized by simple purity, a series of delicate, communicating elements resolve as a unified whole. With its noticeable tonal approximation to that of the yellowish-beige of the Church of San Francisco El Grande, the building serves as an allusion, formally subordinate, to the dynamic masses of the Cabezas y Sabatini church. The apartment building is developed by means of the juxtaposed alignment of identical apertures, while the upper structures prismatically resolve the compact built mass, subdividing it into delineated terraces, a setback attic and crystal towers. The *continuum* of the windows' simple format extends across the pale background of sandstone and, between the corners at right angles to the building, resolves as fragile glass towers. An unpretentious simplicity, much less artificial than in Santander, determines the structure.

\* Ver páginas 102 a 107

\* See pages 102 to 107

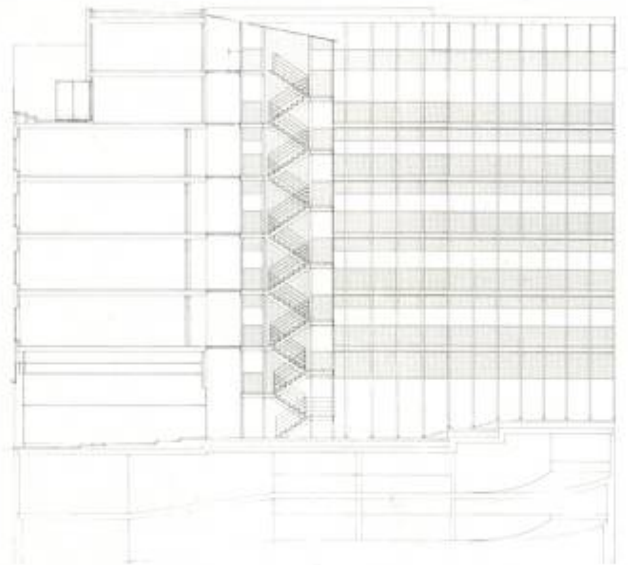
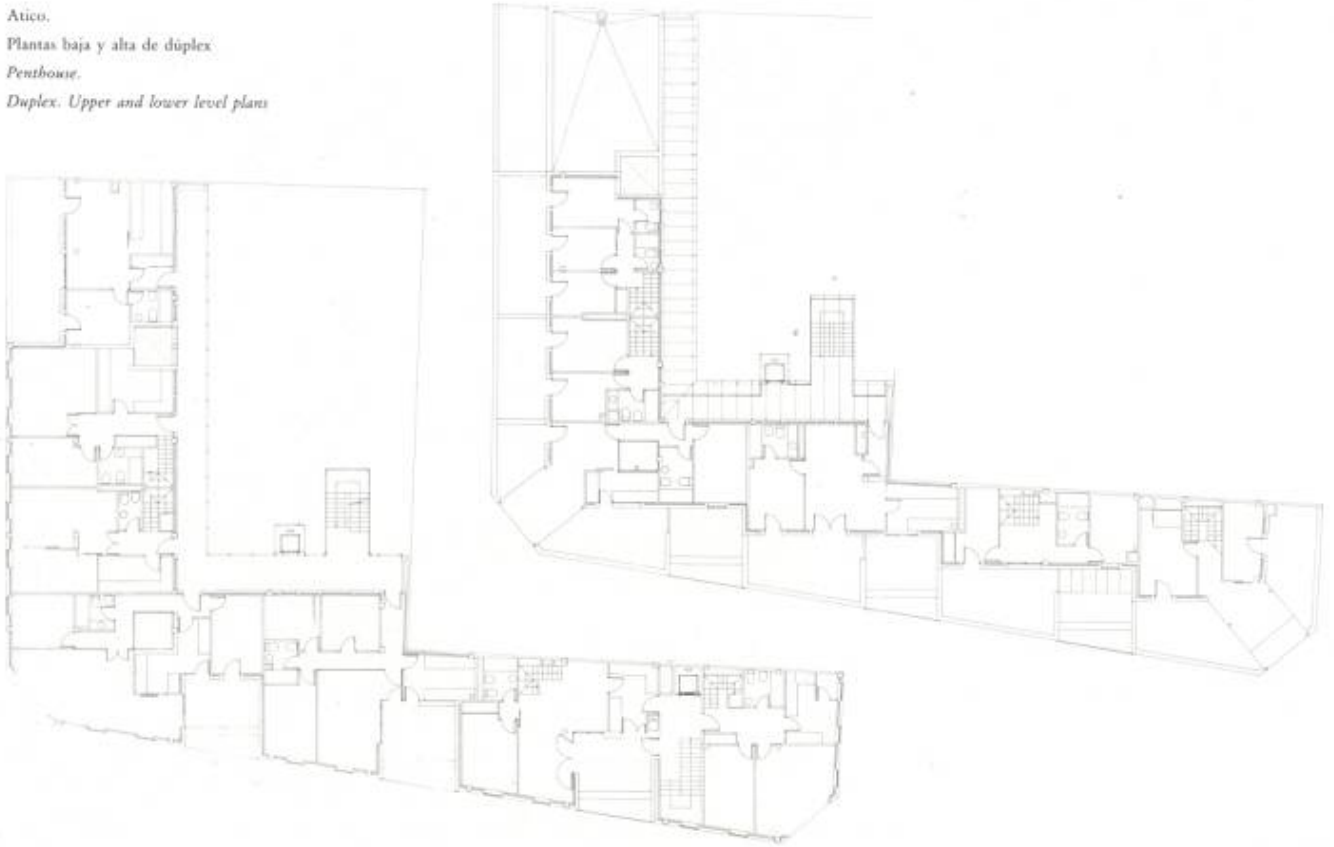


Atico.

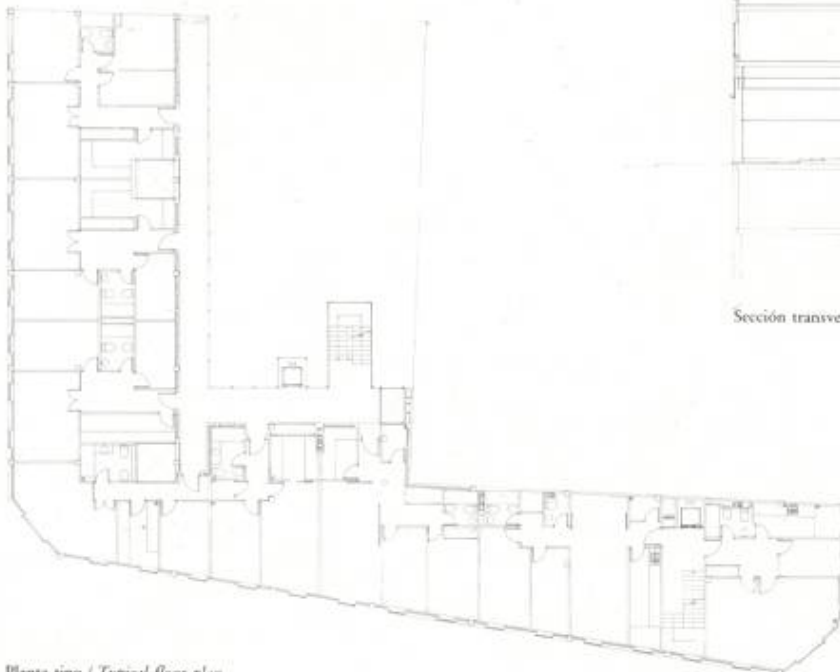
Plantas baja y alta de duplex

Penthouse.

Duplex. Upper and lower level plans

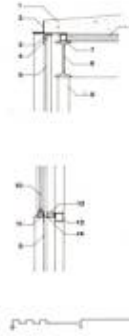
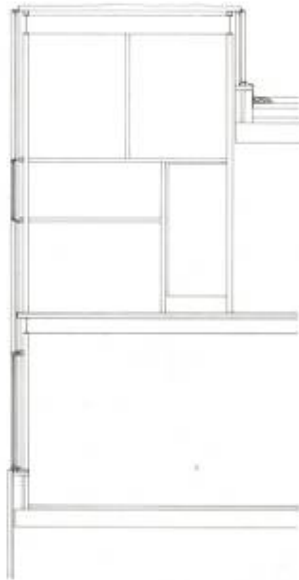
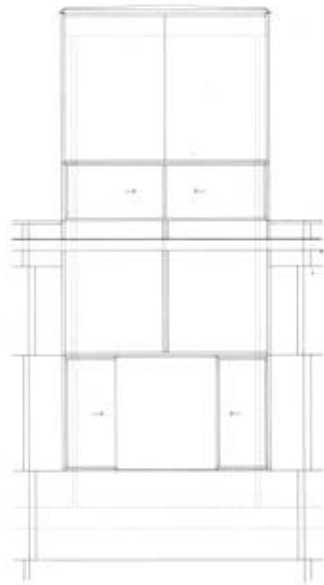


Sección transversal / Cross section

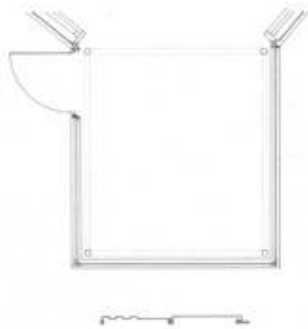


Planta tipo / Typical floor plan





- 1 L 90 × 90
- 2 L 80 × 80
- 3 L 40 × 40
- 4 Climair 16 mm.
- 5 Tres capas de impermeabilización
- 6 Aislante
- 7 Tubo cuadrado 50 × 50
- 8 IPN 260
- 9 ø 80
- 10 Corredera
- 11 T 80 × 80
- 12 Ajuquillado
- 13 Tubo Cuadrado 60 × 60
- 14 Pletina

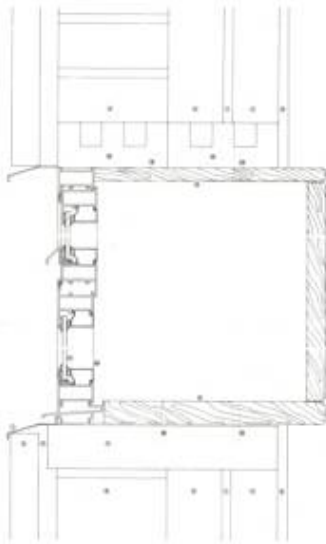


Torre de cristal.  
Planta, alzado y sección transversal.  
Detalle de apoyo y remate  
*Glass tower.  
Plan, elevation and cross section.  
Detail of support and finial*

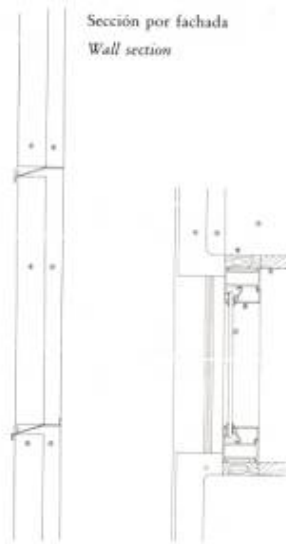


El carácter de envoltura de la cara exterior, desarrollada a una escala cromática atemperada se revela de forma sorprendente al penetrar en el espacio interior. Frente a las casas traseras y la pared de la casa vecina se ha creado un corral, típica variedad madrileña de casa de corredor que, a pesar de sus difíciles dimensiones, por su relación en base y altura con las edificaciones de alrededor, posee una atmósfera radiante e iluminadora merced a los reflejos metálicos iridiscentes de los elementos galvanizados de la balconada.

The enveloped character of the exterior façade, developed in a tempered chromatic scale, makes the interior space a quite surprising revelation upon entering. Between the houses in the rear and the wall of the neighboring house, a *corral* has been created, typical of the variety found in Madrid's gallery, or patio housing, which in spite of its troublesome dimensions — due to the relationship of its base and height with the adjacent structures — possesses a radiant, luminous atmosphere due to the iridescent metallic reflections from galvanized elements of the balconies.



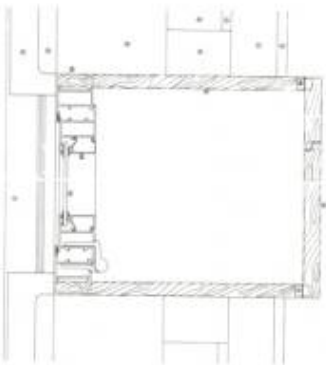
Sección por ventana practicable  
Section through movable window



Sección por fachada  
Wall section

- 1 Perfil de aluminio
- 2 Piedra de Boñar
- 3 Mortero de agarre
- 4 Ladrillo h/s
- 5 1/2 pie de ladrillo macizo
- 6 Aislamiento 6 cm.
- 7 Cámara de aire
- 8 Enlucido de yeso 1 cm.
- 9 Tablero DM
- 10 Carpintería aluminio lacado
- 11 Vidrio 4 mm.
- 12 Cargadero hormigón prefabricado
- 13 Tornillo sujeción  $\phi$  6 mm.
- 14 Taco madera
- 15 Bisagras ocultas  $\phi$  12 mm.

Planta ventana fija  
Plan of fixed window



Planta ventana practicable  
Plan of movable window  
Detalles de carpintería  
Window details



Si el tratamiento del patio es absolutamente diferente al de la fachada a la calle —en ésta revestimiento de piedra natural, en aquel revestimiento de ladrillo amarillo— es igual la tendencia a la abstracción distanciadora: si a lo largo de la calle se da una sucesión de ventanas, siempre iguales, que no dan noticia de la utilización interior, el patio con sus severas franjas de balastradas y las sobresalientes torres de la escalera y del ascensor, irradia artificialidad; si no irrealidad.

The finish treatment of the patio, being completely different from the façade on the street — the latter covered with natural stone, and the former with yellow brick — matches the tendency towards the abstraction of separateness: although along the length of the street there is a succession of identical windows that do not suggest interior use, the patio, with its severe bands of balustrades and conspicuous stairway and elevator towers, projects artificiality, if not unreality.





Dos vistas desde la Avenida de Buenos Aires  
Views from Buenos Aires Avenue

Hay algo extraño en este corral cuando la luz derrama miradas de puntos lumínicos en los corredores a través de las perforaciones de las balaustradas, cuando los vecinos pasan espectralmente tras las planchas, cuando se ve —o mejor, se adivina— a los niños que juegan. Entonces se despierta en la vida cotidiana de la casa algo irreal, el *suspense* de lo habitual.

El bloque de viviendas y talleres en el barrio de Palomeras\* de Madrid ofrece al visitante una imagen que podría estar tomada de una película de Wim Wenders: a lo largo de la Avenida de Buenos Aires, que se abre al sur, se extiende, en la desolada transición de la ciudad al paisaje, el bloque alargado, asemejándose a un superpetrolero, con sus sencillos balcones colgados, como botes de salvamento, al exterior.

En contraste absoluto con el edificio de San Francisco, el bloque no tiene referencias contextuales; la dificultad radica en *crear sitio* en la tierra de nadie de la periferia madrileña. A las definiciones del plan de edificación que preveían dos bloques cuadrados de viviendas con un pequeño patio interior, el arquitecto planteó la idea de la conexión de ambas edificaciones. Con ello surgió una serie de tres patios, el central de los cuales se abre en los pisos inferiores, de suerte que dos puentes de viviendas y un pasaje —en forma de pórtico— definen, por un lado, el bloque alargado y, por otro, lo abren al espacio interior.

Something strange happens in this *corrala* when light spills views of bright areas from the patio between the perforations of the balustrades, when the neighbors pass spectrally behind these metal panels, when one sees — or better, when one surmises — that children are playing. Then something unreal is awoken in the everyday life of the building: the *suspense* of the routine.

A block of housing and workshops in the neighborhood of Palomeras\* in Madrid offers its visitors an image that might be found in a Wim Wenders film: along the length of Buenos Aires Avenue, which opens to the south, an elongated block extends amid the desolate transition from cityscape to landscape, taking on the appearance of a supertanker, with simple hung balconies, like lifeboats, on the exterior.

In complete contrast with the San Francisco El Grande building, this block has no contextual reference; the difficulty is rooted in trying to *create a place* in the no-man's-land of Madrid's periphery. The original building program envisaged two square housing blocks with a small interior patio, for which the architect proposed the notion of connecting the two buildings. A series of three patios emerged from the idea, the central one opening on the lower floors, which resulted in two bridges of dwellings and a passage — in the form of a portico — which define the elongated block on one hand, and on the other, open it to the interior space.

\* Ver páginas 108 a 119

\* See pages 108 to 119

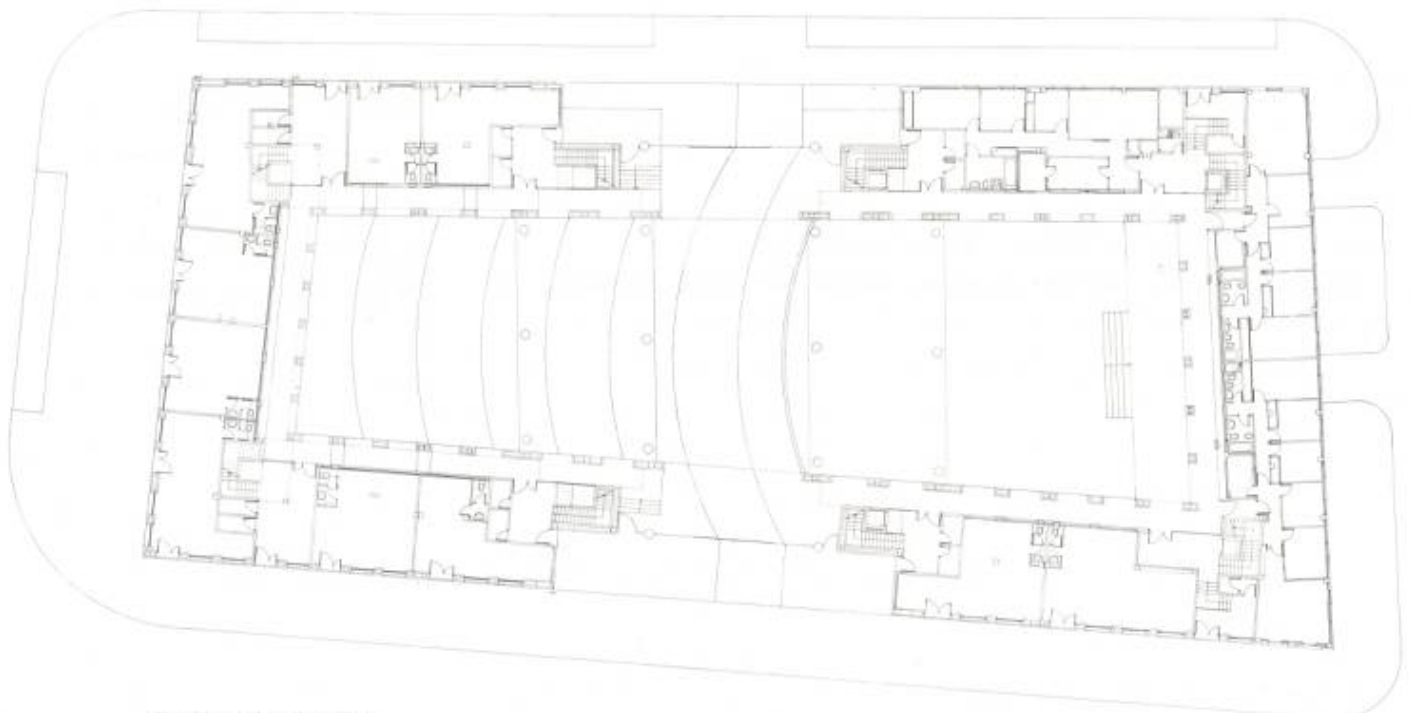




Sección longitudinal / Longitudinal section



Planta primera / First floor plan



Planta baja / Ground floor plan



El patio de viviendas que en el ámbito sur asciende hacia el norte a partir del pasaje es de impresionantes dimensiones, tanto en el tratamiento de sus sencillos volúmenes como en la rígida ejecución de las superficies de ladrillo amarillo, que se ven interrumpidas únicamente por planchas de chapa agujereada, de color gris oscuro, que sirven de balastradas y de protección del sol o de las vistas.

En planta baja todo está rodeado por un corredor con arcadas; sin embargo, el efecto del espacio del patio está menos determinado por la unificación de las superficies que por su vacío. Es un inmenso espacio teatral, un escenario al aire libre, cargado de sugerencias:

El escenario es el espacio vacío antes de la entrada del hombre, antes de la aparición de las cosas. Sólo la luz cae en él y es luz escénica: procede de costados con frecuencia diferentes, como de reflectores que iluminan de forma diversa la escena <sup>6</sup>.

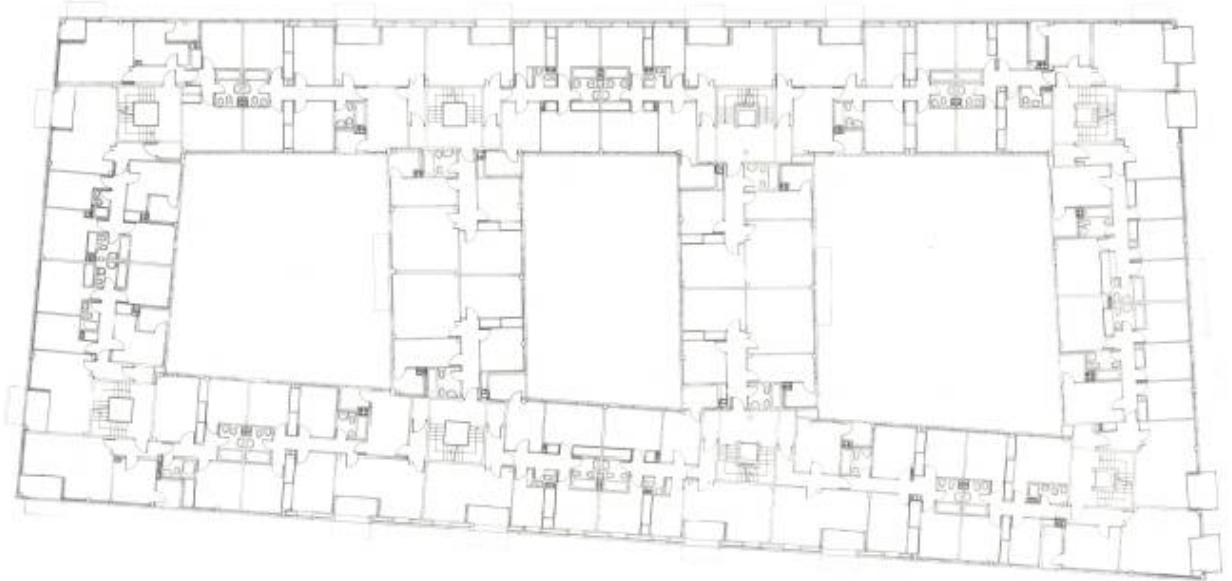
The patio of the dwellings, which in the southern portion ascends northward beginning at the passage, is of massive dimensions, expressed as much by the treatment of the simple volumes as by the severe execution of the yellow brick surfaces, which appear to be interrupted only by dark punched grey metal panels that serve as balustrades and protection for sun and sightlines.

The first floor is completely surrounded by an arcaded walkway; nevertheless, the spatial effect of the patio is determined less by the joining of the surfaces than by its void. It is an immense theatrical space, an open-air stage, charged with associations.

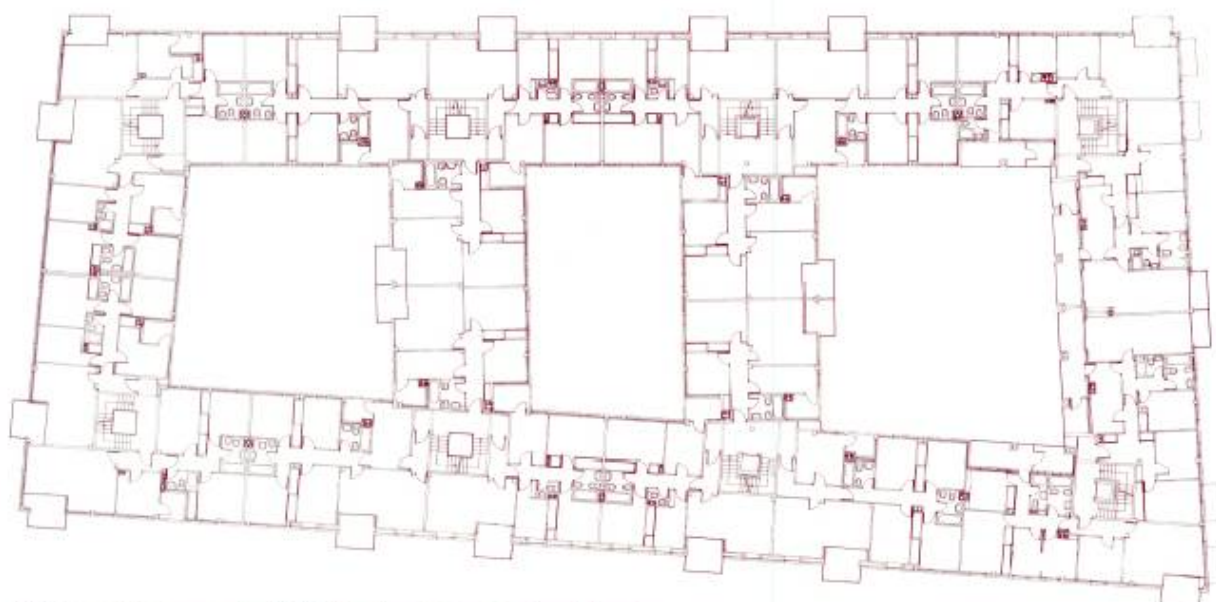
*The stage is an empty place before man enters, before things appear. Only light falls on it, and it is theatrical light: it comes from the wings at different frequencies like the reflectors that illuminate the scene in different ways <sup>6</sup>.*

<sup>6</sup> Schmied, W., *Raum, Architektur und Menschenbild de Chiricos, Daidalos 2*, Berlin, 1981.

<sup>6</sup> Schmied, W., *Raum, Architektur und Menschenbild de Chiricos, Daidalos 2*, Berlin, 1981.



*Planta segunda (patio Norte) - tercera (patio Sur) / Second (North yard) - third (South yard) floor plan*



*Planta tercera (Norte) - cuarta (Sur) / Third (North yard) - fourth (South yard) floor plan*



Como quedó expuesto al principio, la crítica de la arquitectura se ha esforzado menos por la búsqueda de la realidad, en el sentido de expresión concreta de la creación, que por la disección de elementos, de correlaciones, a fin de lograr una validez general del juicio mediante la valoración de su lógica inmanente. Cabe que éste se ajuste a la aspiración del lector, el cual espera de la interpretación y de la crítica la seguridad de situar una obra en su contexto disciplinar e histórico-cultural. Sin embargo, temo que en esta seguridad queda sin ser entendida una obra, porque pasa a segundo plano la *contemplación pura*, libre de valoraciones, no crítica y, porque en la esfera de lo secundario queda eliminada cualquier posibilidad de *experimentar* de forma concreta la arquitectura.

Cuando al principio hablaba del *carácter friamente directo* de los trabajos de Bayón quería apuntar a su efecto realmente experimentable, a su presencia, que a través de la sobria tendencia del arquitecto a la forma grande, a la simple corporeidad, crea *sitios* identificables. No quiero negar que pueda encontrarse en todos los trabajos una serie de alusiones, de vocabularios (en ellos hay mucho de De la Sota, Gropius, Mies, Oud, los áticos de la Cité de Refuge de San Francisco, las corralas, un patio de caravanas en Palomeras, lo islámico, lo castellano... y discretamente, como el fondo de un cuadro, el Escorial), pero todo esto no ayuda realmente a experimentar esta arquitectura, a *incorporarla*.

As was explained at the onset, architectural criticism makes less of an effort to search for reality, in the sense of the concrete expression of a creation, than it does to dissect elements and interrelationships, the goal of which is to attain general validity for its judgment by means of the appraisal of its inherent logic. It is possible that this accommodates the aspirations of the readers, who expect from interpretation and criticism the security of placing a work within its disciplinary and historic-cultural context. Nevertheless, I feel that this security does not allow the work to be understood, because *pure contemplation* is transferred to a secondary plane, free of judgment, free of critique, and because any possibility to *experiment* with the concrete form of architecture is eliminated in this secondary plane.

When at first I spoke of the *coldly direct character* of Bayón's work, I wanted to show its truly perceivable effect, its presence, which, by means of the architect's tendency towards large forms and simple massings, creates identifiable *places*. I do not mean to deny that throughout his work one can find a series of allusions, of vocabularies (in them one can find a great deal from De La Sota, Gropius, Mies, Oud, the attics of Cité de Refuge de San Francisco, the *corrala*, a caravan patio in Palomeras, Islamic and Castilian reference...and subtly, like the background of a painting, El Escorial), but none of this really helps to experience this architecture, to *integrate* it. The identical nature of the three buildings must be emphasized.



Vistas del acceso al patio central  
Views from the entry to the central yard

Hay que destacar el idéntico talante de estos tres edificios. Heidegger en *Die Kunst und der Raum* (El arte y el espacio) escribe que en la interpretación de los lugares no sólo contribuyen los volúmenes, sino también el vacío:

El vacío no es la nada. No es una deficiencia. En la interpretación plástica el vacío habla en la forma de una creación que diseñará tentativamente sitios<sup>7</sup>.

El vacío no plantea ninguna exigencia contemplativa e introspectiva al contemplador; lejos de la inmensidad del mar y de la llanura, de la tensión de su inconmensurabilidad surge la fuerza que evoca en nosotros imágenes de la memoria<sup>8</sup>. Esta tensión es experimentable en las construcciones de Bayón; los vacíos que los edificios generan en torno a sí mismos les dota de algo distanciado y enigmático. Que esta atmósfera no se desplace hasta lo amenazador, hasta lo agobiante, se debe a la claridad de los edificios, a la simplicidad con que la forma es tratada, a su racional transparencia.

¿Cuáles son los medios, el material, para lograr esta expresión? Esto no es explicable por completo, porque la simplificación o la búsqueda de la forma grande, o el estudio preciso de arquetipos y de influjos, no explican en sí mismos la expresión de una obra. Por consiguiente, no es solamente un problema del tema ni del vocabulario.

In «Die Kunst der Raum» (Art and Space), Heidegger writes that not only do volumes contribute to the interpretation of places:

*A void is not nothingness. It is not a deficiency. In plastic interpretation the void speaks in the same way as a creation that will tentatively design places<sup>7</sup>.*

Voids do not confer any cogitative or introspective demands upon the observer; the force to evoke images from our memories emerges far from the immensity of the sea and the plain, from the tension of its immeasurability<sup>8</sup>. This tension can be experienced in Bayón's constructions; the voids generated by his buildings endow unto themselves a removed and enigmatic quality. That this atmosphere is not replaced by one that is threatening and oppressive is due to the clarity of the buildings, the simplicity with which form is treated, and to their rational transparency.

What are the means, the materials, needed to achieve this expression? This cannot be completely explained, because the simplification of, or the search for, great form, or the precise study of archetypes and influences, do not explain by themselves the expression of a work. Consequently, it is not simply a problem of subject nor of vocabulary.

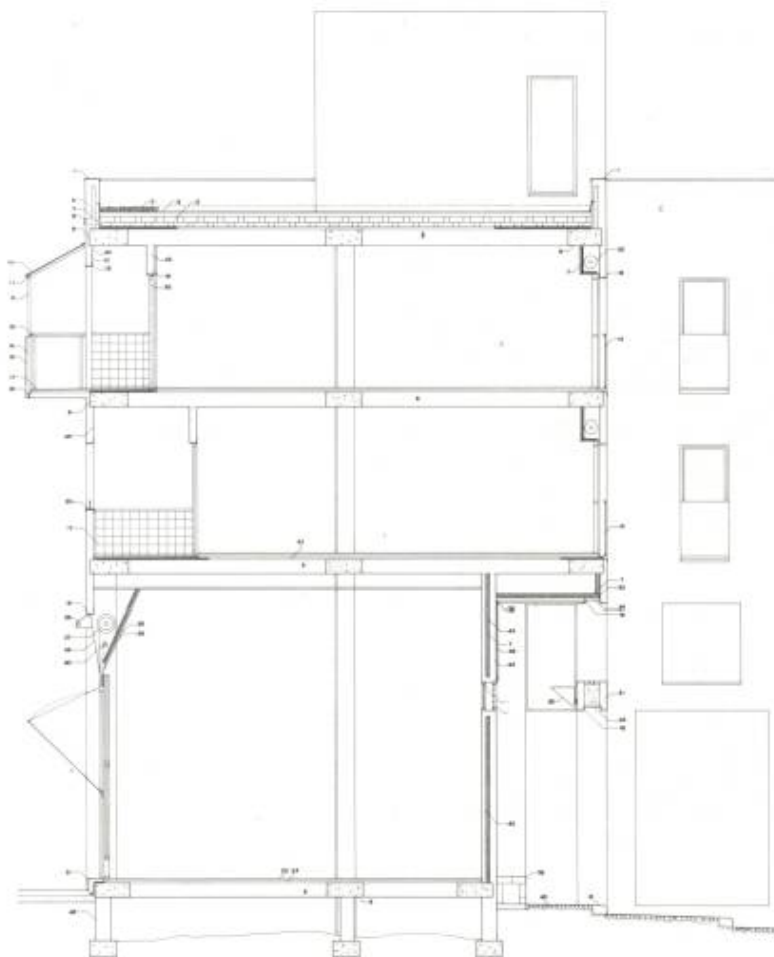
<sup>7</sup> Heidegger, Martin, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, 1969, p. 12.

<sup>8</sup> Bachelard, Gaston, *ibidem*, p. 213, *Die innere Unermesslichkeit*.

<sup>7</sup> Heidegger, Martin, *Die Kunst und der Raum*, St. Gallen, 1969, p. 1.

<sup>8</sup> Bachelard, Gaston, *ibid.*, p. 213, *Die innere Unermesslichkeit*.





Detalle de sección longitudinal. Cerramientos al exterior y al patio  
 Detail of longitudinal section. Yard and outer walls.

- 1 Albardilla de chapa
- 2 Grsilla
- 3 Triple capa impermeabilizante asfáltico
- 4 Rasillón 100 x 5
- 5 Tabiquillos de ventilación
- 6 Rejilla de ventilación
- 7 Aislamiento térmico, Porespan 6 cm.
- 8 Forjado
- 9 Viga plana
- 10 Stadip 4 + 4
- 11 □ 30 x 30
- 12 □ 50 x 50
- 13 ø 30
- 14 Chapa perforada
- 15 T 40 x 40
- 16 IPN 10
- 17 Baldosín catalán
- 18 Perfil laminado PN 120.80
- 19 Perfil conformado en frío 120.60
- 20 Carpintería puerta corredera
- 21 1/2 pie ladrillo macizo
- 22 U 130
- 23 Solado de terrazo
- 24 Mortero
- 25 Falso techo escayola
- 26 Luminoso
- 27 Cierre chapa ondulada
- 28 T 30 x 30 de montaje
- 29 Tapa chapa 1,5 mm.
- 30 Toldo
- 31 Peldaño de granito
- 32 Enrollable
- 33 Falso techo (ver detalle)
- 34 Chapa acero
- 35 Lámpara
- 36 L 50 x 50
- 37 Gravent para baños de locales comerciales
- 38 Rejilla
- 39 Banco de ladrillo visto
- 40 Engorronado
- 41 Pieza bordillo granito
- 42 Chapa 2 mm.
- 43 Ladrillo H.D.
- 44 Mortero hidrófugo
- 45 Tabique H.S.
- 46 Pie ladrillo macizo
- 47 Aislamiento térmico porespan 3 cm.
- 48 Azulejo

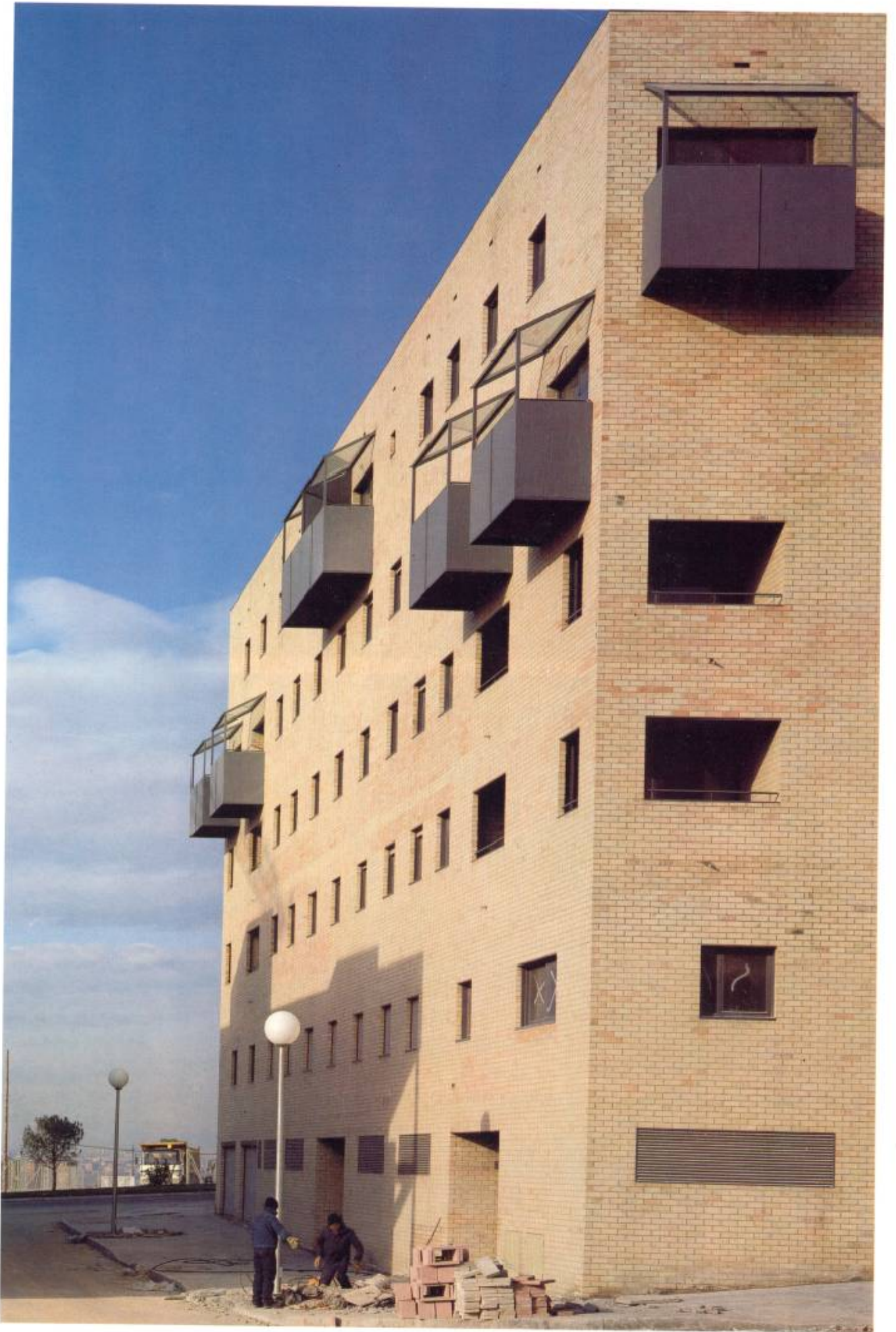
Quizá es más bien la tensión entre la homogeneidad conceptual de las edificaciones de Bayón y del alcance modulador, claramente inagotable, de este tema. La música conoce esta dificultad descriptiva en el arte de la fuga: una fuga no está acompañada exclusivamente por el tema, sino también por otras voces. Su material contrapuntístico, es decir, el sonido simultáneo de diferentes voces independientes, las cuales se aúnan hasta formar un todo, se emplea una y otra vez, de suerte que el tema no parte siempre del mismo plano, sino que cambia constantemente de punto de partida. La fuga no tiene de por sí modelo alguno.

Y es aquí donde hay que buscar la poesía de las obras de Mariano Bayón: en la renuncia a la cita, al uso rutinario de fórmulas, pero sin olvidar jamás el tema. Precisamente la renuncia a esta rutina, la no conformidad en el tema y en la respuesta; y al contrario, la peculiaridad, rayana en el desenfreno, de limitar, a veces casi de forma abrupta, el alcance modulador de ese tema, la renuncia a las fórmulas estilísticas, cercana al desconocimiento, constituye la gran quietud y la gran tensión espiritual, simultánea e inmanente, de esta arquitectura.

Perhaps it is actually the tension between the conceptual homogeneity and the clearly inexhaustive range of modulation in Bayón's buildings of this *genre*. In music, this difficulty can be seen in attempting to describe the art of the fugue: a fugue is not exclusively comprised of a theme, but of several voices. Its contrapuntal material, that is, the simultaneous sounding of several independent voices which unite to form a whole, are employed again and again, so that the theme does not always depart from the same place, but instead the point of departure constantly changes. The fugue does not have any model.

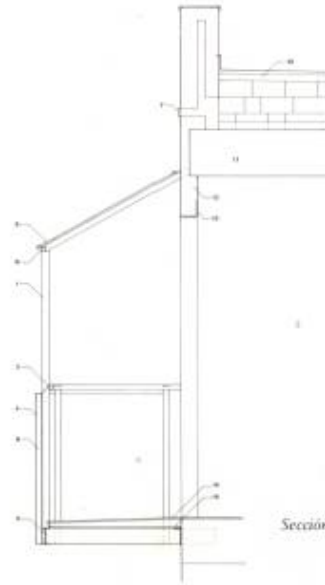
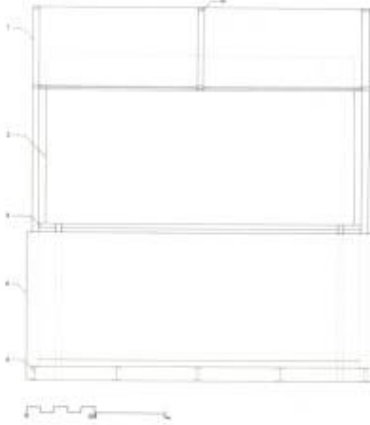
And it is in this way that one must search for poetry in the work of Mariano Bayón: in the renunciation of both references and the routine use of formula, but without ever forgetting the subject. For it is precisely the abandonment of this routine, the nonconformity in both subject and reply — and on the contrary, the practically reckless peculiarity of limiting, at times in an almost abrupt fashion, the modulatory range of that subject — and the renunciation of stylistic formulae, verging on obliviousness, which constitute the great repose and spiritual tension, simultaneous and inherent, in this architecture.





Balcón / Balcony

Alzado / Elevation

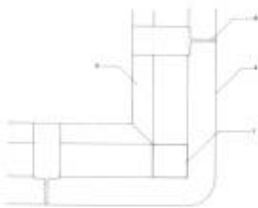


- 1 Tubo cuadrado 50 x 50
- 2 Línea del hueco del muro
- 3  $\varnothing$  30
- 4 Chapa perforada
- 5 IPN 10
- 6 T 40 x 40
- 7 Rejilla
- 8 Stadip + + 4
- 9 Tubo cuadrado 30 x 30
- 10 Rasillón
- 11 Forjado
- 12 1/2 pie macizo
- 13 L 12 x 12
- 14 Baldosin catalán
- 15 Chapa de acero galvanizado gofrada 5 mm.

Sección transversal / Cross section



Planta / Plan



Detalle de planta  
Detail of plan



*But obliviousness is not ignorance, but the burdensome outcome of the excess of knowledge. Only at this cost is a work at every moment a true beginning, and its realization, an exercise in freedom* <sup>9</sup>. ●

<sup>9</sup> Lescure, Jean, *Lapique*,  
Edition Galains, p. 78.

Pero el desconocimiento no es ignorancia, sino el difícil resultado de la superación del conocimiento. Únicamente a este precio una obra es en cada momento puro comienzo, y su realización un ejercicio de libertad <sup>9</sup>. ●

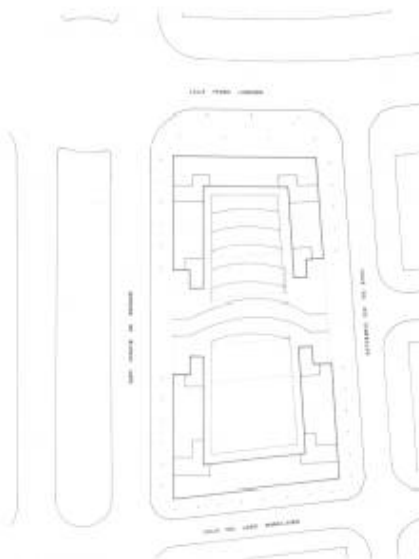
<sup>9</sup> Lescure, Jean, *Lapique*, Edición Galains, p. 78.



Edificio de oficinas en Santander  
*Office building in Santander*



Edificio de viviendas en San Francisco el Grande  
*Apartment building in San Francisco el Grande*



Edificio de viviendas en Palomeras  
*Apartment building in Palomeras*

## ALFREDO ARRIBAS



Barcelona. 1954.  
Arquitecto por la ETSAB (Escuela Técnica Superior de Arquitectura). 1977.  
Profesor de Proyectos de la ETSAB. 1978-1990.  
Coordinador del Área de Diseño de Interiores de la Escuela de Diseño Elisava. 1979-1990.  
Miembro del Consejo de Dirección de la Escuela de Diseño Elisava. 1979-1990.  
Presidente de INFAD (Agrupación de Interioristas del FAD). 1982-1985.  
Vicepresidente del FAD (Fomento de las Artes Decorativas). 1986-1988.  
Medalla de Oro de FAD en reconocimiento a su trayectoria profesional.

### MIGUEL MORTE

Barcelona. 1957.  
Arquitecto por la ETSAV (Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés). 1983.  
Profesor de construcción de la Escuela de Diseño Elisava. 1987-1990.

### ALFREDO ARRIBAS ARQUITECTOS ASOCIADOS

#### Concursos y Premios

Ganador con Basilio Tobías del concurso del MOPU (Ministerio de Obras Públicas) para la construcción de 214 viviendas en Zaragoza. 1981.  
Ganador con Estanislao Roca del concurso promovido por la Generalitat de Catalunya para construir un Centro Deportivo en Camp Clar (Tarragona). 1983.  
Ganador con Jordi Bieto y Sergio Pérez Parrilla del concurso para la remodelación del Parque de Santa Catalina y el Casino de Las Palmas. 1985.  
Finalista de los Premios FAD de Arquitectura e Interiorismo con la obra Escuela Elisava. 1986.  
Finalista de los Premios FAD de Arquitectura e Interiorismo con las siguientes obras: «Casa Pastor», «Velvet Bar» y «L'Hort de les Monges». 1987.  
Finalista y ganador del Premio FAD de Interiorismo por la obra «Network Café», realizada en colaboración con Eduard Samsó. 1987.  
Ganador del Primer Premio EDIM 88, conjuntamente con Eduard Samsó, otorgado por la Comunidad Autónoma de Madrid y la Escuela de Artes y Oficios, por su obra «Francisco Valiente». 1988.  
Finalista y ganador del Premio FAD del Jurado de la Opinión por la obra «Louie Vega». Ganador del Concurso para la Ampliación del Museo de la Ciencia de Barcelona. 1988.  
Representante español en la Bienal 89 de Barcelona con la obra «Louie Vega».  
Finalista de los Premios FAD de Arquitectura e Interiorismo por la obra «Clik dels Nens», realizada en colaboración con Javier Mariscal.  
Finalista del Premio Internacional de Arquitectura QUATERNARIO 90, organizado por la Fundación Cuaternario, con la obra «Louie Vega».  
Ganador del concurso restringido convocado por el Ministerio de Cultura Español, para realizar el Pabellón español, en el Buchmesse 91. Frankfurt.

#### Exposiciones

NEOCON 20. Chicago. USA. 1988.  
SALA VINÇON. Barcelona. España. 1990.  
BARCELONA CREACIO. Yokohama. Japón. 1990.  
EXPOSITION AU DEMI-CERCLE. París. Francia. 1990.  
DESIGN HORIZONTE. Frankfurt. RFA. 1990.  
SIA (Salón Internacional de la Arquitectura). París. Francia. 1990.

Barcelona. 1954.

Architect. ETSAB (Superior Technical School of Architecture of Barcelona). 1977.  
Professor of Projects of ETSAB. 1978-1990.  
Coordinator of the Interior Design Section in Elisava School of Barcelona. 1979-1990.  
Member of the Direction Council in Elisava School of Design of Barcelona. 1979-1990.  
President of INFAD (Association of Interior Designers of FAD). 1982-1985.  
Vice President of FAD (Arts and Crafts Foundation). 1986-1988.  
FAD Gold Medal to distinguish his professional career. 1990.

### MIGUEL MORTE

Barcelona. 1957.  
Architect. ETSAV (Superior Technical School of Architecture of Valles (Barcelona)). 1983.  
Professor of Construction in Elisava School of Design of Barcelona. 1987-1990.

### ALFREDO ARRIBAS ARQUITECTOS ASOCIADOS

#### Competitions and Awards

Winner with Basilio Tobías in a MOPU (Ministry of Public Works) competition to build 214 home project in Zaragoza. 1981.  
Winner with Estanislao Roca in a Generalitat de Catalunya (Regional Government) competition to build a Sport Center in Camp Clar (Tarragona). 1983.  
Winner with Jordi Bieto and Sergio Pérez Parrilla in a competition to renovate the Santa Catalina Park and the Casino de Las Palmas. 1985.  
Finalist of FAD Awards of Architecture and Interiorism with the work «Escuela Elisava». 1986.  
Finalist of FAD Awards of Architecture and Interiorism with the following works: «Casa Pastor», «Velvet Bar» and «L'Hort de les Monges». 1987.  
Finalist and winner of FAD Award of Interiorism with the work «Network Café», in collaboration with Eduard Samsó. 1987.  
Winner of the First Award EDIM 88, with Eduard Samsó, granted by the Autonomous Council of Madrid and the Arts and Crafts School, by their work «Francisco Valiente». 1988.  
Finalist and winner of the Jury FAD Award with the work «Louie Vega». 1988.  
Winner of the competition for the ampliation of the Science Museum of Barcelona. 1988.  
Spanish representant in Bienal 89, who took place in Barcelona during October 89, with the work «Louie Vega».  
Finalist of FAD Awards of Architecture and Interiorism with the work «Clik dels Nens», in collaboration with Javier Mariscal.  
Finalist in the Competition QUATERNARIO 90 International Architecture Award organized by Quaternario Foundation. Venice. Italy.  
Winner of the Competition convoked by the Spanish Culture Ministry to realize the Spanish Pavillon for the Buchmesse 91. Frankfurt.

#### Exhibitions

NEOCON 20. Chicago. USA. 1988.  
SALA VINÇON. Barcelona. Spain. 1990.  
BARCELONA CREACIO. Yokohama. Japan. 1990.  
EXPOSITION AU DEMI-CERCLE. Paris. France. 1990.  
DESIGN HORIZONTE. Frankfurt. RFA. 1990.  
SIA. Paris. France. 1990.

## LOS CAPRICHOS TEOLOGICOS DE LA MERCANCIA, SIEMPRE

Juan  
José  
Lahuerta

Entre las sorpresas —medidas, rebuscadas, convertidas en único fin— que encierran las Torres de Avila, una sobre todo importa: la que provocan las dos cúpulas estrelladas o, más exactamente, el verlas ascender, descender y girar sobre sí mismas lentamente, gracias a ese motor invisible y silencioso que, sin duda, tienen. Es una sorpresa que prepara para la siguiente: la de contemplar inesperadamente, desde la terraza, el paisaje también nocturno de Barcelona. Al fin —maravillas de la técnica— los tres cielos son equivalentes.

¿A qué nos recuerda ese motor invisible que nos acerca las estrellas, que las mete en nuestra —es un decir— habitación para que la iluminen? A la técnica del *Magic Circus*, sin duda, pero aún más a la que atraviesa las comodidades sin cuento de *Le vingtième siècle* o de *La vie électrique*: el mundo absolutamente feliz, puesto que ya completamente tecnificado, de 1953, tal como era visto en 1892.

Si se tiene que conquistar el Polo Norte, pongamos por caso, basta con lanzar desde el globo aerostático bombas de cloroformo para dormir a los osos. ¿Conquistarlo?: claro, para convertirlo en acciones de la North Pole & Co. La sociedad que Robida describió en sus novelas queda en ese ejemplo bien definida, aunque, a decir verdad, los ejemplos sobran: fábricas para aprovechar la energía de los movimientos planetarios, construcción de un nuevo continente en Polinesia, aspiradoras de nubes o teléfonos sólo para conversaciones mundanas.

Pero, ¿cómo funcionan semejantes aparatos? Robida, al contrario de otros que, como Verne, intentaban hacer verosímiles sus inventos con farragosas justificaciones científicas, no da explicaciones: ¿para qué? Su casi contemporáneo Grandville sustituía las estrellas de la Vía Láctea por lámparas de gas: la cuestión no era creer si podía o no hacerse, sino tan sólo mostrar lo que —literalmente— *saltaba a la vista*.

Y lo que *saltaba a la vista* era —sin paradoja— lo esencial, lo más profundo. Esa técnica que sólo espera ser diseñada y usada con alegría, y para la que son inútiles las preguntas sobre su origen ¿de qué hablaba a los lectores Robida sino de la completa secularización del mundo? Ante tal secularización, y especialmente ante el regocijo que debía producir entre quienes la veían en el escaparate de los libros ilustrados de Robida o de los grabados de Grandville, muchos de los gestos del arte contemporáneo parecen simplemente ridículos. Pongamos por caso: ¿qué pensar de un manifiesto *contra el claro de luna* cuando ya Grandville había acercado la luna a la tierra para tener más luz por la noche? La bombilla eléctrica —el *Palais des Illusions*— impedía que la noche cayera: en Memlo Park, y no con manifiestos, se había acabado con el claro de luna. Lo de Grandville, o lo de Robida, no es sino esa secularización convertida en imágenes comprensibles, inmediatas. ¿Qué resultan inverosímiles las máquinas aspiradoras de nubes?, tal vez, pero no es de eso de lo que ellos nos hablan.

Por otra parte, la secularización que la ciencia y la técnica entienden debe ser universal. Benjamin recuerda aquellos grandes almacenes londinenses que se anunciaban como los mayores ¿de la ciudad, del país, del planeta? No: del universo. Entre pensar que se trata de una ironía, o pensar que aquellos comerciantes creían en la existencia de grandes almacenes en Marte, por ejemplo, me inclino por lo segundo. Y si no existían ya, pronto existirían. El firmamento entero, pero sobre todo Marte

ALWAYS  
THE THEOLOGICAL  
WHIMS OF MERCHANDISE

One of the measured, elaborate surprises which became a sole aim of the «Torres de Avila» (Avila Towers) is of utmost importance: that which creates the two starry domes or more precisely, which lets them be seen to slowly rise, fall and turn on their own axes under the propulsion of an invisible motor they undoubtedly possess. This surprise paves the way for the next one: the unexpected contemplation of the nocturnal landscape of Barcelona from the balcony. The three skies are ultimately equivalent; a technical marvel.

What are we reminded of by this invisible motor which draws the stars closer and places them in what could be called our room to illuminate it? Undoubtedly the «Magic Circus» technique, but even more, one which passes through the countless commodities of «Le Vingtième Siècle» or «La Vie Electrique»: the perfectly satisfied, completely technified world of 1953 as foreseen in 1892.

If I had to conquer the North Pole, for example, I would merely launch chloroform bombs from my air balloon to put the bears to sleep. Conquer it? Naturally: to turn it into shares in the North Pole Co. The society described in Robida's novels rests on this well-defined example although, to tell the truth, other examples abound: factories using energy from the movement of the planets, the construction of a new continent in Polynesia, vacuum cleaners for clouds and exclusive telephones for mundane conversations.

But how did such gadgets work? Robida, in contrast to others such as Verne who tried to make their inventions plausible with hodge-podge scientific justifications, gave no explanations: why bother? His quasi-contemporary Grandville replaced the stars in the Milky Way with gas lamps: it was not so much a matter of whether or not it could be done as simply showing what literally sprang to mind.

And what unparadoxically sprang to mind was the essence-profundity. What was the message that this technology, merely awaiting its design and cheerful usage and for which questions about its origin are useless, held for Robida's readers if not the complete secularization of the world? In the face of this secularization, especially in the face of the mirth it no doubt produced in those who perceived it in the showcase of Robida's illustrated books and Grandville's engravings, many of the gestures of contemporary art seemed just ridiculous. An example: what could one think of a manifesto «Against Moonlight» when Grandville had already brought the moon closer to the earth to provide more nocturnal illumination? Electric light, the «Palais des Illusions», prevented night from falling: in Malmo Park, moonlight had been eliminated, and not with a mere manifesto. Grandville and Robida are nothing but secularization turned into immediate, comprehensible images. The cloud vacuum cleaners may well seem implausible, but that is not what they are conveying to us.

Moreover, the secularization spread by science and technology ought to be universal. Benjamin recalls the London department stores which claimed to be the biggest in town, in the country? In the world? No: in the universe. Given the choice between thinking it was an irony and thinking that those shop keepers believed in department stores on Mars, for example, I am inclined to choose the latter.

y la Luna, están siempre, en las historias de Robida o en las imágenes de Grandville, literalmente a la vuelta de la esquina: sin bromas.

Muchas veces se ha visto en la obra de gentes como Robida y Grandville —o en algunos cuentos del último Verne, como *La journée d'un journaliste américain en 2889*— una sátira. Sin embargo, esta deformación grotesca de la realidad que ellos proponen tiene, por decirlo de algún modo, un sentido lineal, una dirección única. No se revuelve contra la realidad, sino que la continúa y estira, llevándola a límites inverosímiles, pero, eso sí, situados en el futuro. Es una deformación que parte del presente pero que rueda con su mismo ritmo temporal para enseñar lo que será. Es, en fin, *propaganda* del presente o, más propiamente, de lo que ya es.

Esa es la técnica de la publicidad: estirar hasta el límite lo que se anuncia. Y también, como en Robida y Grandville, enseñar lo que no se puede tocar. El mayor espectáculo.

En las Torres de Avila lo más sorprendente es, como he dicho, tener prisioneros de una técnica invisible a esos firmamentos rodantes que son sus cúpulas, ver ancladas en ellas al sol y a la luna, y comprobar la equivalencia de sus lámparas eléctricas con la del cielo negro sobre Barcelona: negro porque la luminosidad nocturna de la ciudad oculta la luz de las estrellas verdaderas. El ascensor transparente o la *alta tecnología* que hay que poner en marcha para, por ejemplo, vaciar el depósito del w.c. o abrir los grifos *sensibilizados* en los lavabos, parece poca cosa al lado de eso, pero no sobra. Es la cara fantástica y despreocupada de la misma técnica invisible que, en las cúpulas estrelladas, habla de lo cósmico: como los lectores de Robida podemos creérnoslo todo confiadamente, puesto que el movimiento *salta a la vista*.

Y, además, ahí están, por todas partes, los símbolos sagrados —compases, triángulos, ojos— convertidos en *alegre* decoración. Son el paradigma del dominio de la moda: esa simbología masónica es el resultado de la astuta banalidad de *Il pendolo di Foucault*, o sea, el *éxito de ventas* y su aprovechamiento en estado puro. Y son el paradigma también —si bien se piensa, entre grotesco y terrible— del fin alcanzado por aquella secularización del mundo, que fue un tiempo optimista.

En las Torres de Avila vemos la caricatura de aquel optimismo. Las máquinas aspiradoras de nubes eran *publicidad* de la técnica y la ciencia, pero era la *técnica de la publicidad* quien se apropiaba de cada paso al límite dado por Robida. Las Torres de Avila, como toda buena caricatura, no hacen sino *imitar* esa técnica exagerando sus rasgos. ¿Para qué? Para *ser* fugazmente, o sea, para *estar* de moda. Ya en otra ocasión expliqué cómo en la obra de Alfredo Arribas los materiales de construcción —vamos a llamarlos así— se yuxtaponen unos a otros, en una sucesión que no es que no logre establecer relaciones o *com-posiciones*, sino que no lo pretende. Esa sucesión aditiva de materiales es, literalmente, una exposición: una exposición *comercial*, el *stand* de una empresa. Caricatura de aquel optimismo, pues, pero algo más.

¿Para qué se desplegaba la fantástica técnica de *La vie électrique* sino para satisfacer las necesidades de los humanos? Ahora bien, ¿necesitan los humanos impedir que la noche caiga? Ya hemos visto que aquel despliegue era el mayor espectáculo. Como tal queda definido por el mirar pero no tocar. Es en él, en efecto, donde más claramente se muestra una inversión bien rentable: ya no son los hombres quienes utilizan las cosas, sino las cosas las que hacen servir —y ponen a servir— a los hombres. Ese es el estado puro de la publicidad, y aquí viene el algo más de la caricatura: en las Torres de Avila, la *alta tecnología* mete el firmamento en casa y lo pone a rodar, haciendo que sean las propias cosas las que, simplemente, se usen y consuman entre ellas. Por parte de los visitantes ya sólo queda el pasmo, pero un pasmo intrascendente, que dura sólo una visita. Esa visita es el único instante en el que las Torres de Avila son lo que querían ser: *lo último*. •

And if they did not already exist, they would do so soon. In Robida's stories and Grandville's engravings, the entire firmament, especially Mars and the moon, is always literally just around the corner, no joking.

Satire is often to be found in the works of people like Robida, Grandville and in some of the late Verne's short stories such as «La Journée d'un Journaliste Américain en 2889». Nevertheless, this grotesque deformation of reality they propose is, in a way, a linear path, a single direction. They are not rebelling against reality but continuing and stretching it, taking it to inconceivable limits set in the future.

It is a deformation which originates in the present but progresses at its own temporal speed to show what is to come. It is essentially propaganda for the present, or more precisely, for what now exists. This is the technique of advertising: stretching the product to the limit. And, as in Robida and Grandville, showing the intangible: the greatest show on earth.

The greatest surprise of «Torres de Avila» is to find the moving firmaments of its domes imprisoned by an invisible technique; to see the sun and the moon anchored in them and to discover the equivalence between their electric lights and the black sky over Barcelona: black because the nocturnal luminosity of the city hides the light of the «real» stars. The transparent elevator and the «high tech» which must be activated to empty the toilet bowl or turn on the sensitized taps in the washbasins, for example, seem insignificant in comparison, but not superfluous. It is the far-fetched, non-chelant face of the same invisible technique that describes the cosmic through the starry domes: like Robida's readers, we can believe everything confidently, given that the movement «springs to mind».

Sacred symbols—compasses, triangles, axes are everywhere, turned into cheerful decoration. They are the paradigm of the dominion of fashion: meccanic symbolism which is the result of the astute banality of «Il Pendolo di Foucault», i.e., sales success and its utilization in a pure state analyzed closely, they are also the paradigm, midway between grotesque and terrible, of the end reached by this secularization of a once optimistic world.

A caricature of this optimism can be found in Torres de Avila. The cloud vacuum cleaners were advertisements of technique and science, but it was advertising technique which appropriated each extreme step taken by Robida. Torres de Avila, like all good caricatures, simply imitates the technique by exaggerating its characteristics. What for? To «be» transiently, i.e., to «be» in fashion. I have explained elsewhere how what could be called construction materials in the work of Alfredo Arribas are juxtaposed in a succession which does not even attempt to establish relationships or compositions. The additive succession of materials is literally an exhibition: a commercial exhibition in the «stand» of a company. It is thus a caricature of that optimism, but also goes further.

Why display all that fantastic technology of «Le Vie Electrique» if not to satisfy human needs? But do humans need to prevent the night from falling? We have already said that such a display is the greatest show on earth. It is defined as such by a «look but do not touch». It is precisely here where a highly profitable investment is shown: man no longer uses things, it is the things which make man useful. This is the pure state of advertising, and it is here that we find the additional facet of the caricature: in the Torres de Avila, the «high tech» which puts the firmament in the house and sets it going, turning the very objects into things which are simply used and consumed by themselves. The only thing left for visitors is astonishment—an unmomentous astonishment that only lasts a single visit. That visit is the only instant during which Torres de Avila are what they wanted to be: *the latest*. •





A. Arribas, J. Mariscal y M. Morte  
Pueblo Español, Barcelona. 1988/1990

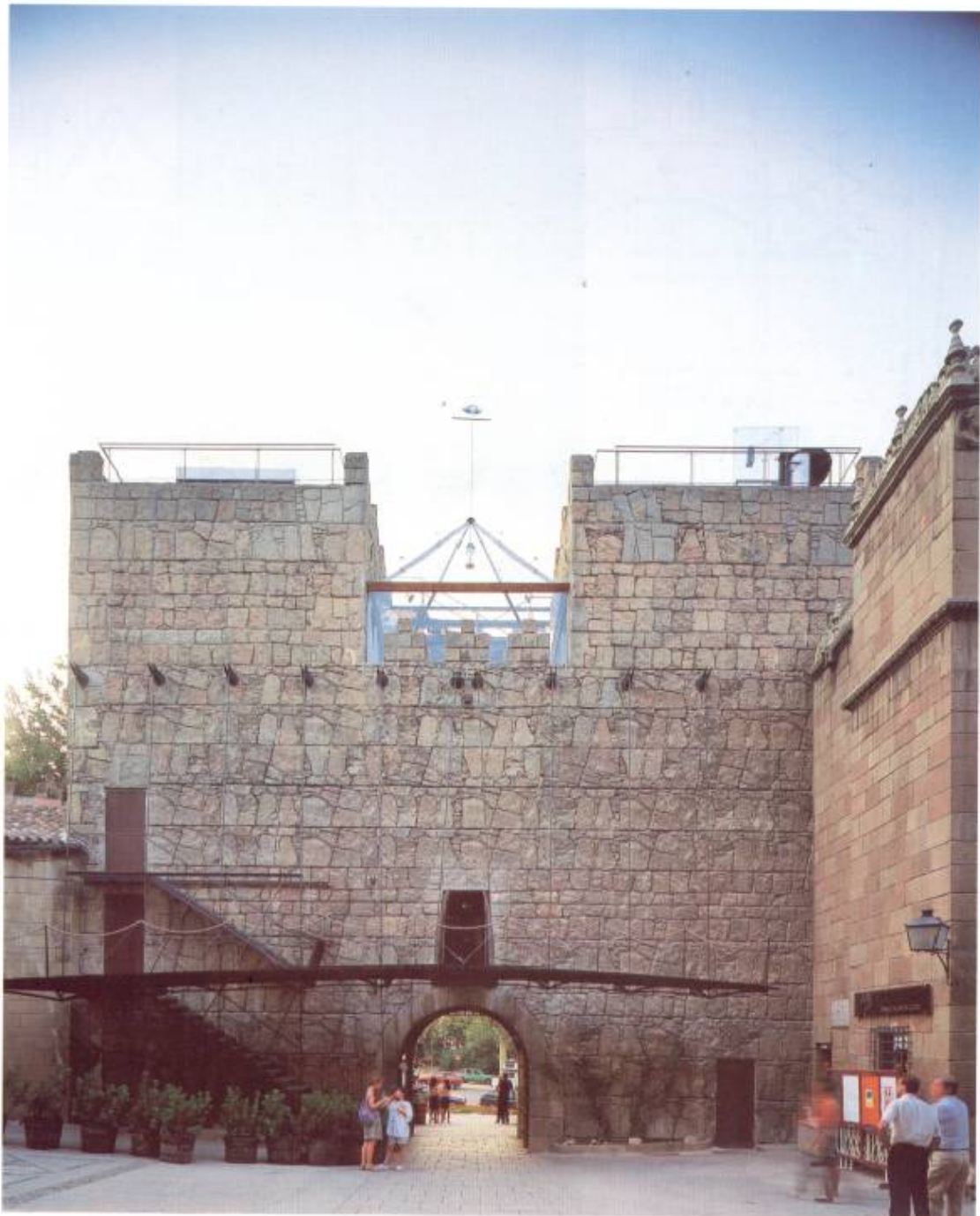
*Design  
for two bars*

Torres de Avila es un proyecto total. Nos dieron un espacio vacío, fuera era un decorado de hormigón piedra y dentro dos tubos enormes con un techo de estrellas. El lugar era raro, inusual, estaba emplazado en una zona aislada y difícil y el edificio era emblemático de fotopostal, de souvenir, era la puerta del primer parque precursor del Disney World.

Valía la pena ver qué se podía hacer dentro de dos torres medievales incomunicadas y abandonadas. Nos pidieron hacer dos bares, con dos puertas, separados con aquellos dos espacios gemelos. Y éramos dos.

Torres de Avila is a complete project. We were given an empty space; the exterior had a stone concrete trimming while inside there were two immense tubes with a star shaped ceiling. The site was weird, located in a difficult isolated area, while the building itself was emblematic of a picture postcard, a souvenir, the gateway to the first forerunner park to Disney World.

It was worthwhile trying to see what could be done inside two unconnected, abandoned medieval towers.



A final ha salido esto. Ha sido un proyecto largo, caro, difícil de construir, difícil de dibujar pero muy fácil de soñar, de oler, de meditar. Torres de Avila parte de un guión preestablecido por nosotros. Una norma básica: hay dos espacios iguales, lo que en uno será positivo en el otro será negativo y en el centro todo lo contrario, el uno.

Hemos pensado en un espacio que comunique sensaciones. Una caja cerrada que funciona sola. Se despierta a las diez de la noche y se empieza a dormir entrado el amanecer.

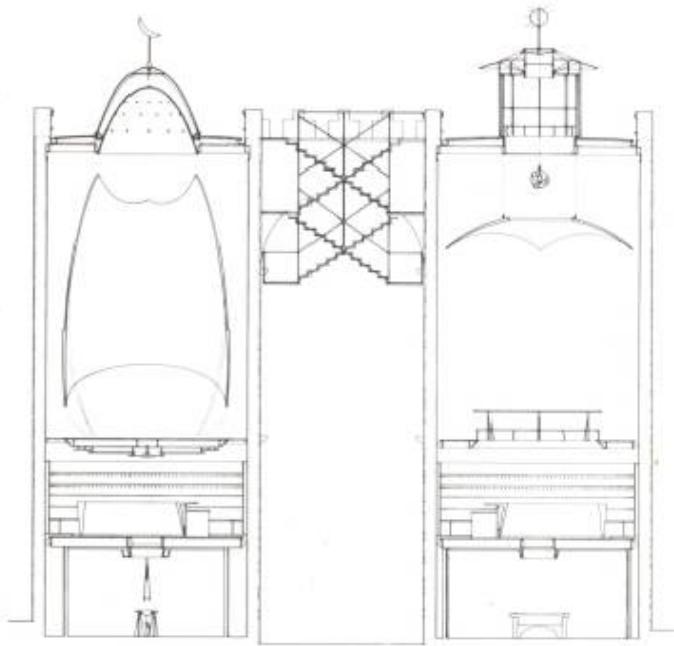
*Mariscal*

We were asked to create two bars with two doorways which were separated by the twin spaces. Furthermore, there were two of us.

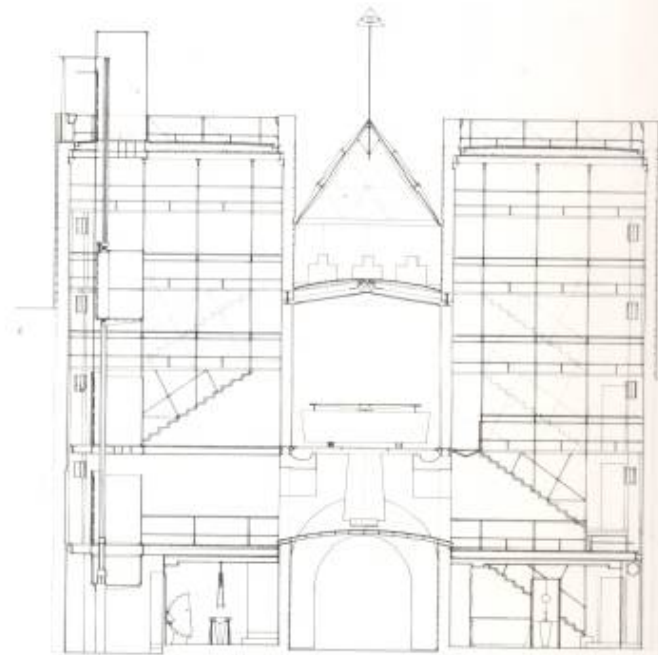
This is what ultimately arose. It has been a long, expensive and difficult design to build, difficult to draw but easy to dream of, smell and meditate on. Torres de Avila is based on a preestablished script of our own. It has one basic norm: two identical spaces, one of which will be positive, the other negative while in the centre, the complete opposite unity.

We have thought of a space which transmits sensations; a closed box which works on its own. It wakes up at 10 pm and dozes off at daybreak.

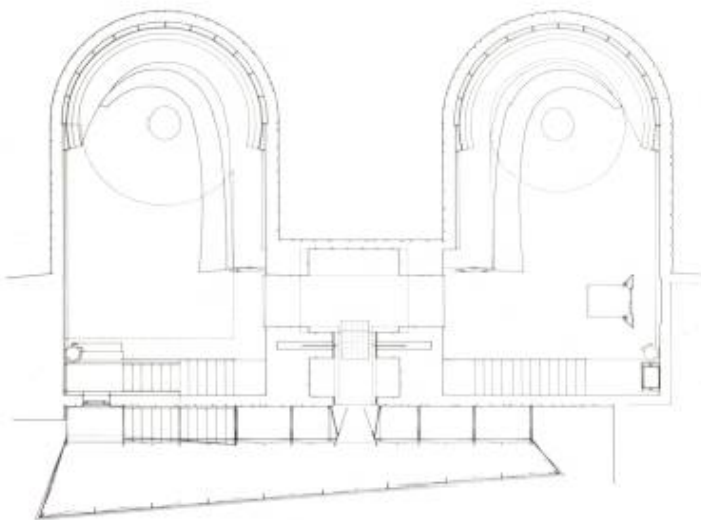
*Mariscal*



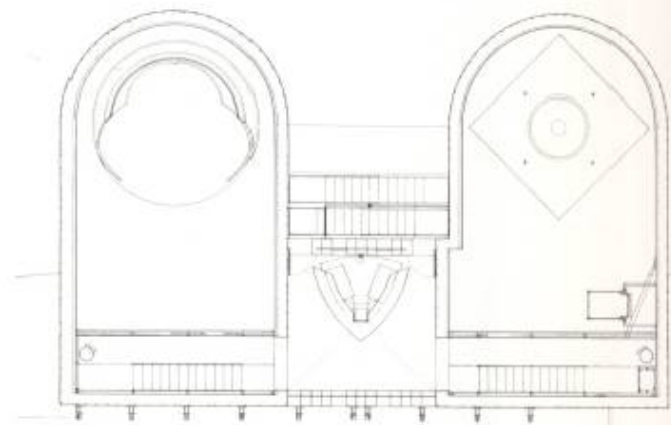
Sección longitudinal por torres / Longitudinal section through towers



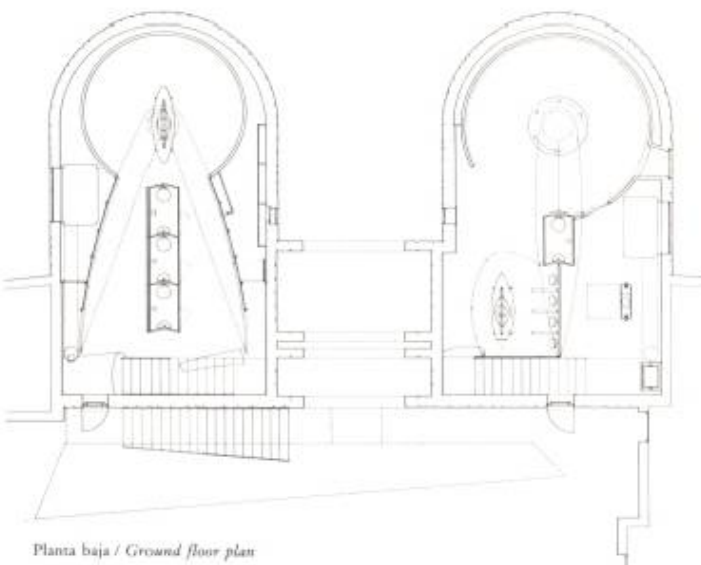
Sección longitudinal por núcleo central / Longitudinal section through central core



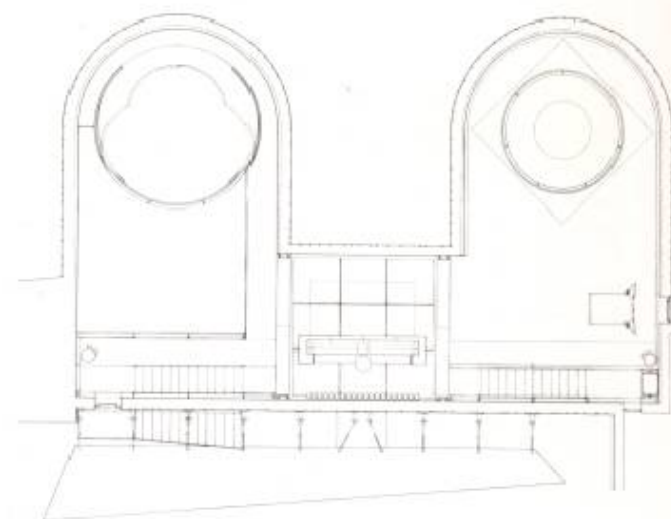
Planta primera / First floor plan



Planta tercera / Third floor plan



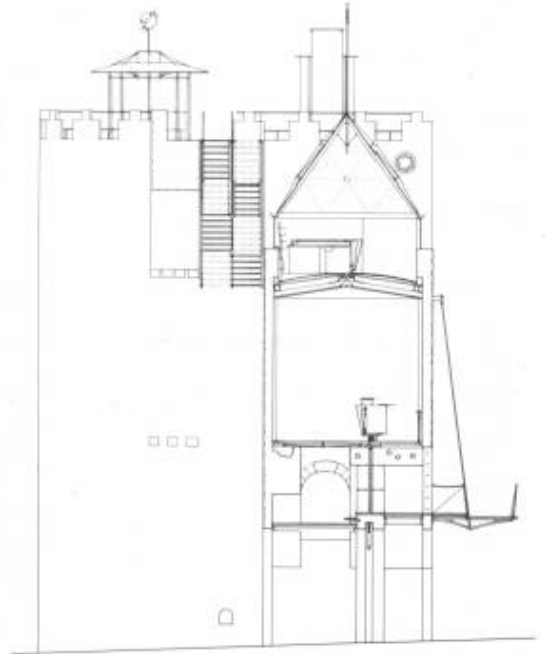
Planta baja / Ground floor plan



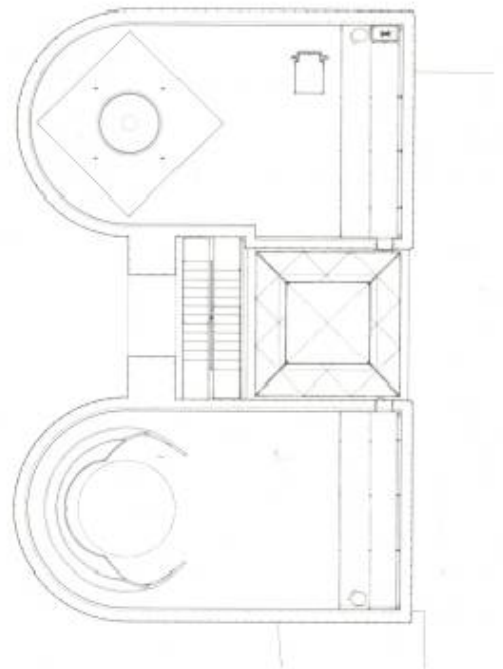
Planta segunda / Second floor plan



Sección transversal por núcleo central  
*Cross section through central core*



Planta cuarta / *Fourth floor plan*





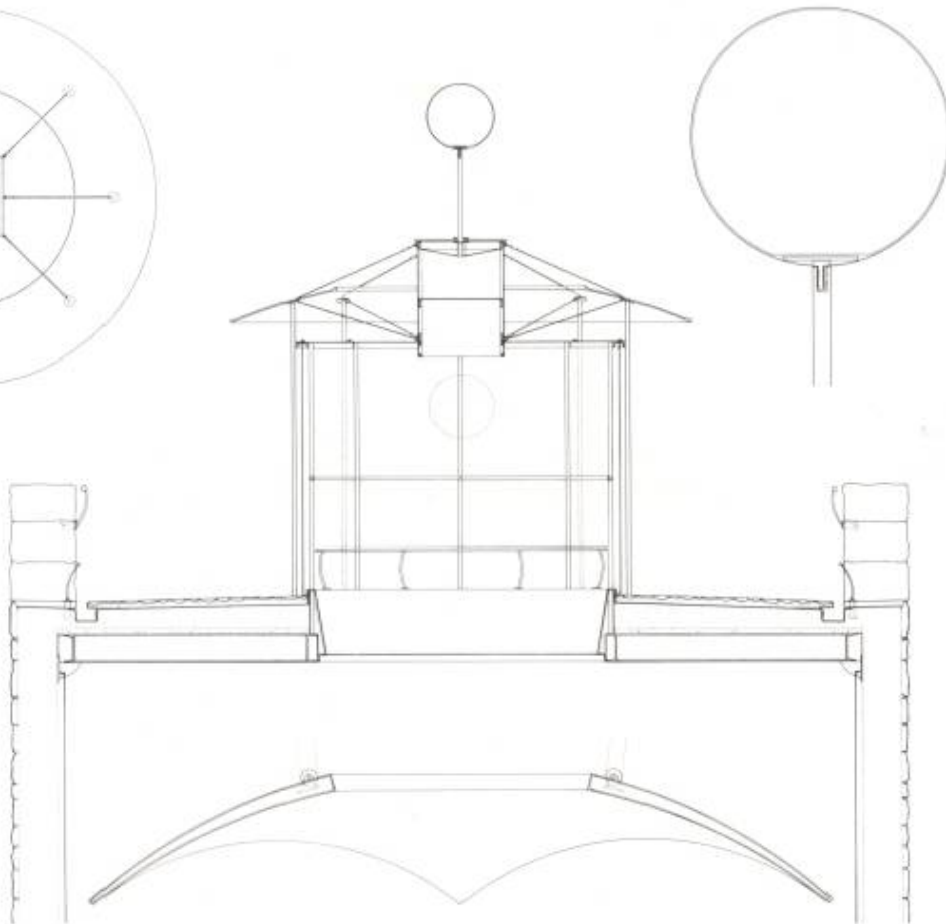
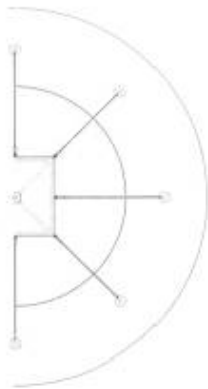
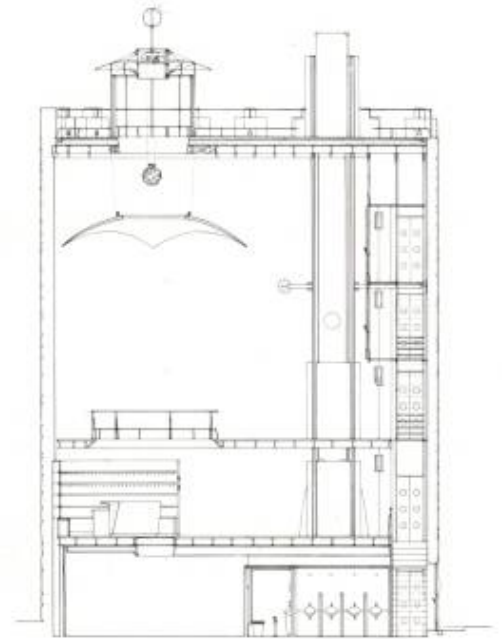
Cuerpo central. Planta primera  
Central core. First floor view



Cuerpo central, Planta segunda  
*Central core. Second floor view*

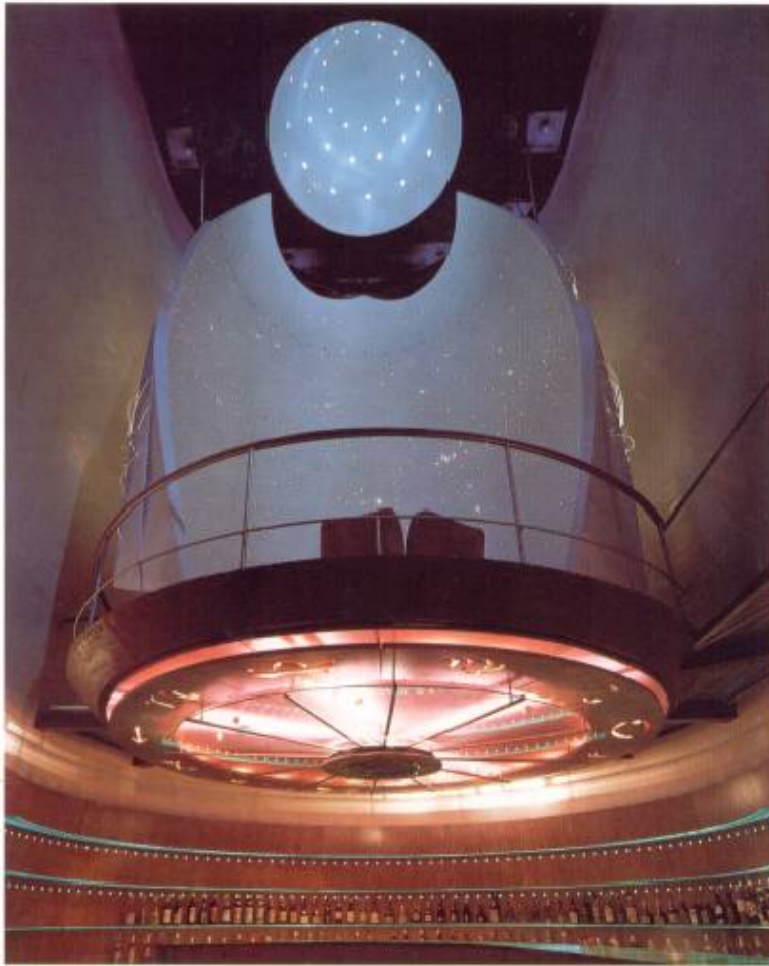


Sección transversal por la «Torre del Sol»  
Cross section through the «Tower of the Sun»  
Detalle de lucernario / Detail of skylight

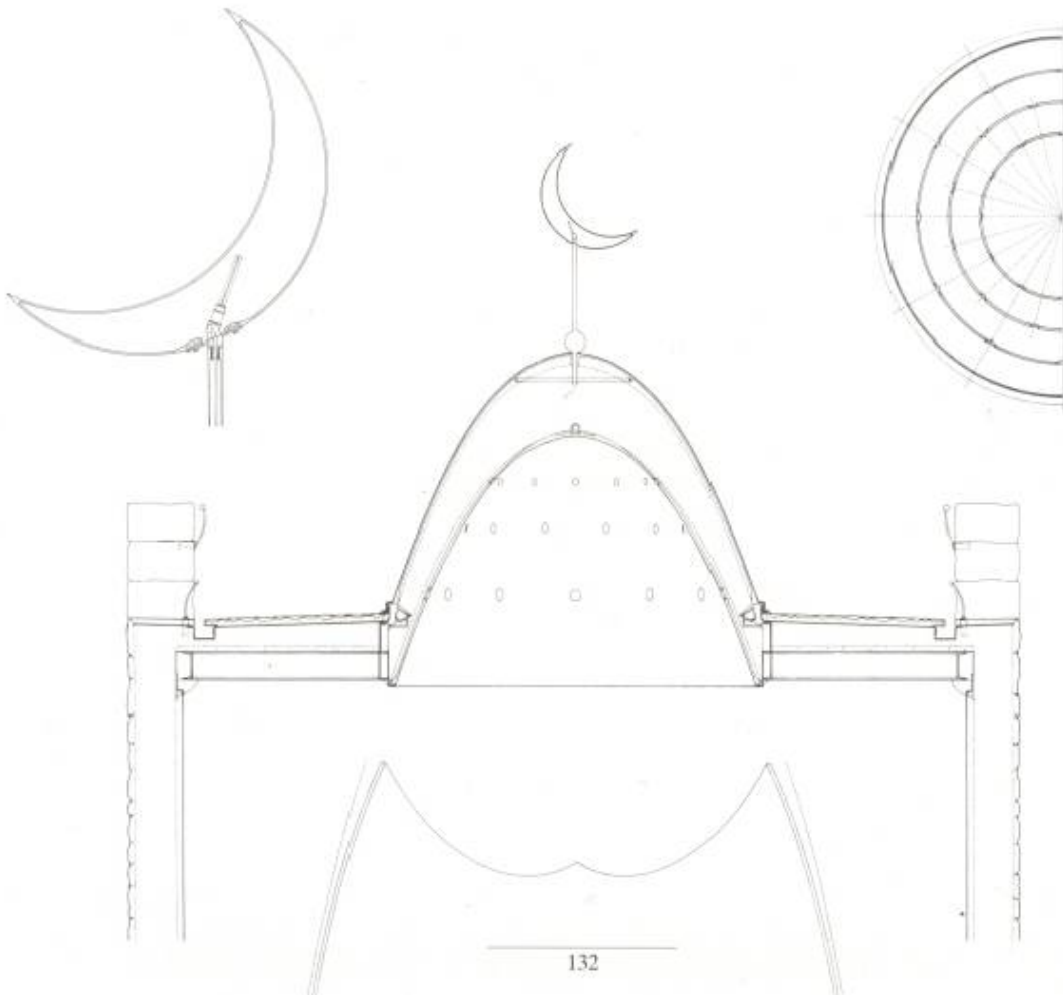
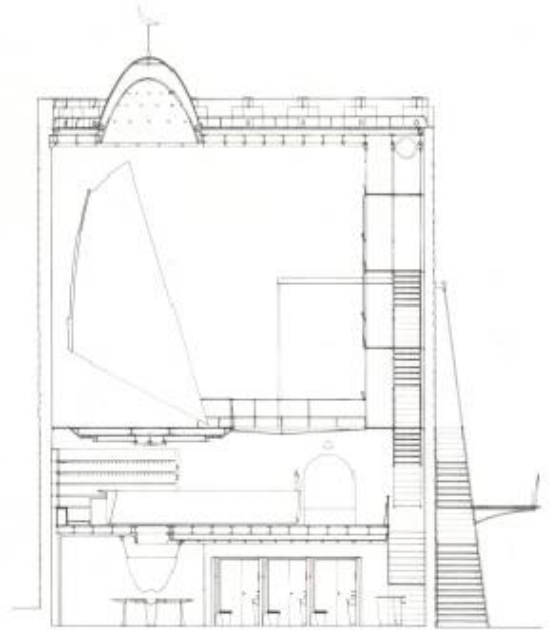






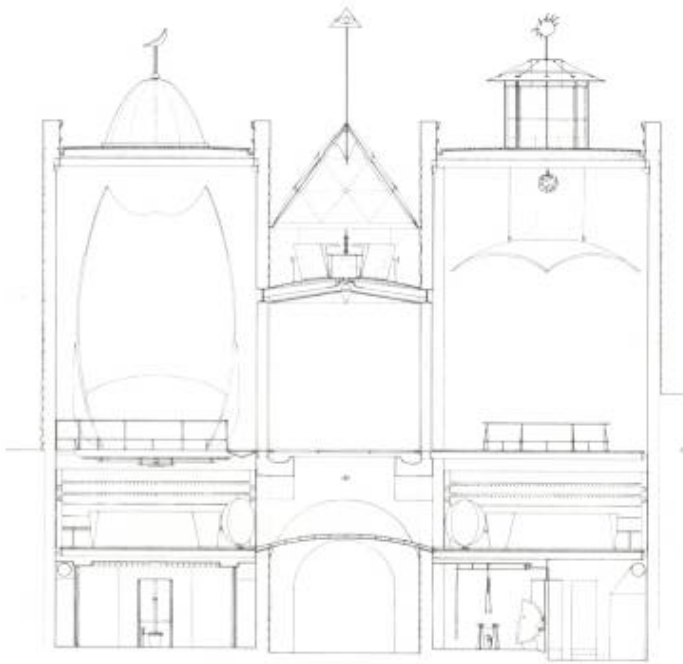


Sección transversal por la «Torre de la Luna»  
Cross section through the «Tower of the Moon»  
Detalle lucernario / Detail of skylight









Sección longitudinal por lucernario central / Longitudinal section through central skylight

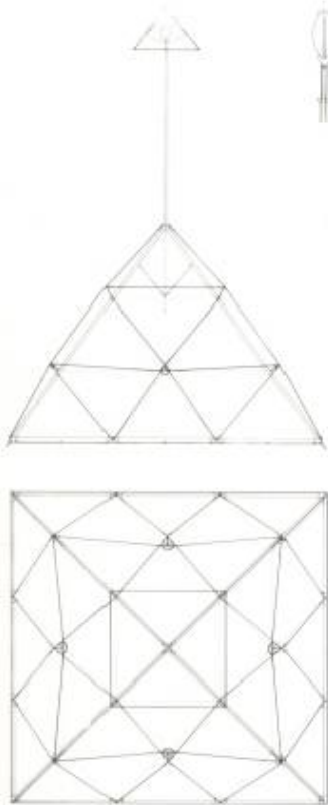
Es este un edificio en que a la dificultad de trabajar en unas dimensiones muy reducidas se añadió el problema constructivo de tener que dotar a unos muros perimetrales de hormigón frágiles, llenos de grietas, del necesario refuerzo y consolidación. El proyecto partía de dos torres gemelas inconexas, con un singular espacio entre ambas que sirvió de vestíbulo de acceso al recinto interior. La dualidad de las torres comportó oposición. Los volúmenes interiores, las connotaciones, los usos, incluso el tratamiento de la luz, son opuestos. Noche-día, luna-sol, femenino-masculino, vacío-lleño, curvado-aristado, difuminado-contrastado,... son parte de los múltiples binomios utilizados para provocar la dualidad. Los ejes verticales de cada torre hilvanan muchos de los elementos protagonistas.

Página de la izquierda:

Vistas —diurna y nocturna— de la terraza

On the left page:

Night and day views of the terrace



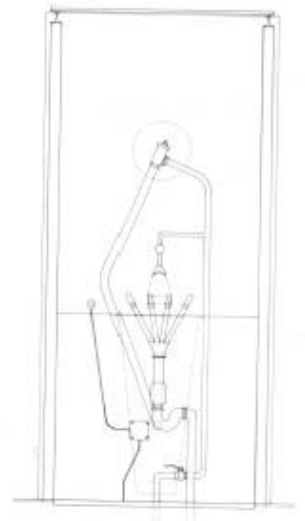
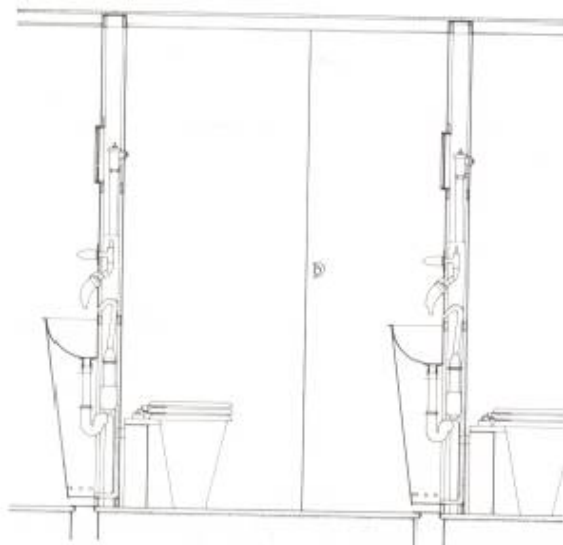
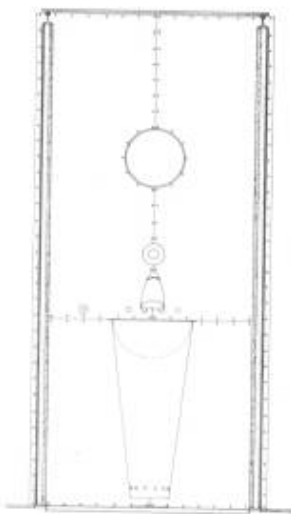
Detalle lucernario / Detail of skylight



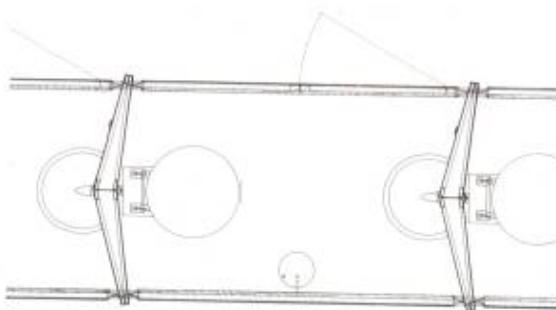


Todo el espacio abierto puede considerarse como un escenario, excepto los cuerpos de comunicación vertical, escaleras y pasarelas, que actúan como balcones, de modo que el visitante puede escoger entre la escena —estática— y la visión —movimiento—. El edificio dialoga con el visitante. Cada recorrido augura una sorpresa nueva, algún descubrimiento. Las sensaciones se acumulan. Todo está suspendido, levitando dentro de las viejas paredes, nada está en contacto con ellas. Los reflejos tenues de iluminación, y la multitud de puntos brillantes, acentúan esa percepción.

*Alfredo Arribas*



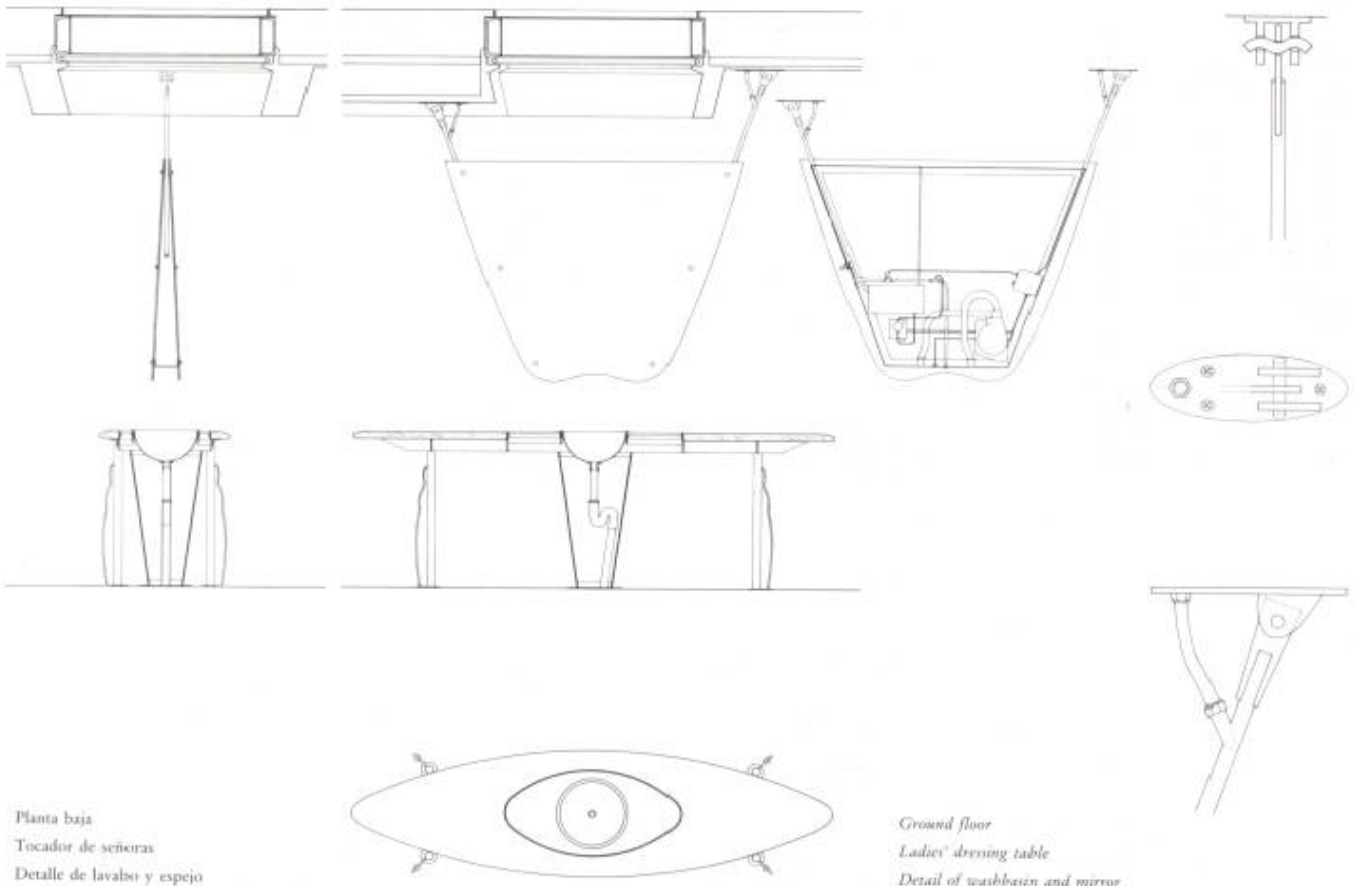
Planta baja  
Aseo de señoras  
Detalle de cabinas



Ground floor  
Ladies' toilet  
Detail of the booths

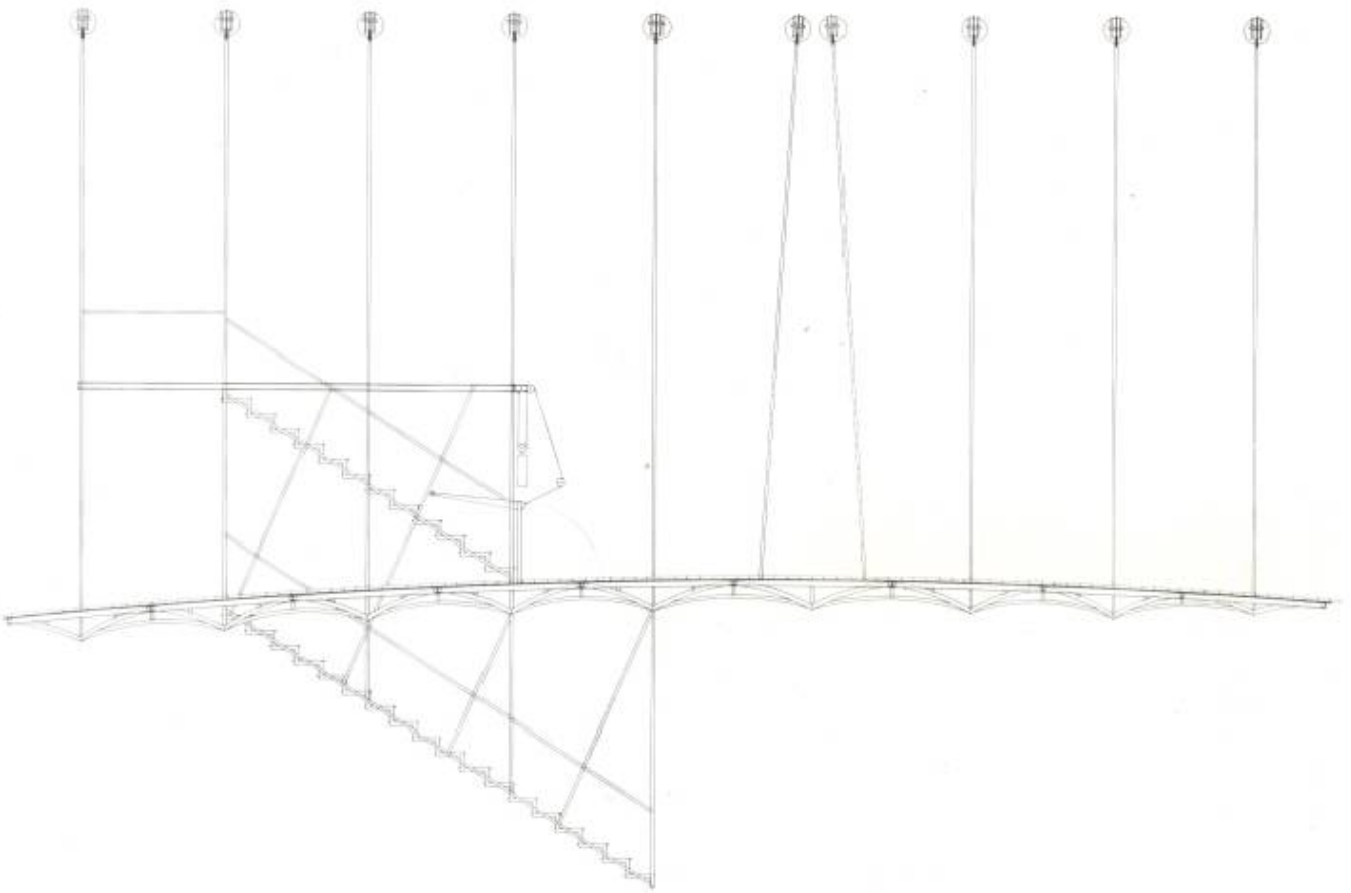


This is a building in which the difficulty of working on a very small scale is complicated by the constructive problem of having to provide cracked, fragile perimeter walls with indispensable reinforcement and consolidation. The design is based on a pair of unconnected twin towers with a remarkable middle space which served as a vestibule access to the interior zone. The duality of the towers acts as contrast. The interior volumes, the connotations, the uses and even the treatment of light are opposed. Night-day, moon-sun, feminine-masculine, empty-full, curved-square, blurred-contrasted are part of the many binomials used to provoke duality. The vertical axes of each tower thread many of the outstanding elements together.

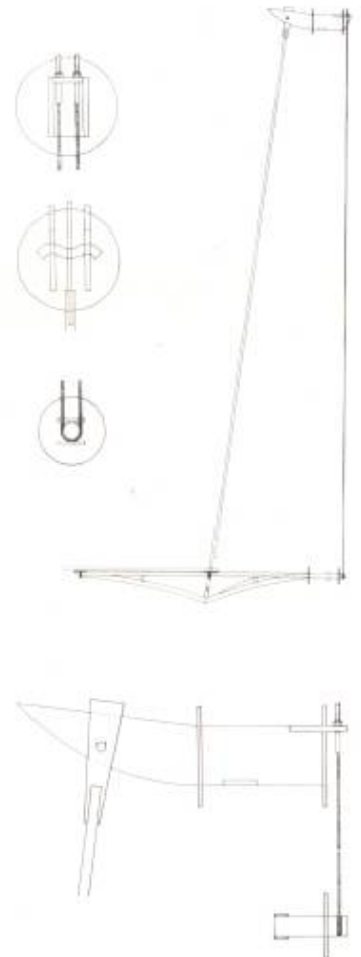


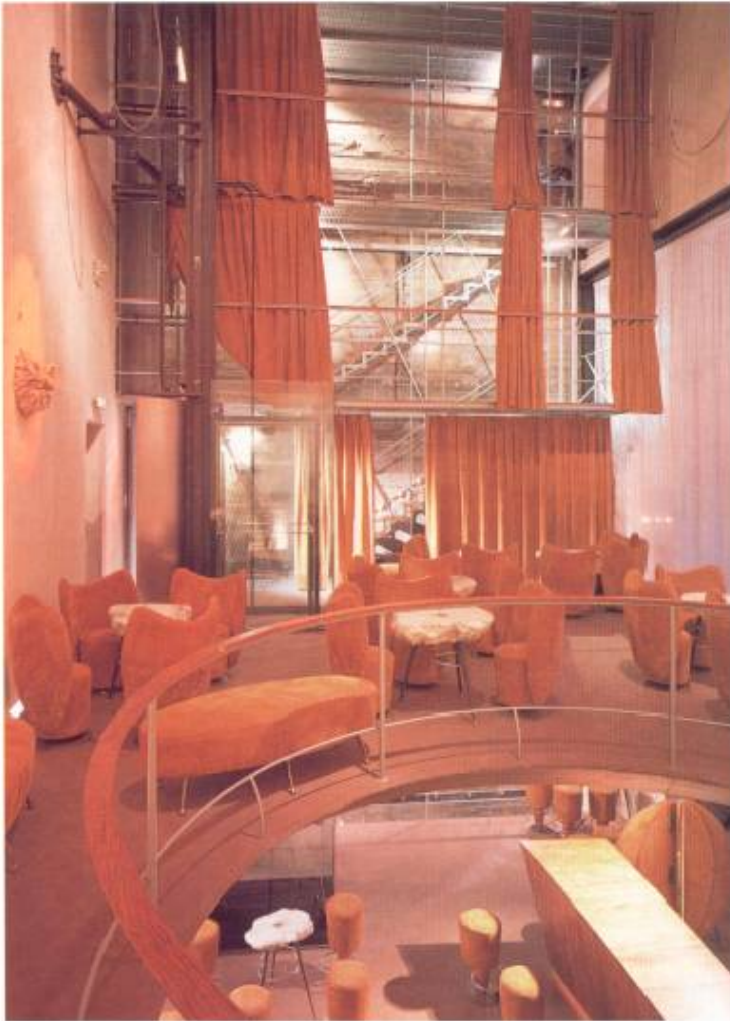
Planta baja  
Tocador de señoras  
Detalle de lavabo y espejo

Ground floor  
Ladies' dressing table  
Detail of washbasin and mirror



Escalera y pasarela exterior. Detalle del anclaje y cables de suspensión  
*Outside gangway and staircase. Detail of anchoring and suspension cables*





Vistas de las escaleras  
(arriba) desde la «Torre del Sol»  
(abajo) desde la «Torre de la Luna»  
View of the staircases  
(above) from the «Tower of the Sun»  
(below) from the «Tower of the Moon»

The whole open space may be regarded as a stage except for the vertical linkage wings, the stairways and the gangways which act as balconies in such a way that the visitor may choose between scenario (static) and vision (movement). The building converses with the visitor. Each route promises a new surprise, a discovery. Sensations accumulate. Everything is in suspense, levitating within the totally detached rejuvenated walls.

The faint reflections of the illumination and the multitude of bright points accentuate this perception.

*Alfredo Arribas*



*Idea-argumento:*  
Alfredo Arribas y Javier Mariscal  
*Arquitectura:*  
Alfredo Arribas y Miguel Moric  
*Colaboradores:*  
Nelson Cabello, Xavier G. Franquesa,  
Marta Soriano, Laurent Duntze  
y Pedro Luis Rocha, *diseño,*  
Cristina Rakosnik, Sergio Muñoz,  
Yoya Mazorra y Carlos Errando, *gráfica*  
*Gráfica, aplicaciones artísticas, vestuario:*  
Javier Mariscal  
*Fotografías:*  
Hisao Suzuki,  
*excepto foto nocturna de la terraza:*  
Rafael Vargas





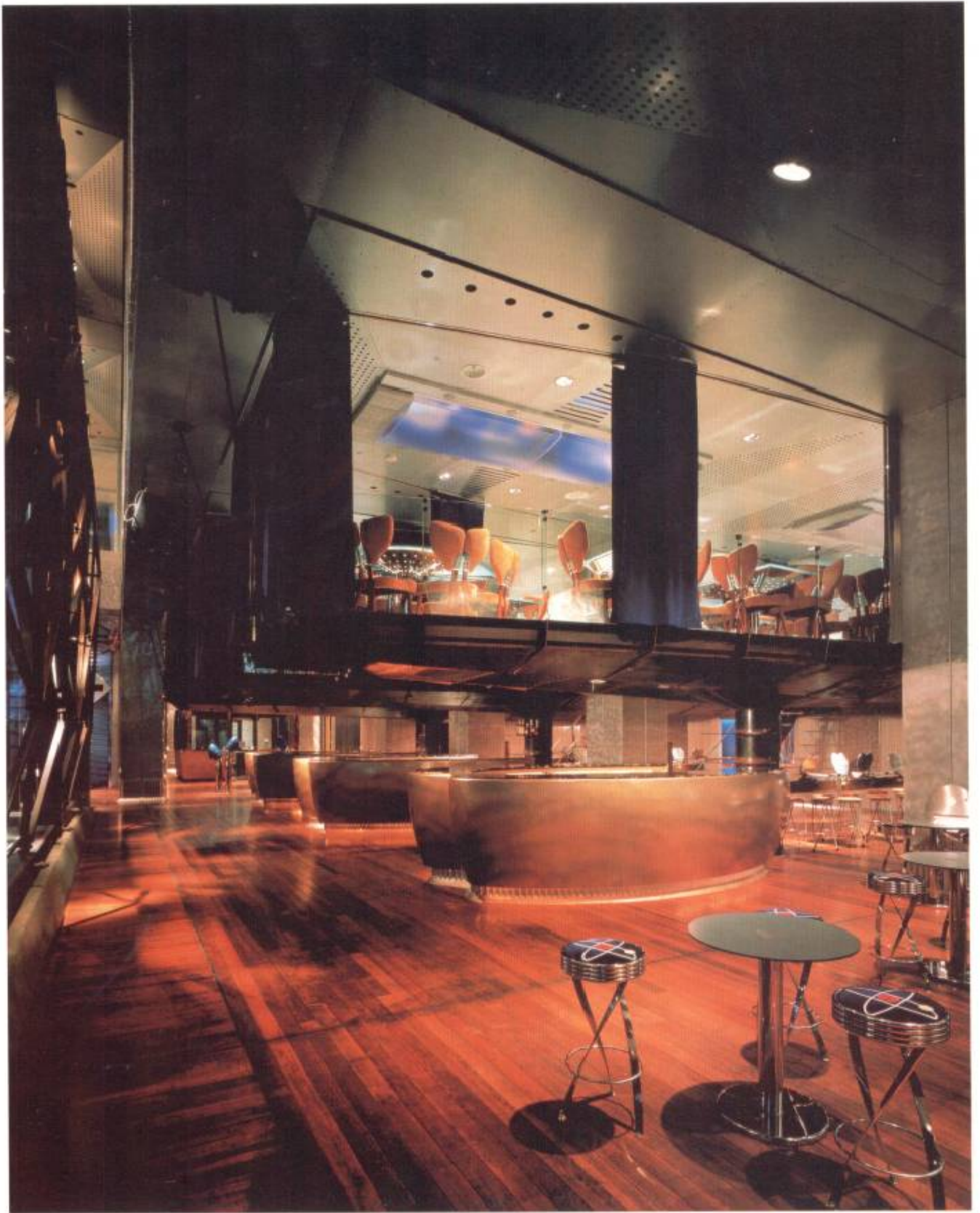
**Alfredo Arribas y Miguel Morte**

**Hotel Il Palazzo. Fukuoka, Japón. 1989/1990.**

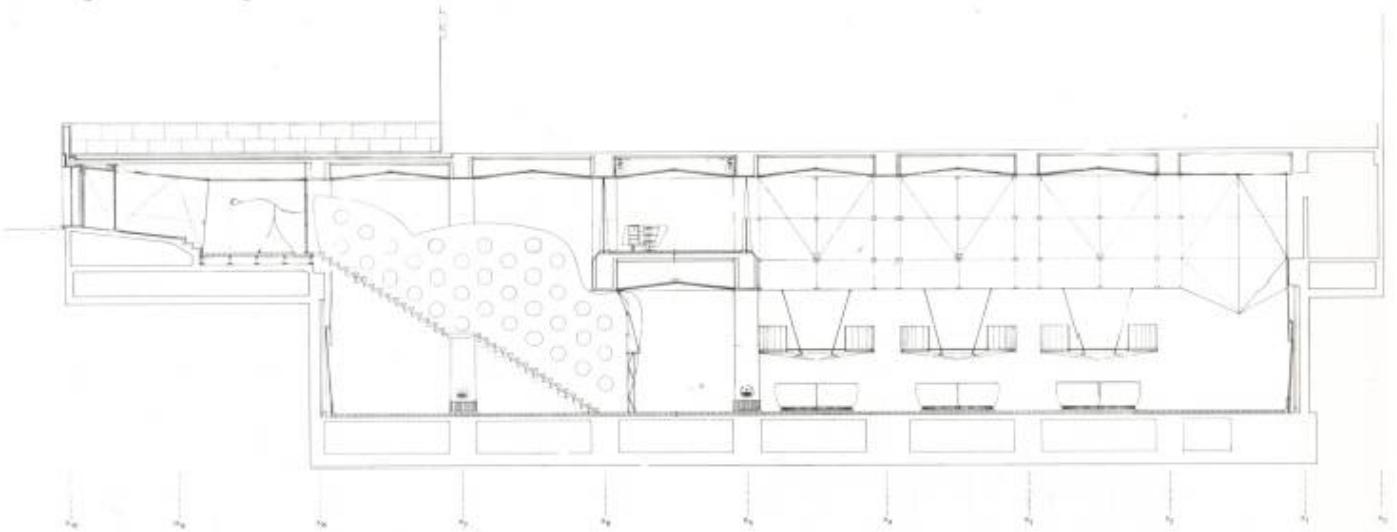
El programa planteado desde Japón para este nuevo local obedecía a un criterio clásico de megadiscoteca zonificada: club privado, zona de baile, zona de asientos, barra de bar, restaurante anexo... Pero desde un principio se intentó rehacer este programa, buscando un nuevo concepto de ocio, un espacio no definido y distribuido, un gran bazar o *show-room* donde poder disfrutar de diversas actividades entrecruzadas, provocando nuevas actitudes de diversión y comunicación.

En el Barna Crossing sigue siendo posible bailar, cenar y tomar copas, pero además se apuntan toda otra serie de actividades relacionadas con el ocio.

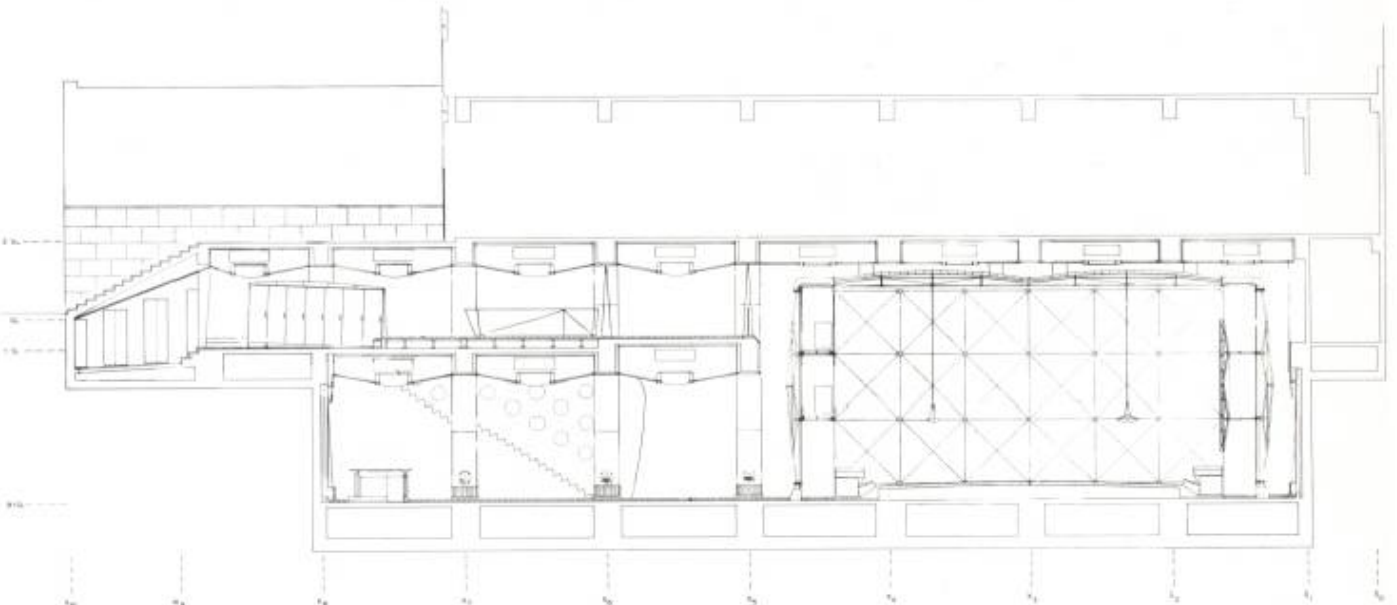
Unlike a megadisco's typical zoning into VIP room, dance floor, lounge, bar restaurant and so on, an ambitious attempt was made to open up the space where people would become part of the open activities. The crossing of different energy and activities would provoke in people new sensations and ideas toward enjoyment and communication. The stage is set for dining, drinking and dancing, and furthermore, for each individual to create and share a wide variety of activities connected with fun.



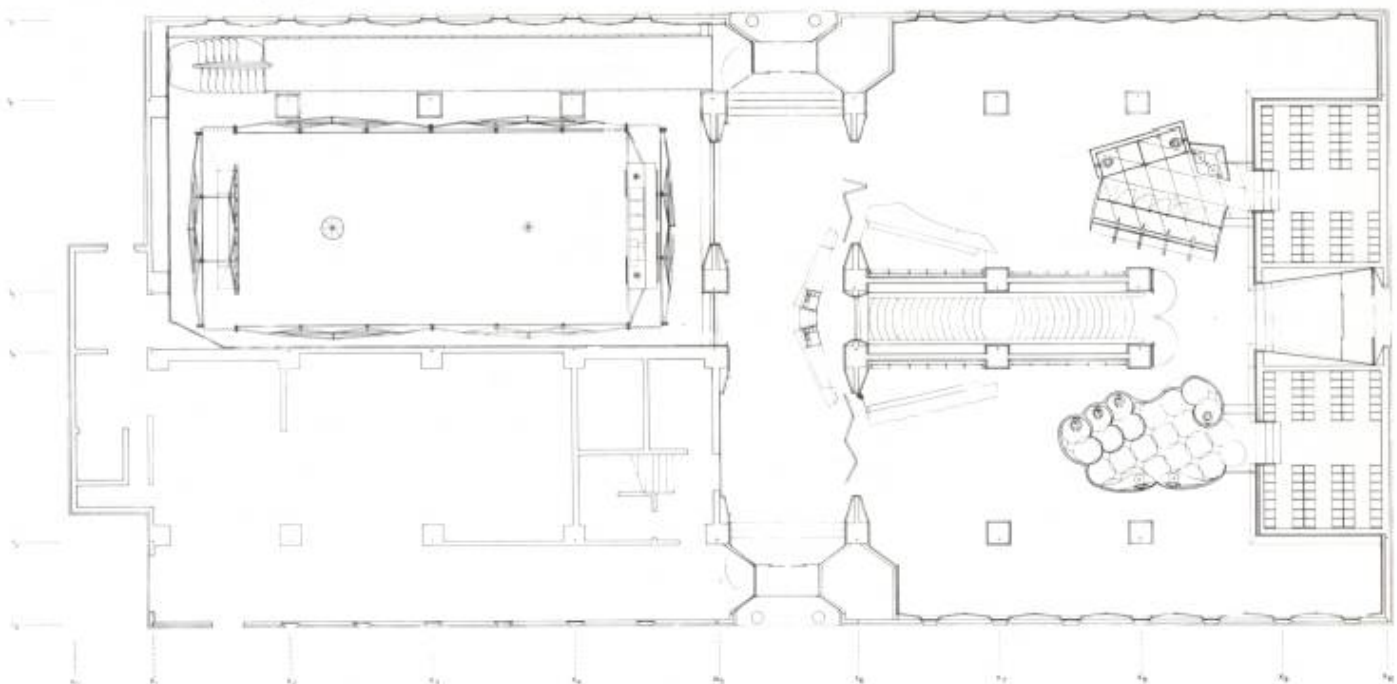
Sección longitudinal por eje Y5 Y4  
 Longitudinal section through Y3 Y4 axis

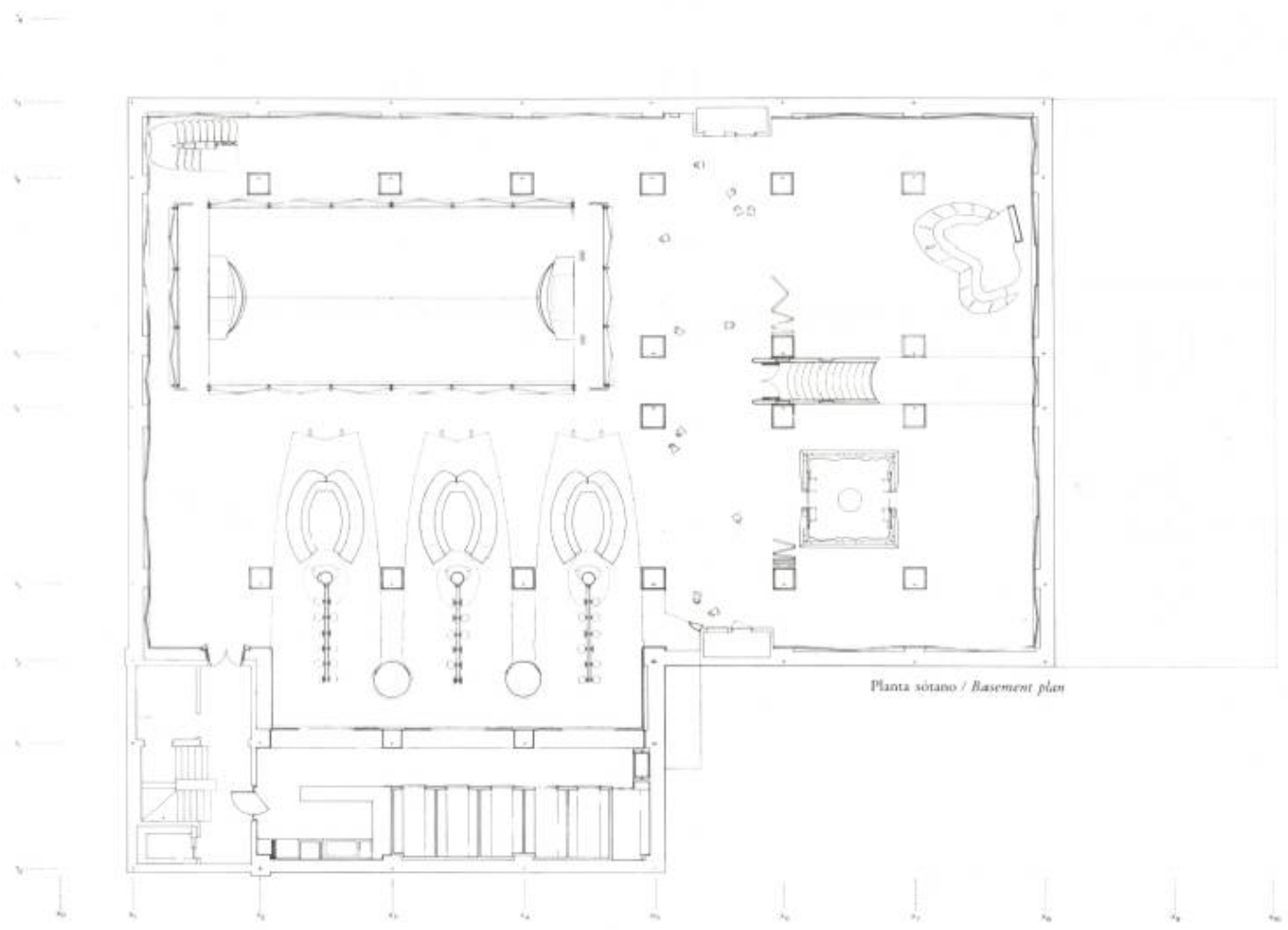
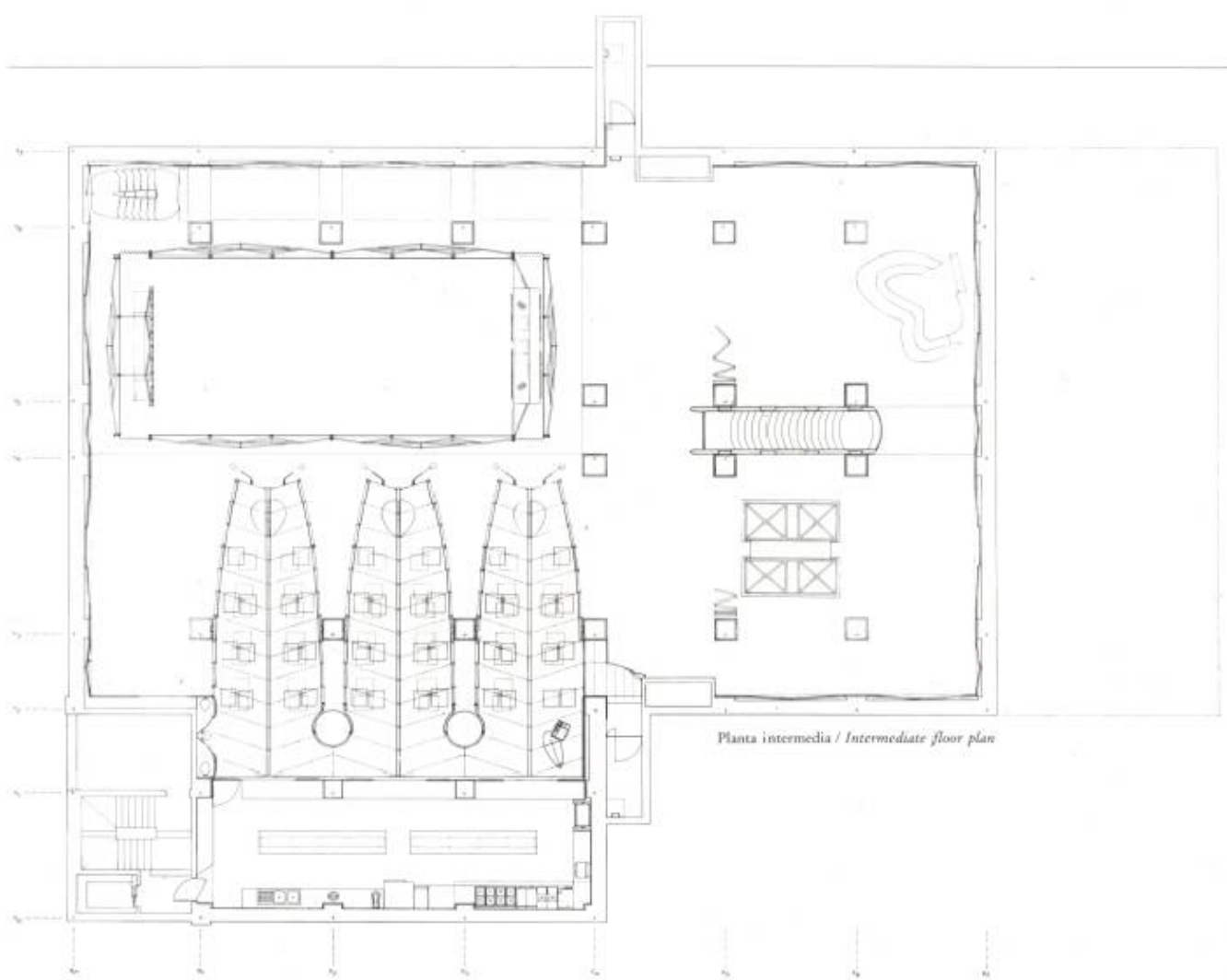


Sección longitudinal por eje Y6 Y5  
 Longitudinal section through Y6 Y5 axis



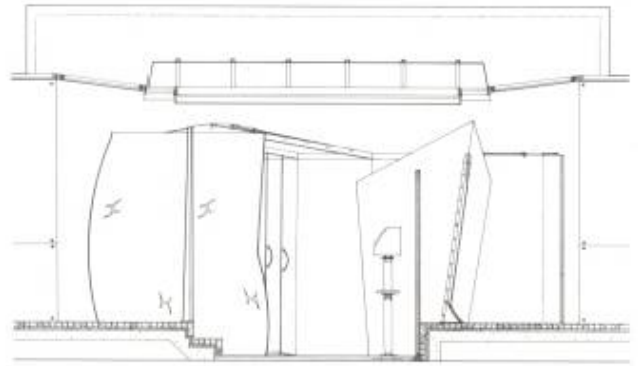
Planta de acceso / Ground floor plan



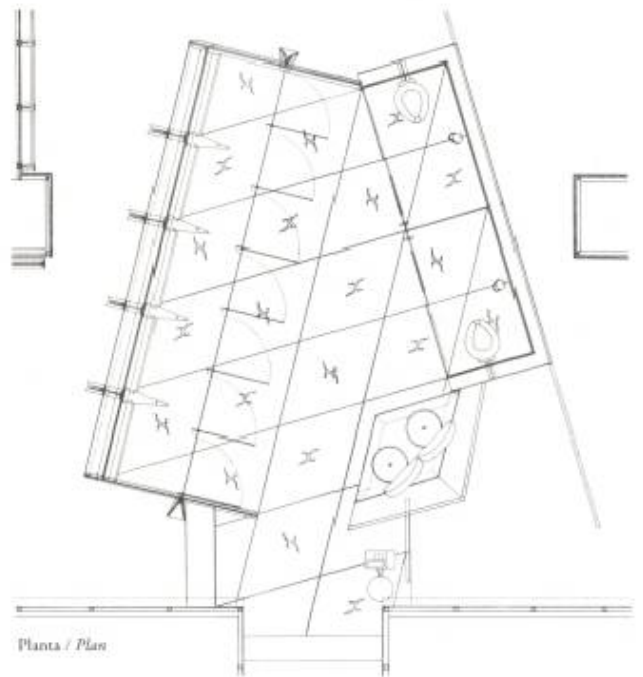






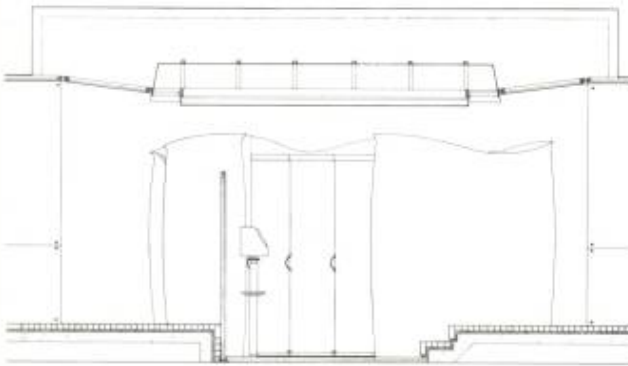
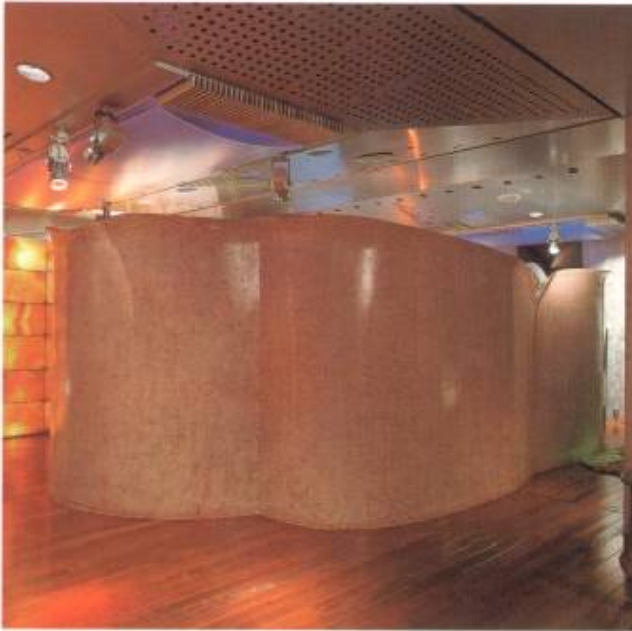


Alzado frontal / Front elevation

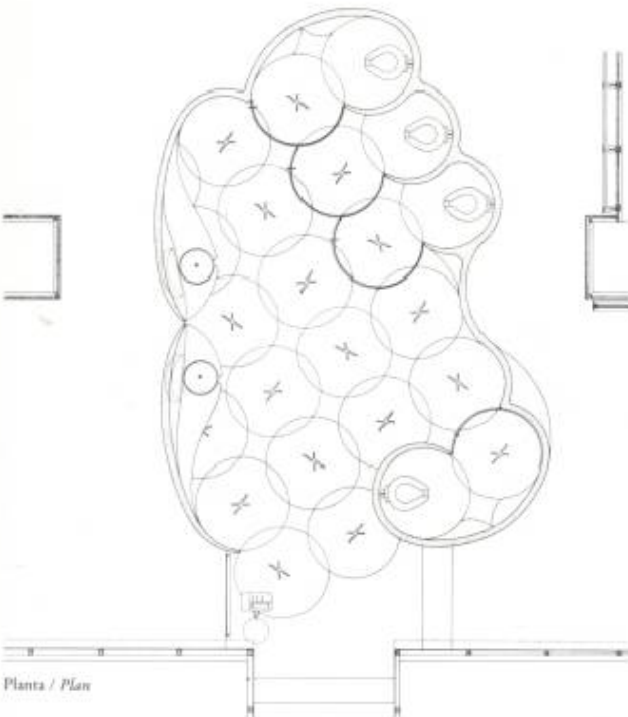


Planta / Plan

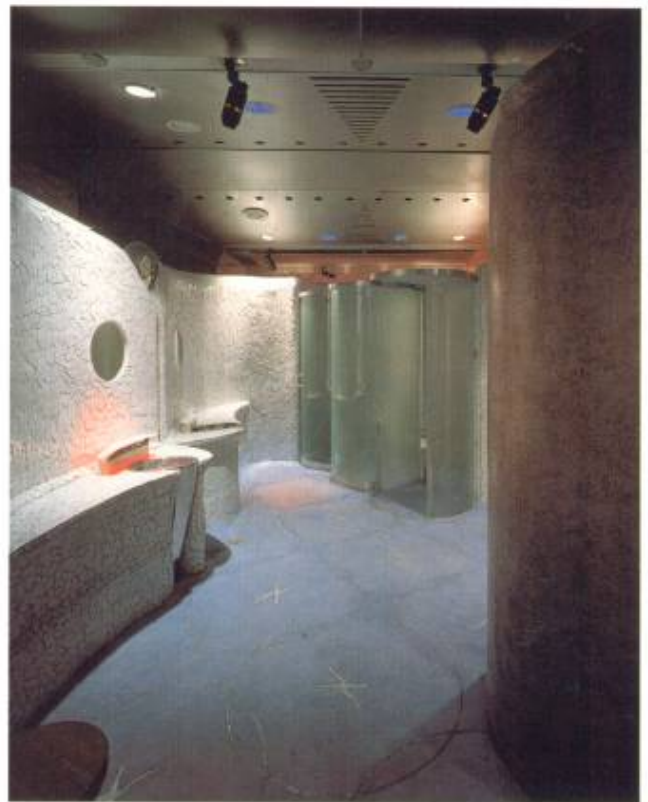
Lavabo de caballeros / Gentlemen's toilets



Alzado frontal / Front elevation



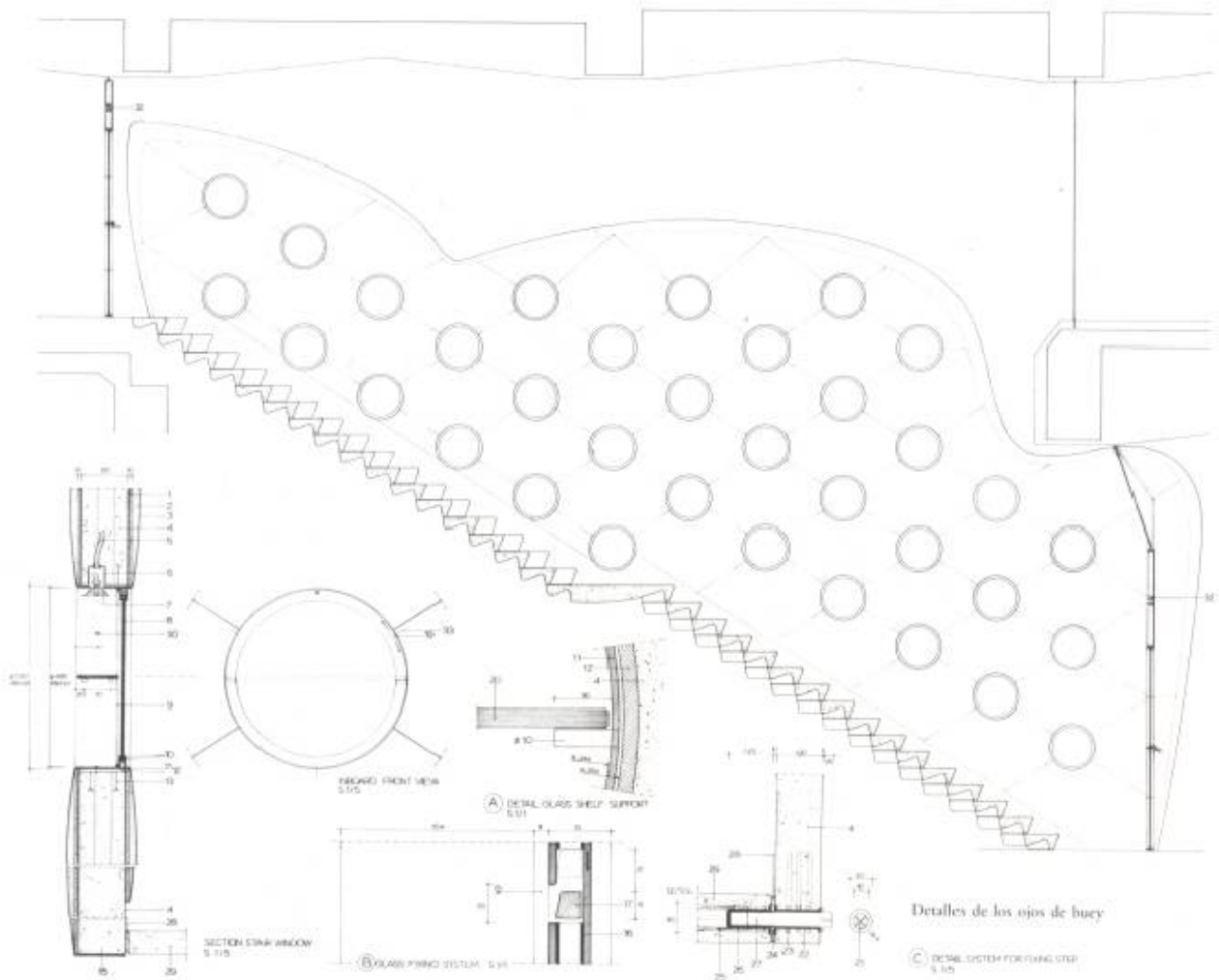
Planta / Plan

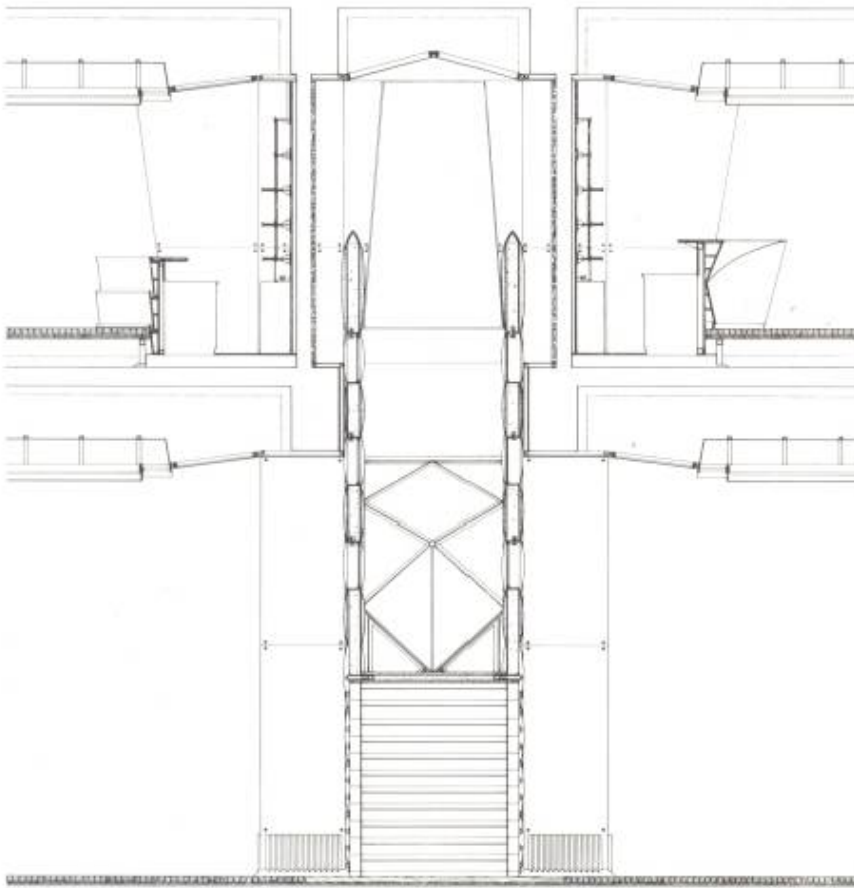


Lavabo de señoras / Ladies' toilets

El espacio total de la intervención es de cerca de 1.750 m<sup>2</sup>, dispuesto en dos plantas: una a nivel de calle, y otra inferior, con 9 m. de altura, que parte de ella y que, a su vez, acoge un altillo donde se sitúa la cocina y el restaurante principal. La intervención arquitectónica se divide en dos partes claramente diferenciadas y complementarias: la intervención general sobre la estructura original de Aldo Rossi, a modo de un gran forro general del espacio, y la intervención puntual y libre sobre los diversos lugares del local, a modo de proyectos fragmentarios y autónomos.





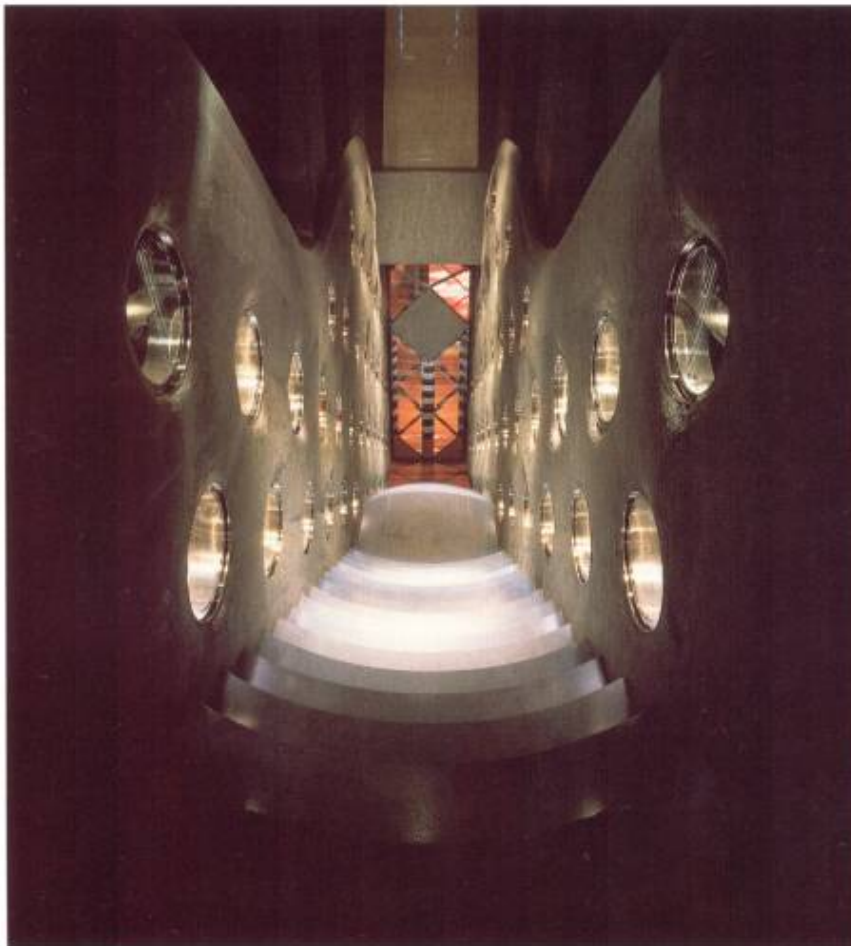


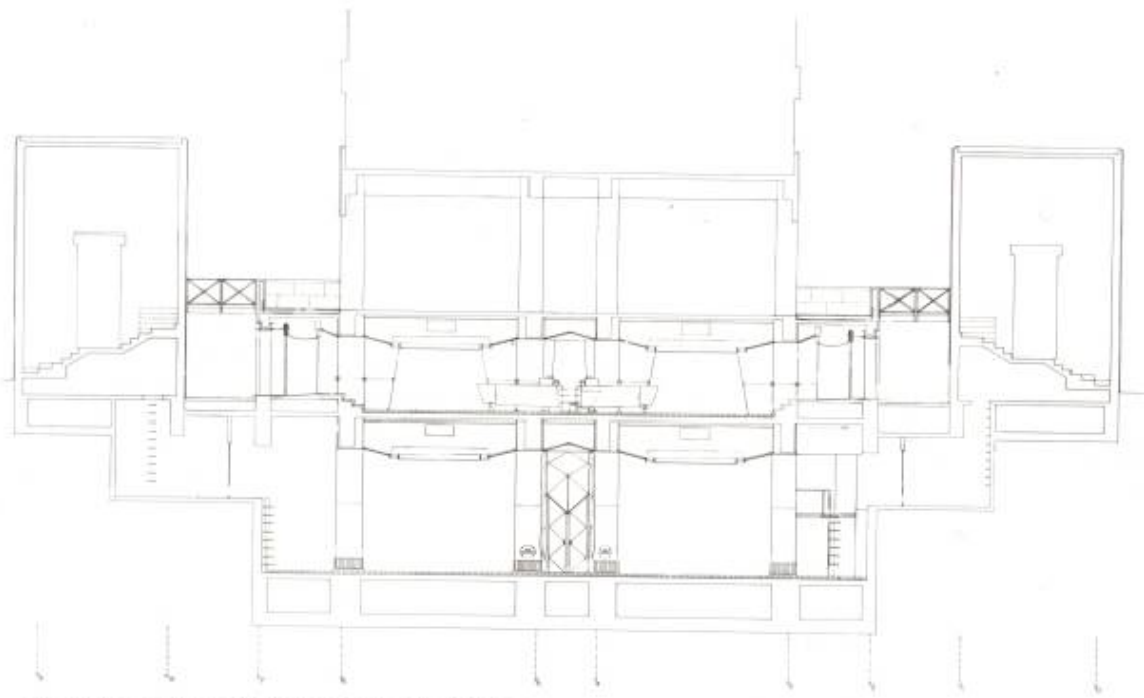
Sección transversal de la escalera / Cross section through staircase

Página de la izquierda: Sección longitudinal de la escalera / Left page: Longitudinal section through staircase

#### Stair window detail

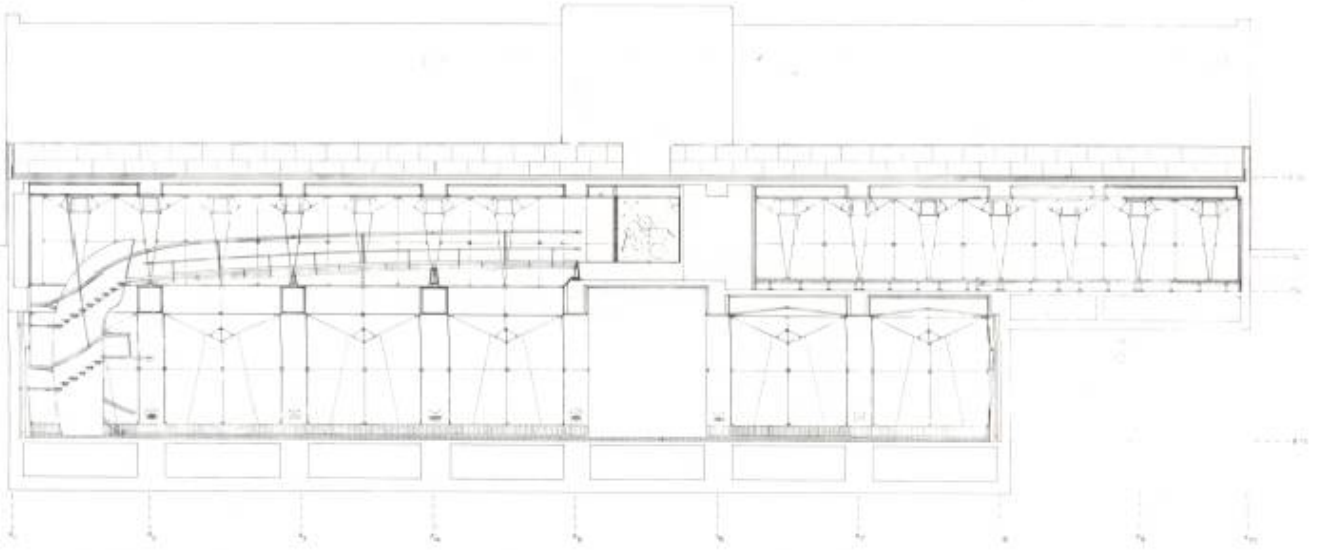
- 1 10 mm. fireproof board.
  - 2 Fire foam.
  - 3 Tapestry in dyed natural leather
  - 4 Reinforced concrete.
  - 5 Electric conduction tube.
  - 6 Metallic tube for electric connections and screw holders.
  - 7 20 w halogenous lamp, 30.° silver plating reflector.
  - 8 10 mm. fireproof glass (not set up).
  - 9 15×1.5 L stainless polished, fixed with philips screw every each 30.°.
  - 10 30×4 mm. stainless polished profile.
  - 11 145×4 mm. stainless polished profile.
  - 12 120×8 mm. iron billet.
  - 13 Anchor pins.
  - 14 135×5 mm. stainless polished plate.
  - 15 Stainless screw with philips head.
  - 16 15×15×1 mm. stainless inboard tube.
  - 17 Wedge for frame and glass fixing.
- 
- 18 Leather tapestry joint.
  - 19 System for frame and glass fixing by means of turn (displacement of 20 mm).
  - 20 10 mm. glass shelf (only whers used as glass box).
  - 21 Screw head with crossing grooving.
  - 22 Ø50 mm. open bush.
  - 23 Reinforcement in the support area of step.
  - 24 Ø80×10 mm. washer.
  - 25 Reinforcing of artificial stone welded by metallic bush.
  - 26 Ø50 mm. blind bush (exterior), with inner worm.
  - 27 Ø40 mm. special screw.
  - 28 Fireproof sealing, colour: black, resunk in all the perimeter.
  - 29 Artificial stone step, colour: blue.
  - 30 Stainless screw with philips head placed every 120° (3 units).
  - 31 Upper edge of tapestry with inner wood carcassing.
  - 32 Emergency light.





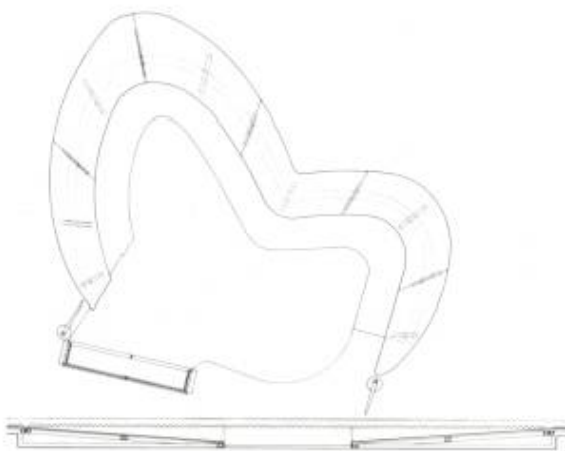
Sección transversal por eje X5 y X6 / Cross section through X5 X6 axis



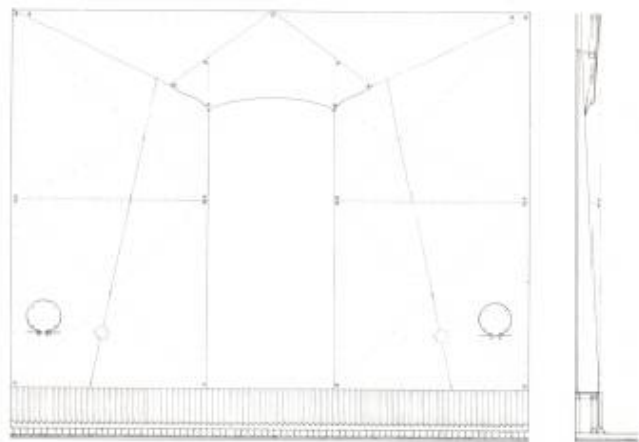


Sección longitudinal por eje Y6 Y7 / Longitudinal section through Y6 Y7 axis





Planta de la barra / Bar plan

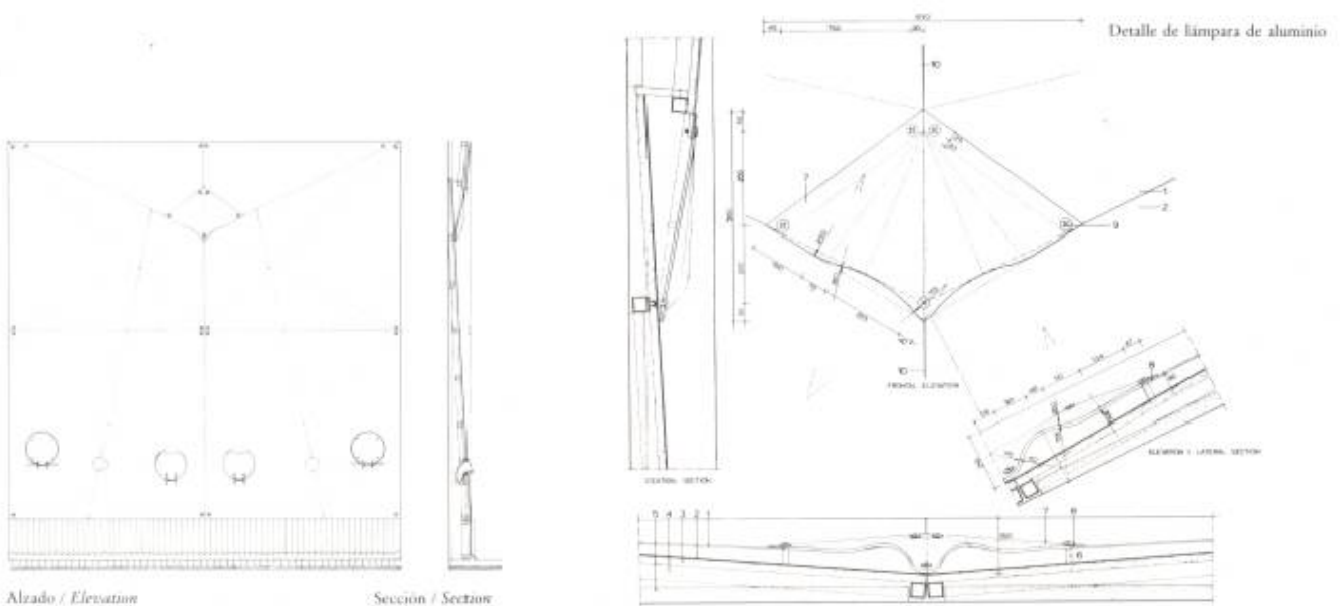


Sección y alzado pared y lámpara de aluminio / Section and elevation of the aluminum wall and lamp

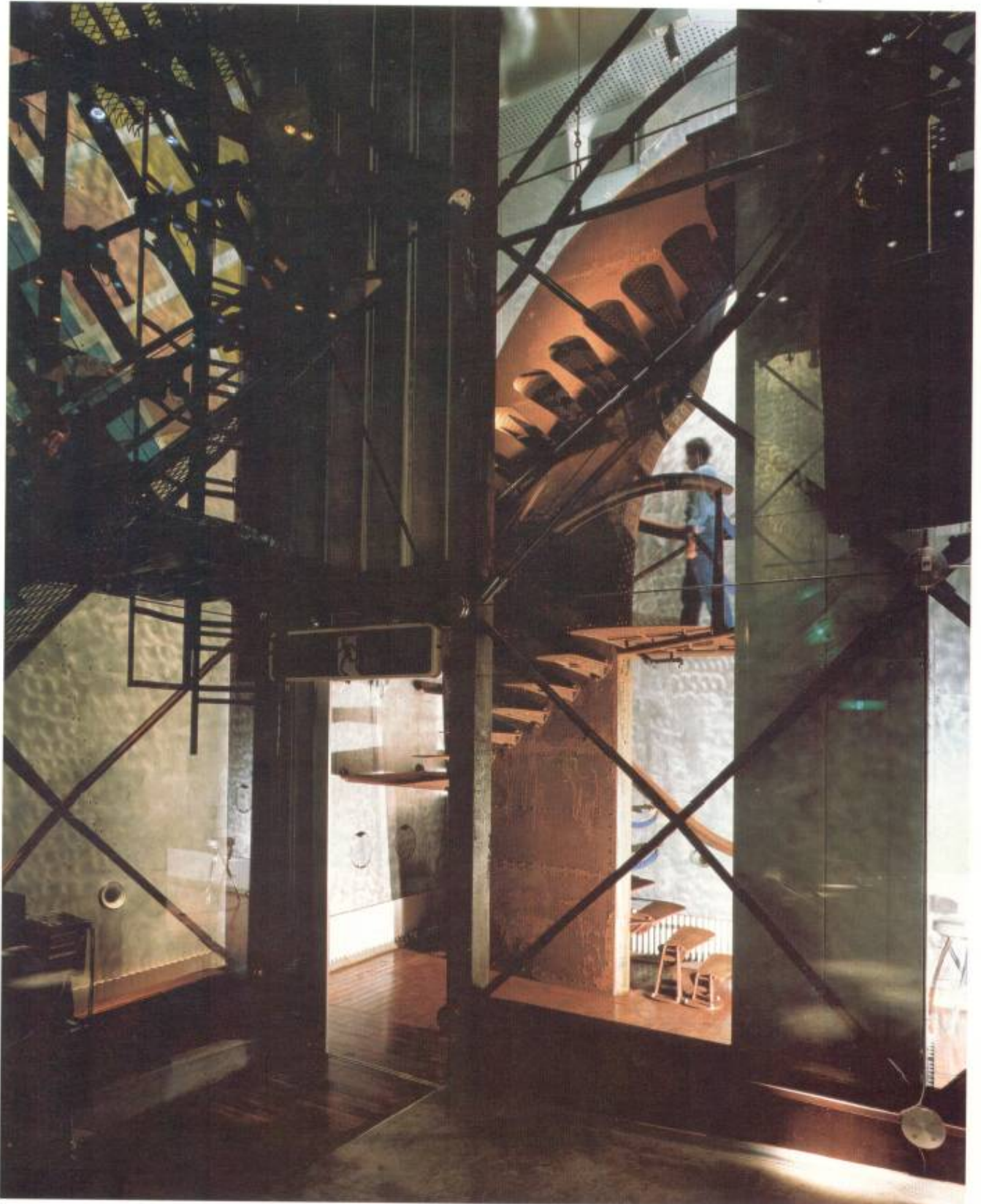


Aluminium lamp detail

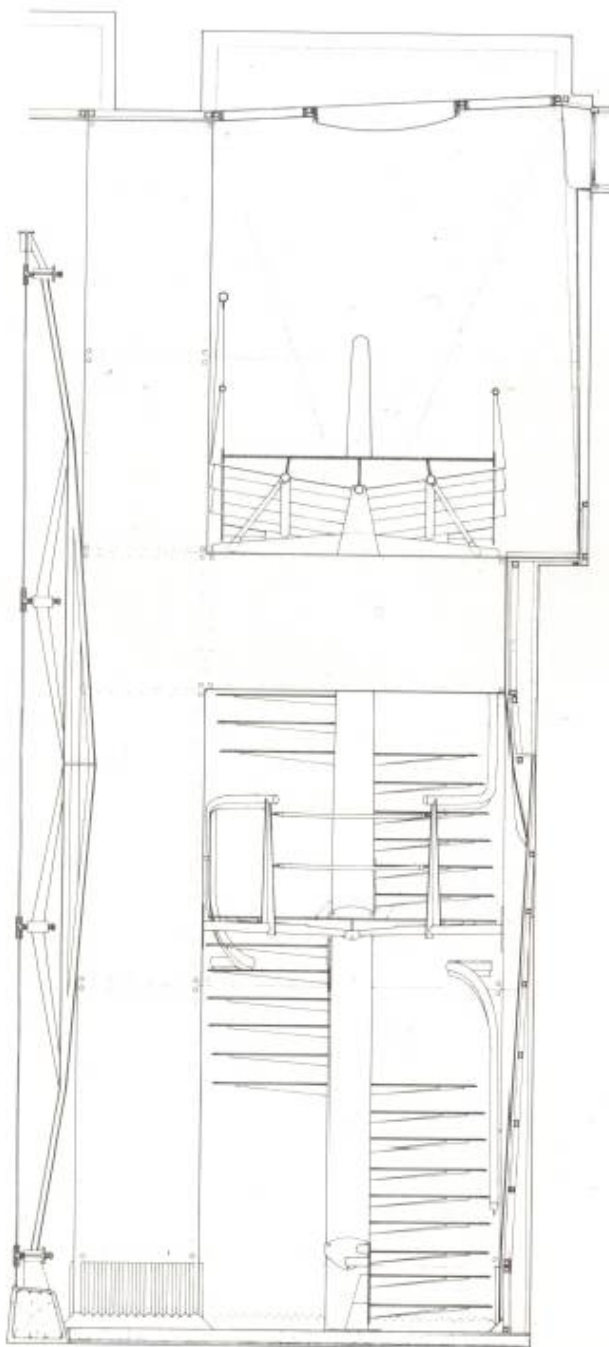
- 1 4 mm. aluminium plate.
- 2 2 mm. aluminium plate.
- 3 20 mm. Betonyyp board.
- 4 40x40x2 tubular structure elastically constrained to the wall.
- 5 Absorbent material
- 6 Ø16 stainless steel with a central hole to allow the passing of a screw.
- 7 8 mm. aluminium molded plate.
- 8 40 mm. fit for plate lapping.
- 9 High polished stainless steel special screw (see details)
- 10 Joint between plates.
- 11 Aluminium profile used to mark the vertical joint.



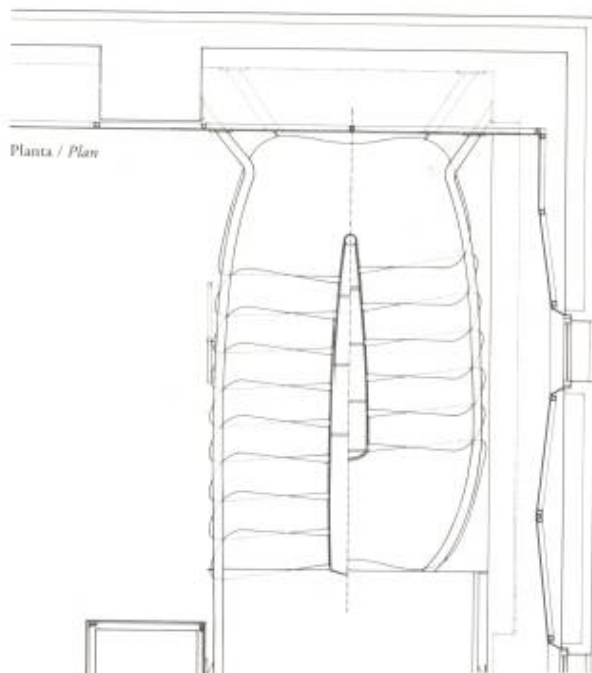
Vista de la escalera en esquina desde la «glass box»



View of the corner staircase from the glass box



Escalera en esquina. Alzado posterior / Corner staircase. Rear elevation

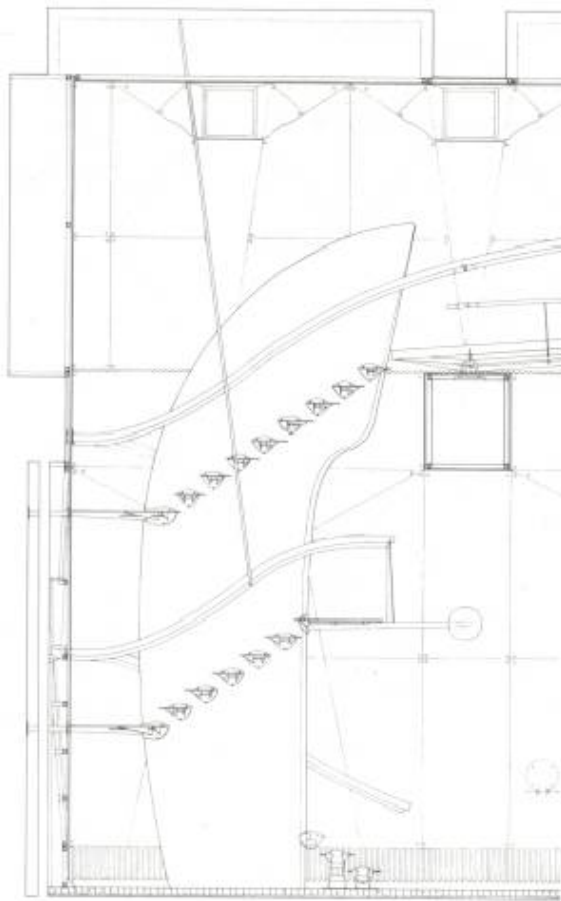


Planta / Plan

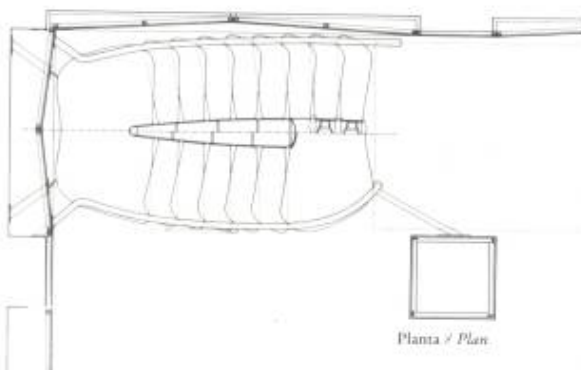




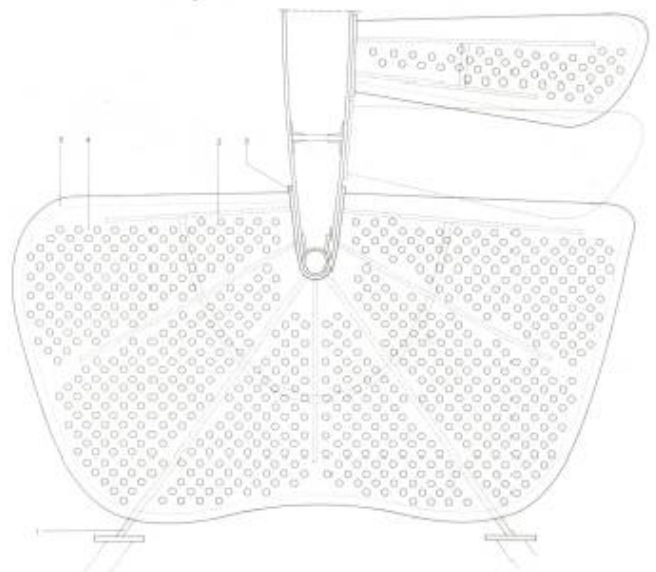
Detalle de peldaños y estructura portante



Escalera en esquina. Alzado lateral / Corner staircase. Side staircase. Side elevation

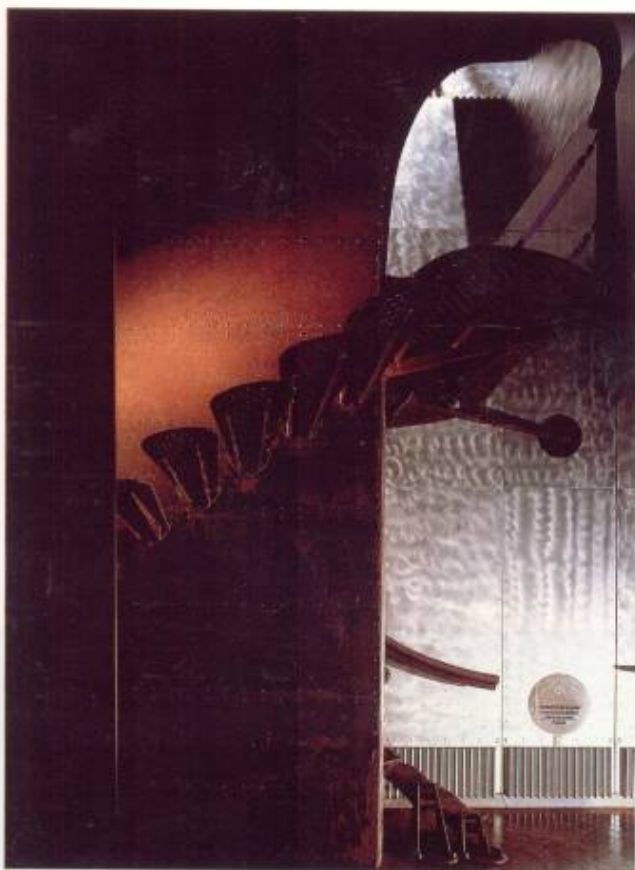


Planta / Plan



Staircase. Detail of steps and supporting pieces

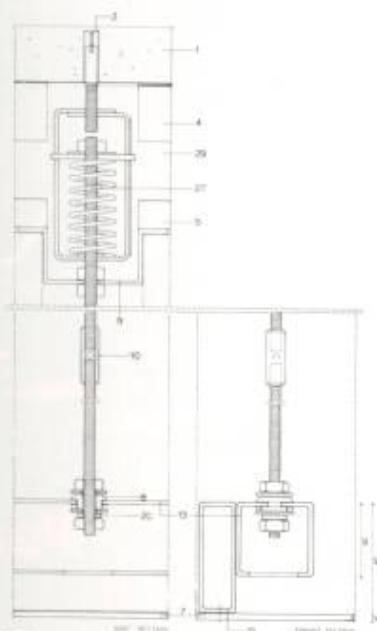
- 1 Stainless steel bracket 15 mm. At the end it must have a disc 150x100 mm screwed to an iron inner support with four screws  $\varnothing 14$  mm.
  - 2 Bracket 10 mm, as same as the ones of the standard step (long bracket)
  - 3 Flat as same as the ones of the standard step to tail the landing to the central pillar by means of screws.
  - 4 Plate 10 mm, with holes  $\varnothing 20$  mm. See plan.
  - 5 Perimetric bevelling as same as the ones of the standard step.
- Note: All the steps elements will be light polish stainless steel.



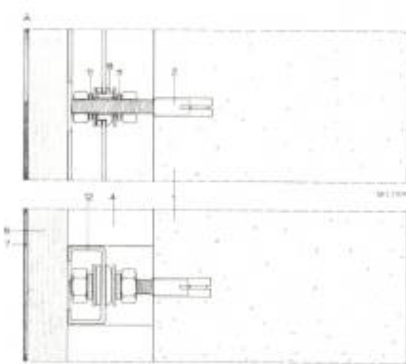
Detalle de revestimiento de paredes

Wall furring details

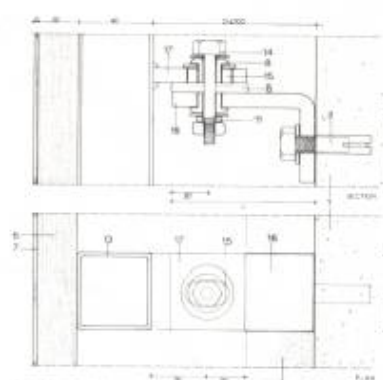
- 1 Concrete.
- 2 Metallic block
- 3 Ø6 mm. stud.
- 4 Absorbent material
- 5 15 mm. pladur panel
- 6 20 mm. Betonytp board.
- 7 2 mm. non-anodized aluminium plate.
- 8 Rubber joint to cut vibrations.
- 9 Special washer to support pladur panel.
- 10 Worm joint tensor type.
- 11 60x20x2 mm. tube.
- 12 40x20x2 mm. tube.
- 13 40x40x2 mm. tube.
- 14 6 mm. hex-head screw.
- 15 Extended hole for structure adjustment.
- 16 40x8 mm. L. folded profile, fixed to concrete by metallic block and Ø8 mm. screw.
- 17 40x8 mm. billet welded to tube.
- 18 Base piece of structure, formed by 40x8 mm. L. folded profile + Ø10 mm. lower reinforcement.
- 19 22x8 mm. high anodized aluminium profile.
- 20 Block grid.
- 21 40x2 mm. high anodized aluminium L, fixed by means of silicone.
- 22 Triangular fillet fixed to vertical furring.
- 23 65x65 mm. treated fillet paving, hardened and aged by treatment.
- 24 30 mm. lamina for absorption of vibrations.
- 25 5 mm. lamina for absorption of vibrations.
- 26 Stainless screw with philips head.
- 27 Suspension mechanisms by means of supporting springs to reduce transmission of vibrations.
- 28 2 mm. high anodized aluminium horizontal plate located in upper rivet of baseboard.
- 29 Air chamber.
- 30 Triangular fillet for L aluminium setting.



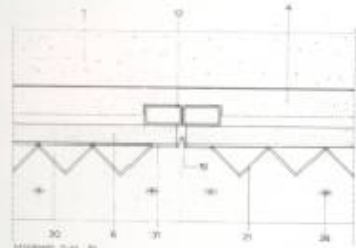
(A) SYSTEM FOR CEILING HANGING



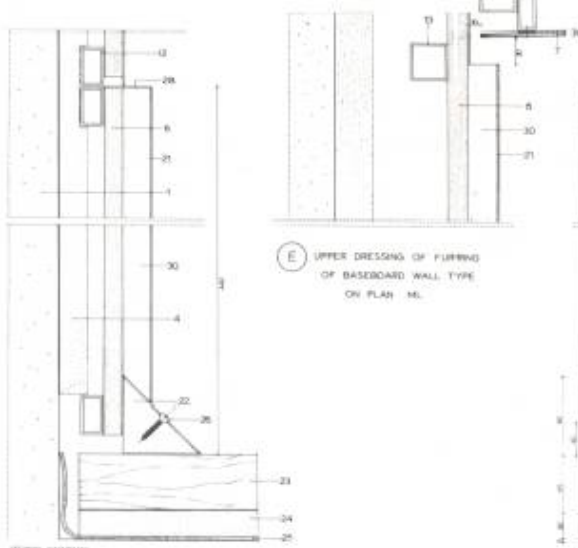
(B) SYSTEM FOR FIXING PILLAR FURRING



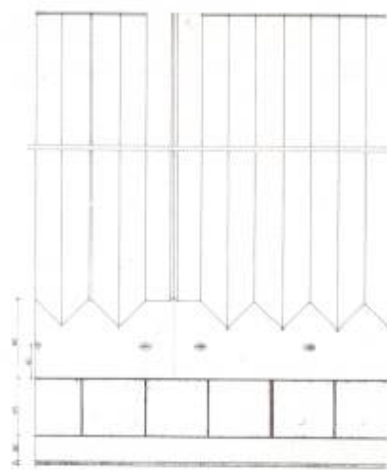
(C) SYSTEM FOR FIXING WALL FURRING



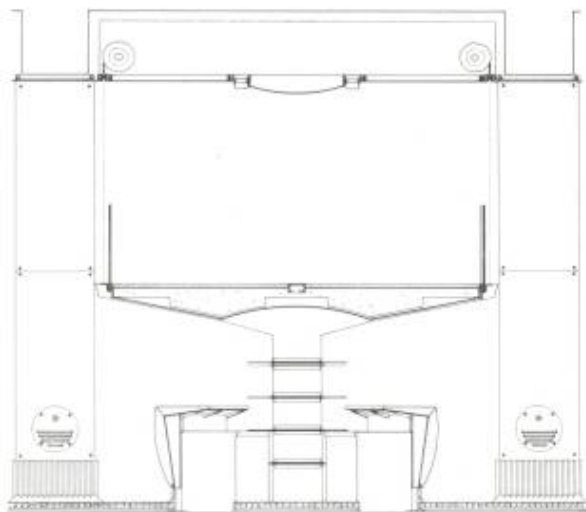
(D) BASEBOARD PLAN BS



(E) UPPER DRESSING OF FURRING OF BASEBOARD WALL TYPE ON PLAN ML



PLAN SECTION / BASEBOARD FURT ML



Sección transversal plataforma

*Cross section through one of the platforms*

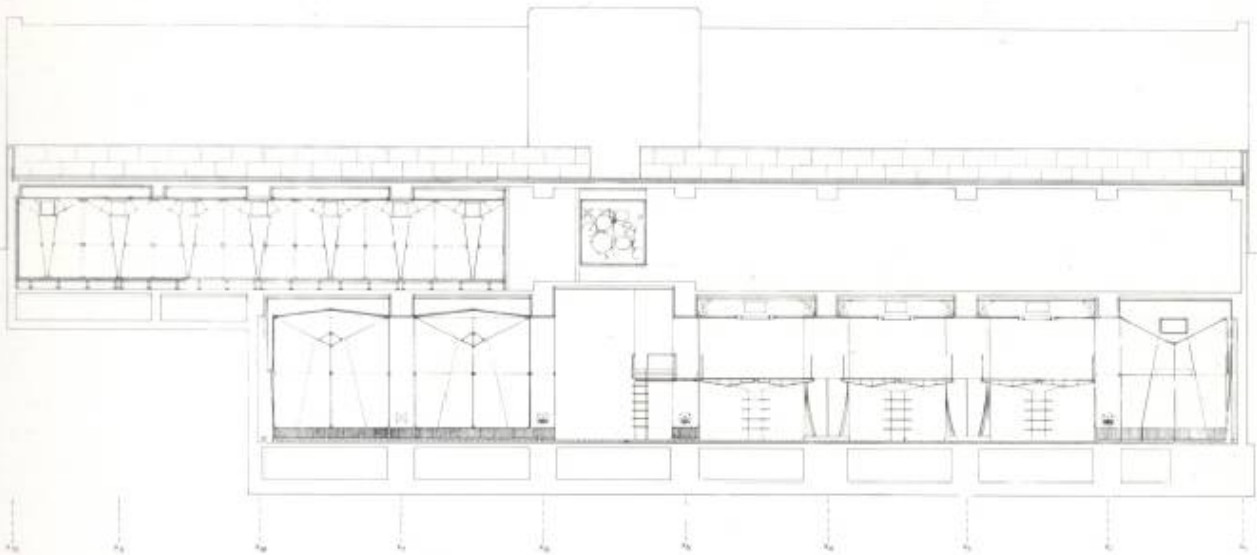
Abajo: Vista inferior de las plataformas  
y de las escaleras de acceso a éstas

*Below: View of the platforms from below  
and the staircases which give access to them*

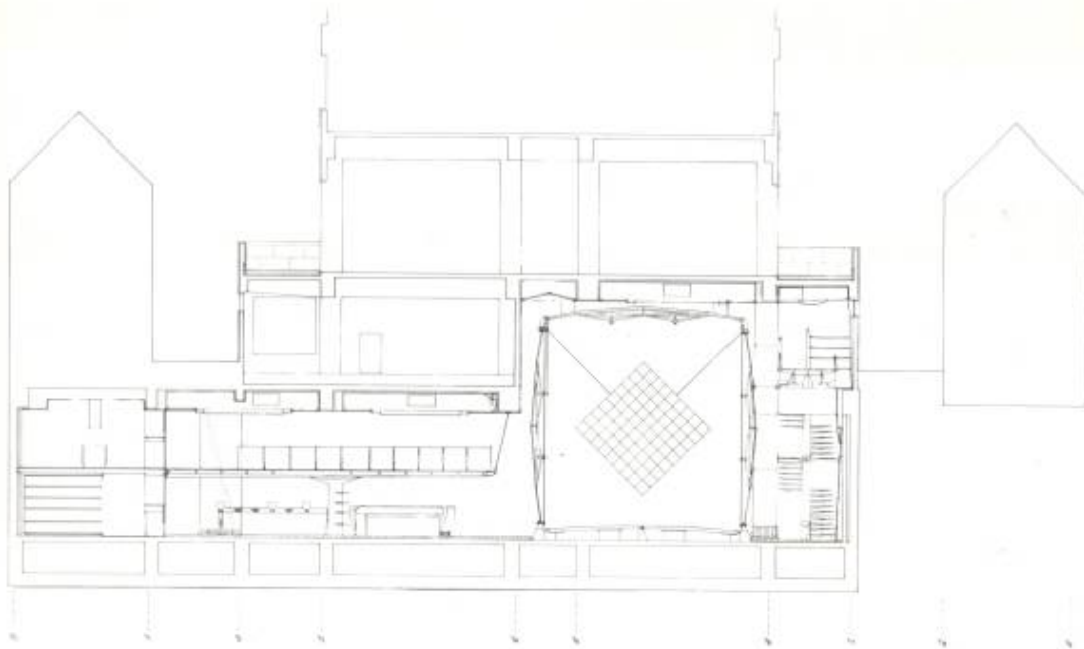


Con la solución del gran envoltorio, previsto como una piel de aluminio recubriendo el espacio, se logra ordenar el mismo, a la vez que dotarlo de la compleja infraestructura necesaria en el local. Asimismo, se respeta el orden rossiano de la planta, revalorizándolo de forma expresiva. El *forro* contiene las instalaciones eléctricas, el aire acondicionado, las instalaciones de seguridad, mecanismos antifuego, e incluso, ceniceros, señalizaciones, papeleras, etc. Dicho espacio está tratado de muy diversa forma según su situación y función, en láminas, perfiles, fundición, con texturas, perforaciones...

The total floor area is 1,567 sq.m., with two floors: street level and basement level. On the basement, there is an area with a ceiling height of nine meters where a mezzanine level was newly constructed. The restaurant and the kitchen are located here. The architectural approach is organized into two clearly differentiated, yet complementary elements:

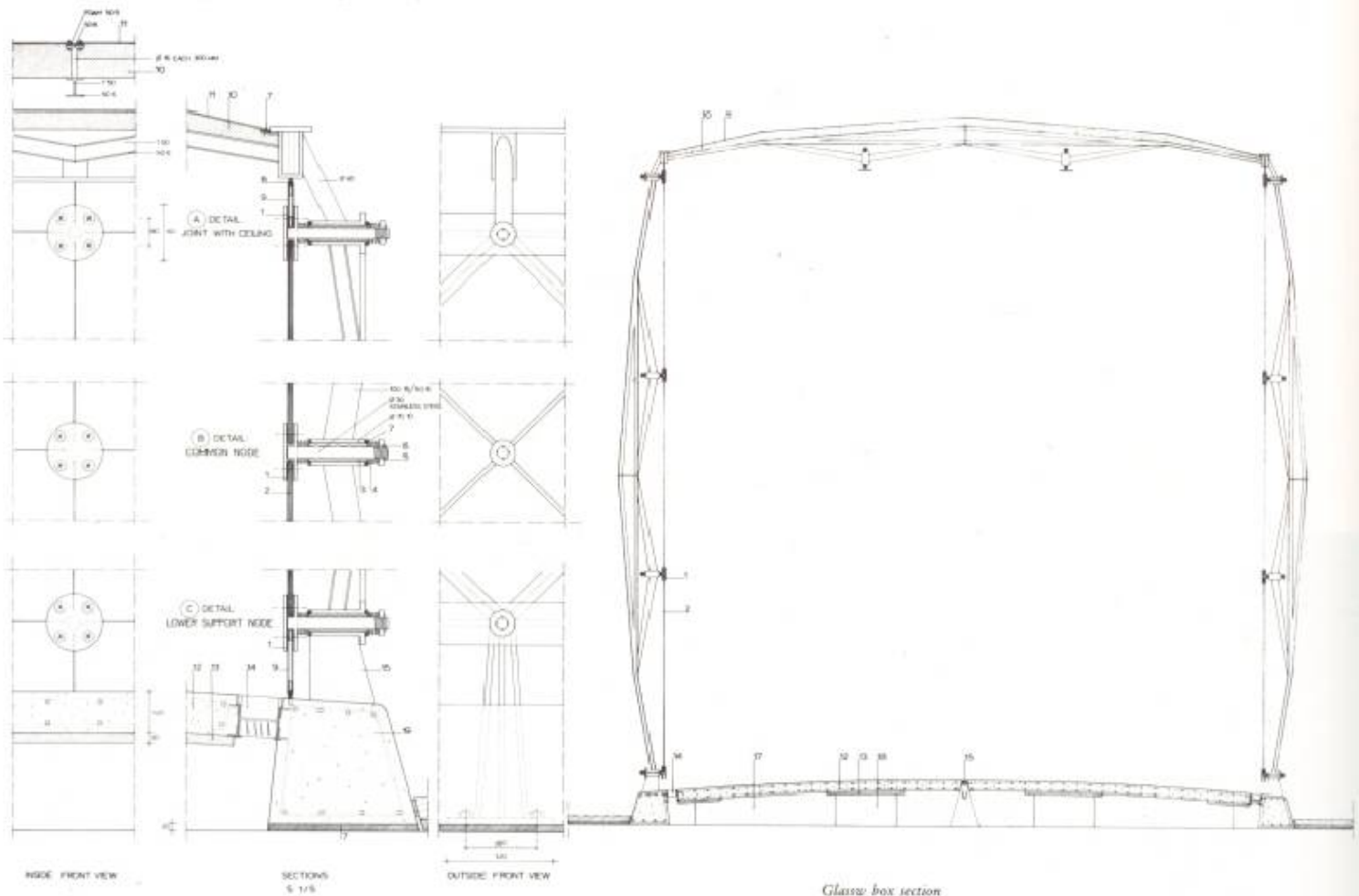


Sección longitudinal por eje  $Y_1 Y_2$  / Longitudinal section through  $Y_1 Y_2$  axis



Sección transversal por eje  $X_4 X_5$  / Cross section through  $X_4 X_5$  axis

Caja de cristal. Sección, planta (sistema de espejo móvil) y detalles de nudos



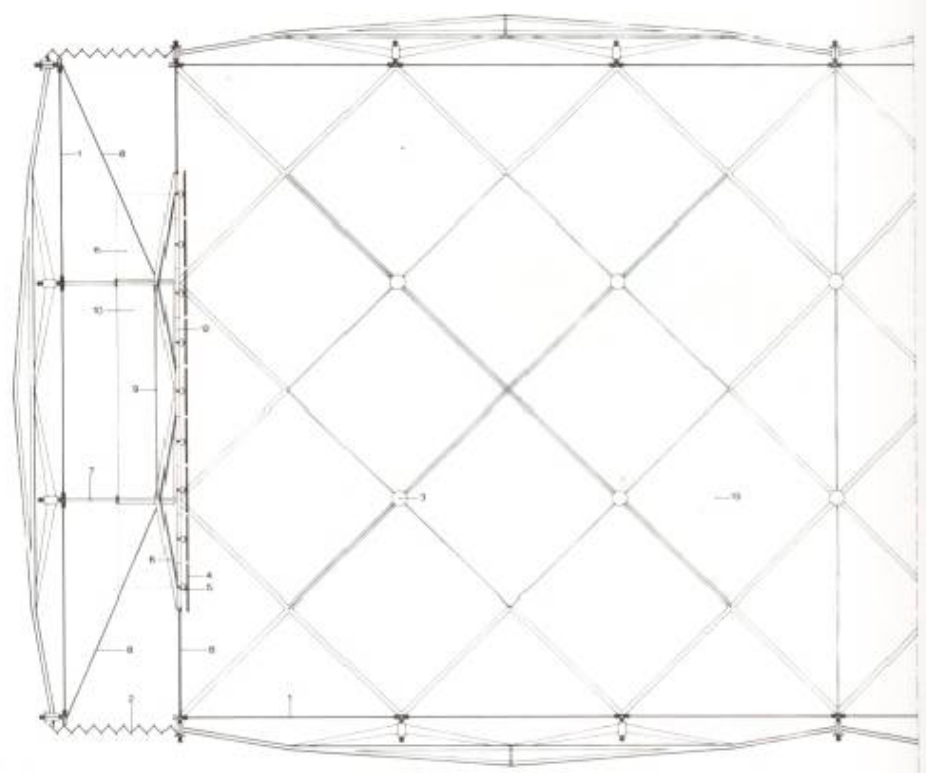
Glass box section

Glass box section and details

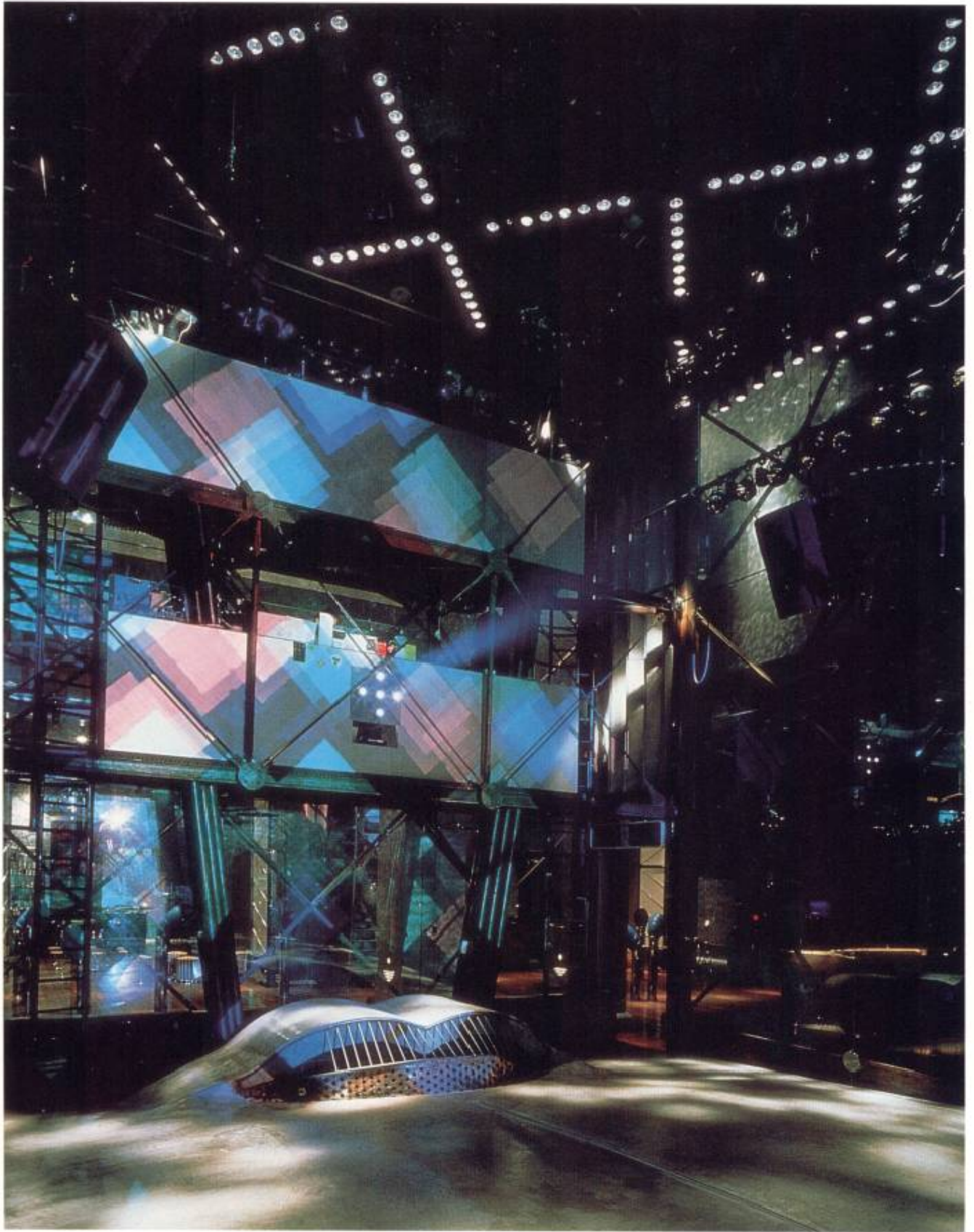
- 1 160x10 high polished stainless steel disc.
- 2 15 mm. tempered glass.
- 3 Nylon envelope.
- 4 Spring.
- 5 Cone key
- 6 Stainless steel high polished system for spring stretching.
- 7 Foam.
- 8 Squared foam profile.
- 9 2 mm. plate.
- 10 Absorbent material.
- 11 4 mm. iron plate oxidizing finishing.
- 12 Concrete paving with hardening and antidust treatment by quartz+corundum.
- 13 Non-recoverable mold of 30 mm. hydrofugous or Betonyp board, on conduits.
- 14 Longitudinal grid.
- 15 Structure's support made of 3 billets of 15 mm.
- 16 320x320x20 mm. lower anchor billet resting of a 20 mm. vibration proof foam and fixed with 4 metallic blocks Ø20.
- 17 Non-recoverable polystyrene mold fireproof expanded.
- 18 A/C conduit
- 19 Reinforced concrete base on a 20 mm. vibration proof rubber.

Reflected ceiling plan. Moving mirror system

- 1 15 mm. tempered glass.
- 2 Bellows.
- 3 Simplicity system similar to the glass fixing mechanism.
- 4 Moving mirror
- 5 Motor moving mirror.
- 6 Main structure formed with T50 profile.
- 7 Joint vertical structure with 30.
- 8 Stainless steel cable supporting the structure of the moving mirror system.
- 9 16 mm. tie.
- 10 Treadable platform to maintain the moving mirror, formed by perimetric frame T50 and plate base deploye 3 mm. thick
- 11 Platform extension for the servicing of the moving mirrors.
- 12 Accesory structure made of 40x20x2 mm. tubes.
- 13 Absorbent material



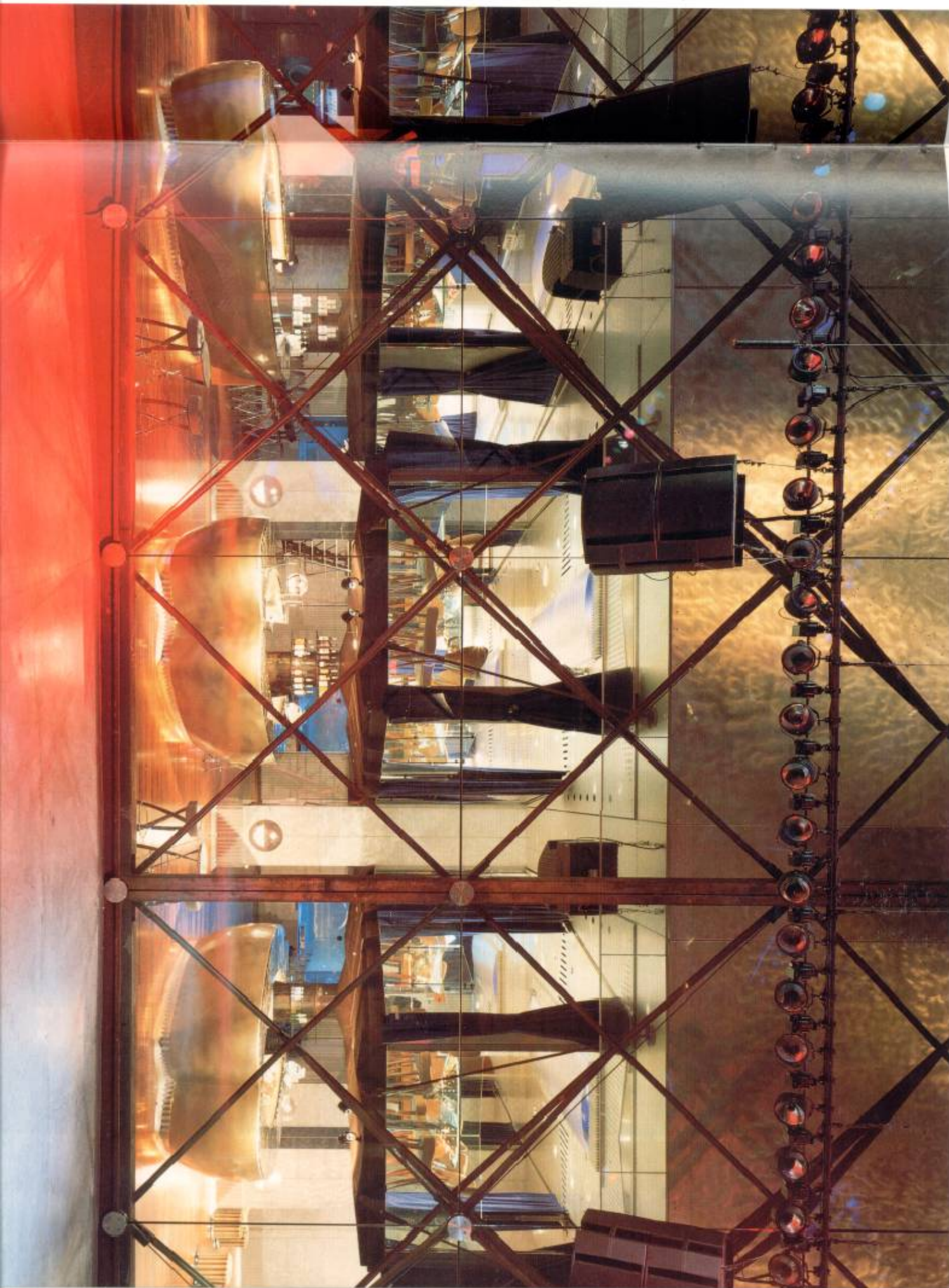
REFLECTED CEILING PLAN GLASS BOX | MOVING MIRROR SYSTEM  
6 / 20



Vista de la «glass box» desde el área de bar-restaurante (plataforma)  
*View of the glass box from bar-restaurant (platform) area*



Vista del área de bar-restaurante, desde la «glass box»  
*View of the bar-restaurant area, from the glass box*



Visa transversal de las plataformas, desde la «glass box» (pista de baile)

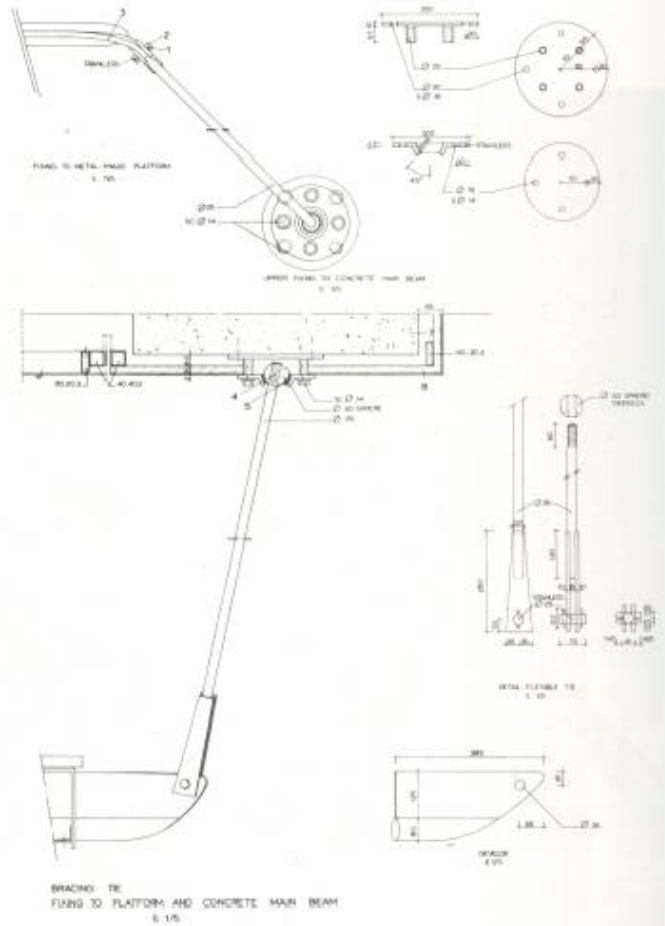


Vista de una plataforma-restaurante desde la «glass box»

Vista general de las plataformas y del área de barras en planta inferior

Detalles de anclaje de las plataformas

Sección transversal de las plataformas-restaurante

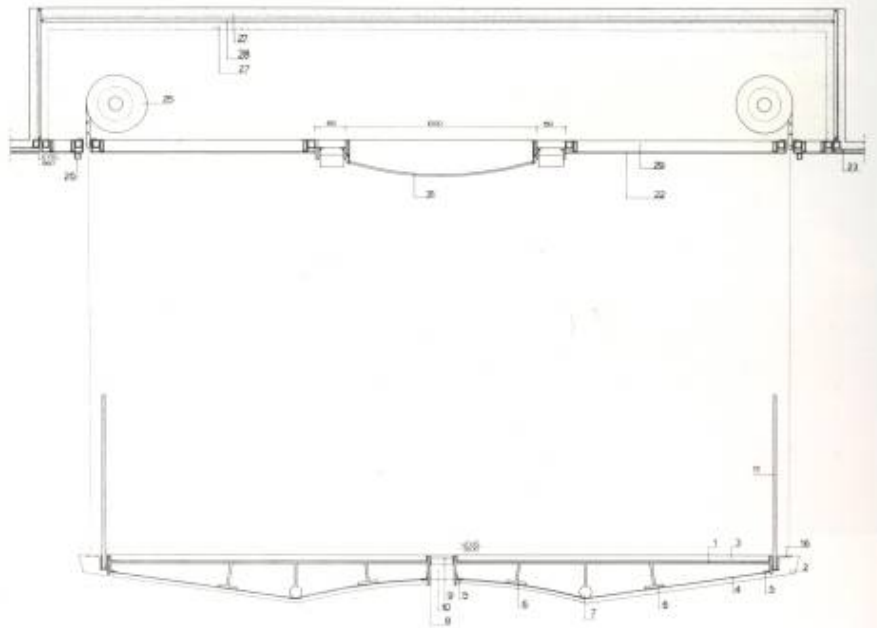


Fixing to platform details

- 1 Stainless steel cone key.
- 2 Stainless steel cotter pin  $\varnothing 25$ .
- 3 15 mm. billet folded and adjusted to line in the last segment with the front tie.
- 4 Screw worm in the end of the iron tie.
- 5 Rubber bearing by means of foam.
- 6 Join between the metal-made pillar and concrete.
- 7 Concrete pillar
- 8 20 mm. Betonyp board.

Cross section through platform-restaurant

- 1 8 mm. plate
- 2 10 mm. billet
- 3 White polished marble.
- 4 3 mm. plate.
- 5 Screwdown joint.
- 6 Tack weld fixed plate. Holes full of weld and concrete.
- 7 Joint with polished seal welding.
- 8 20-10.
- 9 10+10 mm. rolled plate glass.
- 10  $\varnothing 60$ .
- 11 10+10 mm. rolled plate glass.
- 12 Polished rounded edge.
- 13 Black rubber disc  $\varnothing 30 \times 6$  between glasses.
- 14 Glass joint piece.
- 15 3x5 stainless steel profile placed between marbles.
- 16 80x8
- 17 3 mm. plate folded L. 40x3 to screw in the under plate.
- 18 Plate worm screw.
- 19 Stainless steel polished mirror 135x10.
- 20 60x25x17. 6x60 stainless steel guide rail for fire shutter.
- 21 20x20x6 mm. billet.
- 22 2 mm. aluminium plate.
- 23 20 mm. Betonyp panel.
- 24 Inside aluminium finishing.
- 25 Shutter.
- 26 Aluminium rail guide for curtains.
- 27 Absorbent material
- 28 Pladur panel.
- 29 Aluminium plate structure. 60x20x2 mm. profile.
- 30 45x10x1.5 mm. profile
- 31 Reinforcement inside structure with 45x10x1.5 mm. profile.
- 32 2 mm. iron plate.





Vista superior de una plataforma y de la pasarela que corre tangente a la «glass box»

View of a platform from above, and of the gangway close to glass box

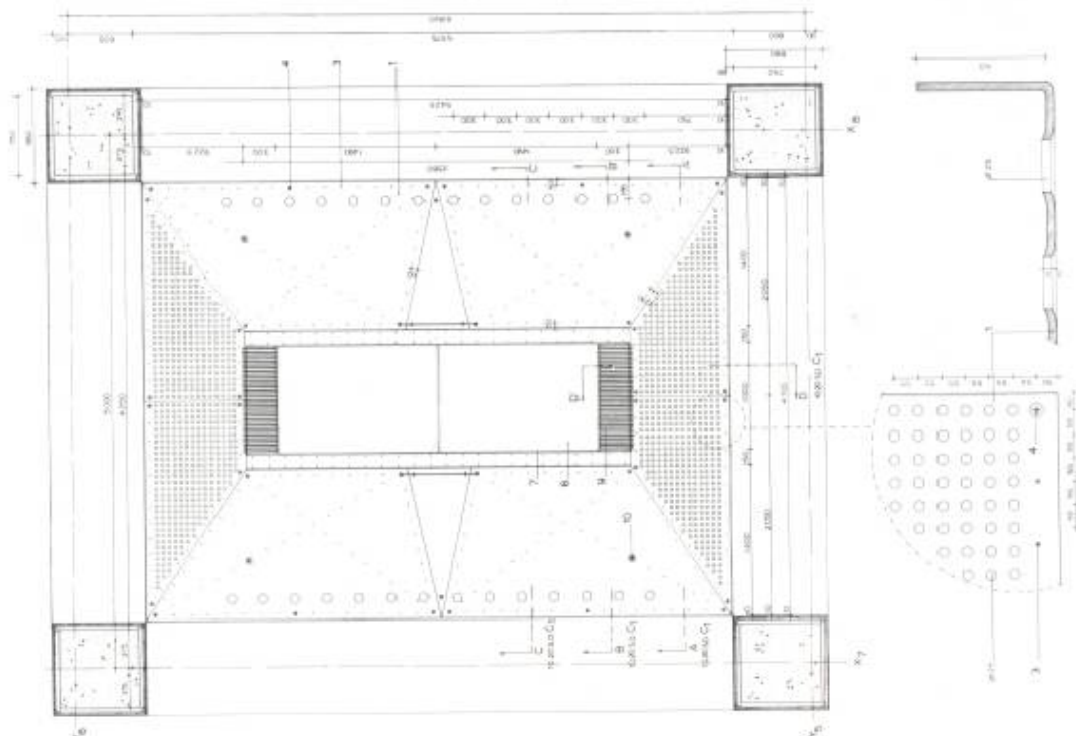


Reflected ceiling sections

- 1 4 mm. non-anodized aluminium plate.
- 2 System of fixing to cross beam, by means of stud and suspension mechanism.
- 3 Aluminium rivet.
- 4 Special screw (as per detail) of light/polished steel.
- 5 8 mm. billet with hole and worm, for fixing the panel plate.
- 6 15 mm. placur panel.
- 7 Non-rigid seal.
- 8 A/C machine.
- 9 10 mm. curved polycarbonate.
- 10 2 mm. profile plate for fixing polycarbonate.
- 11 60x10 mm. of high anodized aluminium.
- 12 4 mm. plate of high anodized aluminium.
- 13 Grid formed of special profiles of high anodized aluminium.
- 14 Absorbent material.
- 15 40x10 mm. rubber for the absorption of horizontal movement.

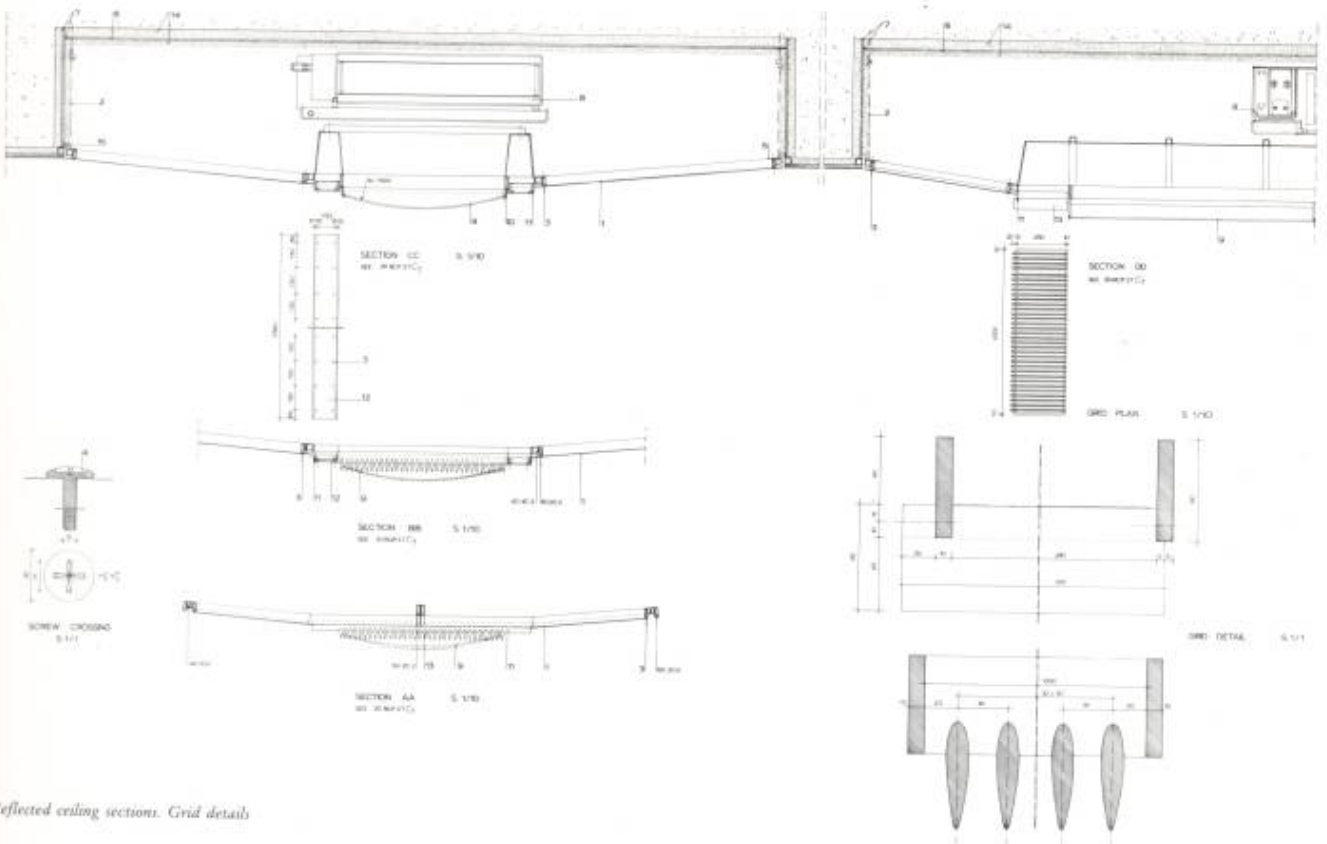
Reflected ceiling plan

- 1 4 mm. non-anodized aluminium plate.
- 2 System of fixing to cross beam, by means of stud and suspension mechanism.
- 3 Aluminium rivet.
- 4 Special screw (as per detail) of light/polished steel.
- 5 8 mm. billet with hole and worm, for fixing the panel plate.
- 6 10 mm. curved polycarbonate.
- 7 60x10 mm. high anodized aluminium profile.
- 8 4 mm. plate of high anodized aluminium.
- 9 Grid formed by special profile of high anodized aluminium.
- 10 Sprinkler.



Planta, secciones y detalles de los techos reflectantes

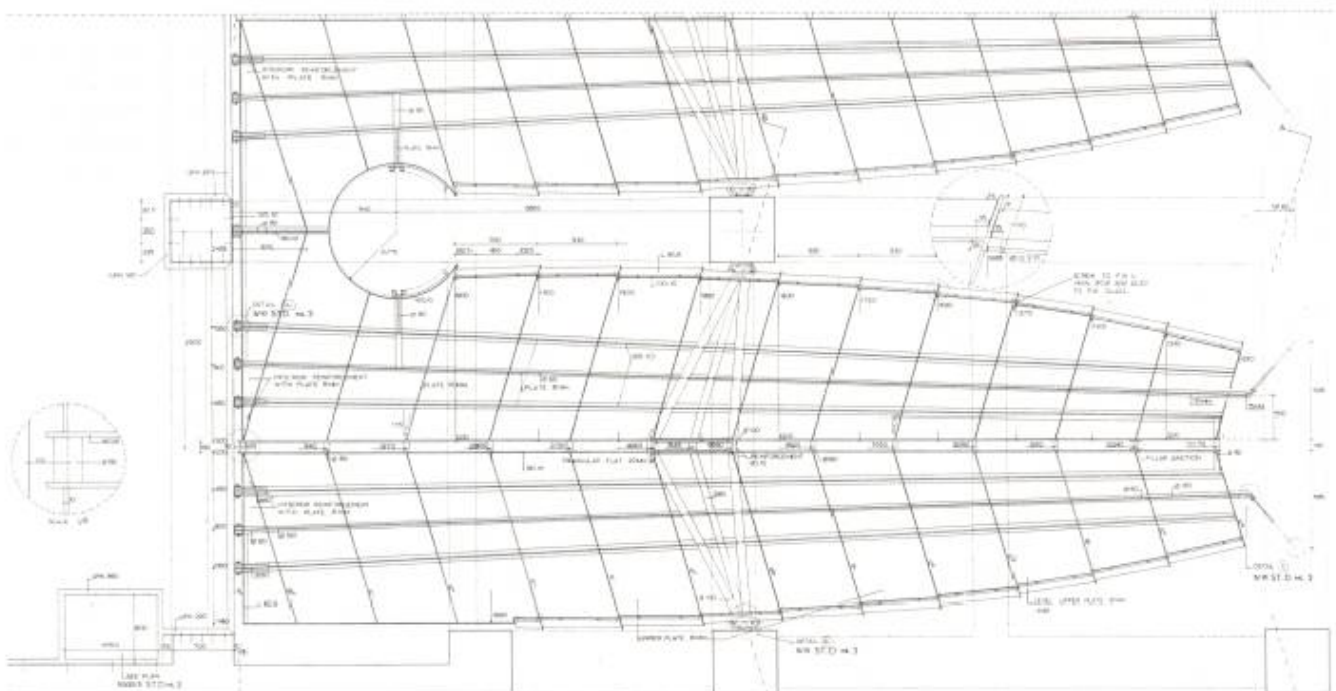
Reflected ceiling plan S-1120. Aluminium plate detail, plan S-111; section S-111



Reflected ceiling sections. Grid details



Vistas de los dos extremos opuestos de las plataformas / Views of the opposite ends of the platforms





La intervención a partir de fragmentos es propiamente la que llena el espacio. Estos se van disponiendo sobre el espacio según su carácter y obedeciendo al programa preestablecido. Así se organiza la cocina y el restaurante mediante tres grandes plataformas: los diversos bares, los servicios, la caja de la pista de baile, etc., se alternan como intervenciones autónomas con tratamientos y planteamientos diversos para cada lugar determinado. Cada una de estas intervenciones está motivada por algún concepto simbólico, o imagen analógica que le ayuda a inspirarse en su forma, materiales, etc.

*Intervenciones artísticas:* Javier Mariscal

*Coordinación de diseño:*

Juli Capella & Quim Larrea

*Diseño gráfico:*

Alfons Sostres

*Diseño vestuario:*

Chus Uroz

*Diseño objetos:*

Josep Puig

*Fotografías:*

Rafael Vargas y T. Nacasa & Partners

The general treatment of Aldo Rossi's original structure, which is the great general wrapping framework of the space; and the freely located architectural elements within this framework, in the form of self-contained sub-projects.

The aluminium wrapping is the order of space design, as well as providing for the complex services required. In this way, Rossi's structure is respected, yet expressive of its intensely powerful existence. This «wrapping» contains not only the service systems such as electricity, air conditioning, alarm and sprinklers, but also ashtrays, signs and dustbins, etc. The space is thus treated and respected in different ways according to its situation and function, with expressive aluminium surface treatments, flat, reliefs, castings and perforations.

An action based of fragments is precisely what fills space. They are laid out in accordance with their nature and their obedience to the preestablished design. The kitchen and restaurant are thus organized in three large platforms: the bars, the toilets, the dance floor box, etc, alternate as self-contained operations with various treatments and approaches for every given place. Each one is motivated by a symbolic concept or an analogous image which helps in the inspiration of the form and materials, etc...