

bolles/wilson

1990-1994

- biografía** 5
biography
- conversaciones con peter wilson** 6
conversations with peter wilson
kōji tsuji

obras

works

- guardería en frankfurt** 26
frankfurt nursery school
frankfurt, germany, 1988-1990
- centro parroquial st. lamberti** 40
st. lamberti church meeting house
münster, germany, 1988-1990
- biblioteca municipal de münster** 48
münster city library
münster, germany, 1987-1990
- almacenes yellow-möbel** 74
warehouse for yellow-möbel
münster, germany, 1990-1993
- centro de investigación technologie-hof** 78
technologie-hof research center
münster, germany, 1990-1993
- casa suzuki** 92
suzuki house
tokyo, japan, 1990-1993
- fábrica bauzentrum herten** 96
bauzentrum herten factory
herten, germany, 1990
- edificio de oficinas WLV** 100
wlv office building
münster, germany, 1991-1995
- complejo kop van zuid** 106
kop van zuid complex
rotterdam, holland, 1991
- escuela primaria gievenbeck** 110
primary school gievenbeck
münster, germany, 1990
- sede para la compañía de seguros LVM** 114
lvm insurance building
münster, germany, 1990
- campus universitario y biblioteca** 118
university campus and library
oxxbus, germany, 1993

gigantes/zenghelis

1987-1994

- biografía** 122
biography
- conversaciones con eleni gigantes y elia zenghelis** 124
conversations with eleni gigantes & elia zenghelis
yannis assopos & yorgos simacofidas

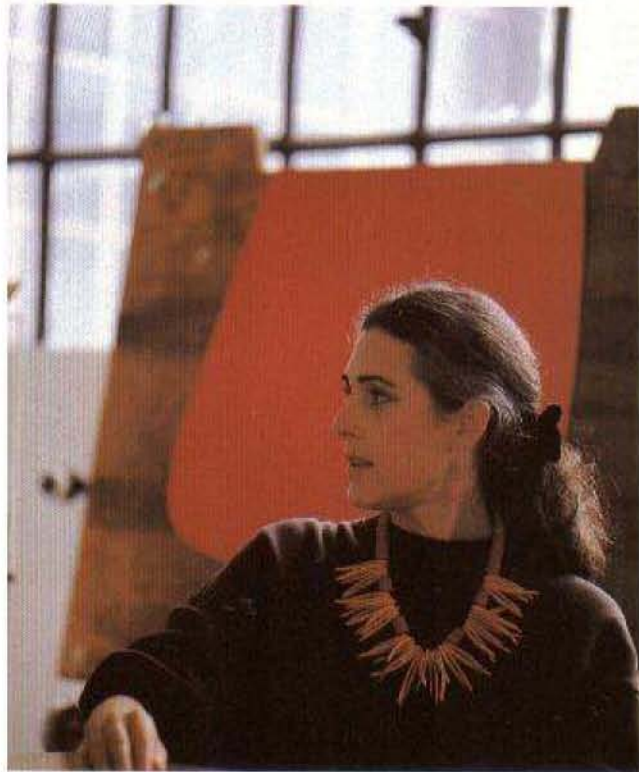
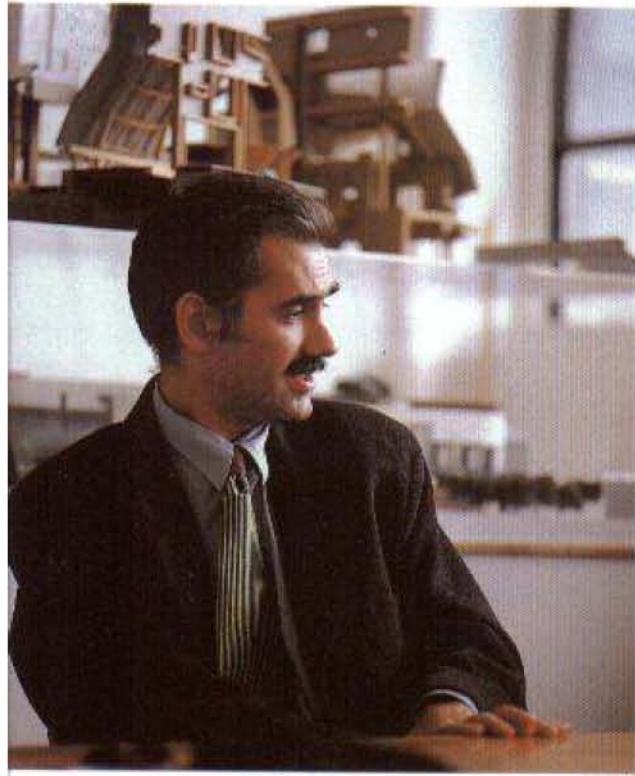
obras

works

- edificio de viviendas checkpoint charlie** 146
checkpoint charlie apartment building
berlin, germany, 1990-1995
- hotel xenia en cephalonia** 156
xenia hotel in cephalonia
argosto, greece, 1988
- parc des chevaux** 162
parc des chevaux
paris, france, 1988
- complejo las terrenas** 168
las terrenas resort
república dominicana, 1988

dibujo de la portada: Peter Wilson
cover painting by Peter Wilson

índice
contents



architekturbüro bolles-wilson biografía

peter wilson

- 1950 **Nace en Melbourne, Australia**
- 1968-70 **Universidad de Melbourne**
- 1972-74 **Architectural Association, Londres**
- 1978-88 **Profesor en la Architectural Association, Londres**
- 1980-87 **Wilson Partnership, Londres**
- 1987- **Architekturbüro Bolles-Wilson, Londres-Münster**

julia bolles

- 1948 **Nace en Münster, Alemania**
- 1968-76 **Universidad de Karlsruhe**
- 1978-79 **Estudios de post-graduado, Architectural Association, Londres**
- 1981-85 **Profesora en el Chelsea School of Art**
- 1980-87 **Wilson Partnership, Londres**
- 1987- **Architekturbüro Bolles-Wilson, Londres-Münster**

eberhard kleffner

- 1947 **Nace en Ostbevern, Alemania**
- 1968-76 **Universidad de Karlsruhe**
- 1987-92 **Forma parte del Architekturbüro Bolles-Wilson**

biography

peter wilson

- 1950 **Born in Melbourne, Australia**
- 1968-70 **University of Melbourne**
- 1972-74 **Architectural Association, London**
- 1978-88 **Unit Master, Architectural Association, London**
- 1980-87 **Partner Wilson Partnership, London**
- 1987- **Partner Architekturbüro Bolles-Wilson, London-Münster**

julia bolles

- 1948 **Born in Münster, Germany**
- 1968-76 **University of Karlsruhe**
- 1978-79 **Post-graduate studies, Architectural Association, London**
- 1981-85 **Teaching Chelsea School of Art**
- 1980-87 **Partner Wilson Partnership, London**
- 1987- **Partner Architekturbüro Bolles-Wilson, London-Münster**

eberhard kleffner

- 1947 **Born in Ostbevern, Germany**
- 1968-76 **University of Karlsruhe**
- 1987-92 **Partner in the Architekturbüro Bolles-Wilson**

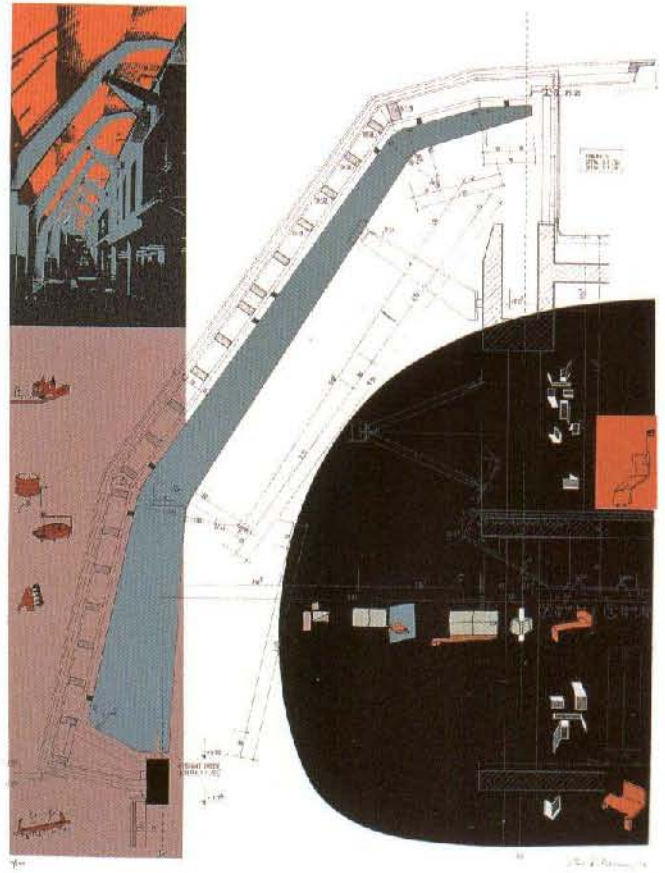
conversaciones con peter wilson

koji taki

el contexto de münster

Me gustaría comenzar preguntándole sobre la Biblioteca de Münster, un edificio de gran interés y complejidad cuyas articulaciones del espacio y cuya riqueza en los detalles de pequeña escala merecieron toda mi atención. Creo que la principal diferencia entre este edificio y, por ejemplo, la Casa Suzuki, en Tokio, está en su relación con el contexto. La Biblioteca mantiene una evidente y clara conexión con su entorno. A pesar de que el edificio se sitúa en el centro de la antigua ciudad, ustedes han conseguido inventar allí un lugar nuevo e introducir con ello una nueva experiencia en la ciudad...

LOS CONTEXTOS DE LOS EDIFICIOS QUE HEMOS CONSTRUIDO SON TAN diferentes entre sí que una respuesta similar en todos los casos es impensable. Por ejemplo, en Alemania es frecuente encontrarse con dos tipos de contexto bien diferenciados: uno, la ciudad histórica y otro, su periferia —el desestructurado límite de aquélla. Los edificios de la Biblioteca y el Technologiehof pertenecen respectivamente a cada uno de estos dos tipos, y por tanto han seguido reglas de juego diferentes. En el proyecto de la Biblioteca —inmersa en el contexto histórico de la ciudad— atendimos a los 1.200 años de historia de su particular ubicación. Aunque, claro, el edificio no se limita a actuar como mero reflejo de esta condición. Pretende ser una nueva creación que hablará a las generaciones futuras sobre el momento por el que actualmente atraviesa la ciudad.



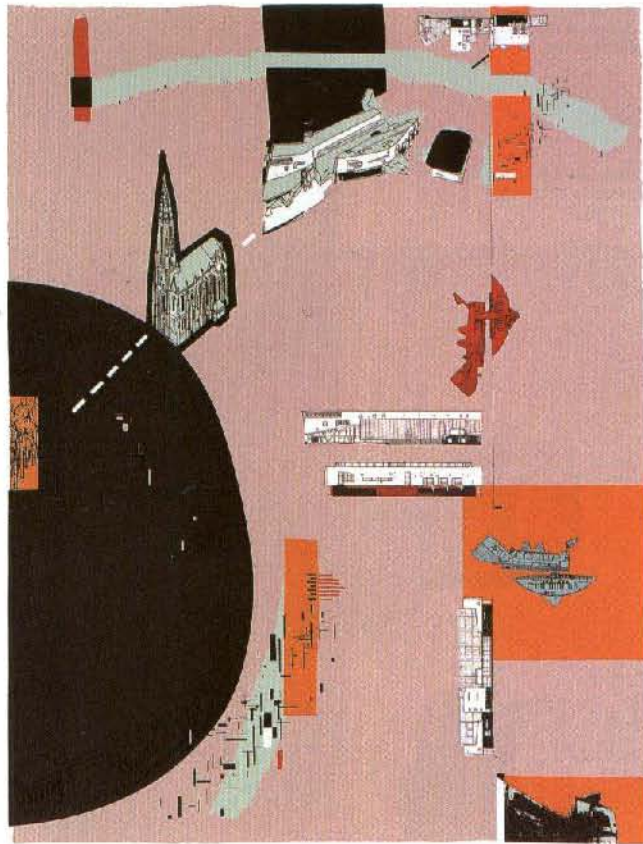
¿Quiere usted decir que en tales circunstancias la arquitectura debe ir más allá de un contexto histórico dado?

SÍ. SE TRATA DE CREAR UN LUGAR NUEVO, de construir algo que antes no estaba allí, pero también de poder asimilar las características inherentes del solar. Esto puede parecer obvio, pero resulta fundamental.

En los límites de este nuevo objeto se producían diversas sollicitaciones. En la Biblioteca, el interés se centró en las transiciones entre la nueva construcción y sus edificios vecinos. Sobre estas transiciones se llevó a cabo un minucioso estudio para finalmente asignarles un carácter diferente de acuerdo con las circunstancias específicas de cada una de ellas. Así, la fachada que da a la calle, al tráfico, es diferente de la fachada interior. Allí donde entra en contacto con los edificios vecinos, la Biblioteca se metamorfosea y hace alusión a su entorno, al tiempo que conserva su propio lenguaje material. Ser capaz de *ver* realmente este lugar quizás requiera esfuerzo y sensibilidad... Cuando enseñaba, tenía la dolorosa sensación de que mis alumnos no empleaban el tiempo necesario en *mirar*. Le Corbusier ya estableció la diferencia entre *ver* y *mirar*.

conversations with peter wilson

koji taki



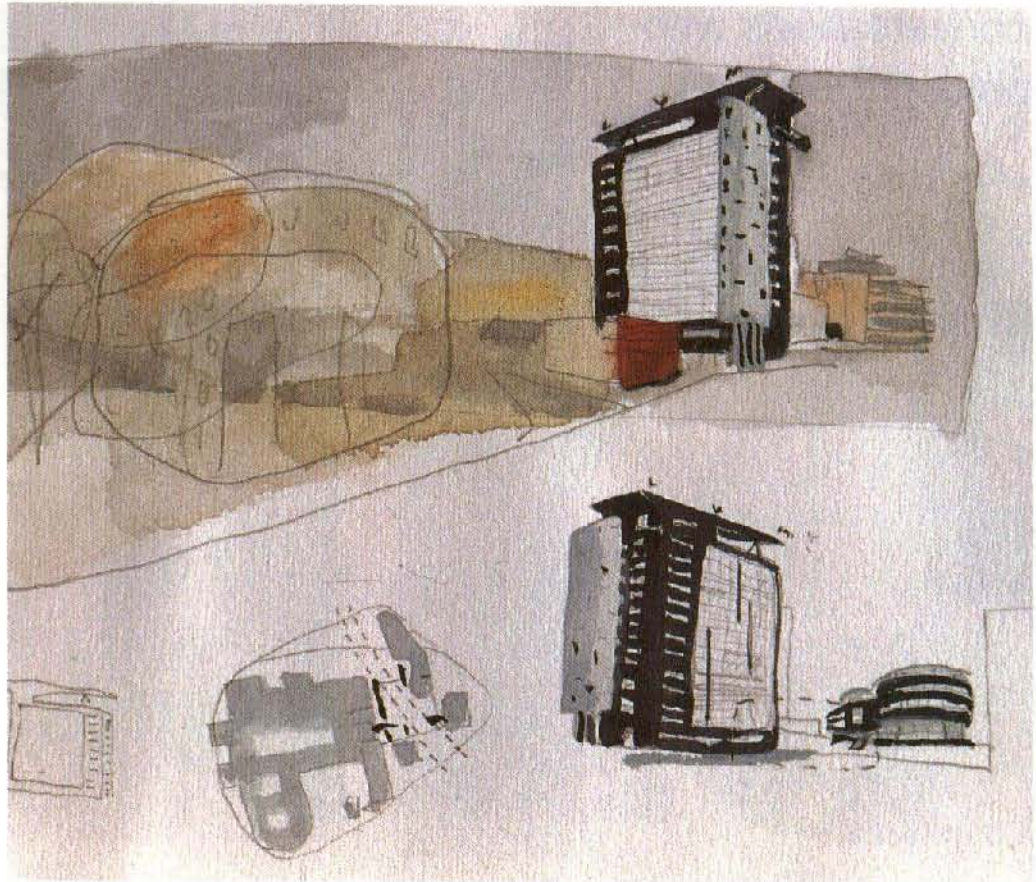
context in münster

I would like to begin by asking about your Münster Library which is a very interesting and complex building. I appreciated and enjoyed it. I observed its articulations of space and its diversity of small scale details. Above all, it is very different from the Suzuki House, in Tokyo, in its relation with the context. It has a very clear connection with its environment. It is built in the center of an old German city, but you have invented a new place and brought a new experience into the city...

THE CONTEXTS FOR BUILDINGS WE HAVE BUILT are so very different that a standard reaction is unthinkable. In Germany, we encounter two clear types of context: one is the historic city and the other the periphery, the unstructured edge of the city. Our Library and Technologiehof belong to these opposing types, one for each, therefore they evolved very different rule systems. The Library in its historic city context has taken into account the 1200 years of history of this particular place, but at the same time it is not just a mirror, it is an invention, a new layer that will speak to future generations of this moment in the ongoing evolution of the city organism.

You mean in such a circumstance an architecture must go beyond the given historical context?

YES. IT IS ACTUALLY BRINGING ABOUT A NEW PLACE. It is focussing on latent qualities inherent in the place, but it is also as with all construction, making something which was not previously there. This sounds rather obvious but it is fundamental. Around the edge of this new something there are connections. In the Münster Library these transitions to the surroundings were of major interest. They are carefully studied and different in character according to circumstance. The traffic side is unlike the block interior side. Where it touches surrounding buildings, the Library itself metamorphoses and comments on its neighbour while still retaining a material language of its own. It takes a lot of effort, sensitivity also perhaps, to actually see the site. As a teacher I was painfully aware that my students never looked long enough. Le Corbusier made a differentiation between looking and seeing. To really see, one must concentrate. It takes time to absorb details, it is the difference between drawing and photographing.



Lleva su tiempo ser capaz de absorber todos los detalles. Es igual que la diferencia que hay entre dibujar y fotografiar. En nuestro caso, el proceso de diseñar es laborioso porque, en primer lugar, intentamos asimilar lo que nos dice el solar, después filtramos esta información y le damos la vuelta en un intento por encontrar el gesto adecuado. Al diseñar, uno debe evolucionar en paralelo a las consideraciones del solar y a las del edificio como objeto independiente cuya autonomía viene dictada por su lógica interna. Existe en arquitectura un curioso equilibrio entre el rotundo discurso de auto-definición de una obra y el discurso más sutil que toma en consideración al lugar en que se ubica.

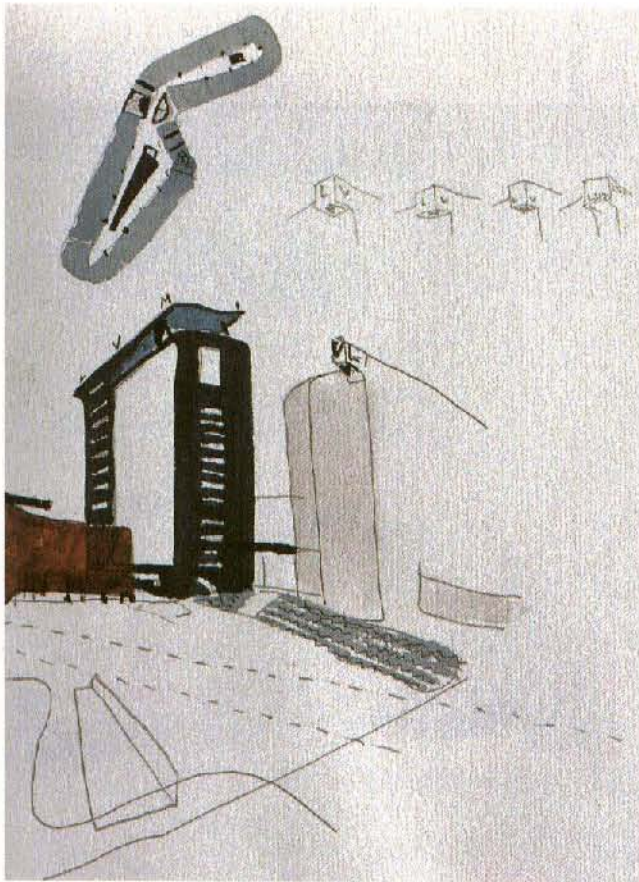
¿Podría explicar un poco más esa diferencia entre *discurso rotundo* y *discurso sutil*? ¿Tiene esto algo que ver con sus ideas sobre la forma arquitectónica autónoma?

SÍ, PARA NOSOTROS ESE DISCURSO ROTUNDO se está convirtiendo de manera creciente en el tema de nuestros edificios. La verdad es que siempre ha sido así pero, por ejemplo, en el caso de la Biblioteca —un proyecto que ahora cumple siete años— se esconde tras un primer plano de elementos secundarios. Sin embargo, tanto el esquema geométrico como los principios estructurales del edificio estuvieron claros desde el principio. Estos principios estructurales son de una escala enorme, casi monumental. El edificio de los libros es un bloque de 75 metros de largo, de mayores dimensiones que cualquier otro de los edificios que le rodean. El objetivo fue ofrecer una defi-

It also takes a long time for us to design because the lessons of the site must be assimilated, filtered and finally turned on their head in the finding of the appropriate gesture. In designing one must develop in parallel to site considerations also the building as independent object whose internal logic gives it a certain autonomy. There is a curious balance in architecture between the strong self-defining statement and the light statement that *allows its site*.

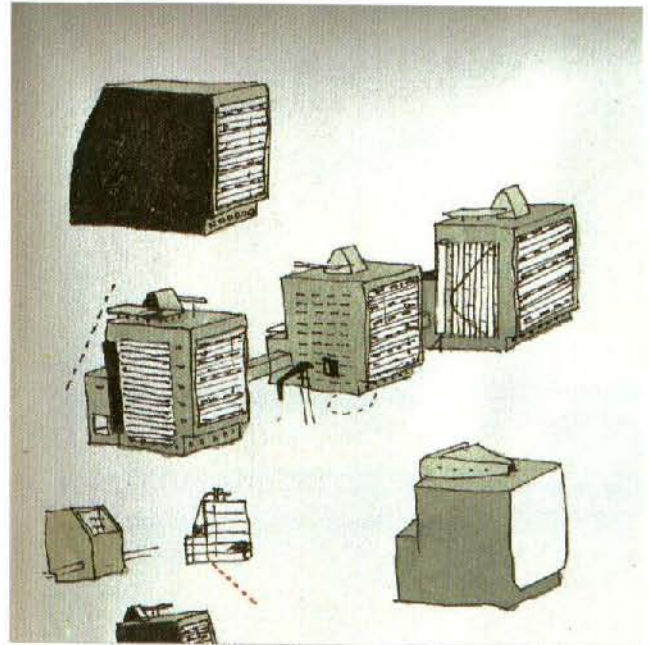
Could you explain a little more the difference between strong statement and light statement in your term? Does it concern your thinking about autonomous architectural form?

YES, FOR US THE STRONG CLEAR STATEMENT is becoming increasingly the subject of our buildings. It was always there but for example in the case of the Library, a design which is now seven years old, it is behind a layer of foreground incident. But still the ordering geometry, the structuring principle of the building was from the outset clear. In our Library the structuring principles are on a large, almost monumental scale. The book building is 75 meters long, bigger than anything in the surrounding context. It needs this clear definition of the whole, it needs this backbone to bind the lesser parts together.



CROQUIS PARA EL EDIFICIO LVM
LVM BUILDING SKETCHES
Peter Wilson, 1990

CROQUIS PARA EL TECHNOLOGIEHOF
TECHNOLOGIEHOF SKETCHES
Peter Wilson, 1990



nición clara del conjunto y crear una espina dorsal que sirviera de elemento aglutinante a los elementos secundarios. Se podría decir que la existencia de la Biblioteca comenzó con la definición de esta forma clara y subyacente o, para ser más exactos, con el enunciado de dos formas específicas: el volumen que cierra el bloque triangular residencial y, al otro lado del eje articulado, el segmento de círculo —a modo de barco— de 100 metros de diámetro.

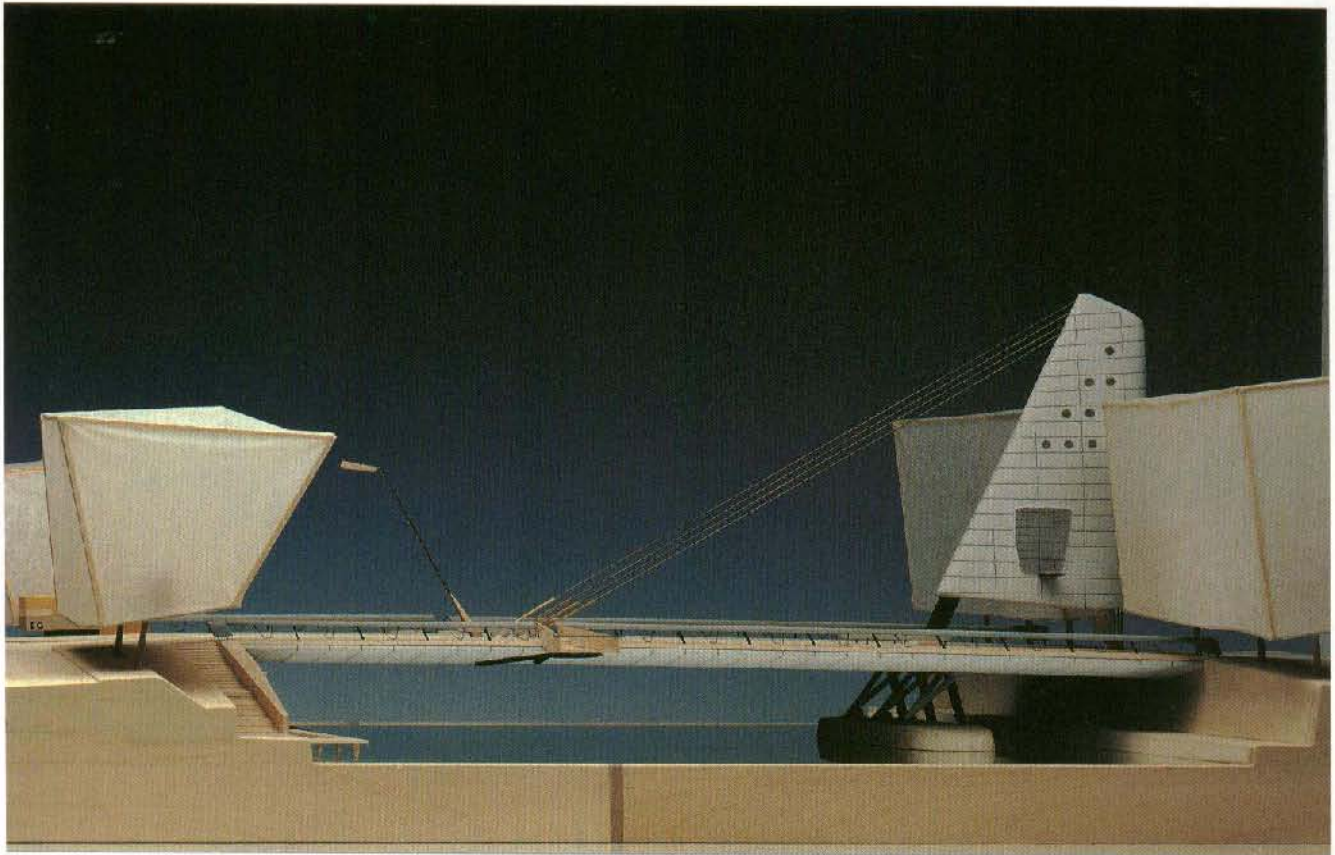
Comprendo la relación entre la arquitectura y su contexto en el caso de la Biblioteca de Münster, una situación totalmente diferente a la que se da en la Casa Suzuki, a la que volveremos más tarde. Me gustaría ahondar un poco más sobre el contexto en su aspecto cultural. Desarrollando la idea que usted acaba de plantear, se podría decir que la Biblioteca transforma la vida cotidiana de la gente y su experiencia de la ciudad.

LAS BIBLIOTECAS —junto con los teatros, los museos y las iglesias— se cuentan entre las pocas instituciones urbanas que aún funcionan como espacios públicos fuera de la dictadura del comercio. Estos foros están desapareciendo gradualmente de nuestras ciudades. El intercambio social, cultural y comercial se está convirtiendo en algo que siempre tiene lugar a distancia, gracias a los media invisibles —fax, teléfono, televisión, etc. Los centros de las ciudades como Münster se están transformando en parques temáticos, en zonas históricas y, al mismo tiempo, en lugares comerciales especializados en compras de lujo. Resulta agradable que la inauguración de la Biblioteca haya cambiado en cierto modo las pau-

One could say that the Library came into being with the defining of this clear underlying form, or more accurately in this case the two forms, the slab which closes the residential triangular block and on the other side of the framed axis the autonomous, shiplike segment of a 100 m diameter circle.

I understand about the connection between architecture and its context in the case of the Münster Library in its physical seeing. It is really different from the Suzuki House to which we will soon return. But I would like to continue a little more with our discussion of context in the cultural sense. Developing what you have just said now, maybe it could be said that the Library changes peoples's everyday life, their experience of this city.

IT IS ONE OF THE FEW REMAINING URBAN INSTITUTIONS, along with Theater, Museum and Church that serve as public spaces outside the dictatorship of commerce. Such forums of public life are gradually disappearing from our cities. More and more exchange, social as well as cultural and commercial, occurs at a distance, through the agency of invisible media: fax, telephone, television etc. City centers like Münster are evolving into theme parks, packaged history and at the same time specialist commercial zones for luxury shopping.



tas de uso del centro de Münster. Uno puede ver a la gente ir al mercado y después pasarse por la Biblioteca a pedir unos cuantos libros, o pasar una hora leyendo periódicos.

Un estudio reciente ha subrayado el éxito de la Biblioteca: su uso ha aumentado cerca de un 50% con respecto a la anterior. En un día de mucha agitación pueden visitar el edificio hasta 6.000 personas... Todo esto es muy positivo, aunque no sé hasta qué punto tiene que ver con la arquitectura. En cierto sentido, la arquitectura anuncia su función... y su calidad espacial envuelve al visitante. Aunque también es preciso que el edificio se funda con su contexto y se convierta gradualmente en algo anónimo, en una parte más de la ciudad.

¿Se trataría en este caso de un contexto cultural más que de uno físico?

Así es. NOSOTROS PERTENECEMOS A UNA GENERACIÓN que ha aprendido contextualismo a la manera de Ungers y Colin Rowe. Esta responsabilidad hacia las ciudades resulta para nosotros algo automático, como el andar dormido.

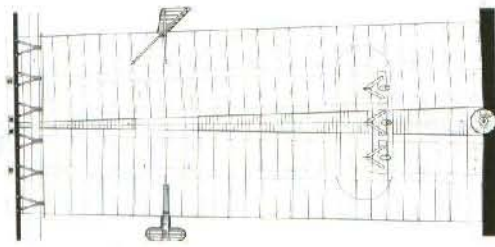
La cuestión de mayor interés se centra en la definición de la ciudad actual. Una de las responsabilidades de la arquitectura es la de servir de marco al contexto cultural y tratar de describir o calificar el campo en el que se introducirá. Esta Biblioteca se convertirá a partir de ahora en una de las bases para el planeamiento del Münster de los años noventa. Otros edificios como el Teatro Municipal son representación de los

What is very pleasing is that the opening of the Library has actually changed the use pattern of the middle of Münster. One can see people going to the market for vegetables and also popping into the Library to borrow ten books or to read newspapers for an hour.

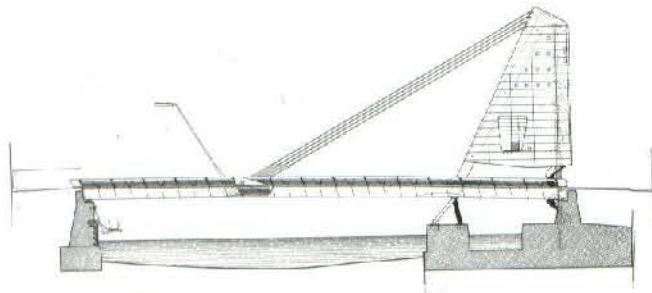
A recent survey showed its enormous success, 50% more users than the old Library. On a busy day as many as 6000 people pass through the building... This is a very positive thing. I don't know how much it has to do with the architecture. In one sense, the architecture advertises the function... and the quality of space frames the visitor. On the other hand it is also appropriate for the building to merge into its context, to gradually become anonymous, to become just part of the city.

Its context is cultural rather than physical?

YES. WE ARE OF THE GENERATION that learnt contextualism in the manner of Ungers and Colin Rowe. This responsibility to cities for us is automatic, like sleep walking. The interesting question is more how one defines today's city. Architecture has also the responsibility to frame the culture context, to try to describe or qualify this field in which it will land. This Library will be from now on a statement in the plan of Münster which represents the 1990s. Other buildings like the city Theatre represent the 1950s, the optimistic forward looking modernism of post war reconstruction.

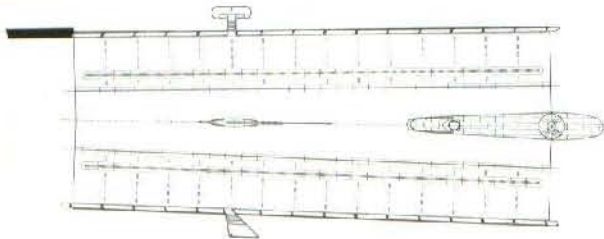


intrados / inside surface



alzado / elevation

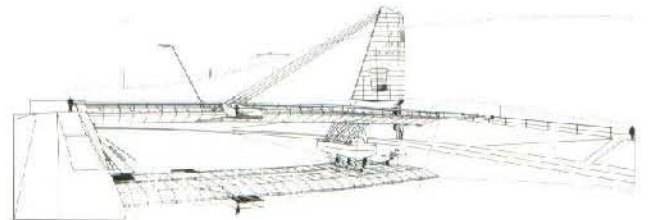
planta / plan



plantas mástil / mast plans



secciones transversales / cross sections



años cincuenta, del optimismo progresista del que hizo gala el movimiento moderno en la época de la reconstrucción de la postguerra. De forma similar, los pesados edificios burgueses de piedra que sobrevivieron a la destrucción de la guerra representan el final del siglo XIX. Para nosotros, es una obligación tratar de clarificar nuestras posiciones. En este sentido, consideramos la Biblioteca como una especie de bote salvavidas del espacio público en una era de comercialismo universal. La particular relación que los espacios interiores del edificio mantienen con la calle —una especie de superposición— es consecuencia de todo esto.

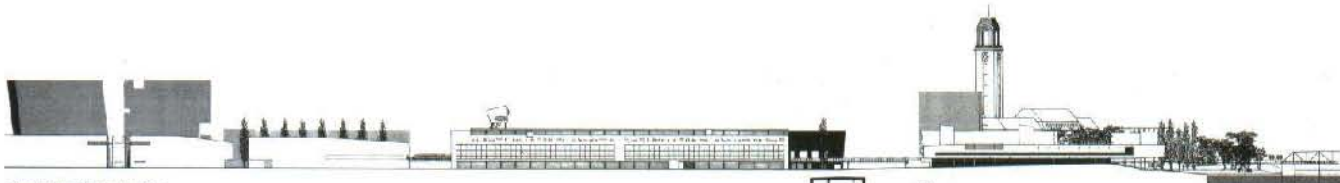
El contexto social o político es mucho más claro en una ciudad del tamaño de Münster que en Londres o en Tokio. Aquí existe un consenso general en orden a determinar que los edificios de este tipo han de ser representativos de la ciudad. Este proyecto tuvo la suerte de contar con un gobierno municipal muy positivo y con un departamento de bibliotecas que fue capaz primero de formular el programa de manera inteligente y, en segundo lugar, de tomar muy en serio su responsabilidad sobre la provisión de funciones sociales para el uso de la población en general... En Inglaterra, por ejemplo, el gobierno no se ocupa de proporcionar casi nada. Se espera que este tipo de actividades culturales surjan de las instituciones privadas. Me parece un error y una evolución contraria a la cultura y a la civilización.

La Biblioteca es una curiosa mezcla entre esa voluntad de

Similarly the heavy bourgeois stone edifices that have survived the 90% destruction of the war represent the end of the last century. It is an obligation to try to clarify such positions. In this sense we see the Library as a sort of lifeboat for the public realm in a time of universal commercialism. The particular relationship of the internal spaces to the space of the street, a sort of overlapping, is a consequence of this.

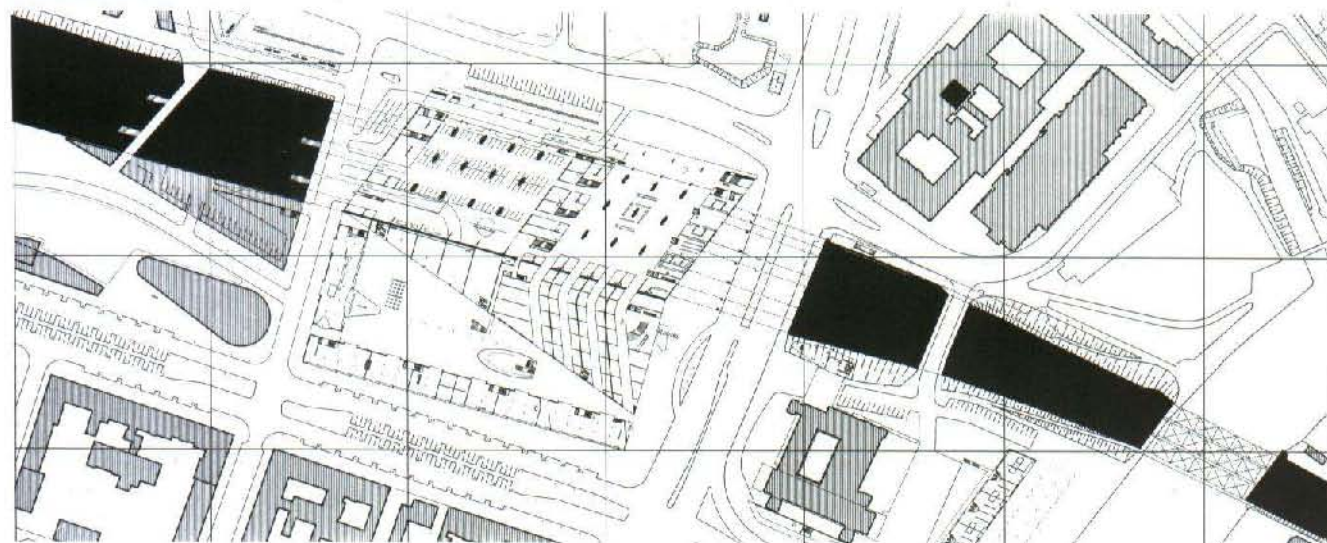
The social context or the political context in a city the size of Münster is much clearer than in London or Tokyo. Here there is a general consensus that such buildings represent the city as a whole. This project was particularly lucky to have a very positive city government and Library administration who firstly formulated the program intelligently and secondly took seriously their responsibility of providing social functions for the use of the general population. In England the government provides almost nothing, this sort of cultural activity is expected to spring forth from the private realm. This is an uncivilized and uncultured evolution, a mistake.

As a final note on context one must talk about belonging. The Library is a curious mix of belonging to its context and at the same time due to its unfamiliarity being at odds with it. It would be too obvious to say that this is also our situation in Münster. Julia, my partner, who grew up in this city, and myself, the almost German speaking Australian operating in a foreign context.



alzado Sur / South elevation

planta baja / ground floor plan



pertenencia al contexto y el antagonismo con éste. Resultaría demasiado obvio decir que precisamente ésta es la situación de nuestra oficina en Münster: Julia, mi socia, creció en esta ciudad, mientras que yo soy un arquitecto australiano que intenta ser germano-parlante y operar en un contexto extranjero. La libertad creativa producida por ese saludable grado de alienación quizás pueda equipararse al carácter provocativo latente en la Biblioteca: el cuestionamiento de los valores. Münster, como contexto, se asemeja al juego infantil inglés "Happy Families", en el que todo el mundo desempeña un papel: el carnicero Mr. Cutts (*Señor Corte*), la alcaldesa Mrs. Handshake (*Señora Apretón de Manos*), el arquitecto Mr. Rightangle (*Señor Angulo Recto*)...

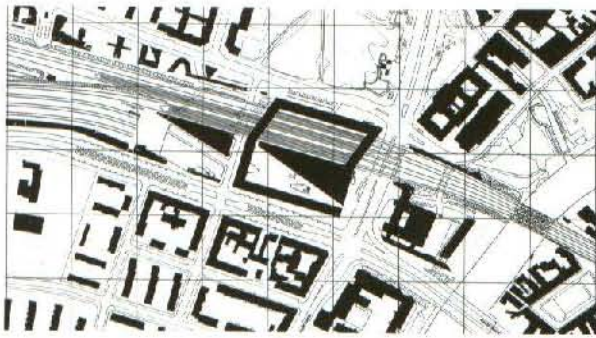
En la Biblioteca, la gente experimenta una cierta ambigüedad espacial. Por ejemplo, ustedes no diseñaron la sala de lectura como un espacio concreto, sino que esparcieron mesas de lectura por todo el edificio, para que la gente pudiera utilizarlas a su antojo. Esto produjo un sistema espacial muy interesante al tiempo que muy complicado. Se trata de una especie de superposición de varias categorías...

SÍ, AUNQUE SI BIEN LAS DIFERENTES GEOMETRÍAS DE LA BIBLIOTECA son muy rotundas y claras —en particular la división del conjunto en dos edificios—, siempre aparecen diversos incidentes locales. La biblioteca es un establecimiento público, así que en cierto modo siempre existe un detalle, un espacio, un lugar para cada persona que lo visita. Ya no es posible crear un espacio central, como ocurre, por ejemplo, en la Biblioteca de

There is a creative freedom that a healthy degree of alienation provokes which is perhaps paralleled by the element of provocation in the Library. A questioning of fixed values. As context, Münster is rather like the English children's game of *Happy Families*, in which everyone has a role —Mr Cutts the Butcher, Mrs. Handshake the Mayor, Mr Rightangle the Architect...

In your Library people experience diversity of space. For example, you did not design one reading room separate from other spaces, instead you scattered reading desks throughout the building, where people can use them freely. You produced a very interesting space system which is also very complicated. It is a kind of over-lapping of various orders...

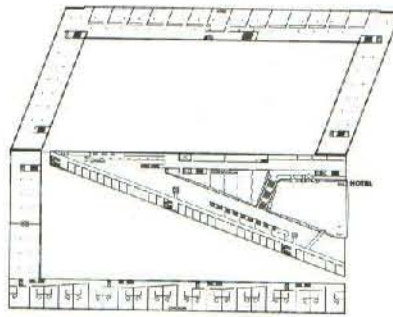
YES, BUT EVEN THOUGH THE LIBRARY HAS VERY STRONG AND CLEAR GEOMETRIES, —particularly the division into two buildings— there are always many local incidents. The library is the house for many people, a public house. So in a way there is one detail, one space, one place for each person who goes into the library. It is no longer possible to do a centered space for example like in Asplund's Stockholm library —a space which presents knowledge as a complete body— or Boullée's library



plano de situación / site plan

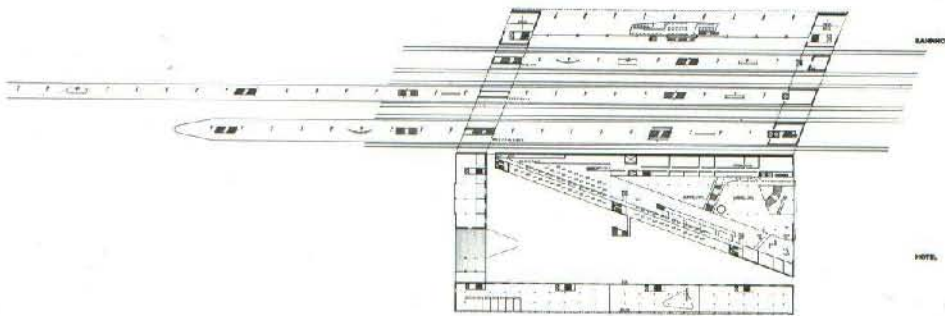


alzado Norte / North elevation



planta cuarta / fourth floor plan

planta primera / first floor plan



alzado Este / East elevation



sección transversal / cross section

Estocolmo de Asplund —un espacio que presenta el conocimiento como un cuerpo único—, o en la biblioteca de Boullée —donde la bóveda que representa al cielo y el muro hecho de libros forman una unidad singular. La disolución de estos sistemas de organización está presente en la biblioteca de Henri Labrouste mediante el grabado de los nombres de los autores, de la A a la Z, sobre la fachada. Se trata de una forma de *graffiti*, un tema que ya hemos tratado anteriormente.

tokio o la casa suzuki

Hablemos ahora de la Casa Suzuki. En la construcción de esta casa, se vio forzado a trabajar en condiciones muy diferentes a las que se dan en la escena urbana occidental...

LA CASA SUZUKI, o la ciudad de Tokio en general, ha significado para mí la ocasión de poder reflexionar sobre la organización de las ciudades occidentales: nuestros métodos tradicionales de planeamiento, nuestra concepción de la ciudad, o el diseño de la ciudad como un todo controlado por la geometría... Nada de esto funciona ya. Este modelo ya no encaja con la ciudad actual. En este momento, Tokio es paradigmático del funcionamiento de las ciudades occidentales. Se encuentra en lo que atañe al urbanismo en una fase mucho más avanzada. En Tokio ya no existe un centro, ni unos límites. Se trata de una *affombra* continua, un entretejido de condiciones de densidad y de vacío, de edificios altos y bajos, de espa-

—where the vault representing heaven and the wall made of books form a singular unity. The dissolution of these order systems is always presented in the library of Henri Labrouste through the carving of authors names from A to Z into the facade. A form of graffiti, a subject we have already touched upon.

suzuki house or tokyo

We should now come to the Suzuki House, in which you had to try to build in a condition very different from the western urban scene.

THE SUZUKI HOUSE or Tokyo in general has for me been an important comparison which instigates a rethinking of western cities. Our traditional western method not only of planning but also of conceiving our cities, the concentric city, the city designed in total and controlled by geometry is no longer working, the model no longer fits the actuality of the city. A better model to describe how western cities actually function today is that of Tokyo. Tokyo is in a much more advanced state of urbanism. There is no longer edge or center, instead a continuous *carpet*, a weaving together of dense and empty conditions.



cios naturales y autopistas, de zonas nuevas y de zonas grises y olvidadas...

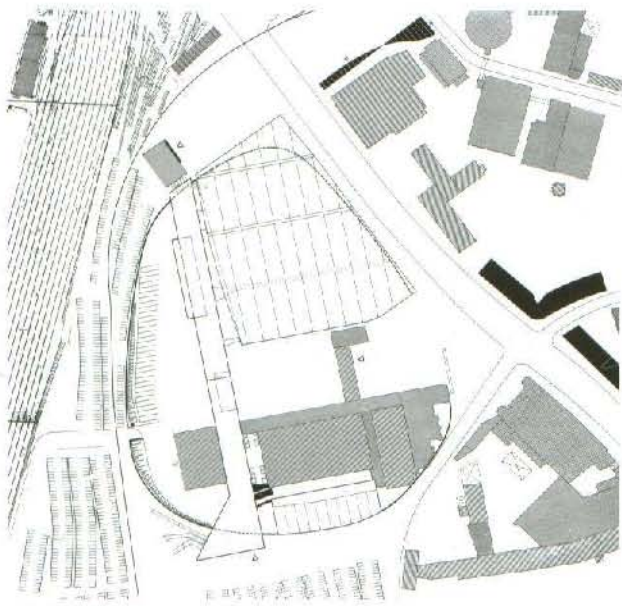
En cierto modo tiene razón. Pero no estoy totalmente seguro de que la metáfora bidimensional de la alfombra sea apropiada a la hora de describir Tokio. Creo que sus habitantes viven en un espacio polidimensional. La dicotomía *orden/desorden* ha perdido su significado. Posiblemente no estamos hablando de una ciudad en el sentido tradicional del término...

POSIBLEMENTE LA MEJOR DENOMINACIÓN SEA LA DE MATRIZ. Y probablemente la idea de caos, que algunos críticos occidentales emplean peyorativamente al describir Tokio, sea resultado de una lectura basada en la tradicional primacía del orden visual que procede de Occidente. Tokio pertenece a un orden superior de complejidad —quizás comparable a la geometría fractal— en el que se producen permutaciones de información y códigos de comportamiento infinitamente complejos. Lo físico no es el código sino el residuo, la consecuencia accidental de este mundo flotante.

High buildings and low buildings, nature and freeway, the newest and the grey forgotten zones...

You are correct in a degree. But in describing Tokyo, I wonder if the two dimensional metaphor carpet is appropriate. I feel that we are living in poly-dimensional space. The dichotomy of order/disorder has lost its meaning in this city. Maybe it is not necessarily called a city in a traditional sense...

I AGREE MATRIX IS PROBABLY A BETTER WORD THAN CITY. The so called chaos with which some western critics dismiss Tokyo is of course a reading based on a traditional western precedence of visual order. Tokyo is of a higher order of complexity, comparable to fractal geometry perhaps, infinitely complex permutations of information and behaviour codes. The physical is not the code but the residue, the accidental consequence of this floating world.

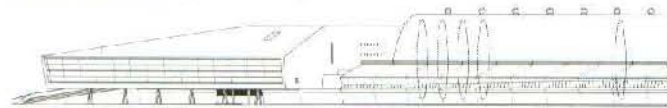


plano general de situación / overall site plan

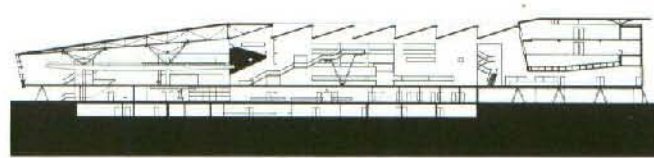


alzado Oeste / West elevation

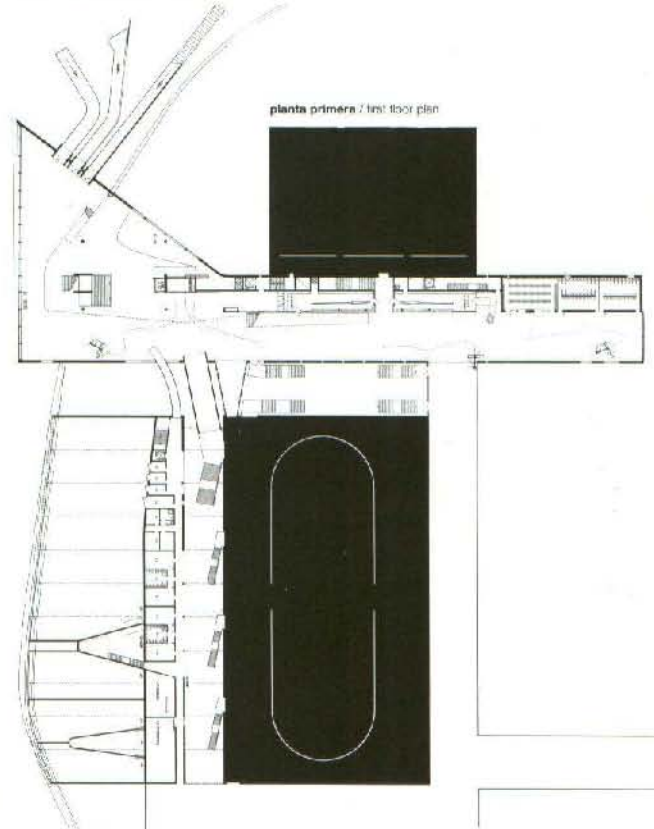
alzado Sur / South elevation



alzado Este / East elevation



sección longitudinal / longitudinal section



planta primera / first floor plan

Si somos capaces de mirar apartando la nostalgia, nos daremos cuenta de que el paisaje europeo contemporáneo se está pareciendo cada vez más al de Tokio —aunque de densidad cien veces menor—, y convirtiéndose en un único tejido que se extiende desde Marsella hasta Copenhague.

Algo que me gusta mucho de Tokio es su legislación sobre terremotos. El hecho de que haya que dejar una separación de un metro entre todos los edificios significa, desde el punto de vista conceptual, que cada edificio es distinto de su vecino, autónomo. En Tokio no existe la posibilidad de adosar unas construcciones a otras —como hicimos aquí en el caso de la Biblioteca. La ciudad carece de líneas conexas y esto hace que se produzca automáticamente una distorsión entre la Casa Suzuki y los edificios vecinos.

¿Significa esto que la Casa Suzuki es indiferente a su entorno?

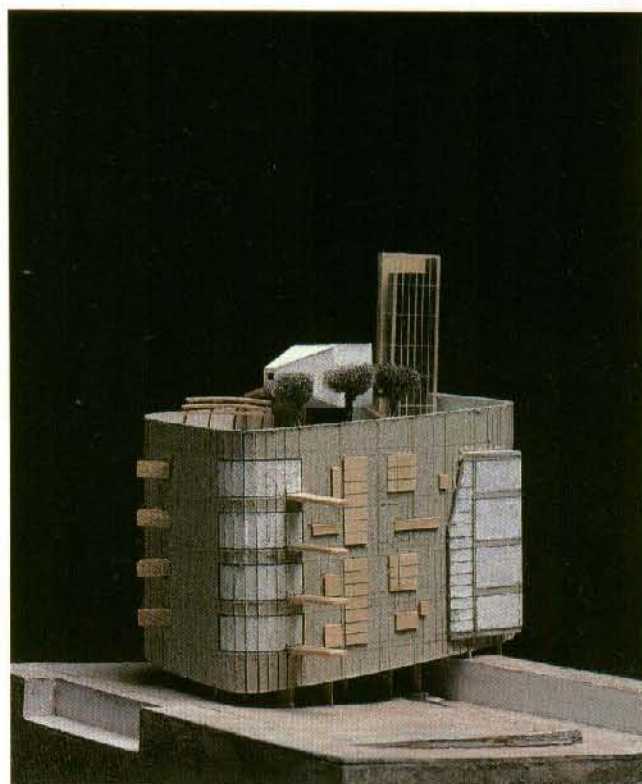
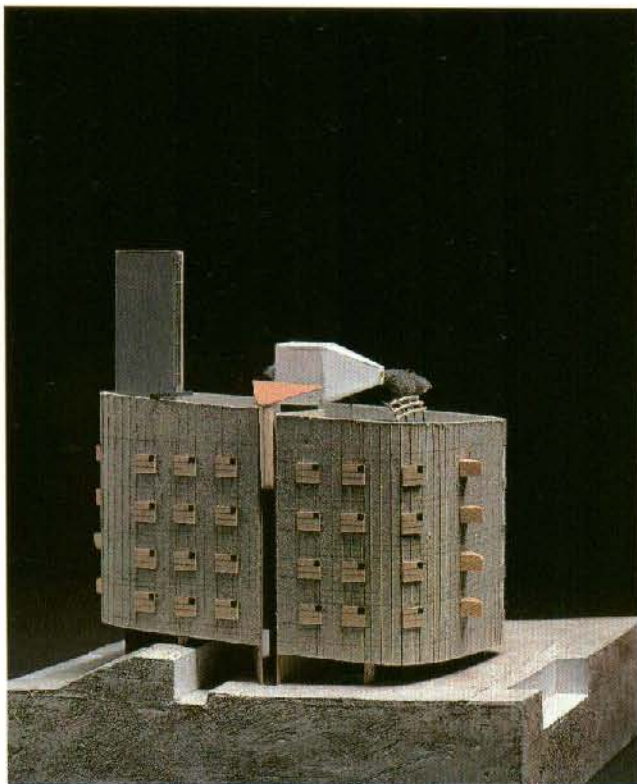
SÍ, EXISTE INDIFERENCIA ENTRE LA CASA Y SU CONTEXTO. Para nosotros no fue necesario mirar a la casa vecina... Podría tra-

If we look without nostalgia we see that today the whole European landscape is becoming like Tokyo, but spread out a hundred times thinner, a single network from Marsailles to Copenhagen.

What I like very much in Tokyo is the earthquake law. This one meter gap between every building. It means conceptually that each building is distinct from its neighbour, autonomous. There is no possibility in Tokyo of joining, as we did with our library joining onto the next building, no unifying lines running through the city. So with the Suzuki House there is automatically a disjuncture between it and its neighbor.

Does it mean that this house is indifferent to others?

YES, AN INDIFERENCIA BETWEEN HOUSE AND CONTEXT. It was not necessary to look at the neighbouring house, because the neighbouring

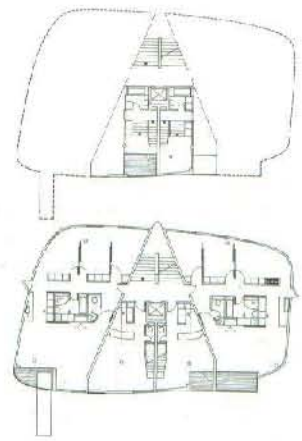
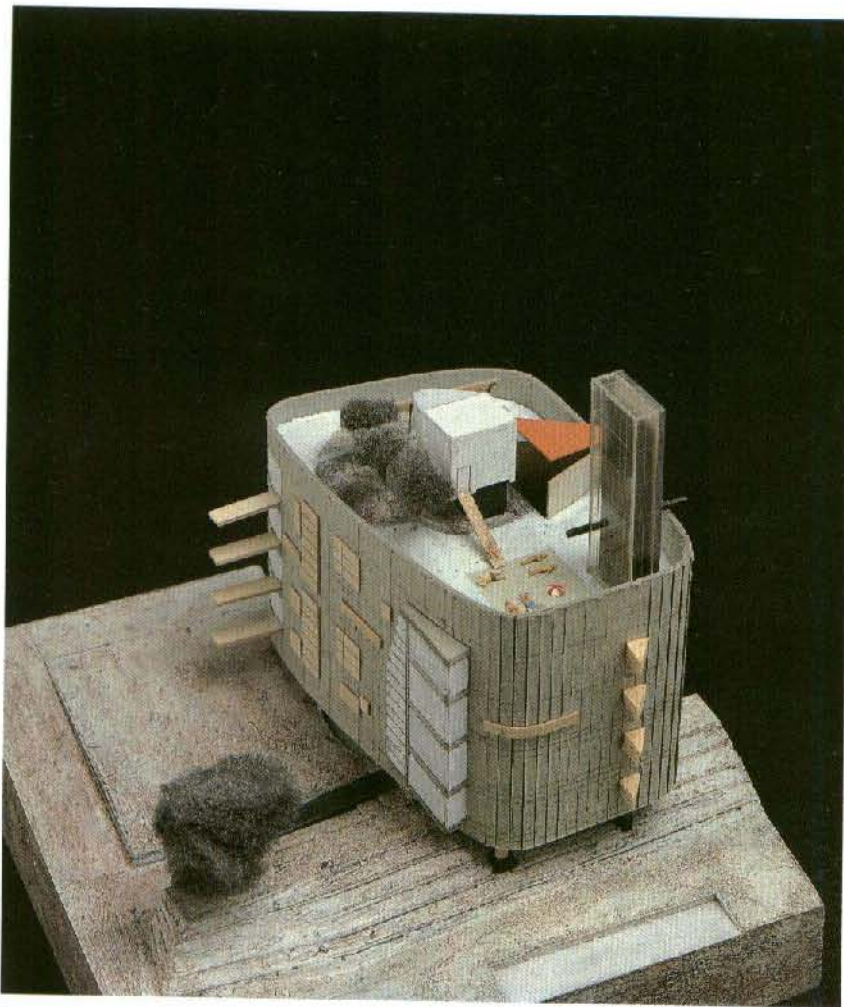


tarse de un rascacielos o de cualquier otra cosa. La casa se desarrolló de forma autónoma. Dejamos que el argumento fuera tomando forma por sí mismo: los ángulos de las esquinas y las disposiciones sobre la altura del edificio determinaron su forma básica. La Casa Suzuki es un alarde de automatismo cotidiano más que un ejercicio de grandes maniobras conceptuales. Las dos fachadas que dan a la calle fueron tratadas como pantallas que funcionan como *interface* entre el ámbito privado de la casa y el carácter público de la calle. Y, al mismo tiempo, las fachadas se tratan como superficies de inscripción: de ahí la sombra negra y amorfa impresa en una de ellas. También existen objetos pequeños, todo un paisaje de acero y madera. Detalles cuyo uso sirve para conectar la vida cotidiana de los ocupantes con el objeto y, por tanto, con el mundo interior situado tras el marco geométrico de la pantalla. La superficie se convierte en algo tridimensional: una caja que flota en la ciudad.

Desde el punto de vista conceptual, la Casa Suzuki es clara. Consta de dos elementos principales: un muro exterior, que ustedes llaman pantalla, y el eje central, que recorre el edificio de arriba a abajo. Este muro exterior o pantalla es un *interface* que envuelve el vacío interior. El eje central está constituido por una serie de escaleras. La absoluta simplicidad de la estructura les permitió tratar el espacio interior con toda libertad, a pesar de sus pequeñas dimensiones. Después situaron una caja —la habitación de los niños— en la parte superior.

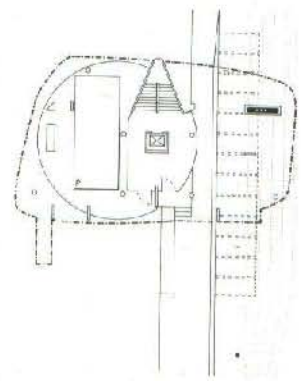
house might be a skyscraper, it might be anything. It is in a sense autonomous. We let the plot shape, the corner angles and height limitations determine the principal form; a sort of everyday automatism rather than great conceptual manoeuvres. The two sides which faced the streets were subsequently treated like a screen. The screen facade is an interface between the private world of the house and the public world of the street. At the same time the facade is treated as a surface of inscription, hence the black amorphous shadow imprinted on it. There are also in the Suzuki House the small objects, a landscape of wood and steel. Details which through their use bind the occupant's daily lives to the object and thus to the interior world behind the large geometric frame, the screen. The surface becomes three dimensional, a box hovering in the city.

For me, as conceptual system, the Suzuki House is very clear. It has two principal elements: the exterior wall that you just called screen and the central axis from top to bottom. The exterior wall or screen is an interface, it envelops the inner void space. The central axis is made by the series of staircases. As the structure is made so simple, you could deal with the interior space very freely, even though it's very small. You hang at the top of it a box, the child's room.



plantas tipo (duplex)

typical floor plans (duplex)



planta baja / ground floor plan

A MÍ ME SIGUE PARECIENDO UNA CASA OCCIDENTAL construida en Tokio, fundamentalmente por su pesadez. Nosotros no pensamos en términos de ligereza y transparencia, como los japoneses. El diseño de la casa como una caja de hormigón apoyada sobre dos patas hace que su peso se perciba como algo visible. Y esto desempeña una importante función estructural y simbólica: la de vincular la vivienda a la tierra firme. La casa no flota, simplemente deja caer su peso.

No creo que esta casa parezca pesada. El sugestivo movimiento que se desarrolla en su interior y en su exterior contribuye enormemente a hacerla parecer más ligera. Yo la veo como una caja que flota sobre un mar de infinitos acontecimientos urbanos, sin perder su forma clara y rotunda. A propósito, ¿qué significado tiene la forma negra de la pantalla?

ESTA FORMA NEGRA ES LO QUE NOSOTROS LLAMAMOS LA MANCHA, o el *Ninja*, una forma clara a pesar de su informidad.

Y al mismo tiempo, una forma ambigua...

SÍ, ES COMO UN AGUJERO NEGRO. Y por aquí puede que lleguemos a la idea de movimiento... Usted ha descrito correctamente las escaleras como la columna vertebral de la casa, como el principal eje del movimiento en su interior, mientras que la calle es la línea de movimiento exterior. Este movimiento no causa una colisión, sino que hace detener la mirada

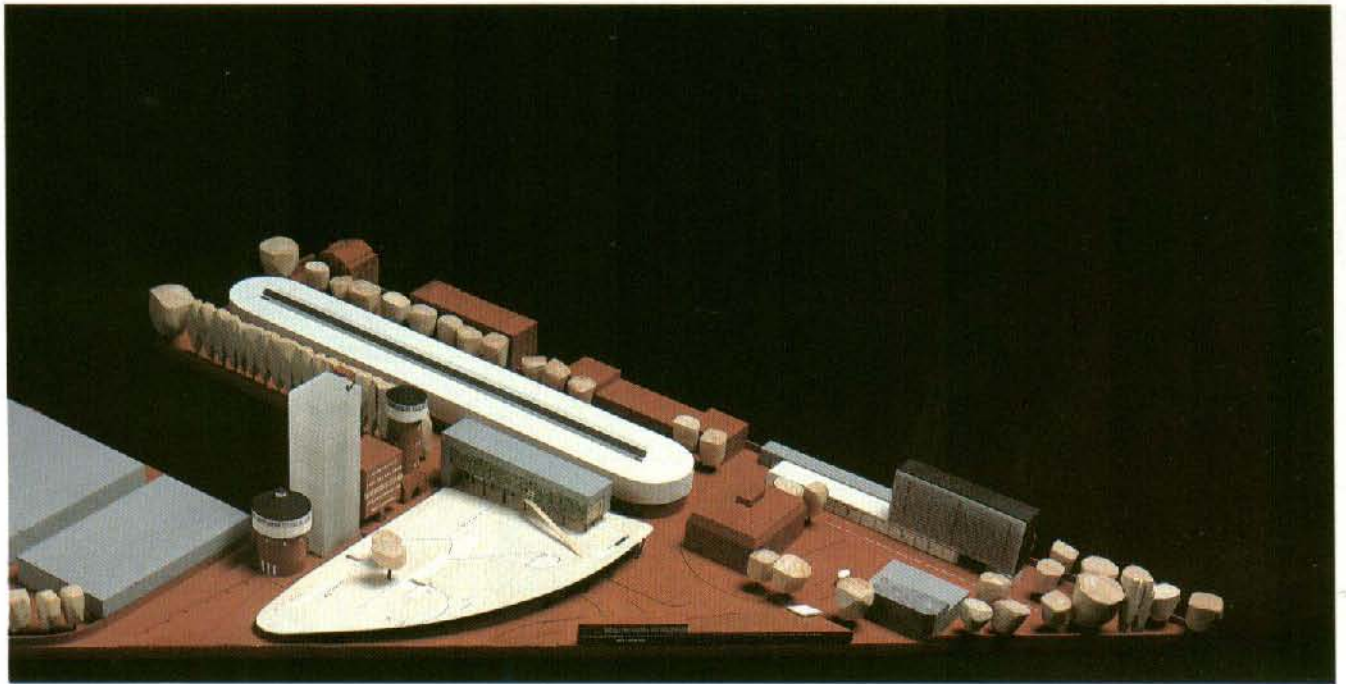
IT SEEMS TO ME A VERY WESTERN HOUSE built in Tokyo, particularly because of its heaviness. We cannot think in a light and transparent way like Japanese. The weight of the house is visible, the singular concrete box standing on its two legs. The legs link it to the earth, an important structural and symbolic function. The house does not hover, it weighs down.

I do not think that this house seems heavy. The suggestive movement inside and outside has an important effect to make it lighter. It seems to me a floating box on the sea of infinite urban events. But without loosing its clear form. Well, to ask you something funny. What does the black shape on the screen mean?

THE BLACK SHAPE IS WHAT WE CALL THE **BLOB**, *Blob* or *Ninja*, something of no particular shape but still a clear form.

At the same time it's an ambiguous form...

YES, ITS LIKE A BLACK HOLE. I think maybe one comes here to the idea of movement. You describe correctly the staircases as the backbone of the house, a main axis of movement. But the street is also the line of movement outside, the turning of the corner. This movement does not cause a collision but a glancing of the house. We call the black blob the shadow of a passing *Ninja*. The *Ninja* was something we



sobre la casa. Nosotros llamamos a la mancha negra de la fachada *la sombra de un Ninja a su paso*. El concepto de *Ninja* fue una idea de la que sin duda abusamos en el concurso de *Shinkenshiku* que ganamos en 1989. En este proyecto, el tema central era el de los medios electrónicos, una tecnología que, a nuestro entender, carece de forma definida. Personalmente, yo no me encuentro muy a gusto con el efímero mundo de los *media*, que siempre intento traducir lo antes posible a una forma física específica. Así, en la Casa Suzuki, este efímero mundo, la información y la desaparición están presentes en esta sombra: un no-espacio sobre la fachada.

el proceso de generación de la forma

Pasemos al problema del texto arquitectónico, es decir, a la arquitectura como tal en términos de forma. Por supuesto, el contexto y el texto no son indiferentes el uno del otro. Sin embargo, en su Biblioteca —a pesar del contexto social y político en el que se inserta— la gente parece capaz de percibir de manera inconsciente el significado particular de las formas que componen los espacios en los que se mueven. No creo que ustedes sean formalistas, pero siempre encuentro en las formas de su arquitectura una especie de retórica generadora de significados. No construyen cajas simples y ordinarias. He intentado determinar cuál es su forma de producir significados...En fin, ¿cómo se hallan las formas que constituyen un texto arquitectónico?

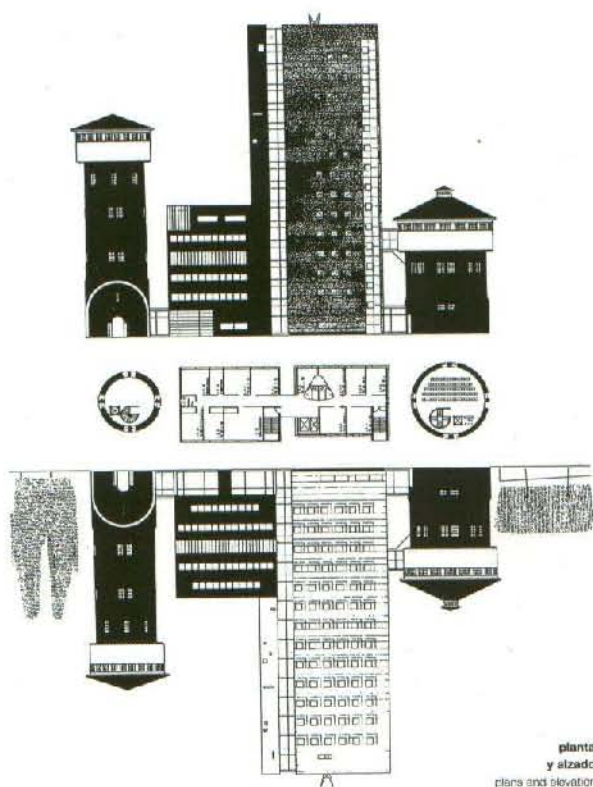
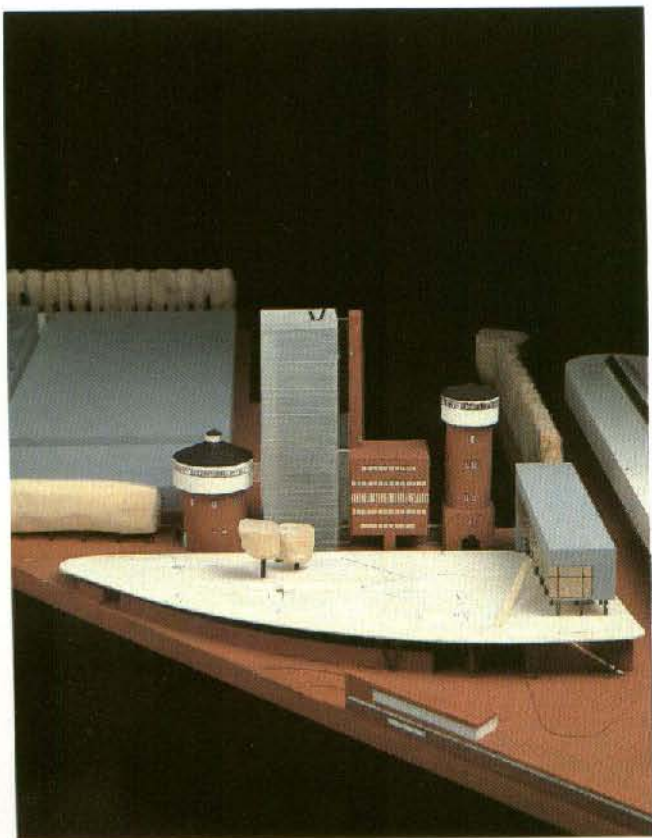
¡SU DISCURSO ES DEMASIADO LINGÜÍSTICO! En efecto, nuestra arquitectura hace la distinción lingüística entre las formas principales de gran escala —que son, en sí mismas, silencio-

misused in the *Shinkenshiku* competition, which we won in 1989. The subject was electronic media, the *Ninja* idea is that such technology has no definitive form. Personally I am not very comfortable with the ephemeral world of media. It always translate as quickly as possible into physical form. So in the Suzuki House the ephemeral world of media, information, disappearance, is present as this shadow form, a non-space on the facade.

form generating process

Let's go to the problem of architectural text, that is architecture itself in terms of form. Of course context and text are not indifferent. But even given the social and political context, people feel unconsciously, in your library, the particular meaning of forms which make up the spaces they use. I do not think that you are formalists. But I always find in your architectural forms a kind of meaning-generating rhetoric. You do not make simple and ordinary box buildings. I have been trying to locate your way of producing the meanings, now I would like to ask you firstly how are the forms which make an architectural text found?

YOU SPEAK TOO MUCH LIKE A LINGUIST! Our architecture does linguistically make a distinction between the principal large scale forms of the building, which in themselves are silent, and a lesser scale of incident



plantas
y alzados
plans and elevations

sas— y una escala menor en la que se situaría el incidente, que —como por ejemplo en la composición de los huecos de la fachada— casi puede ser leído como un *graffiti*. Cada uno de estos elementos habla su propio idioma, y se hallan aislados del siguiente fragmento sintáctico gracias al fondo neutral de la forma silenciosa principal. Como puede ver, nosotros también hemos heredado estos problemas, pero, bueno, procuramos en cada nuevo proyecto resistirnos al *juego de términos* lingüísticos.

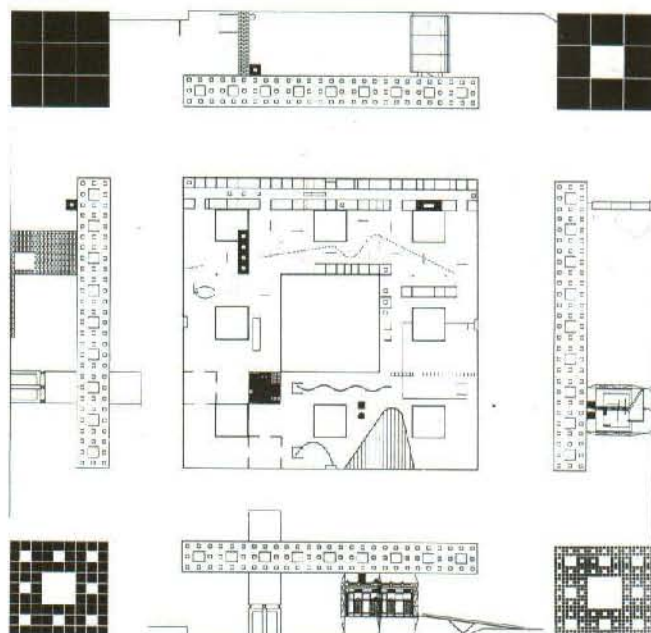
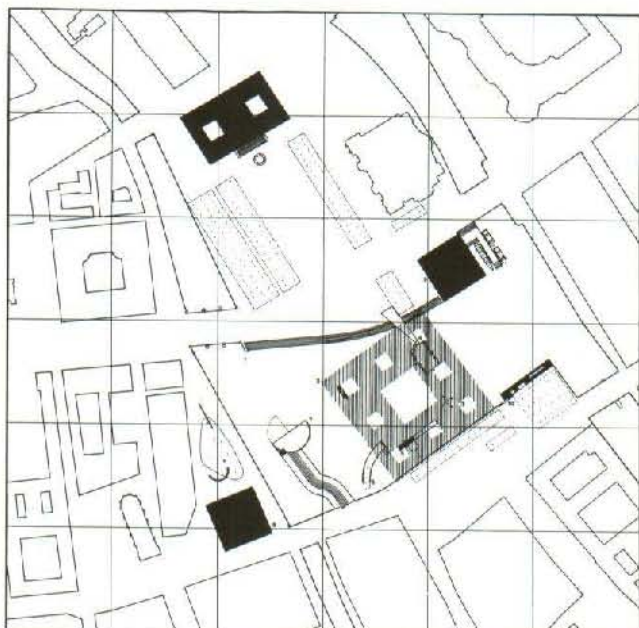
Ha sido irónica su respuesta a mi pregunta...

EN ABSOLUTO. SON CUESTIONES que hemos tenido en cuenta en el proyecto de la Biblioteca. Al final, atendiendo a las permanentes hipótesis sobre la relectura del edificio o sobre el planteamiento contemporáneo del pensamiento arquitectónico, hemos terminado diseñando una biblioteca que parece una enciclopedia. Es casi un listado de cosas más que una entidad homogénea... La cuestión es más compleja y se extiende al problema de cómo son entendidos los edificios. Aquí vendría al caso la distinción que hizo Walter Benjamin entre la percepción de la pintura y la de la arquitectura. En la pintura, el observador y el cuadro mantienen una relación fija y estática, en la que el observador se sitúa frente al cuadro en un estado de concentración. Por el contrario, la arquitectura se comprende a través del movimiento y es aprehendida con el tiempo, a menudo distraídamente, y mediante encuentros tanto táctiles como visuales. Por ejemplo, gracias al movimiento reiterado de subir las escaleras de la biblioteca se

which, for example as a window composition on the elevation, can almost be read as graffiti. Each such element speaks its own language and is separated from the next syntactical fragment by the neutral background of the large scale silent form. You see we too have this problematic inheritance, but we try with each new project to further resist the *end game* of linguistics.

You are ironical about my question...

NO. BUT THESE ARE QUESTIONS that have informed the Library. In the end, given the tenacious hypothesis of a readable building, or at least the current question of thinking in architecture we have designed a library quite like an encyclopedia. It is almost a listing of things rather than a single entity. The question extends to how buildings are understood. Here Walter Benjamin's differentiation between the perception of painting and of architecture is important. The painting and viewer are in a fixed and static relationship, the viewer stands in front in a concentrated state, an exclusively visual relationship. Architecture on the other hand is understood through moving, it is learnt over time, often in a distracted state, and through tactile as well as visual encounters. By repeatedly going up the stair of the library one learns the space one moves through.



llega a comprender el espacio en que uno se mueve. El visitante habitual siempre encontrará su mesa preferida... Un edificio complejo como éste debe tener muchas llamadas de atención. Debe tener algo llamativo que haga que la gente lo visite por primera vez, pero también algo más, algo que suponga, quizás, una experiencia de mayor intensidad.

La segunda visita ya será para leer libros, no necesariamente para ver el edificio. Pero todavía en esta fase el edificio se nos tiene que estar revelando —aunque a un nivel subliminal, más inconsciente— para en un momento determinado desvelarse súbitamente en un complejo desafío... El usuario normal de la biblioteca no la entiende intelectualmente como lo hacemos nosotros, los arquitectos, sino que se limita a ir a la deriva en busca de algo en particular, un asiento, una pared, una luz o un nicho introvertido. Nosotros procuramos crear espacios con cualidades singulares y que no siempre hayan de ser intelectualizados. Pretendemos que el testigo de la arquitectura sea la vida, y no las estructuras críticas.

Entonces, ¿cuál es su punto de partida en un proceso de diseño en el que hay que tener en consideración tantas cosas?

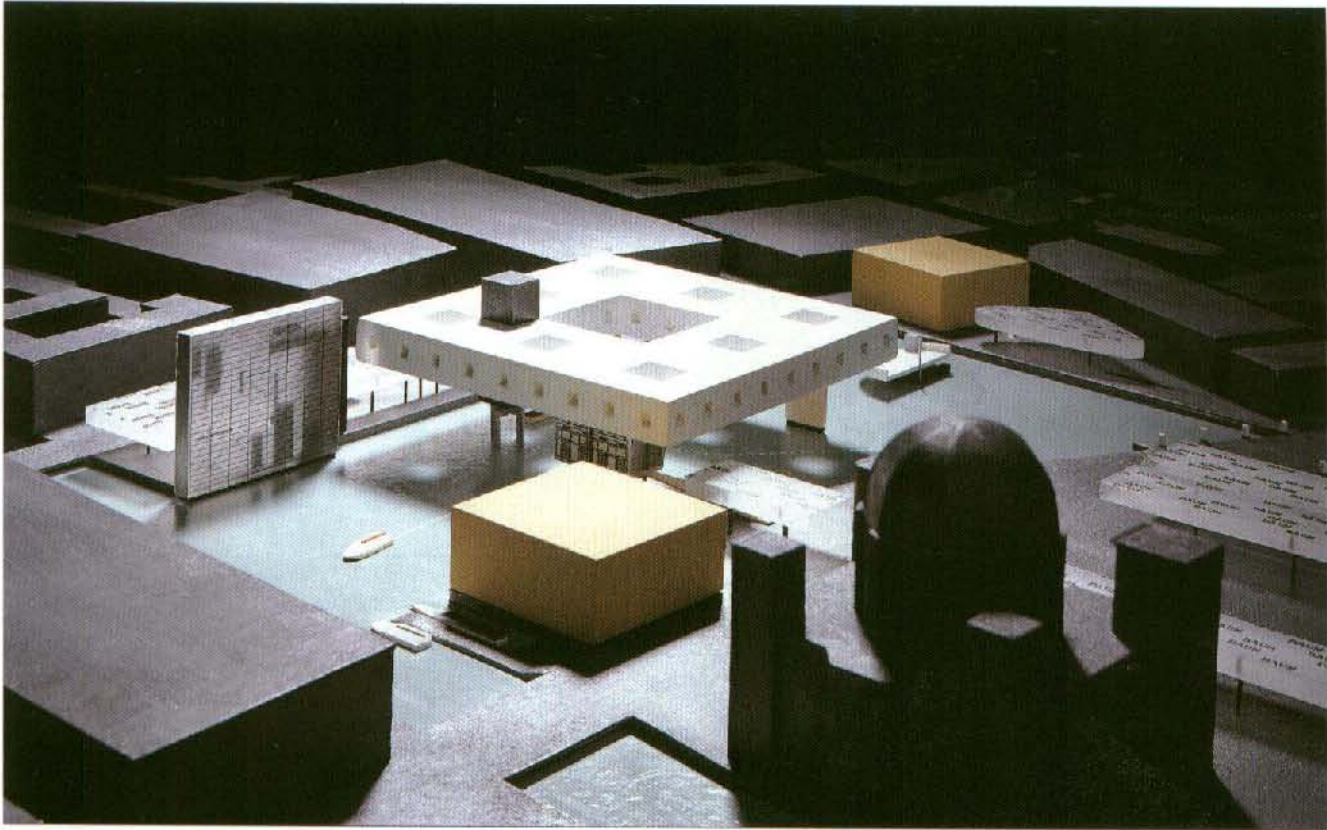
EL PROCESO DE DISEÑO NO ES UNA OPERACIÓN MECÁNICA. Siempre empezamos de forma simultánea asumiendo el lugar y asumiendo el programa. Aquí, en esta fase cualquier cosa es posible. Lo que buscamos es la *idea* que servirá para vincular todos estos elementos. Normalmente una *idea* es la forma idónea para afronar tanto el solar como la estructura analítica hacia la que se dirige el programa. En esta fase, la intuición

A regular library visitor will find a preferred desk. Such a building is a complex event, there are many such stations. It must have something obvious to cause people to first visit it, and also something sustaining, deeper experiences perhaps.

The second visit will be to read books, not necessarily to see the building. At this stage the building must still be revealing itself, but on a subliminal level. At a certain point it does present quite a complex challenge for the user... The normal user of the library does not understand it intellectually as we architects do. Hopefully they find themselves drifting towards a particular situation, a seat, a wall, somewhere light or an introverted niche. We try to make spaces which have particular qualities and which do not always need to be intellectualised. Life and not critical structures as the witness of architecture.

Where do you start from in your designing process, when so many things have to be dealt with?

THE DESIGN PROCESS IS NOT A MECHANICAL OPERATION. We start with two simultaneous processes. Absorbing the site and absorbing the program. At this stage anything is possible. One is looking for the idea which holds everything together.



juega un papel más importante que la lógica, porque un edificio no puede ser valorado de manera racional hasta que no está completamente definido. Entonces surgen algunas formas que pueden servir para unificar el conjunto y ser capaces de sostener la idea principal hasta que el proyecto cristalice. Este proceso de generación formal no tiene nada que ver con aquel principio mecánico según el cual *la Forma sigue a la Función*. Lo normal es que la función, al igual que la propia forma, se presente al comienzo como algo flexible y abierto... El único que opera con rigurosos esquemas conceptuales es el crítico de arquitectura, que parece sólo ver el resultado final y no el proceso que ha llevado hasta él. Para el diseñador todo es flexible: el mundo está hecho de goma, tal y como afirma la geometría fractal.

¿Se puede considerar este proceso como el de la transformación de la forma?

No, ES LA EVOLUCIÓN DE LA FORMA. Se trata de crear algo que antes no existía. Martin Heidegger invirtió la relación causal que existe entre el edificio y el lugar: el edificio *hace presente el solar*. Lo mismo ocurre con la forma y su contenido. Cuando un diseño marcha bien, alcanza un punto en el que la forma no se altera. Esto fue lo que nos ocurrió en el edificio WLV en Münster —en construcción en estos momentos—, donde el solar y el programa de oficinas celulares que nos encargaron se combinaron de tal manera que produjeron una forma curiosa y absolutamente peculiar que ha cambiado poco desde la fase de concurso.

Usually one idea, one form has the right feeling, it fits both site and the analytical structure towards which the program is moving. Intuition here plays a stronger role than logic because until a building is formed it cannot be assessed rationally. In this way certain forms emerge, they hold the whole together. They must be forms that can sustain belief until the project crystallises. This form generating process is not the mechanistic idea of 'Form follows Function'. Usually functions are at the start, like the form itself, open-ended, flexible... It is the critic who only sees the end product and not the process who operates with rigorous conceptual schemes. For the designer everything is flexible, a world made of rubber as they say in fractal geometry.

Can I consider this process as the transformation of form?

No, IT'S THE EVOLUTION OF FORM. It's coming into being of something which did not previously exist. Martin Heidegger inverted the causal relationship of site and building: the building 'presents the site'. It is the same with the form and its content. When a design goes well, it reaches a point when the form becomes unchangeable. This was the case with our now under construction office building in Münster. Site and cellular office layout combined to produce a curious but absolutely specific building form. It has hardly changed since the competition stage.

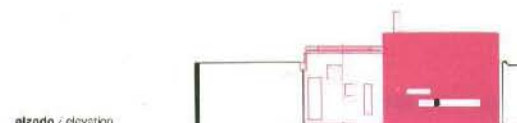
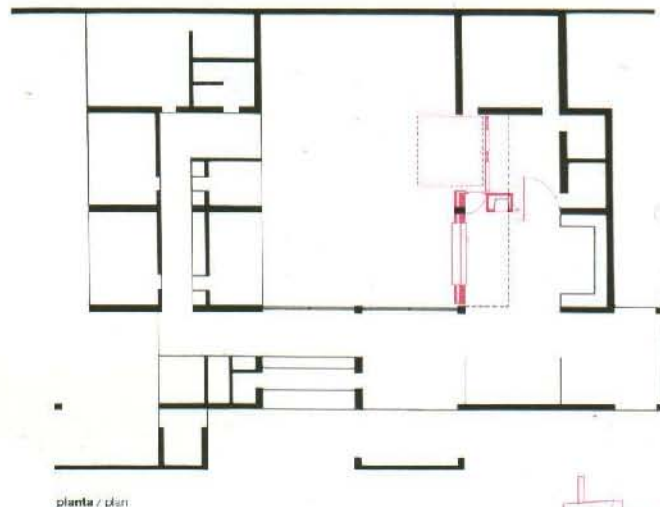


lenguaje olvidado

Sus formas parecen tener una sensibilidad poco usual. Por ejemplo, la planta de la Guardería de Frankfurt muestra la forma de un animal, y el carácter "K" en la fachada resulta también significativo. En la Biblioteca de Münster o en la Folie de Osaka, uno se siente tentado a emprender allí la búsqueda de las figuras metafóricas que han sido transformadas en formas arquitectónicas...

EN TODAS ESTAS OBRAS EXISTEN CIERTOS ELEMENTOS ANTROPOMÓRFICOS, que antes conocíamos como elementos figurativos y a los que incluso intentábamos poner un nombre. Sin embargo, esto privaría al visitante de la posibilidad de hacer su propia interpretación del lugar. Yo soy partidario de que cada cosa tenga su propio nombre, a pesar de que Barthes afirmara que darle nombre a una cosa es robar algo de ella. El primer objetivo de esta técnica es imprimir carácter, proporcionar un rostro, una máscara, triste o alegre. Creo que otorgar caracteres particulares a objetos particulares sólo produce unas ligeras distorsiones en los elementos familiares.

La evolución de nuestro pensamiento pasó por una primera fase expresiva que coincidió con el diseño de la Biblioteca, y



forgotten language

I always find in your forms an unusual sensibility. In the kindergarten in Frankfurt, we see in the plan the shape of an animal and the character 'K' on its facade. In the Münster library or in the Folie in Osaka, we are tempted to search for the metaphorical figures that you have changed into architectural form...

THERE ARE ANTHROPOMORPHIC ELEMENTS, what we used to call figurative elements, in these works. We used to give them names, but this takes away from the viewer the possibility of his own interpretation. I like the idea very much that things get names even though one knows that Barthes wrote that to name a thing is to steal something from it. This technique is first of all to give character, like a face, a happy mask or a sad mask. Giving particular characters to particular objects involves slight distortions applied to familiar elements.

Within our own evolution there was an expressive phase concurrent with the designing of the library and influenced by figurative experiments done with my students at the AA... Now our work is becoming less figurative, less expressive, more abstract, more restrained. Maybe we are getting older, or just learning from the now finished buildings. The idea of language is in any case today problematic in architecture, not so much the writing as the reading. An Egyptian hieroglyph fascinates even without the possibility of reading it.



que fue receptiva a las influencias de los experimentos figurativos llevados a cabo con mis estudiantes de la AA... Ahora nuestro trabajo se está haciendo menos figurativo, menos expresivo, más abstracto, más moderado. Quizás nos estamos haciendo viejos, o simplemente estamos aprendiendo de los edificios que hemos construido. En cualquier caso, la cuestión del lenguaje en arquitectura es hoy bastante compleja, no tanto en lo que atañe a la escritura como en cuanto a la lectura de una obra. Un jeroglífico egipcio siempre produce una cierta fascinación aunque no sea posible su lectura.

Ustedes parecan ir más allá de las metáforas fáciles, tratando de descubrir una nueva experiencia del lenguaje más clara y más profunda...

LA PROBLEMÁTICA QUE SUBYACE EN EL NÚCLEO de los sistemas lingüísticos es muy interesante. La arquitectura contiene fragmentos de un lenguaje olvidado, sí, pero también de ciertos elementos ontológicos que surgen automáticamente de las condiciones contemporáneas —la gente a menudo dice que nuestros edificios parecen barcos, aunque nosotros, durante el proceso de diseño, no lo busquemos pretendidamente. Las formas arquetípicas tienen orígenes arcaicos, aunque creo que lo que realmente interesa es determinar cuáles son las características que provocan esta lectura, cuáles son las disociaciones que se producen y de qué objetos provienen...

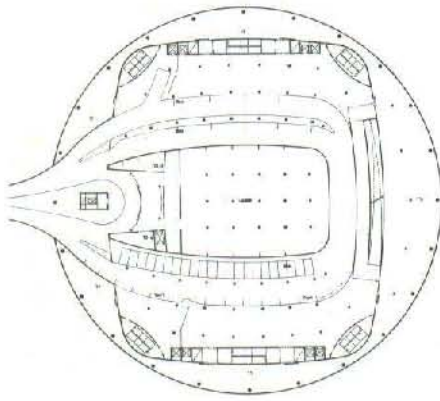
You go beyond easy metaphors and find out another clear and/or deeper experience of language.

NOW WE ARE COMING TO THE MOST INTERESTING POINT, the problematic that lies at the heart of language systems. Architecture involves fragments of a forgotten language: yes, but also emerging ontologies that arise automatically from contemporary conditions. People often say *our buildings look like a ship*. In the designing we did not name this shipness, such archetypal form types have archaic origins but what is more important is the actual characteristics that bring about this reading.

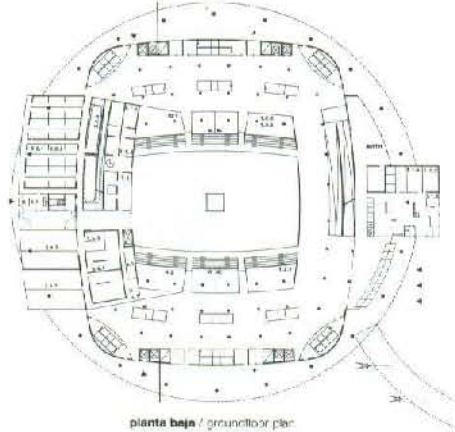




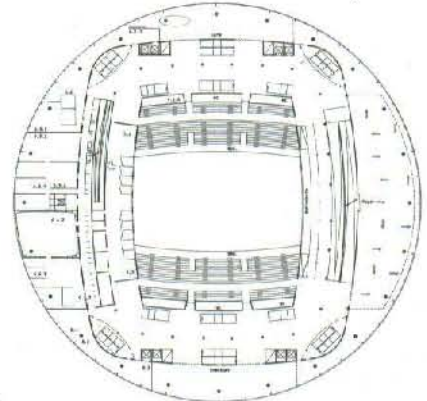
FRIEDRICH-LUDWIG-JAHN-SPORTPARK
Museumpark, Berlin, 1992



planta sótano / basement plan



planta baja / ground floor plan



planta primera / first floor plan

Sería necesario puntualizar que siempre intentamos evitar las referencias.

Yo no he hablado de referencias...

NO, YA LO SÉ, PERO OTROS CRÍTICOS SÍ LO HAN HECHO. Una idea que ha funcionado una vez no mejora necesariamente la segunda vez que se utiliza. Por el contrario, tanto la obra que contiene la idea original como la que asume la credibilidad a través de la asociación sufren como resultado de este proceso. Y esto es algo que nosotros lógicamente siempre tratamos de evitar.

Aquel concepto de *lenguaje olvidado*, que suena a memorias perdidas con el paso del tiempo... ¿Podría explicármelo un poco mejor?

CREO QUE LA DESAPARICIÓN DE LA IDEA de una estructura lingüística absoluta es la condición cultural general en la que todos estamos inmersos, y es la causa tanto del deconstructivismo como del post-modernismo en el sentido que le dio Lyotard. Ante la ausencia de una estructura universal de significado, lo único que uno puede hacer es conformarse con los fragmentos.

Nuestro objetivo no es invertir esta situación, tal y como hacen, por ejemplo, aquéllos que actualmente propugnan la reconstrucción de la ciudad europea. Tampoco nos lamentamos por lo que se ha perdido, como ocurre en la hermosa pero trágica poética de Aldo Rossi.

A disassociation from other objects, a floating. It must here be said that we try not to build in quotations.

I did not say that you did it by quotation.

NO, NO, OTHER CRITICS SAID THAT. Something which was build once and we does not become better the second time, both original and that which assumes credibility through association suffer. I would avoid that.

The forgotten language, which sounds like memories lost during the passing of time... Could you explain a little more?

I THINK THE DISAPPEARANCE OF THE IDEA of an absolute language structure is the general cultural condition we all find ourselves in. It motivates both deconstructivism and post-modernism in the sense of Lyotard. Given the absence of a universal structure of meaning one can deal only in pieces.

We do not set out to reverse this situation as for example those who today propagate the reconstruction of the European city. Nor do we lament *that which is lost* as in the beautiful but tragic poetics of Aldo Rossi.

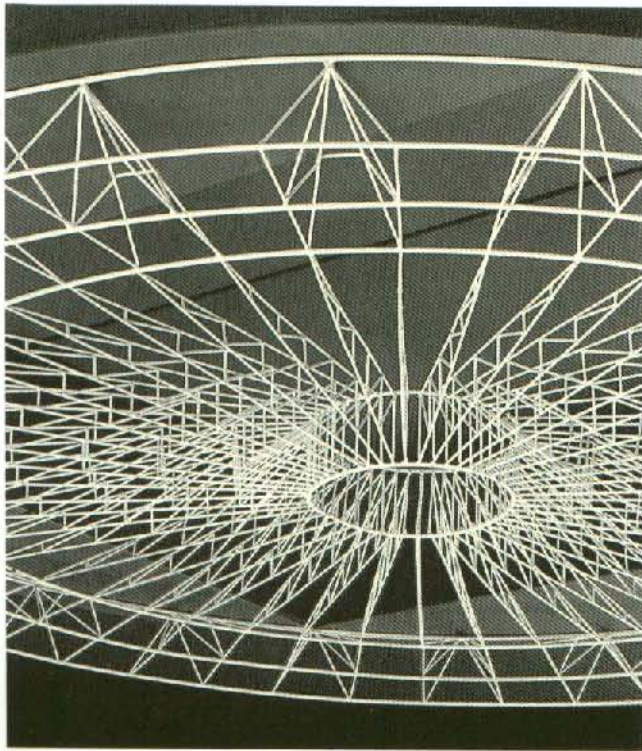


Photo: Louk Hemans

Para nosotros lo más extraordinario es el hecho de que las condiciones actuales se estén moviendo a un ritmo tan vertiginoso que hace que la teoría se vaya quedando atrás. Los medios de comunicación son un tema ya agotado, pero la esencia de la arquitectura y la autenticidad contemporáneas se debe buscar en algún punto situado entre la geometría fractal y nuestro paisaje construido de infraestructuras omnipresentes.

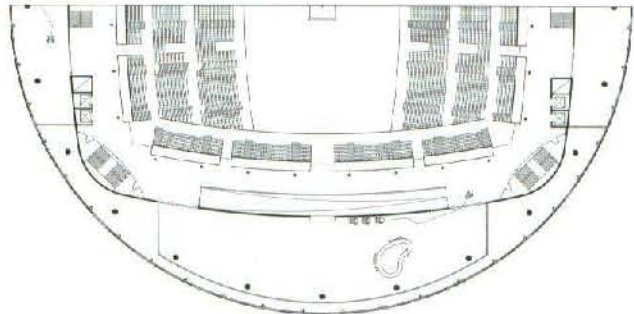
Nuestros últimos proyectos han ido más allá de las estrategias utilizadas en la Biblioteca. Ya no nos interesa la fragmentación. Ahora nos preocupa más la coherencia de la forma que la incoherencia de los fragmentos. El mundo en general es incoherente. Un trabajo de arquitectura es sólo un fragmento del cuadro general, más que una repetición a menor escala de la infinita complejidad del conjunto.

El Technologiehof, por ejemplo, utiliza una geometría clara y rotunda para anclarse al disforme solar en que se ubica. Tanto la escala como la precisión de los límites del edificio contribuyen a la ordenación de su entorno. Hay pocos elementos añadidos. Incluso en la Biblioteca, el carácter aditivo es sólo una cuestión de jerarquías, algo situado en un segundo plano en relación al conjunto del edificio.

En fin, nosotros intentamos situar nuestra obra en algún punto entre la sofisticación propia de la crítica arquitectónica y la ingenuidad propia de los niños, que, ya se sabe, se caracteriza por una visión fresca y no contaminada de las cosas...

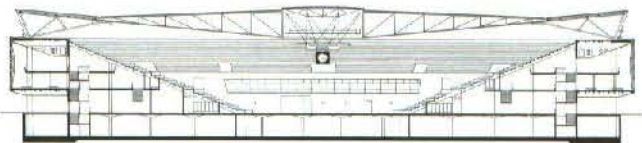


alzado / elevation



detalle de planta / detail of plan

sección transversal / cross section



What for us is most extraordinary is that actual conditions are today moving at such a rate that theory is left behind. New communications media is overworked as a subject, but somewhere between fractal geometry and our actual built landscape of ubiquitous infrastructures is to be found the substance of contemporary architecture and contemporary authenticity.

Our recent projects have moved on from the library strategies. They are not so fragmented. We are now more concerned with the coherence of the form, and less with the dis coherence of fragments. The world in general is dis coherent, a piece of architecture is itself already a fragment in the overall picture. The clarity of the piece rather than a repetition of the infinitely complex whole at a smaller scale.

The Technologiehof for example is anchored to its amorphous site through a strong and unambiguous geometry. It has very clear edges, precise boundaries, and a scale that gives order to the surrounding field. There are few added things. Even in the Library the additive nature is hierarchical, on a second level to the building as a whole.

Ultimately we try to locate our work somewhere between the sophisticated architectural critique and the naivety of children, a seeing things afresh and for the first time...

alemania. 1988 1993

guardería en frankfurt

La estrechez del solar y la proximidad de una de las autopistas que bordean Frankfurt condicionaron la forma y la orientación del edificio: un volumen lineal, cerrado al norte —la autopista— y abierto hacia el sur —el patio de juegos—.

La planta básica se convirtió en una forma definida —una cuña afilada— en función de su ajuste al programa del jardín de infancia. La idea central del proyecto se sustenta en el *crecimiento*, en el cambio gradual que se produce en la escala de las cosas —y por extensión, del mundo— durante el desarrollo de un niño. Moverse a través del Kindergarten es experimentar un gradual, pero al mismo tiempo significativo, cambio de escala. El esquema formal se comprime en el lugar donde se produce el acceso a la guardería para después expandirse hasta la amplia sala situada en el extremo opuesto.

Los alzados también registran este cambio de escala en la elevación gradual de la cubierta, lo que se produce solidariamente a medida que la planta crece.

En planta baja, tres de las salas destinadas a los niños más pequeños se abren directamente a la zona de juegos situada en el exterior. Dos de las clases de la primera planta también se abren al Sur, quedando conectadas al patio de juegos por una escalera exterior de acero. En el nivel superior, unos tabiques de cristal permiten que la luz penetre hasta el corazón del edificio. Esta transparencia también hace posible la lectura del volumen del edificio desde su interior.

En el centro se dispone un llamativo bloque de color verde que alberga, en su nivel inferior, las zonas húmedas y la zona de esparcimiento para los niños mayores en la galería superior. El espíritu lúdico —una cualidad esencial inherente a los jardines de infancia— queda reflejado en algunos detalles compositivos: la ventana en K; los dos tipos de puertas a distinta escala —una para adultos y otra para niños—; los embudos de las bajantes con forma de cabezas de indio; las ventanas en el pasillo principal a doble altura, dispuestas a la medida y altura de un niño; los lucernarios de pavés azul, que proporcionan una *luz submarina* a las zonas húmedas, etc.

frankfurt nursery school

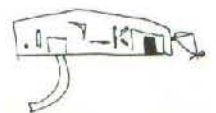
The long narrow site and the nearby Autobahn prescribed a basic form and orientation. A linear building, closed to the North (Autobahn) and open to the South (playspaces).

The basic template becomes specific form (a tapering wedge) under the influence of the underlying subject of the kindergarten program. The subject is *growing*, the gradual changing of scale of things (of the world) as a child develops. To move through this kindergarten is to experience a gradual but significant scale change. The basic form is compressed at the entrance and expands to a single large hall at the opposite end. Elevations also register this scale slip through a gradual rising of the roof as the plan expands.

At ground level three group rooms for small children open directly to the external play space. Two first floor group and homework rooms also face South. These are connected to playgrounds by an external steel stair. At the upper level dividing walls meet the ceiling as glass allowing light to penetrate the entire depth of the building. This transparency also allows the building volume to be read from the inside.

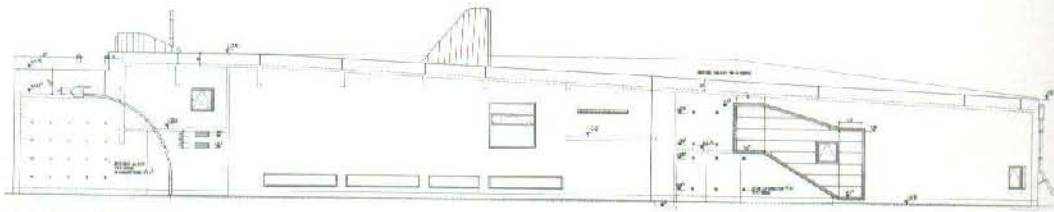
At the centre is a giant green building block, containing wet rooms at ground level and on the upper gallery a *hanging-about* corner for older children.

Playfulness, an essential quality of kindergartens, is introduced on the level of detail, controlled events activating the overall unifying form: the K window; paired doors, child and adult scale; indian's head rain hoppers; children height windows in double height passage; blue glass block windows giving a fishbowl light quality to wet rooms.

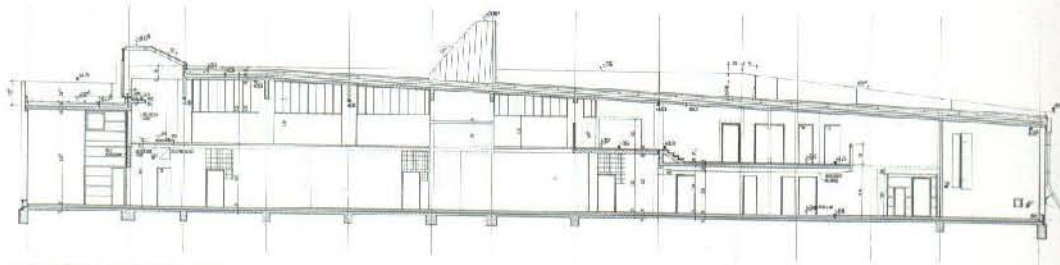




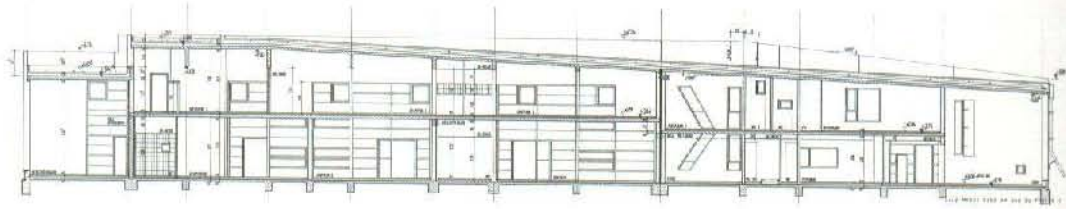




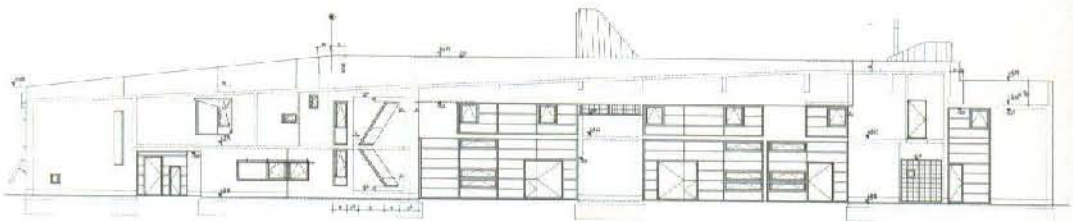
fachada posterior / rear elevation



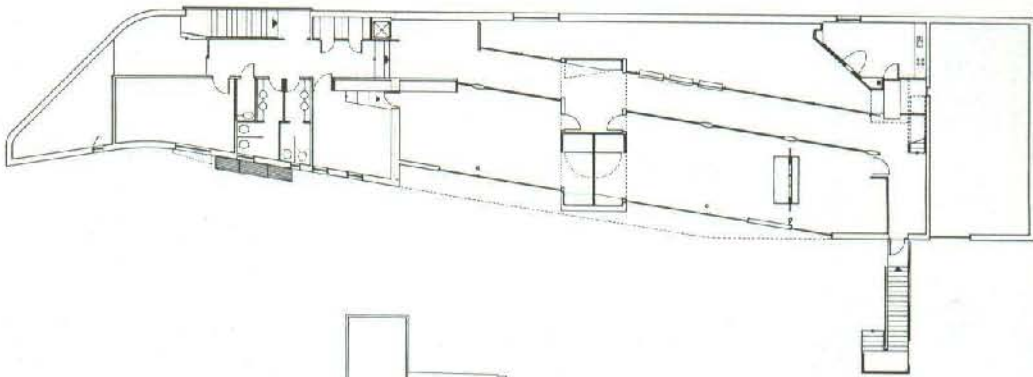
sección longitudinal / longitudinal section



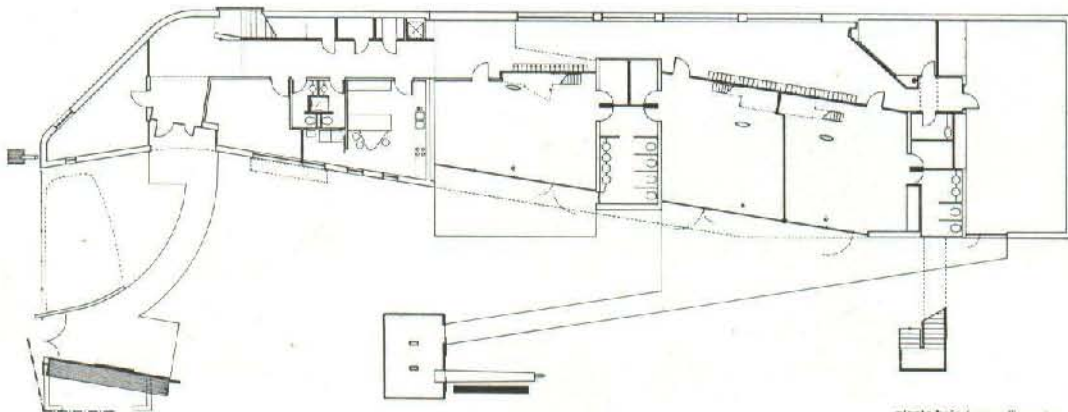
sección longitudinal / longitudinal section



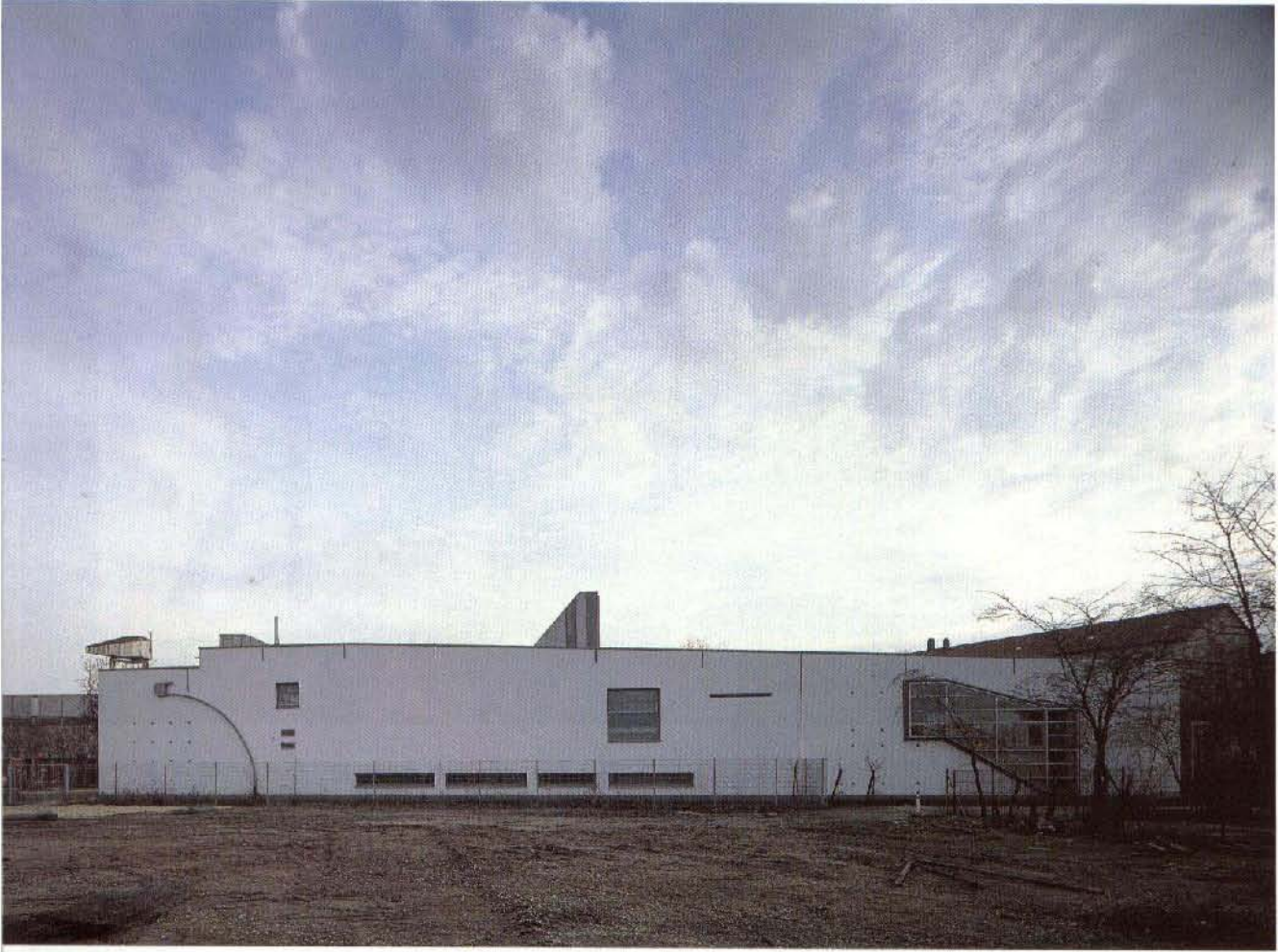
fachada principal / main elevation



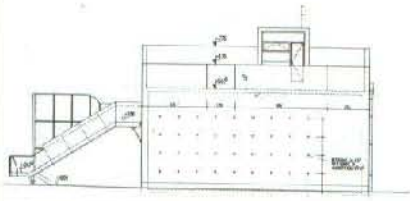
planta superior / upper level plan



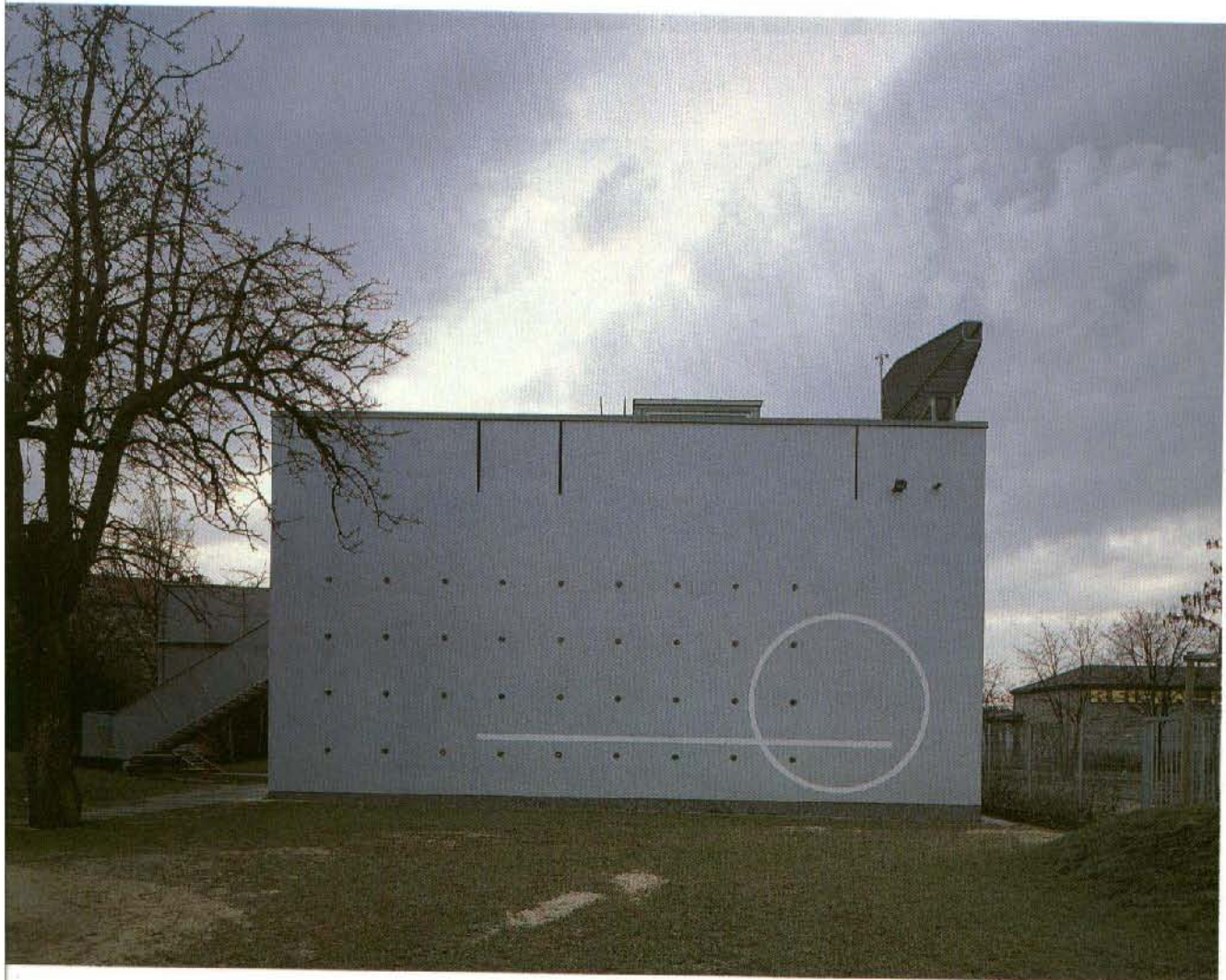
planta baja / ground floor plan







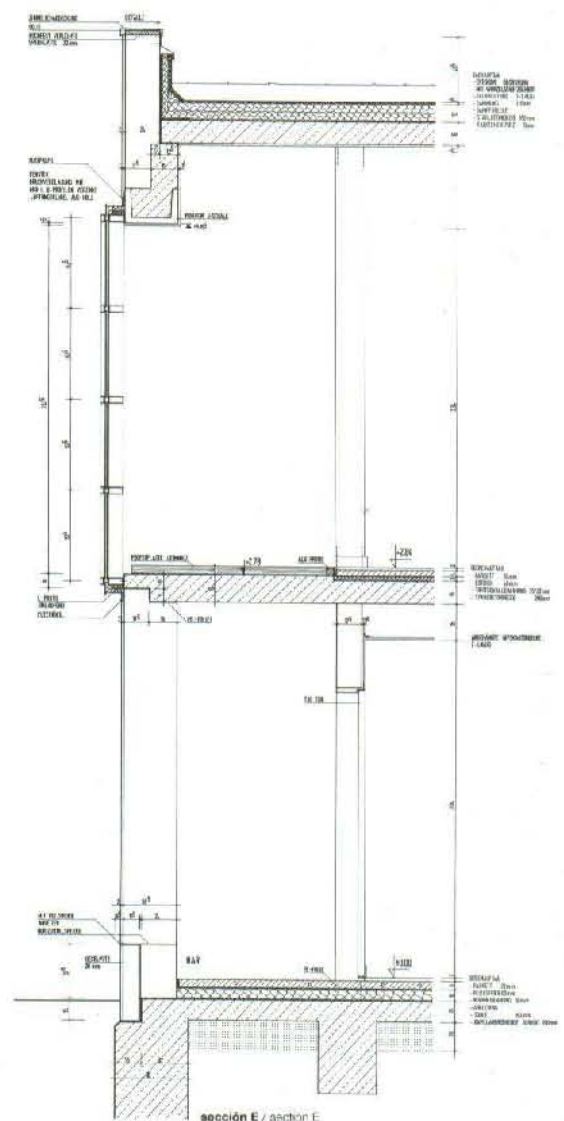
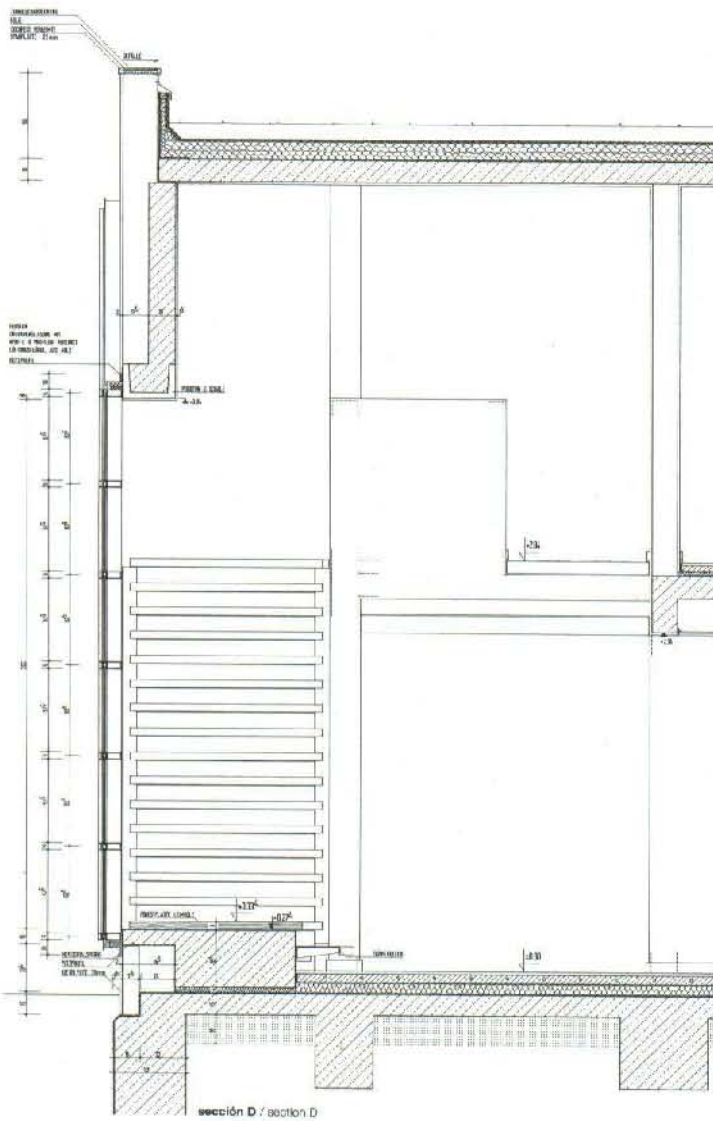
alzado lateral / side elevation



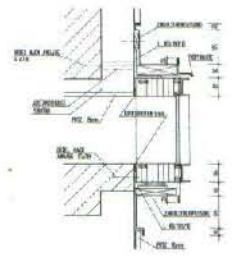
vistas de la planta superior y de la planta baja (página de la derecha)
views of the upper floor and the ground floor (right page)



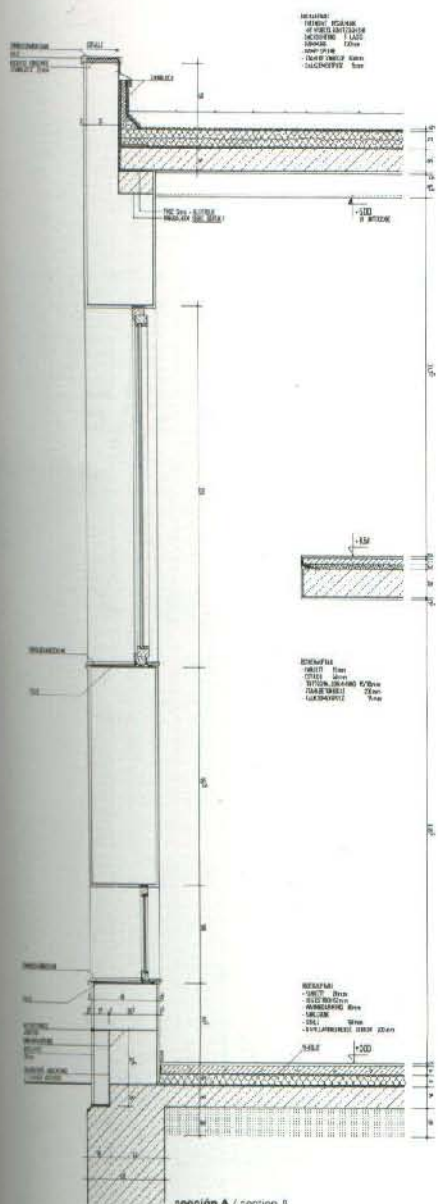
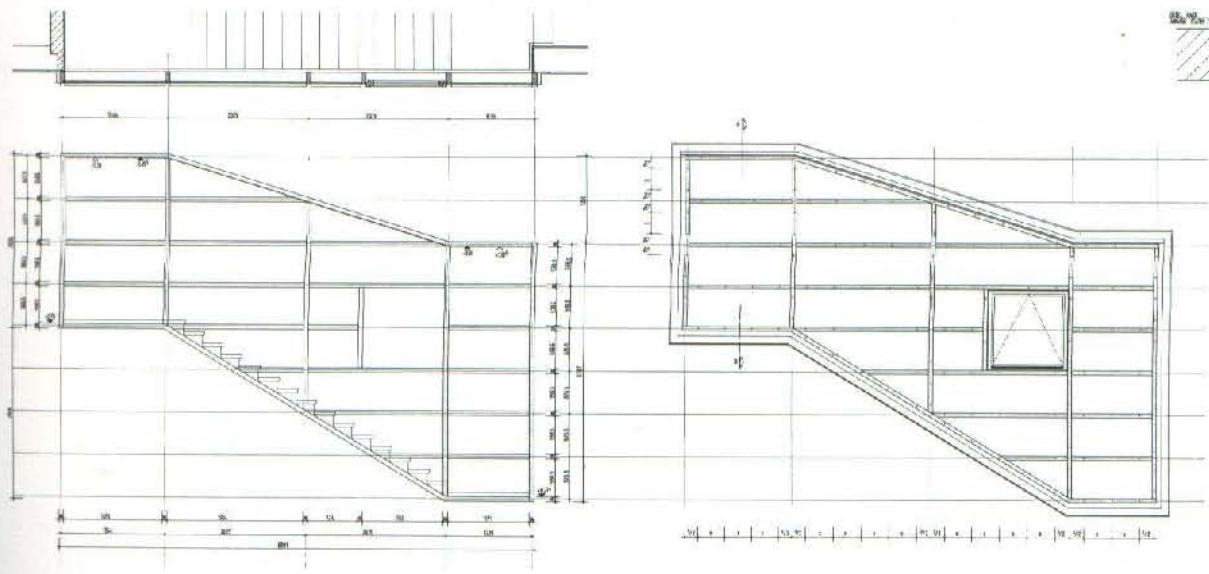




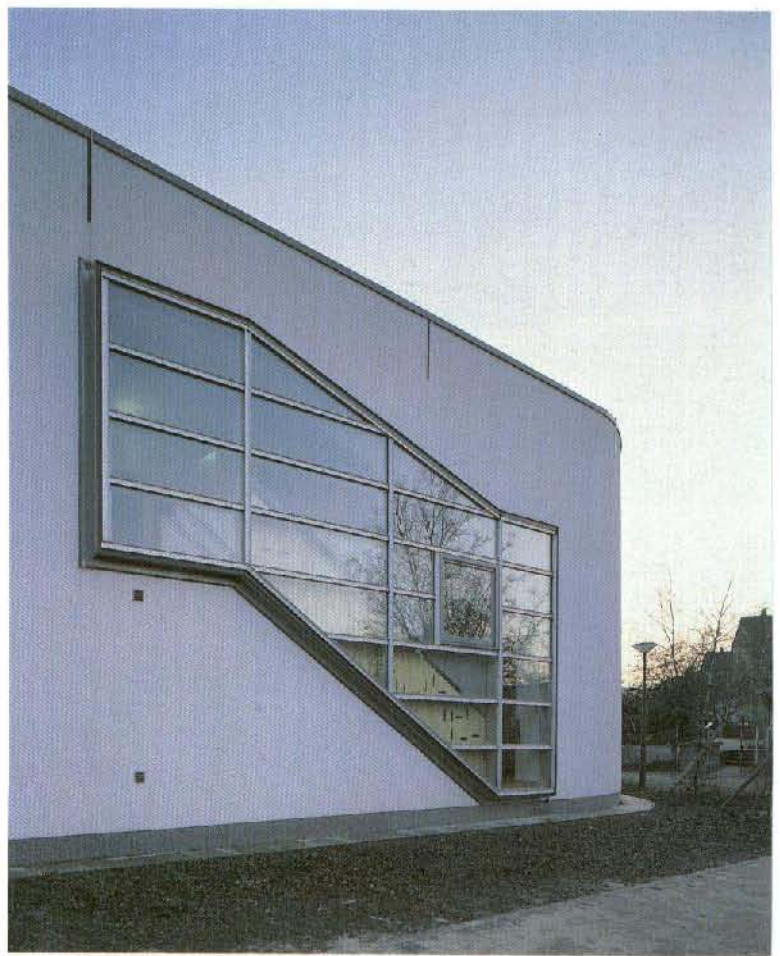
detalles carpintería fachada posterior
rear elevation window details

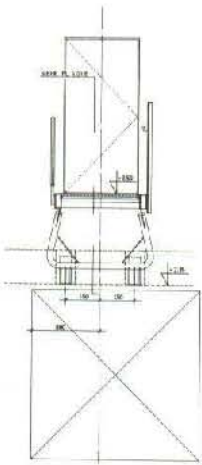


sección a2
SECTION A2

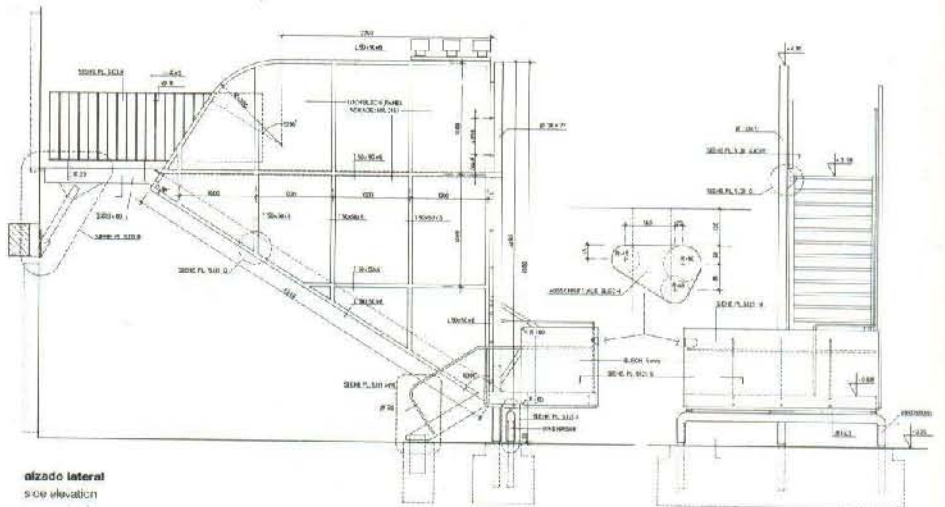


sección A / section A



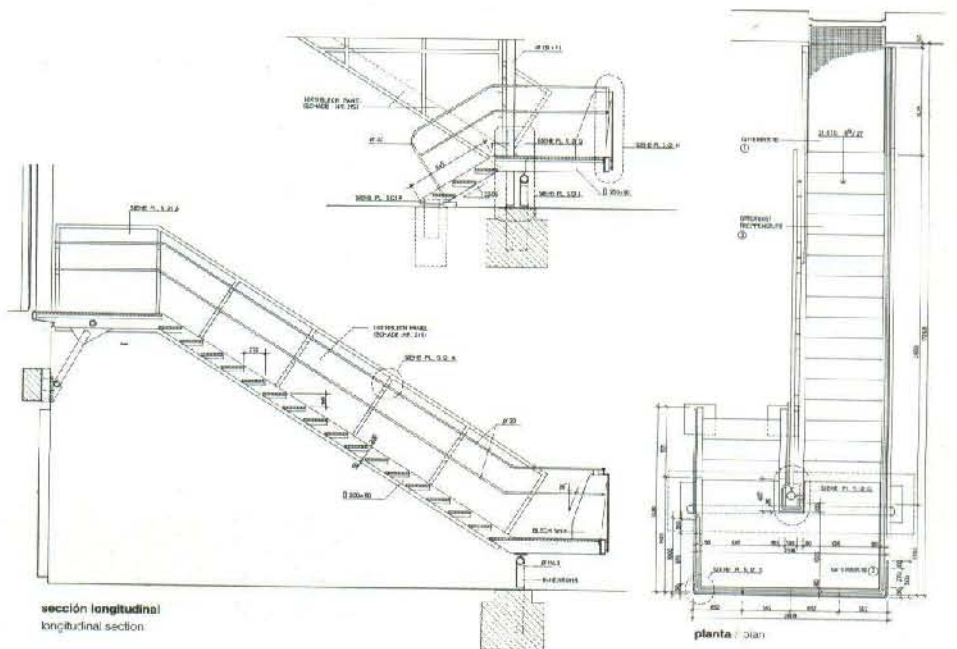


sección transversal
cross section



alzado lateral
side elevation

alzado frontal / front elevation



sección longitudinal
longitudinal section

planta / plan





münster, alemania. 1988 1992

centro parroquial st. lamberti

El edificio queda encajado en una calle estrecha del casco histórico, entre la nueva Biblioteca y un grupo de viviendas convencionales de postguerra, sirviendo por tanto de transición entre ambas formas de operar. Se trata de un edificio modesto (la singularidad recae en los detalles), cuyo principal objetivo es el de completar la forma triangular de la manzana, conectando la Biblioteca con el modelo urbano existente.

Los dos volúmenes de la casa pretenden trasladar a términos formales y materiales la mutación que se produce de lo excepcional a lo corriente. Junto a la Biblioteca se dispone un delgado bloque de ladrillo de cinco plantas —material corriente, forma excepcional—. Junto a las viviendas, se dispone una forma que sintoniza compositivamente con aquéllas, si bien utilizando como revestimiento planchas de cobre— material excepcional, forma convencional.

Las funciones de la casa se combinan igualmente de forma alterna. La planta baja se dedica a albergar las salas de reunión utilizadas por la congregación de la cercana Iglesia Lamberti. Las plantas primera y segunda son oficinas en alquiler, y las plantas superiores se destinan a uso residencial. Bajo la cubierta de la *forma de casa* se sitúa un pequeño apartamento, mientras que el bloque de ladrillo vecino a la Biblioteca es ocupado por un duplex con terraza en la cubierta.

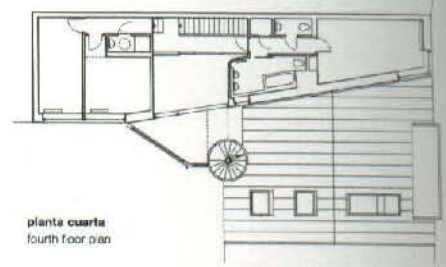
st. lamberti church meeting house

The house is an infill between our New City Library and existing postwar houses. It performs the function on transition. This is a modest building (politics are confined to details). Its principal role is to complete the existing triangular block, tying the Library to the existing urban pattern.

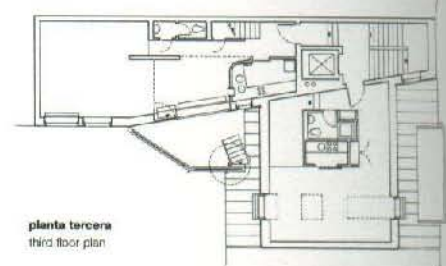
The two volumes of the house transfer in terms of form and material from the exceptional to the ordinary. Next to the library is a thin five floor brick slab (ordinary material, extraordinary form). Next to the house, the house form is repeated but clad entirely in copper, (extraordinary material, ordinary form).

The functions of the house are also a combination of opposites. The ground floor is meeting rooms for the congregation of the nearby Lamberti Church. First and second floors are rentable offices and the upper levels residential. Under the eaves of the house form is a small apartment. In the slab next to the Library, a duplex with roof terrace.

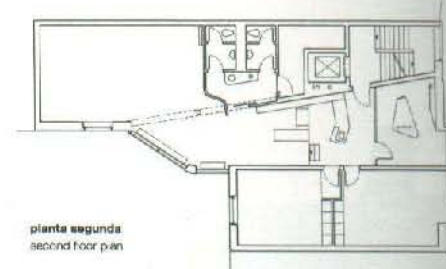




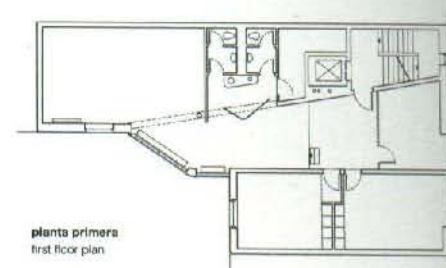
planta cuarta
fourth floor plan



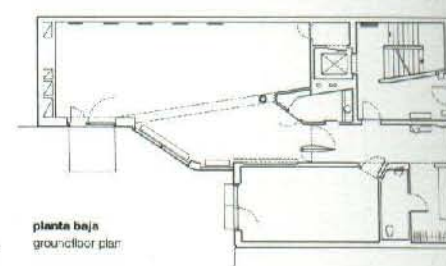
planta tercera
third floor plan



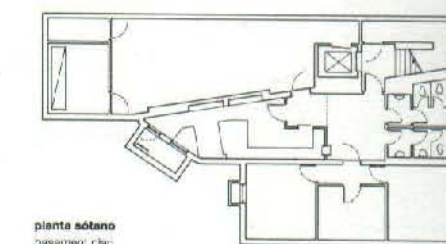
planta segunda
second floor plan



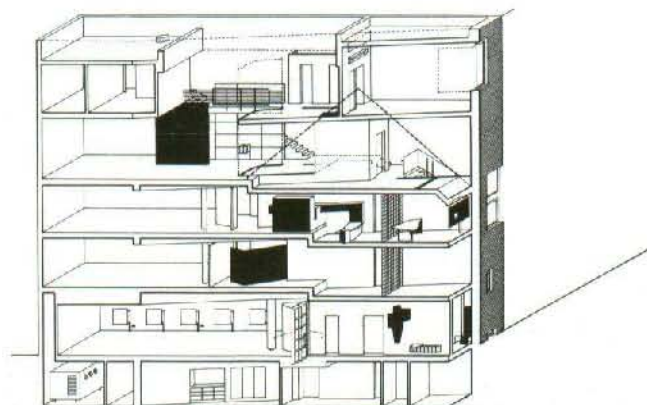
planta primera
first floor plan



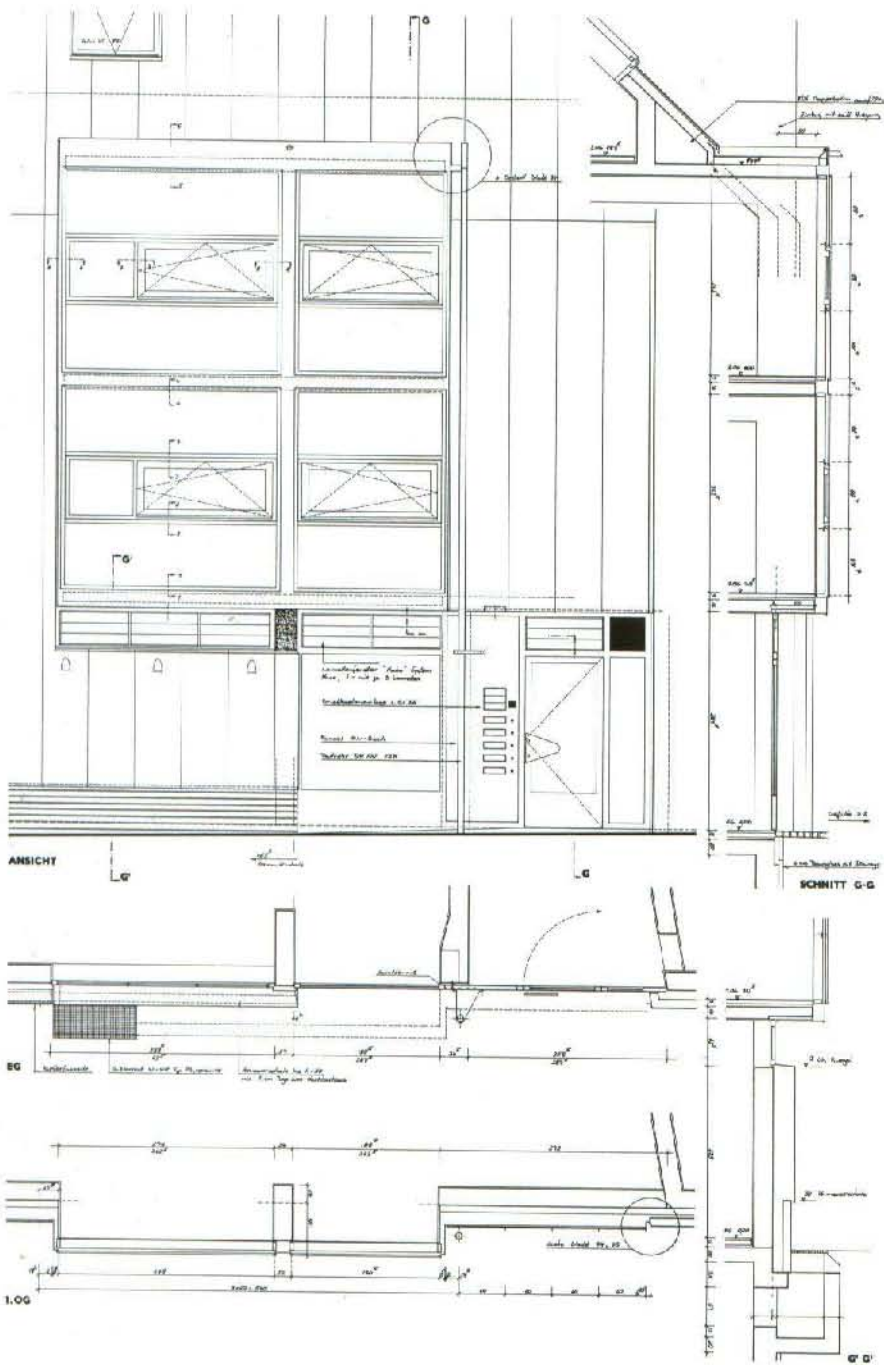
planta baja
ground floor plan



planta sótano
basement plan

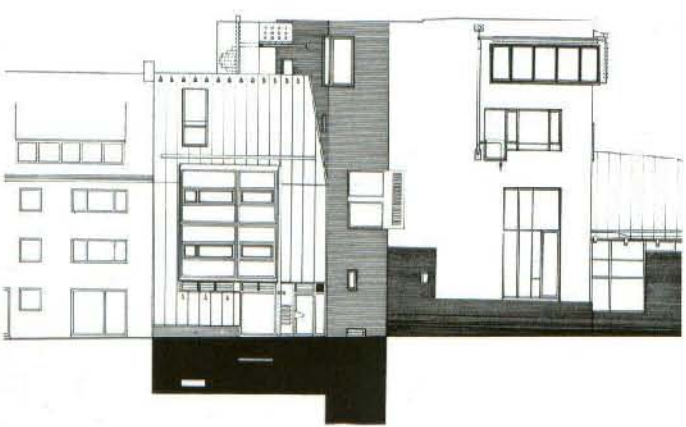


axonometría
seccionada
sectioned
axonometric view

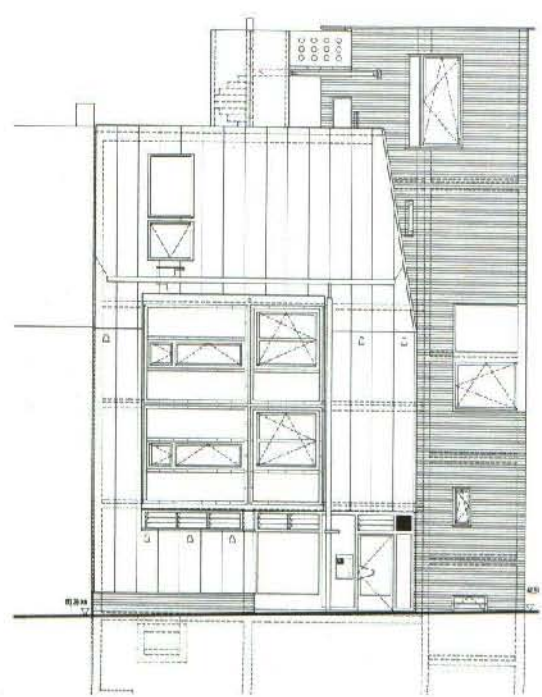


detalles de fachada principal
 plantas, alzado y secciones de cerramiento
 details of main facade
 plans, elevation and wall sections

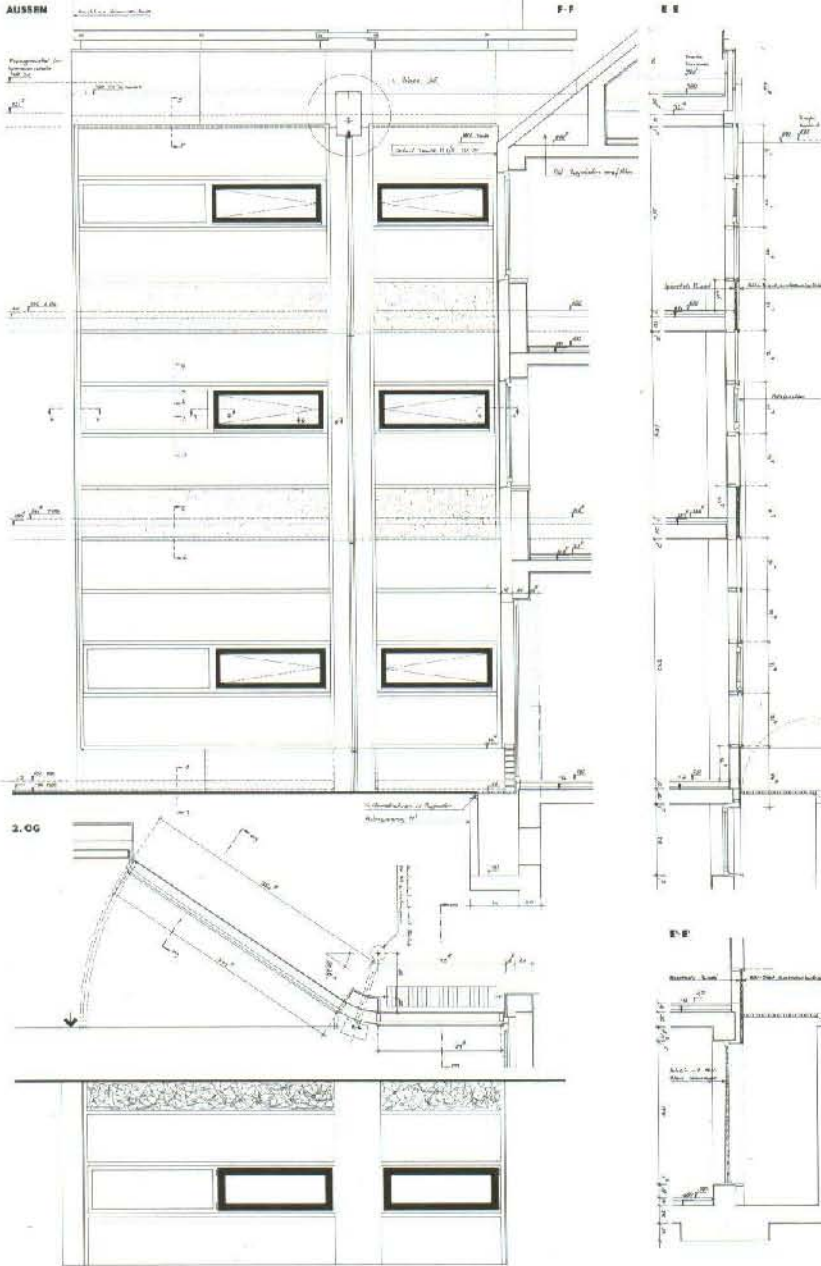
estudio de fachada
 facade study



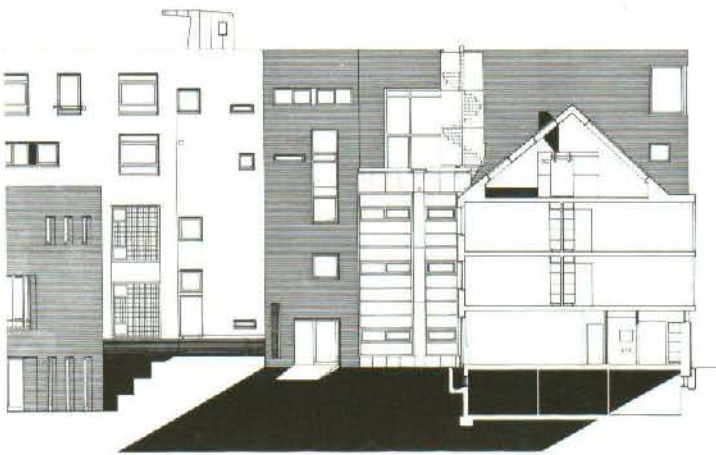
fachada principal. Encuentros con Biblioteca y casa vecina
 main facade. Meetings with library and adjoining house



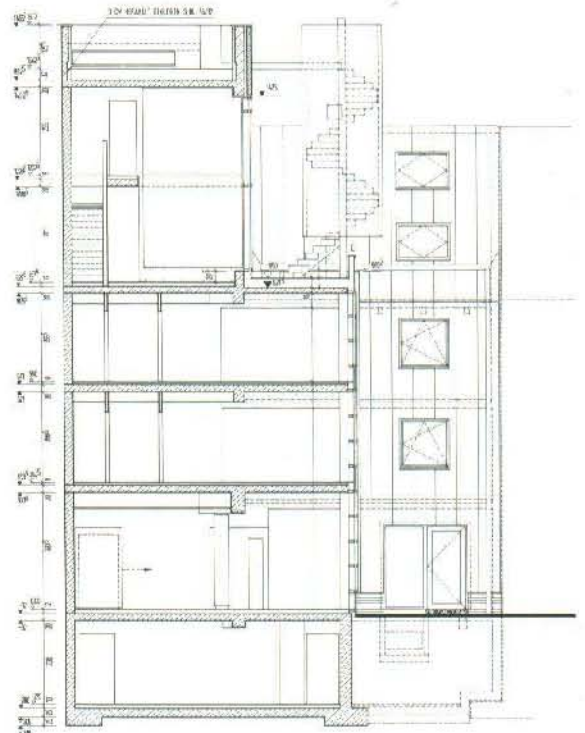
AUSSEM



detalle de
fachada posterior.
planta, alzados interior y exterior
y secciones de cerramiento
detail of
rear elevation
plan, inside and
outside elevations
and wall sections

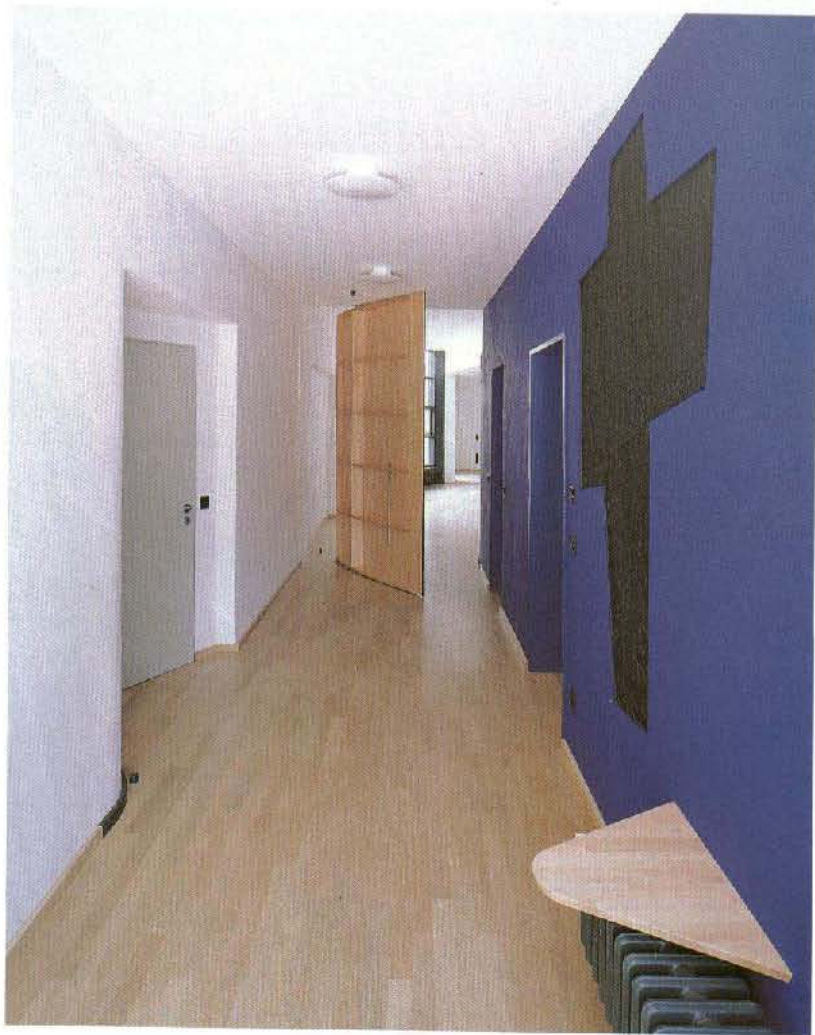


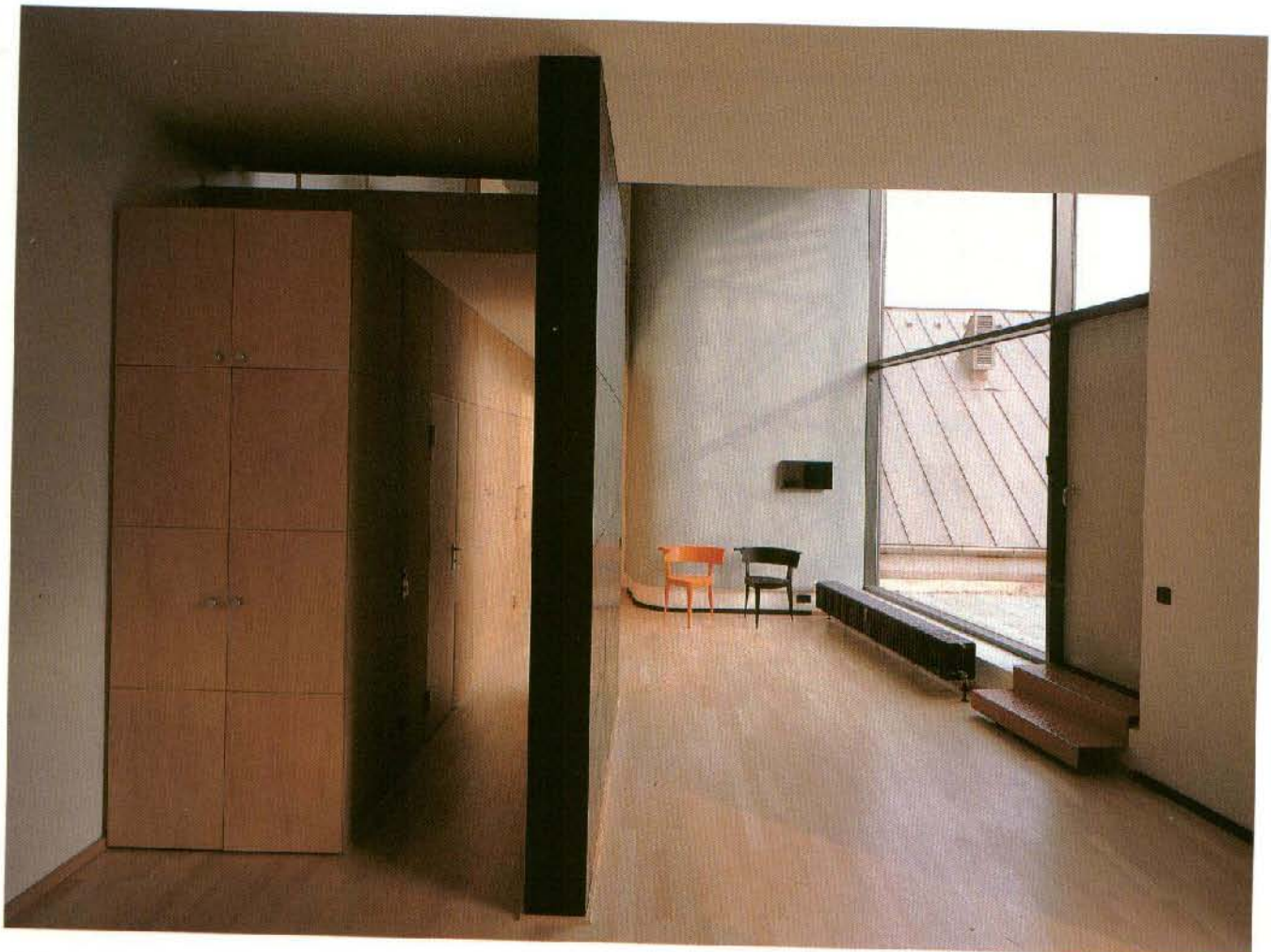
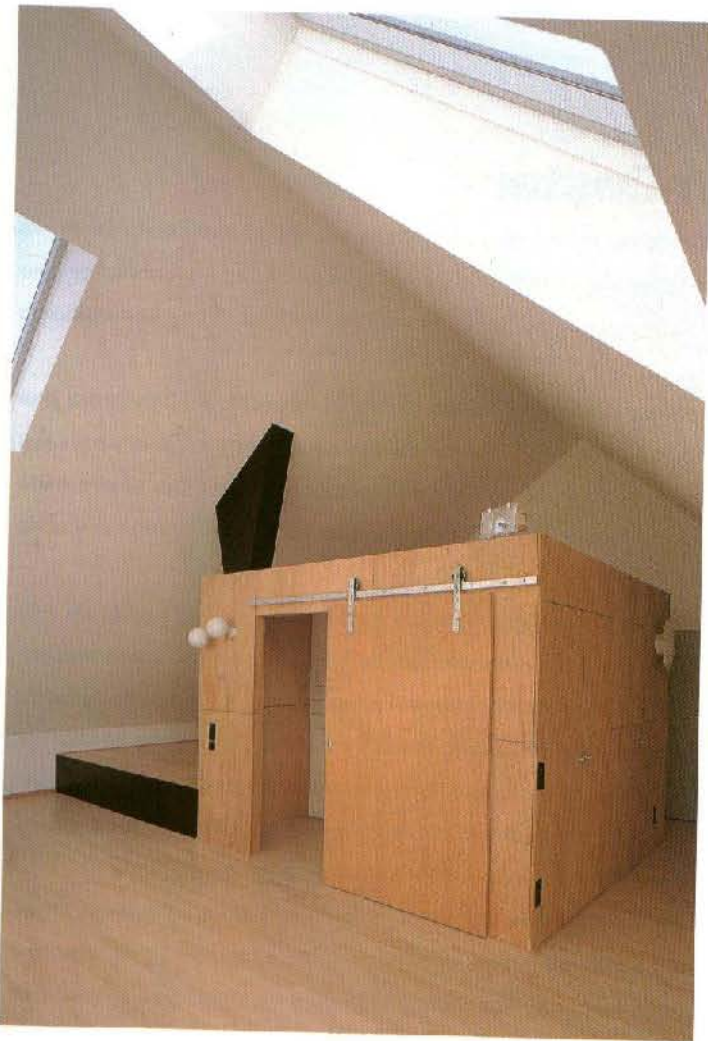
fachada posterior. Encuentro con Biblioteca
y sección longitudinal
rear elevation. Meeting with Library
and longitudinal section



sección transversal
cross section







biblioteca municipal de münster

De igual modo que la naturaleza de la información se va haciendo progresivamente más invisible por causa de la tecnología que la soporta, así la manera de acceder a esta tecnología y su especial ubicación dentro de los edificios ha de determinarse según nuevos criterios.

La Biblioteca comprende dos edificios. El primero, un cuerpo longitudinal, conforma una manzana triangular con los edificios vecinos. El segundo dibuja el perímetro exterior del solar de forma permeable, ambigua. El conjunto queda dividido en dos por una nueva calle peatonal, la Büchereigasse, exigencia del programa y orientada en su directriz hacia la vecina Iglesia Lamberti.

La nueva Biblioteca ocupa su lugar de manera decidida entre la Biblioteca original —la Kramenramtshaus, de 1589— y el Kiffe Pavillion —de 1950. En su formulación plantea la mutabilidad de la información, dando como resultado la división del programa en tres áreas: *Cercana*, *Media* y *Lejana*. La *Zona Lejana* se destina al almacenamiento y carece de acceso al público. La *Zona Media* es la biblioteca circulante, el reino del libro —el conocimiento como objeto—. El proyecto plantea este espacio con una forma clara: un segmento de círculo. Se trata de una zona de lectura, tranquila, en la que los libros se alinean a lo largo de un muro curvo.

La verdadera novedad del programa la constituye la *Zona Cercana*, situada en el cuerpo longitudinal. La información más aséptica sobre los libros —la fecha, el título, el tamaño del objeto— se almacena en la galería de la primera planta. El activo centro de información se dispone en planta baja. Este auténtico supermercado de la información se encuentra separado de la *Zona Media* por la Büchereigasse. La conexión entre ambas zonas se realiza por un puente en el primer nivel, donde se localiza el mostrador de información. La conexión también existe en planta sótano —destinada a Biblioteca de Sonido y Biblioteca Infantil— pues allí ambos edificios se unen. El Café, la Zona de Exposición y el Salón de Lectura se sitúan en la zona de acceso principal al cuerpo longitudinal.

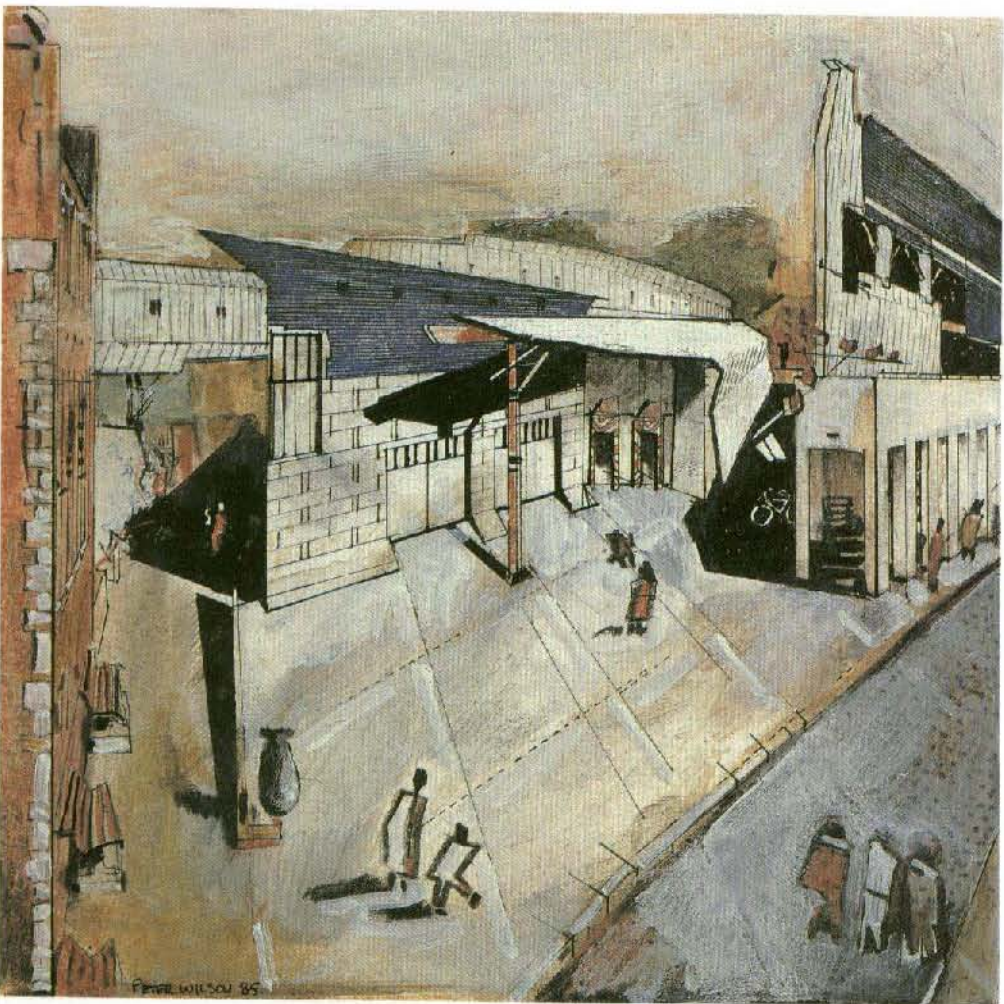
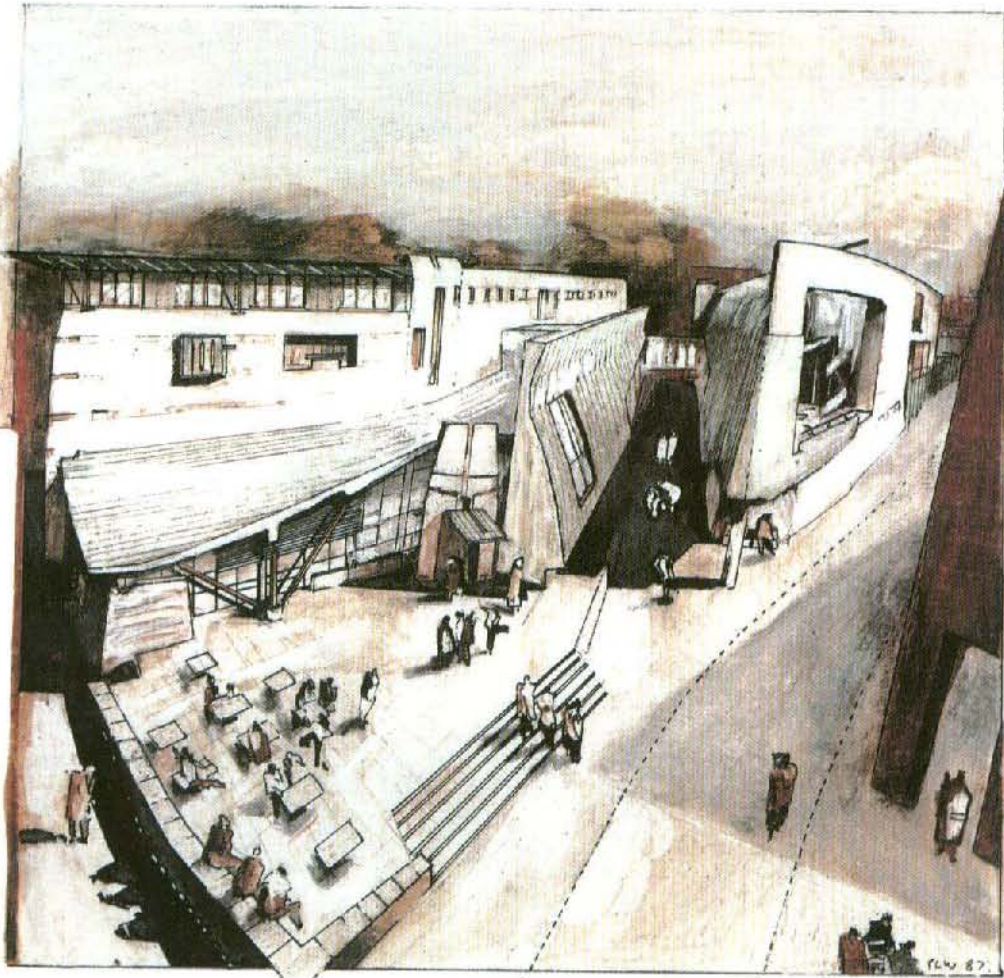
münster city library

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

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 in an ambiguous, permeable way. The complex is cut in two by a new pedestrian street, Büchereigasse, which presents the latent axis of the nearby Lamberti Church.

The new Library is of its time, that is modern. It takes its place confidently, respectfully, between the original Library (Krameramtshaus 1589) and Kiffe Pavilion (1950). It is the first in West Germany to tackle in its formulation the question of the changing status of information, the result being 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.

What is new in Münster is the *Near Zone*, a zone of pure information —date, title, size of the object— on the first floor balcony of the slab. On the ground level of the Slab is the active information centre. This is an actual supermarket of information. It 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. Connection also occurs in the basement (Sound Library) where the two buildings become one. Cafe, Exhibition and Newspaper Reading Salon are at the entrance end of the slab.



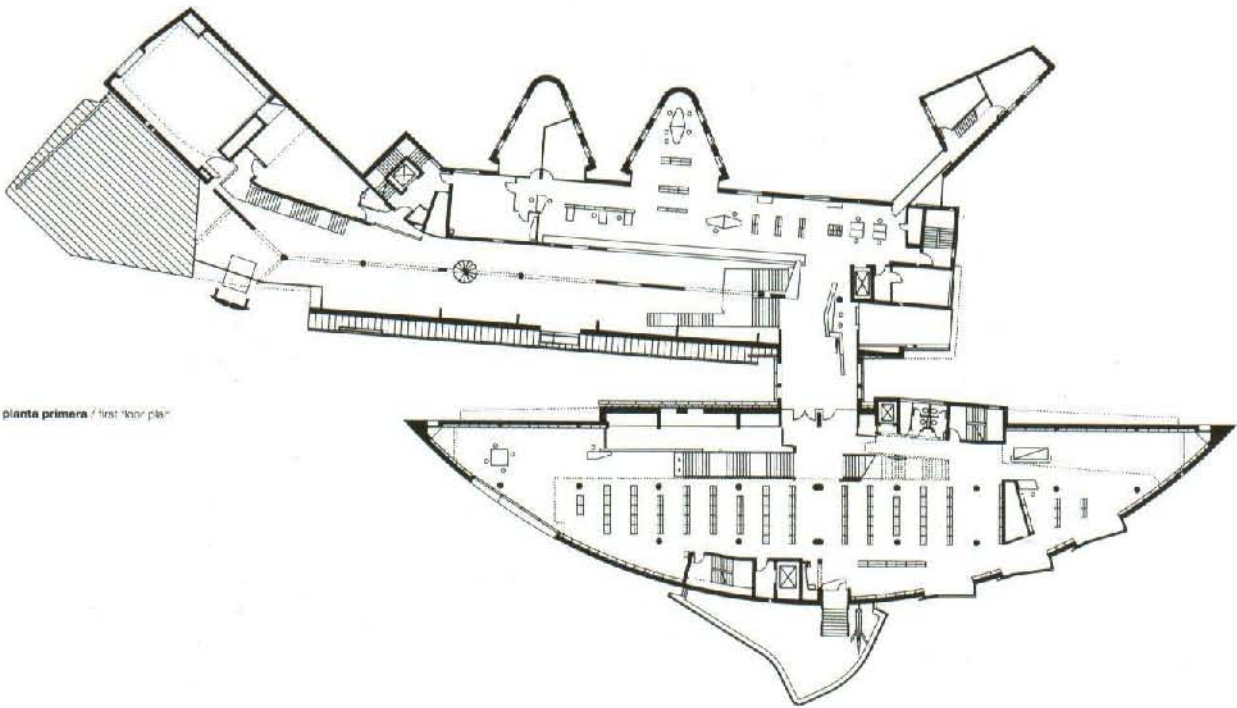


Cité Colibri

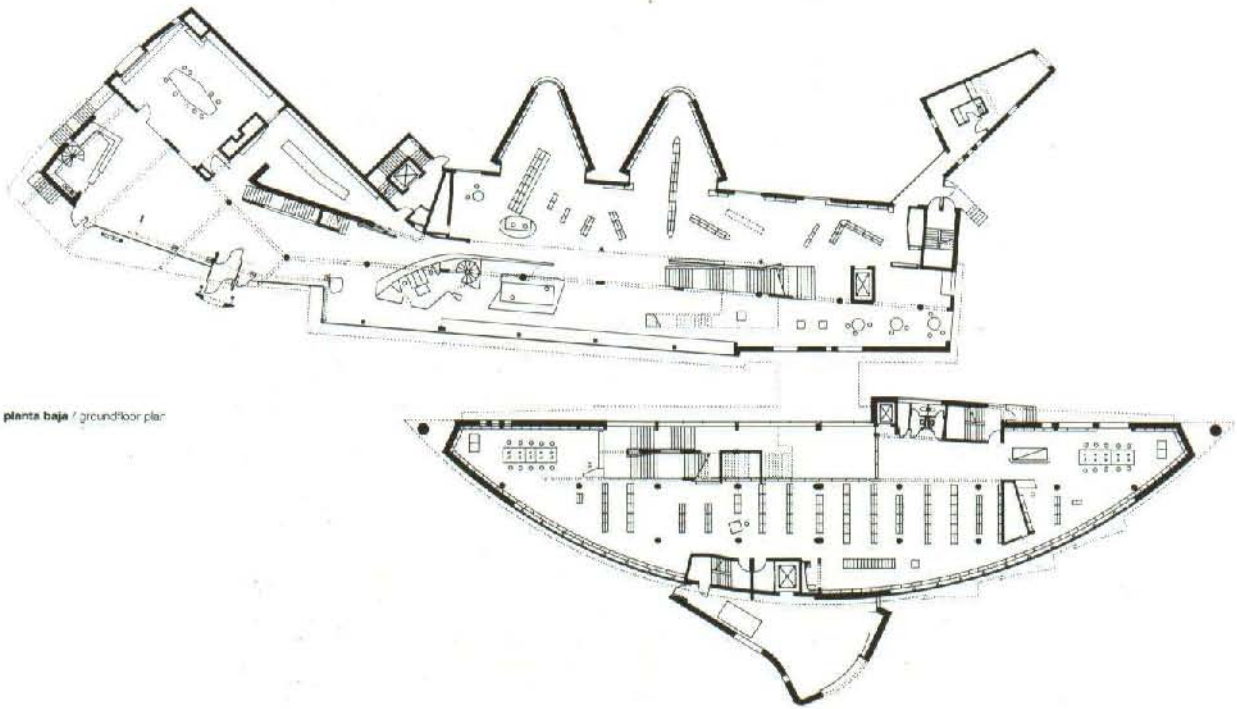
Alte Strasse
Königsplatz



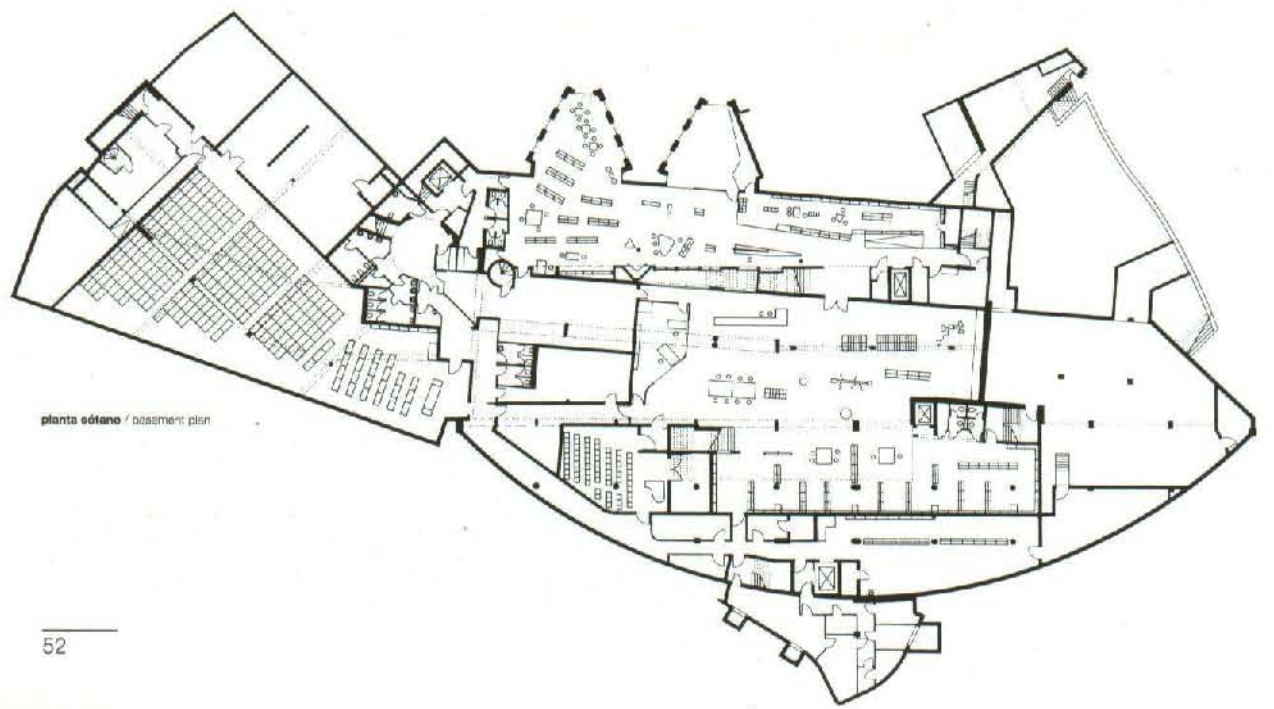




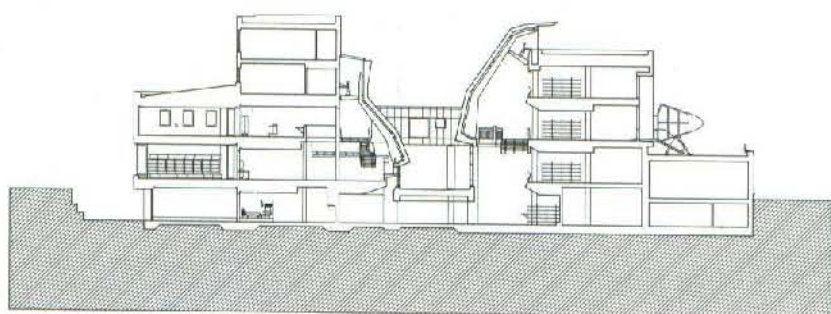
planta primera / first floor plan



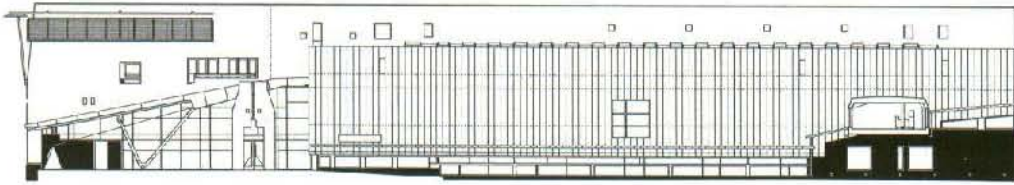
planta baja / ground floor plan



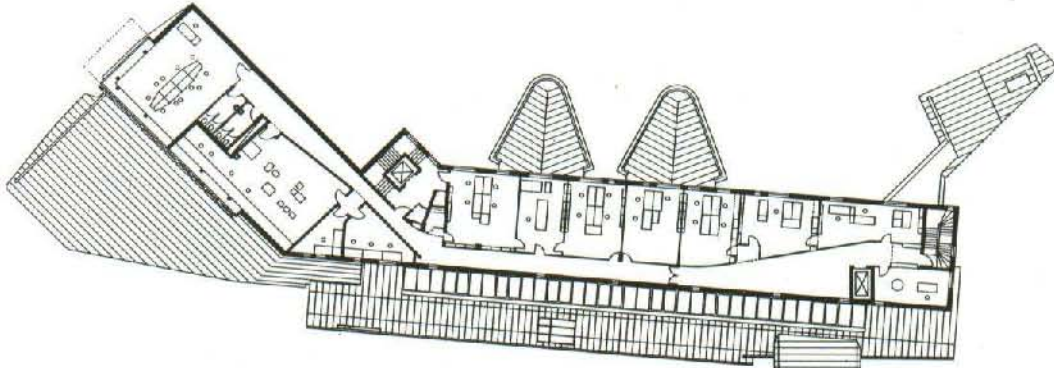
planta sótano / basement plan



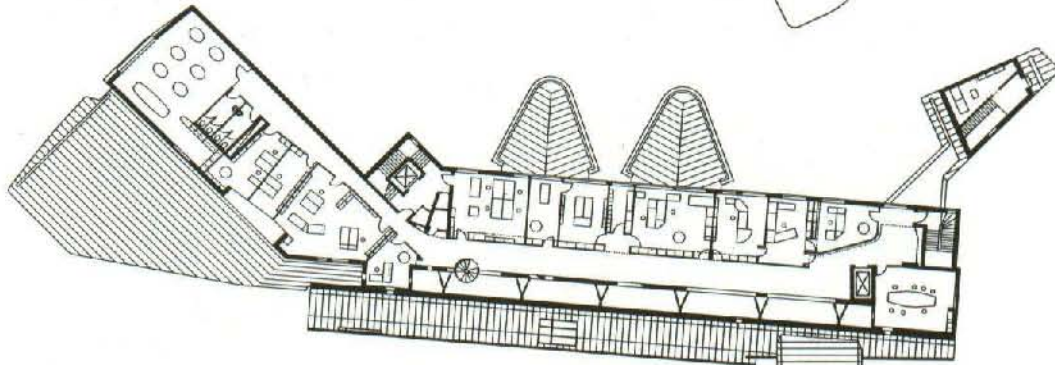
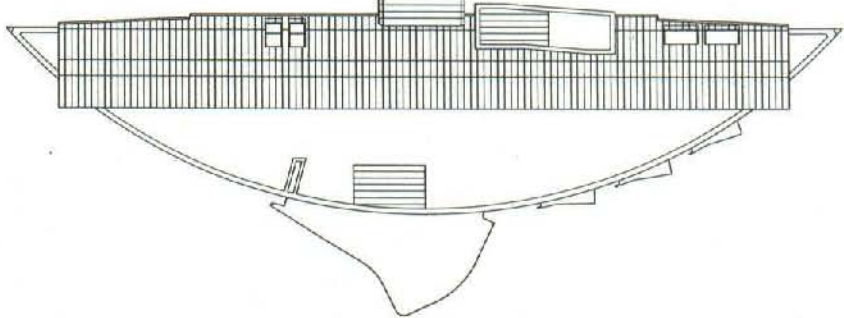
sección transversal / cross section



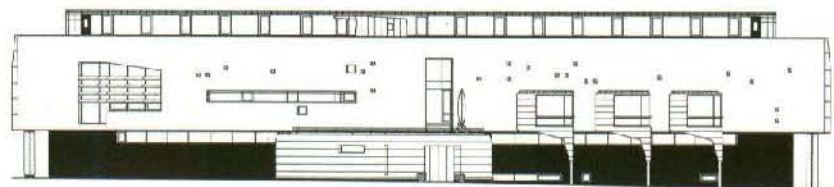
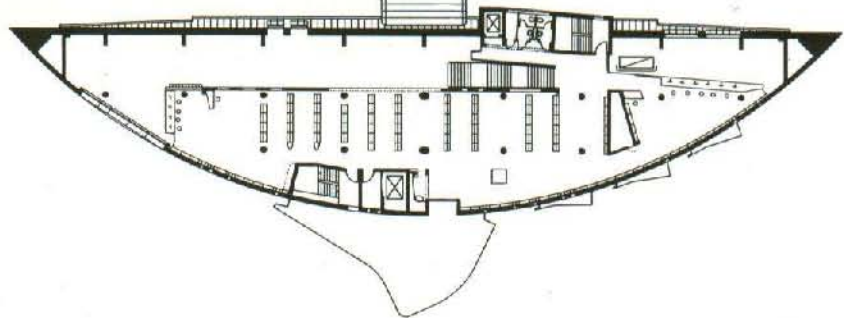
alzado Sur bloque longitudinal / longitudinal wing South elevation



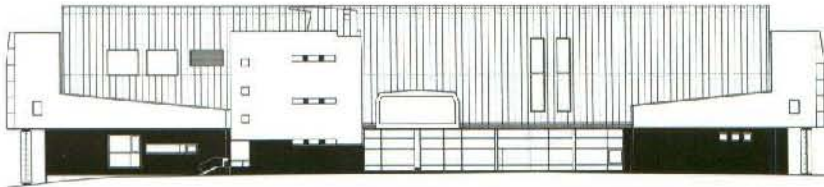
planta tercera / third floor plan



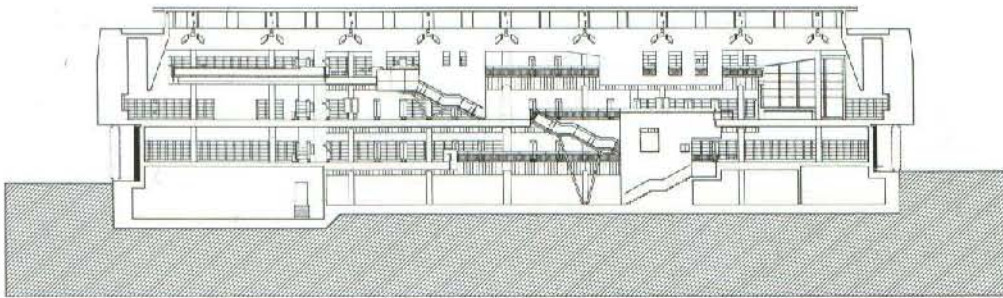
planta segunda / second floor plan



alzado Sur bloque curvo / curved wing South elevation



alzado Norte pasaje (bloque curvo) / passage North elevation (curved wing)



sección longitudinal por escalera bloque curvo / curved wing, longitudinal section through staircase









alzado Norte / North elevation



detalle de uno de los cuerpos triangulares de la fachada Norte / detail of one of the triangle wings on North facade



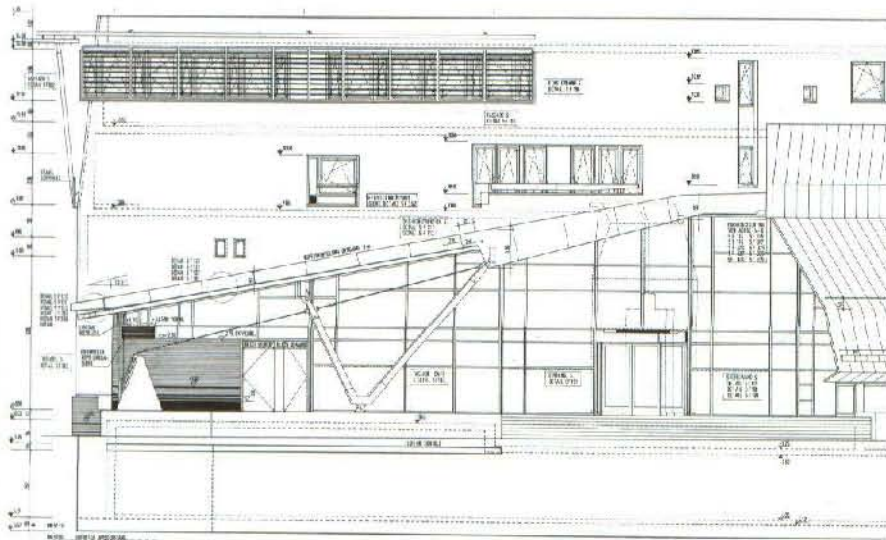
vista general de la fachada Norte desde el patio posterior de manzana / overall view of North elevation from rear courtyard



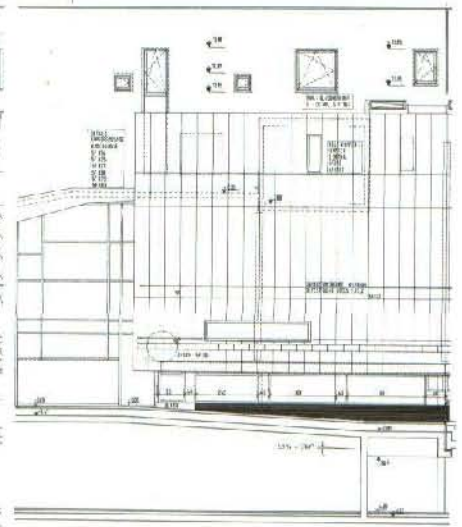
**vista interior
del hall principal de acceso**
inside view
of main access hall



**vista de la sala
de lectura de periódicos
contigua a la cafetería**
view of the newspapers
reading room
next to cafe

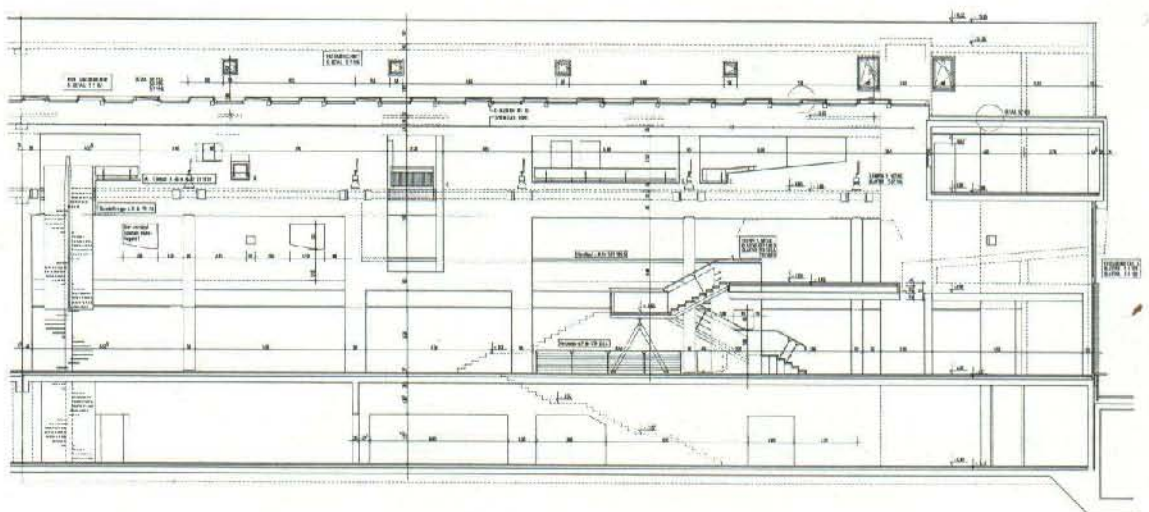
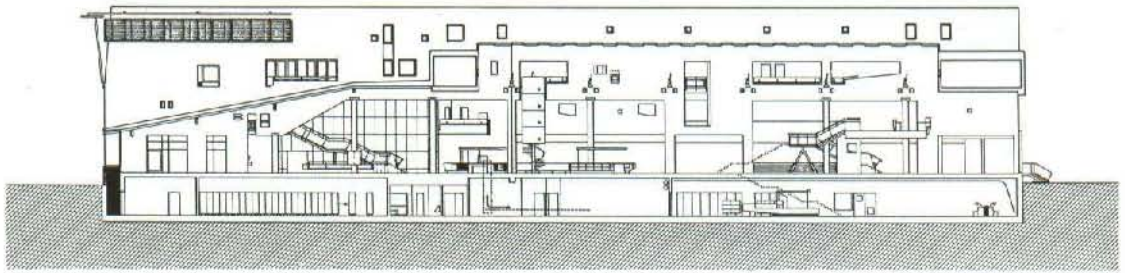


detalle de alzado acceso principal-cafetería / main access-cafe elevation (detail)



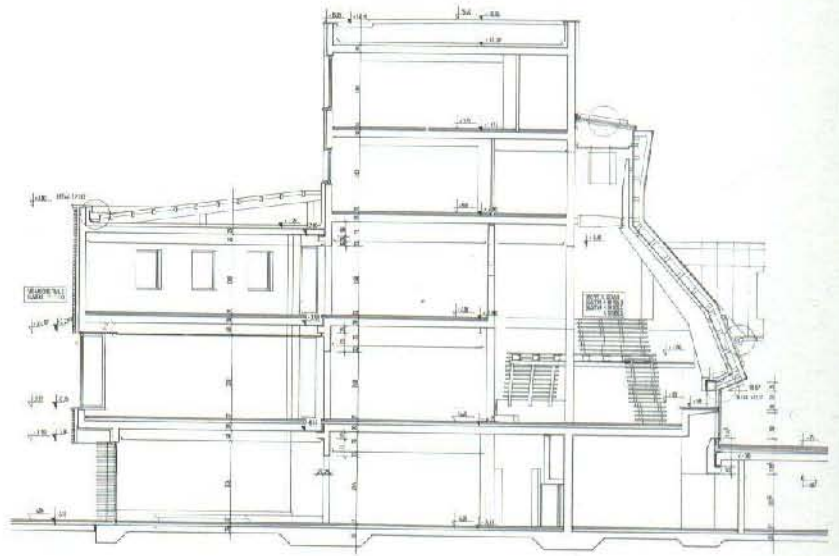
detalle de alzado a pasaje / detail of passage elevation



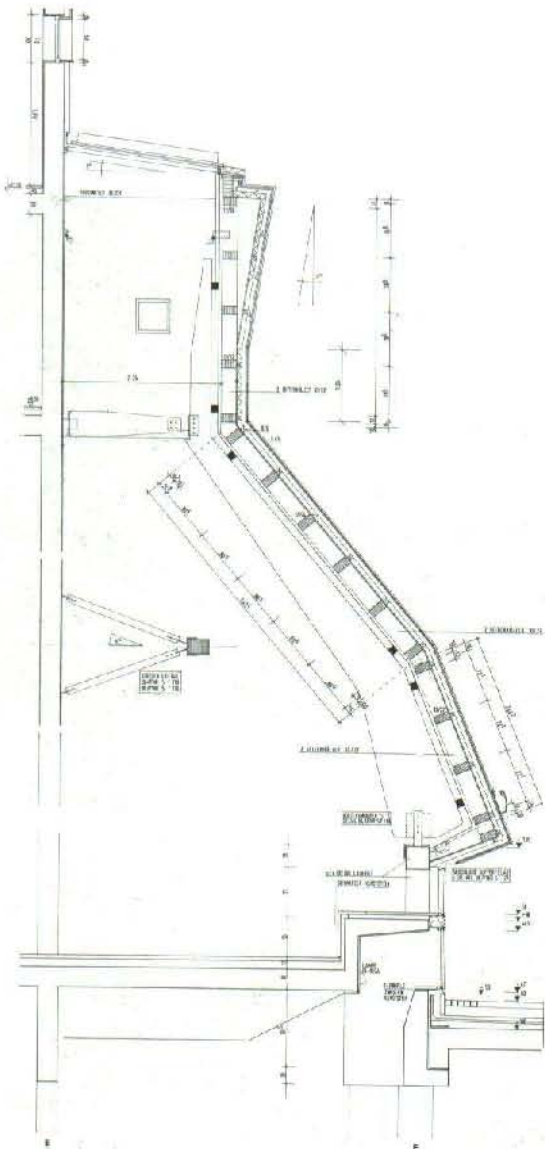


sección longitudinal bloque Norte y detalle / North wing longitudinal section and detail



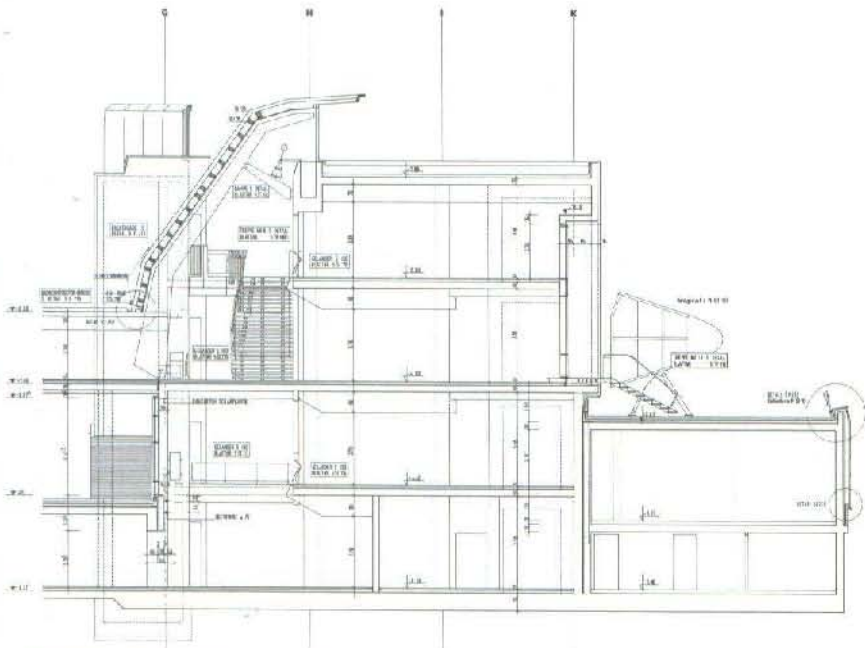


sección transversal bloque Norte / cross section through North wing



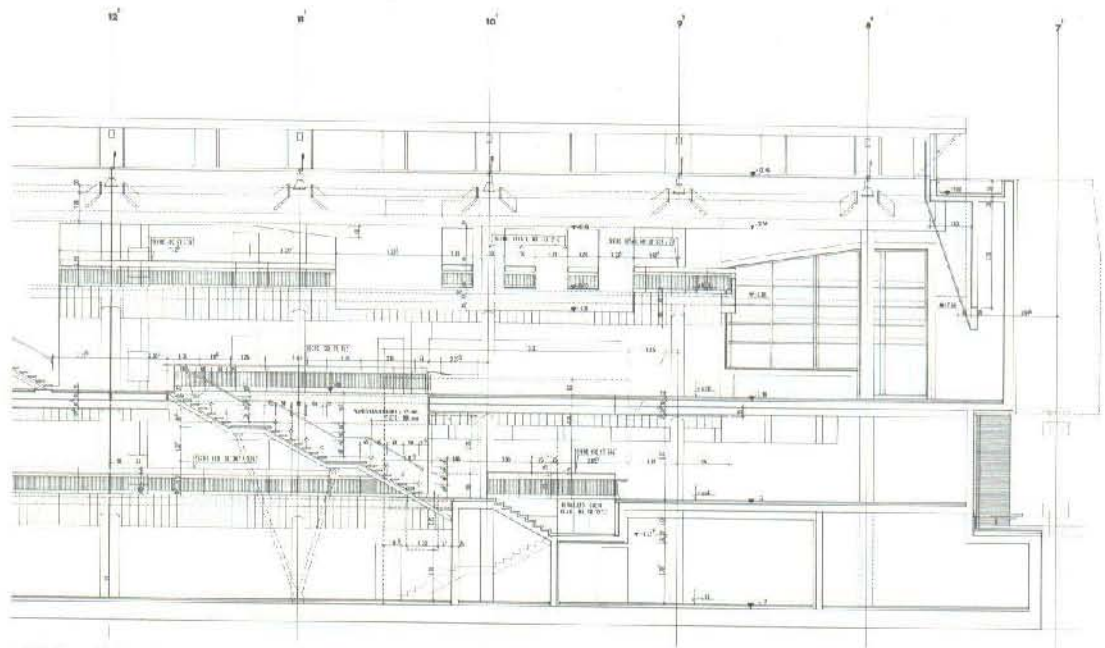
sección de cerramiento fachada Sur del bloque Norte
wall detail of North wing South facade





sección transversal bloque Sur (curvo) / cross section through South wing (curved)

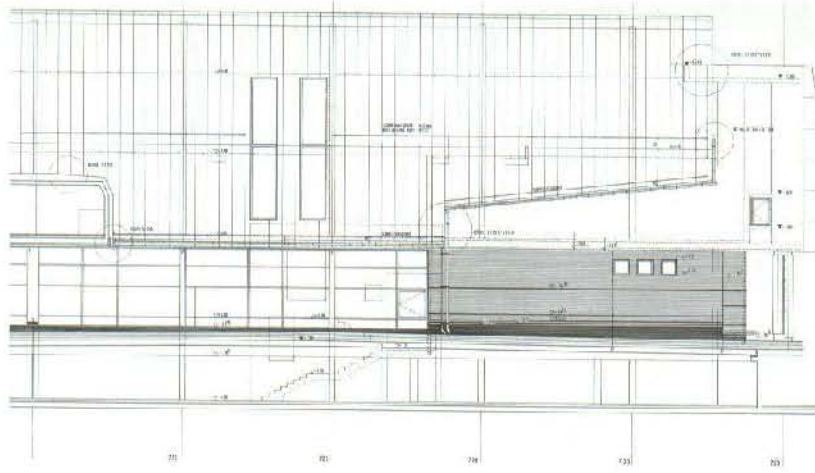




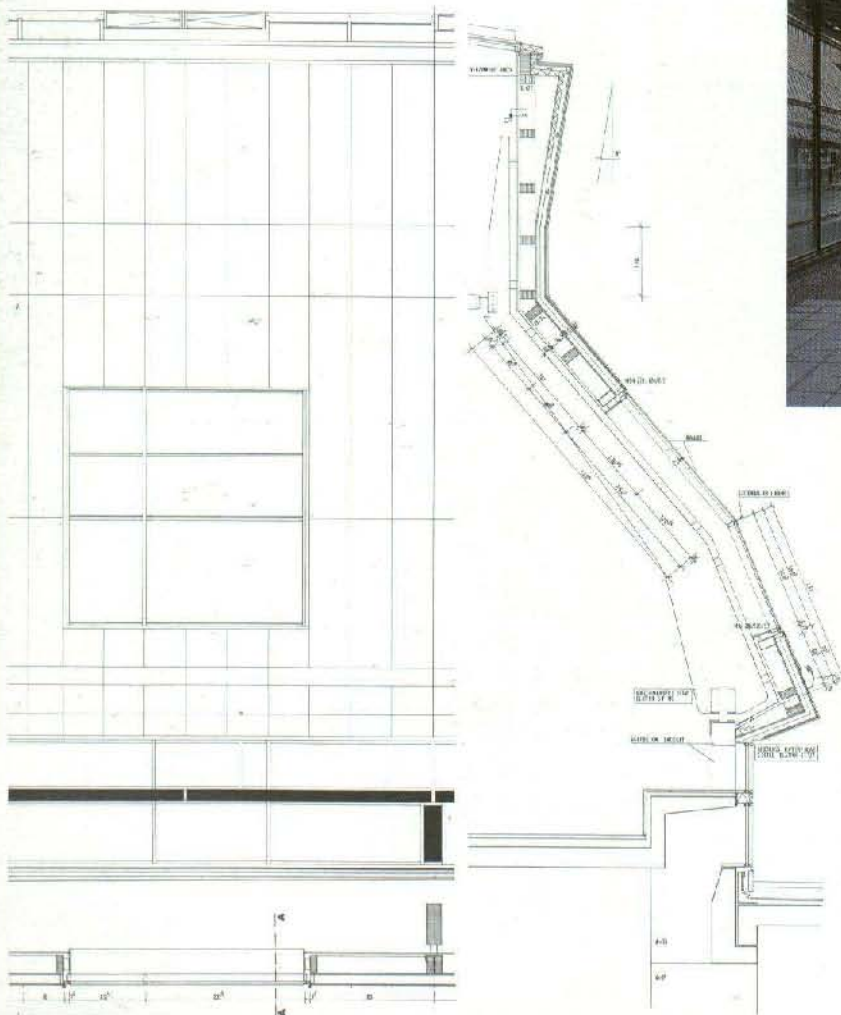
detalle de sección longitudinal por escalera bloque Sur / detail of longitudinal section through South wing staircase



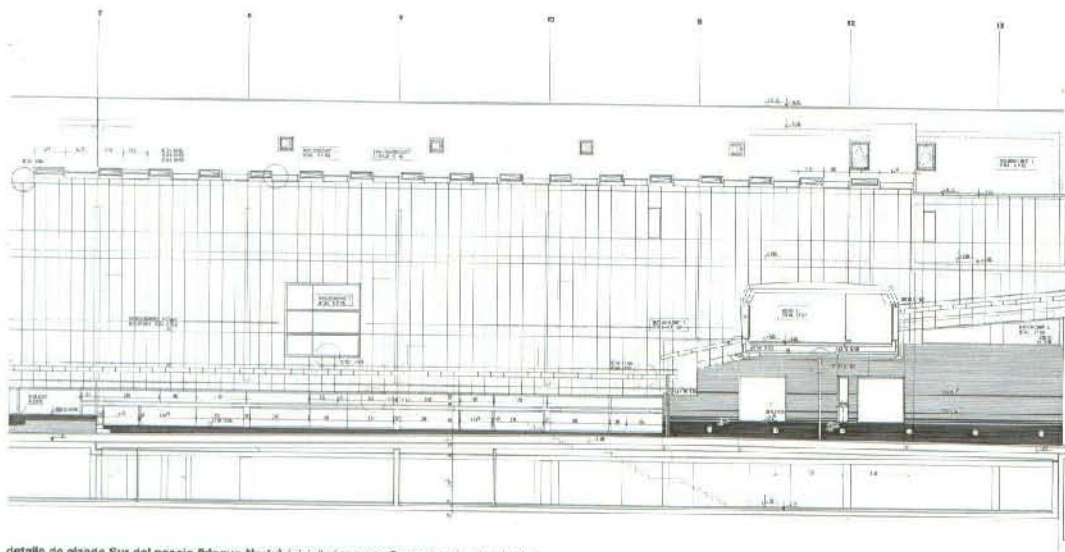




detalle de alzado Norte del pasaje (bloque Sur) / detail of passage North elevation (South wing)

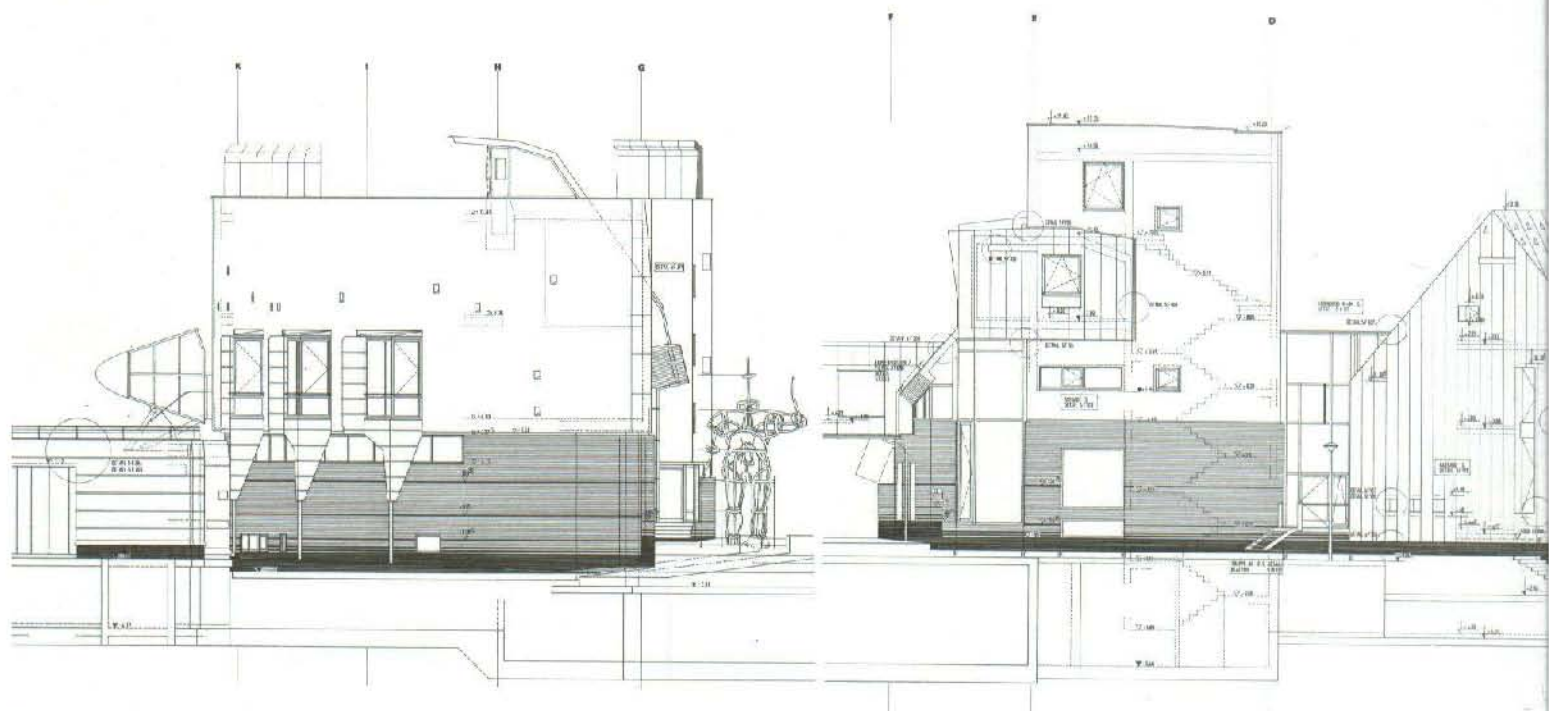


detalle de sección por hueco en fachada Sur del pasaje (bloque Norte)
detail of section through window on passage South facade (North wing)

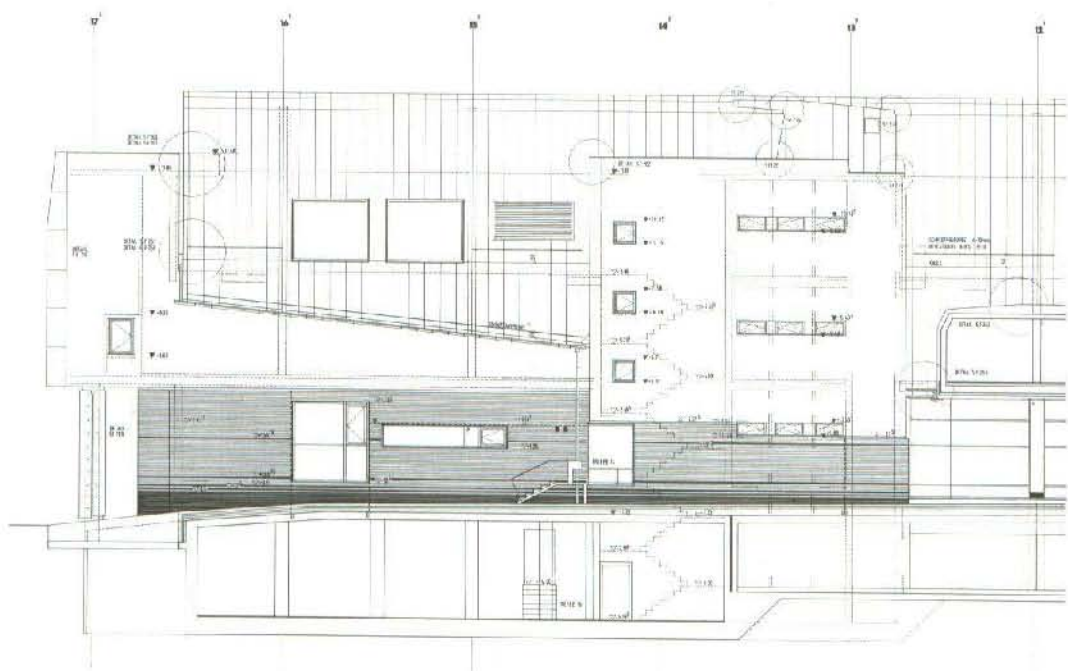


detalle de alzado Sur del pasaje (bloque Norte) / detail of pasaje South elevation (North wing)

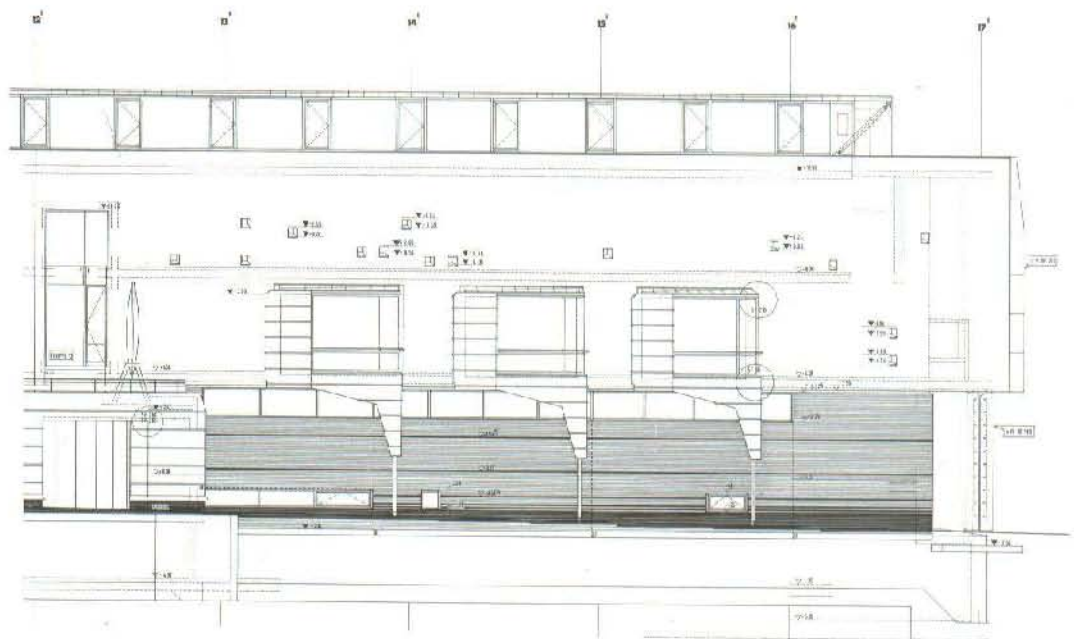




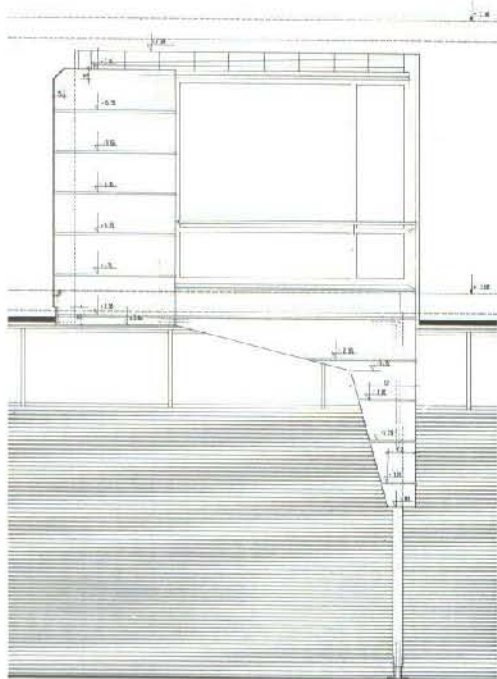
alzado Este / East elevation



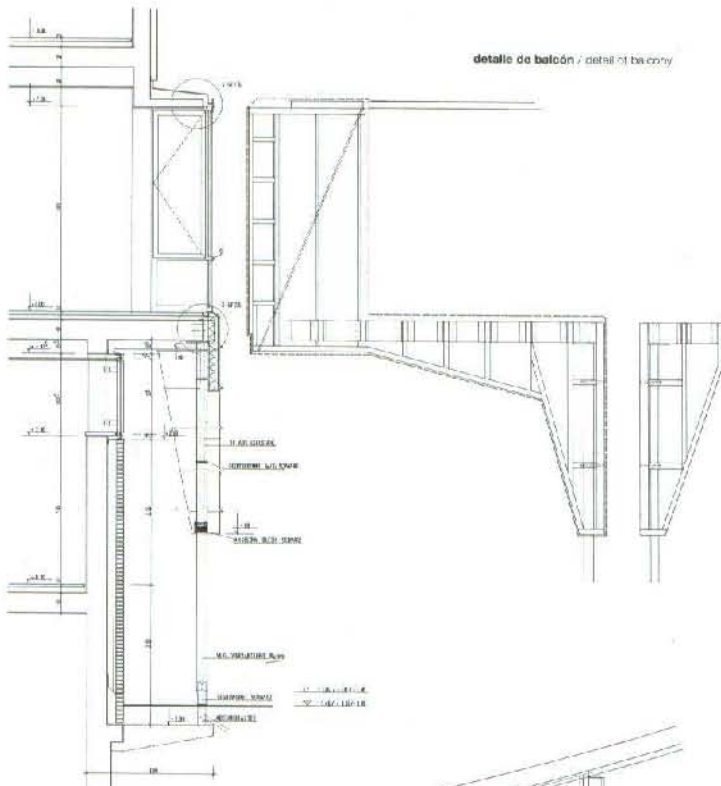
detalle de alzado Norte del bloque Sur / detail of South wing North elevation



detalle de alzado curvo (Sur) / detail of curved elevation (South)

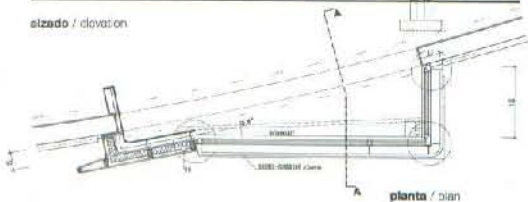


alzado / elevation

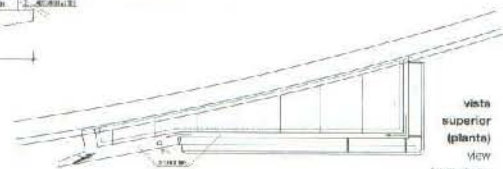


detalle de balcón / detail of balcony

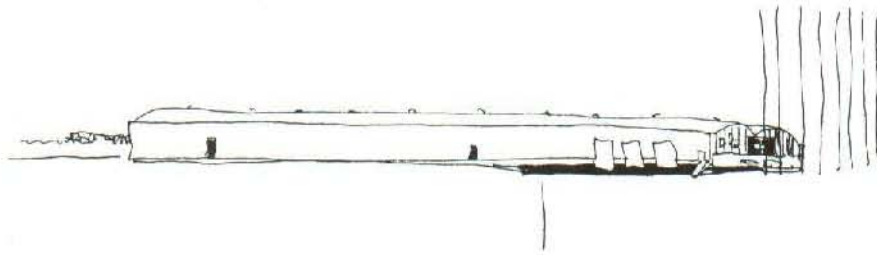
sección aa
SECTION AA



planta / plan



vista superior
(planta)
View from above
(plan)



münster, alemania. 1990 1993

almacenes yellow-möbel

El edificio se sitúa en los límites de la ciudad. Se trata de un objeto que flota en un entorno entre urbano y rural. Sus dimensiones y forma no son producto de un diseño original, sino que vinieron condicionadas por lo que quedaba de los muros y de la cubierta de una estructura industrial a medio construir. De modo que el encargo consistía en acometer el recubrimiento de un volumen ya dado de la forma más económica posible. La nueva piel se realiza en planchas de aluminio ondulado, con un único detalle que las singulariza: el pliegue que recorre longitudinalmente los 120 metros de fachada.

La función propia del edificio como almacén supuso la provisión de grandes espacios vacíos, quedando el resto de las funciones sin articular arquitectónica o planimétricamente, operándose según una serie de cajas encajadas en las esquinas.

En la parte trasera se disponen la zona de carga y descarga y en un nivel superior las oficinas; en la parte delantera —aún sin construir— la zona de exposición, que se situaría en la primera planta. Delante, la fachada existente se deja exenta. La pavimentación exterior continuaría por debajo de esta fachada, desde donde partiría una escalera que conduciría directamente a la sala de exposición.

warehouse for yellow-möbel

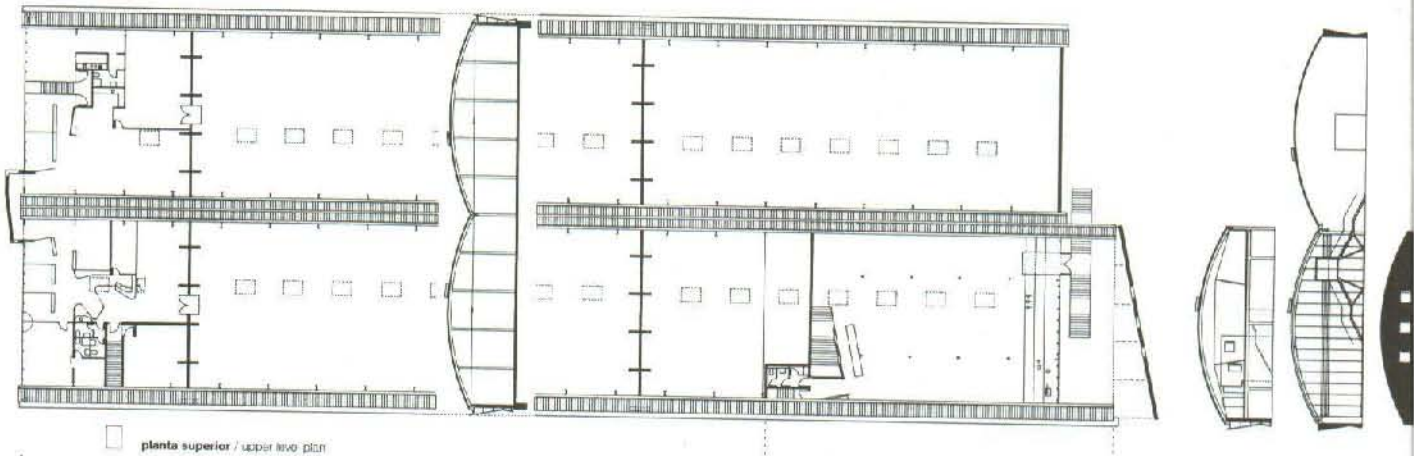
The building is located on the edge of the city. A precise object, floating in a half urban, half rural field. Its dimensions and form were not designed, they were prescribed by the remains (walls and roof of a half-built industrial structure).

The problem was to economically clad this given form. The new skin is corrugated aluminium with only one characterising detail —the kink in the 120 m long facades.

The function of warehouse requires large empty spaces. Other functions are not architecturally or planimetrically articulated. They are boxes wedged articulatedly in the corners. To the rear loading facilities and first floor offices. To the front at first floor level the Showroom.

The existing facade is left freestanding, the pavement runs behind and from here a stair accesses the Showroom. Between glass facade and showroom is a monumental display stair. To give adequate headlight in the showroom existing tension cables are raised by two rows of cigar shaped columns.

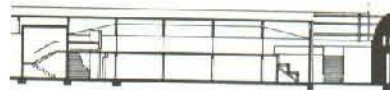




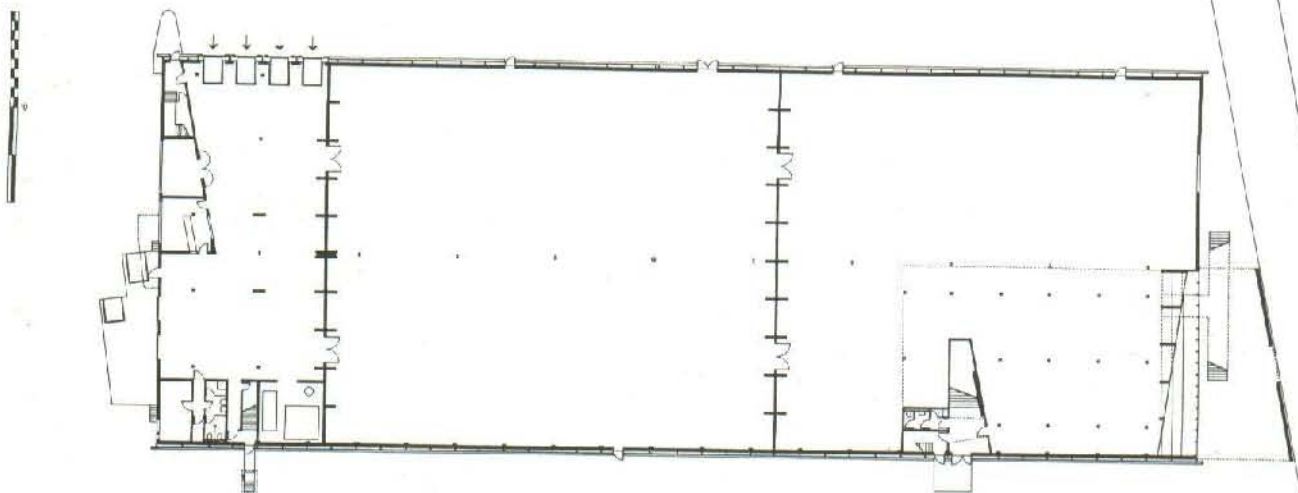
planta superior / upper level plan



fachada principal / main facade



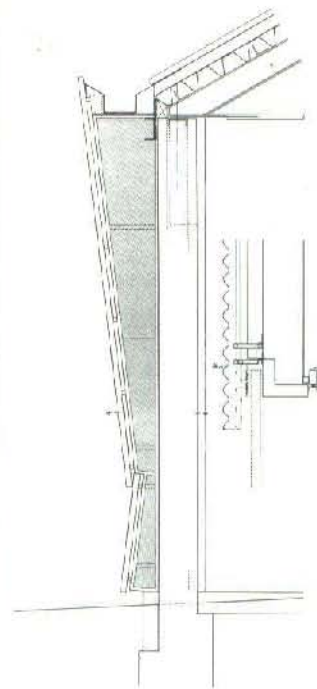
área posterior (no construida) / rear area (unbuilt)



planta baja / ground floor plan



fachada lateral / side elevation



detalle de cerramiento / wall detail





münster, alemania. 1990 1993

centro de investigación technologie-hof

En la zona universitaria de Münster —al igual que ocurre en la mayor parte de las ciudades contemporáneas— se produce esa mezcla indiscriminada entre espacios abiertos, grandes edificios aislados y pequeñas intervenciones de menor escala —como pueden ser las tipologías residenciales. En este caso, el *Technologie-Hof*, en lugar de pretender servir de conexión entre los edificios existentes, adoptando un modelo que pudiese parecer más coherente o unificador, acepta su autonomía buscando con ello una legitimación de esos vacíos, en un intento de evidenciar lo que debe ser la condición urbana actual.

Los tres volúmenes del *Technologie-Hof* procuran marcar en el paisaje los límites de la ciudad. El centro de investigación se encuentra enclavado en un campus cuyo lado Norte se manifiesta con las características propias de un entorno natural, mientras su lado Sur adquiere un carácter semi-urbano. Con su forma de objeto autónomo nada ambigüo, los exteriores de los edificios son consecuentes con esta doble sollicitación y coherentes con el sistema constructivo empleado, en el que todos los elementos son estandarizados —pilares prefabricados, vigas, paneles. La expresión de la *tecnología* se limita tan sólo a la utilización en su recubrimiento de una brillante piel de aluminio.

Los dos edificios extremos incorporan laboratorios completamente equipados, mientras que el bloque intermedio se destina a oficinas y salas de conferencias. Las zonas de esparcimiento en cada caso, situadas en una sala triangular dispuesta en la planta tercera de cada edificio, contrastan en su singularidad con el rigor austero y sencillez formal con el que se han tratado los espacios de trabajo.

technologie-hof research center

The university zone of Münster —like most of what we today call cities— is a mixture of isolated large buildings, open space and fragments of small scale, residential patterns. Rather than attempting to tie together buildings in a coherent or unifying pattern, the *Technologie-hof* accepts its autonomy and in doing so attempts a legitimisation of the voids between (field) as the true urban condition of today.

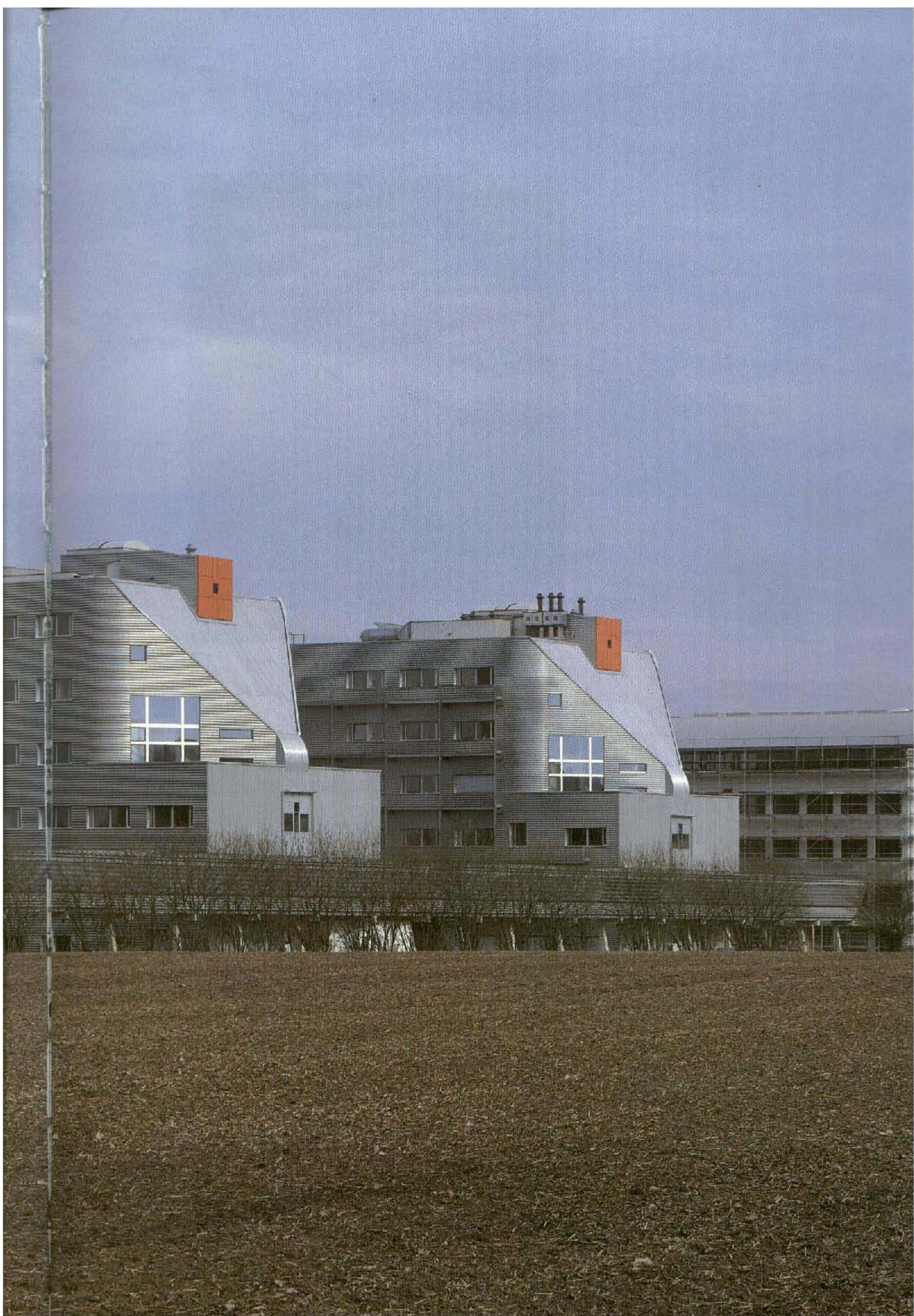
The three discrete objects of the *Technologie-hof* also mark an end to the city. To the North are green fields, to the South (bridge side) is the semi-urban campus. Within their precise form the facades are a consequence of this double direction.

The precise rectilinear forms provide unambiguous autonomous objects, which are also a consequence of the constructive system: standardised precast columns, beams, wall and floor panels (i.e. a low budget building). The expression of *technology* is limited to the shiny aluminium skin.

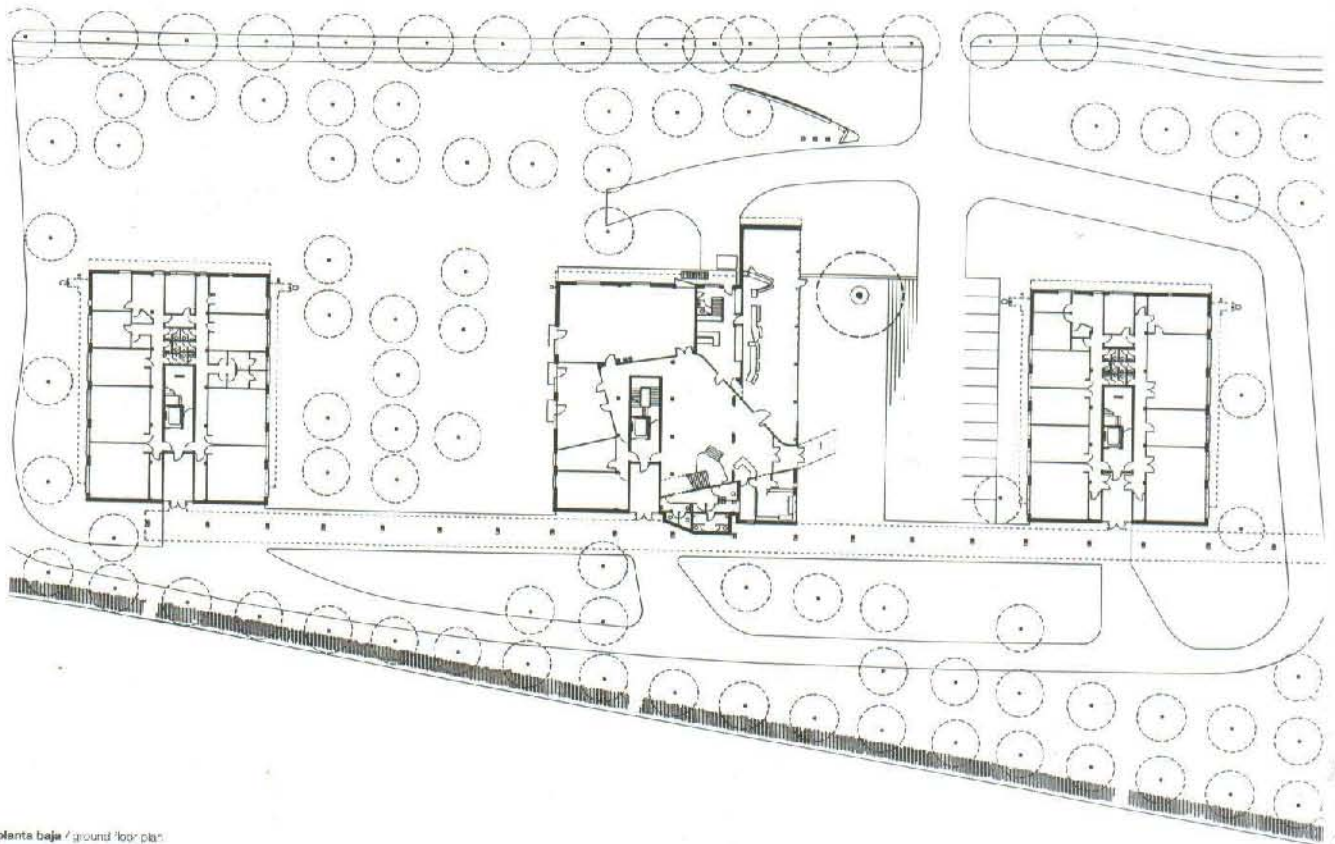
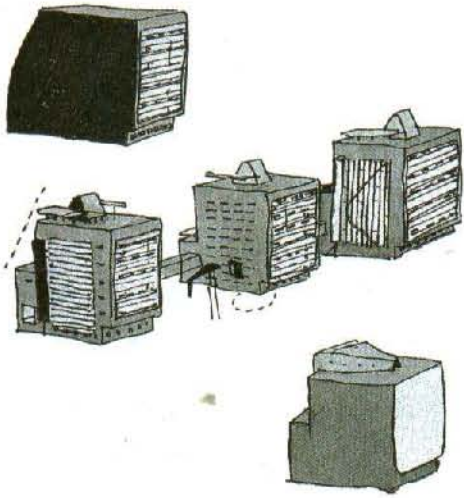
The function is small, highly serviced, commercially rented laboratories. One building is for Bio-sensoric research, one for environment and telecommunications research and the middle building has offices and conference facilities. The triangular tapering wintergardens at third floor level provide relief from the absolute rigour of the working spaces.



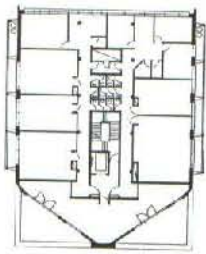




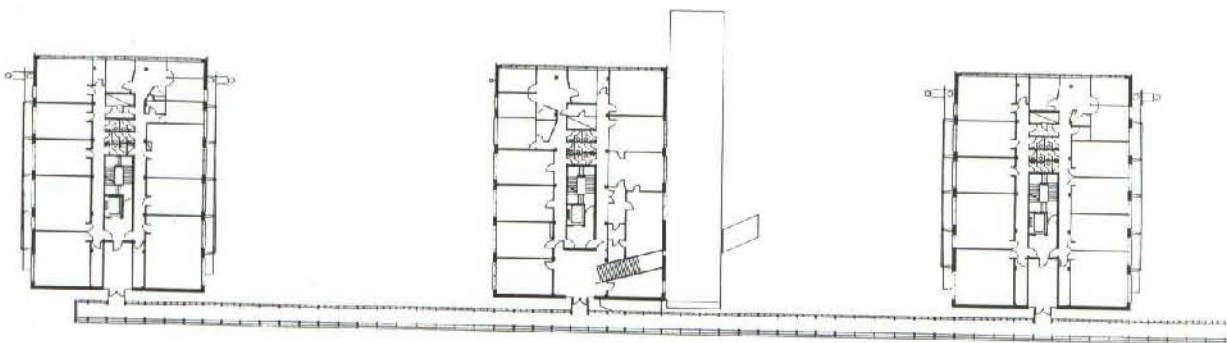
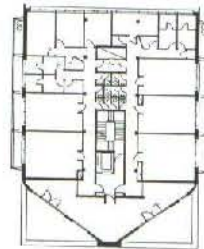
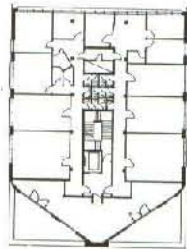
vista del espacio a triple altura
en planta tercera
view of triple height space
on third floor



planta baja / ground floor plan



planta tercera / third floor plan



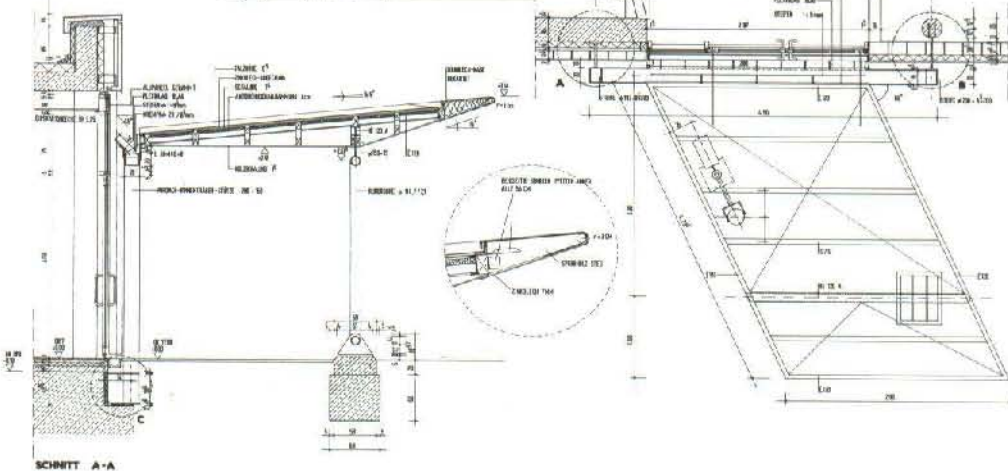
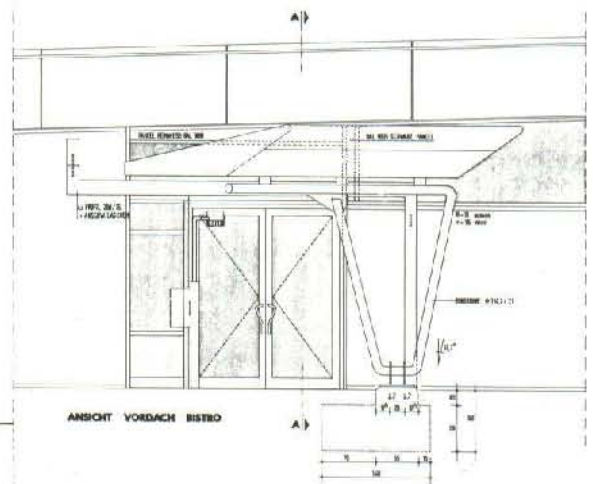
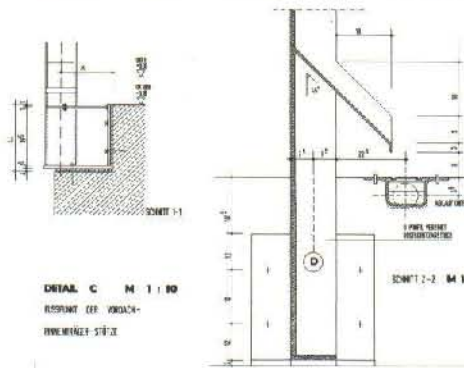
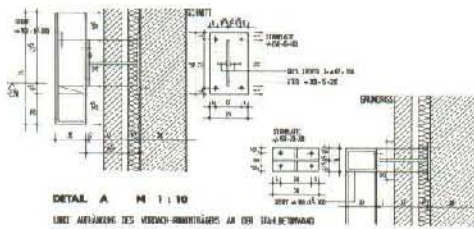
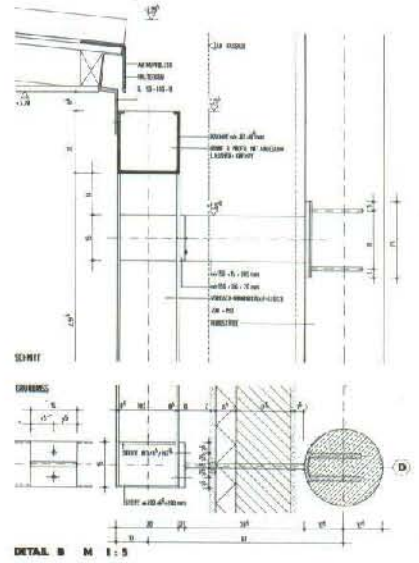
planta primera (pasarela) / first floor plan (gangway)

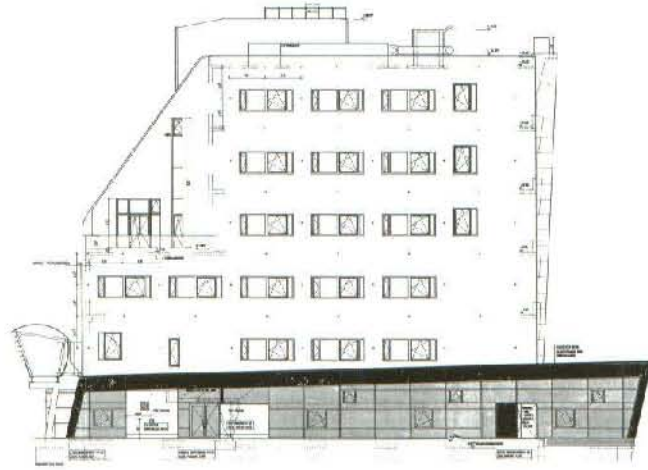


alzado Sur / South elevation



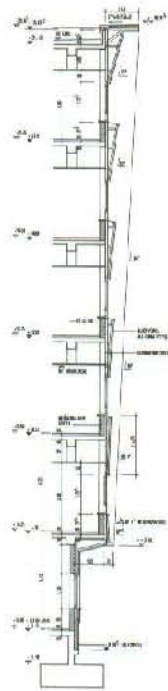
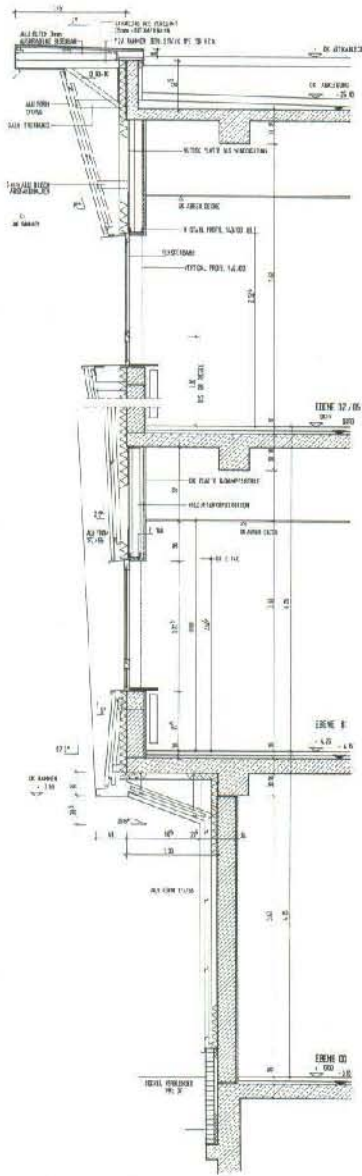
detalles de la marquesina de acceso al edificio central y a la cafetería
 details of entrance canopy to central building and canteen



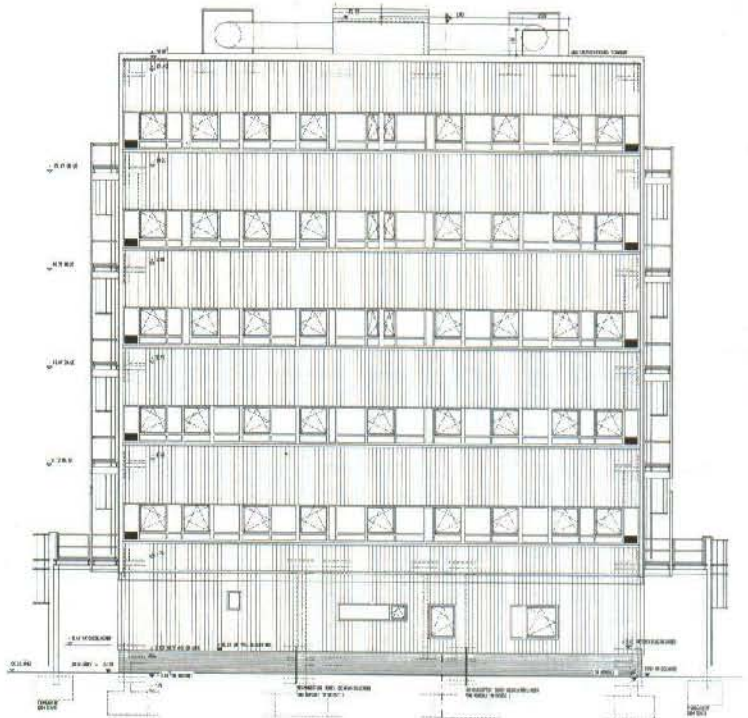


fachada Este edificio central / central building East elevation



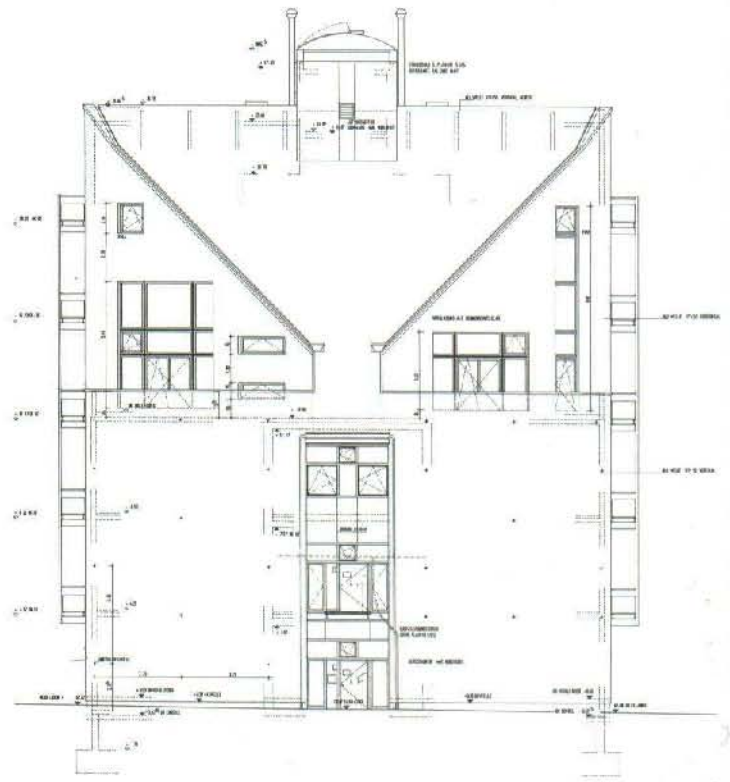
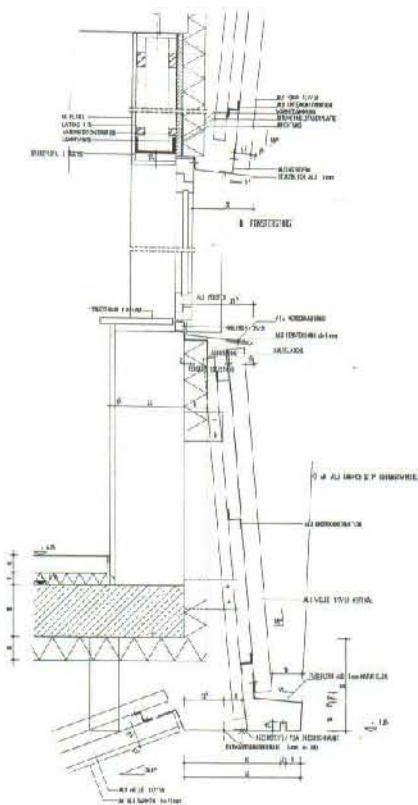


sección / section

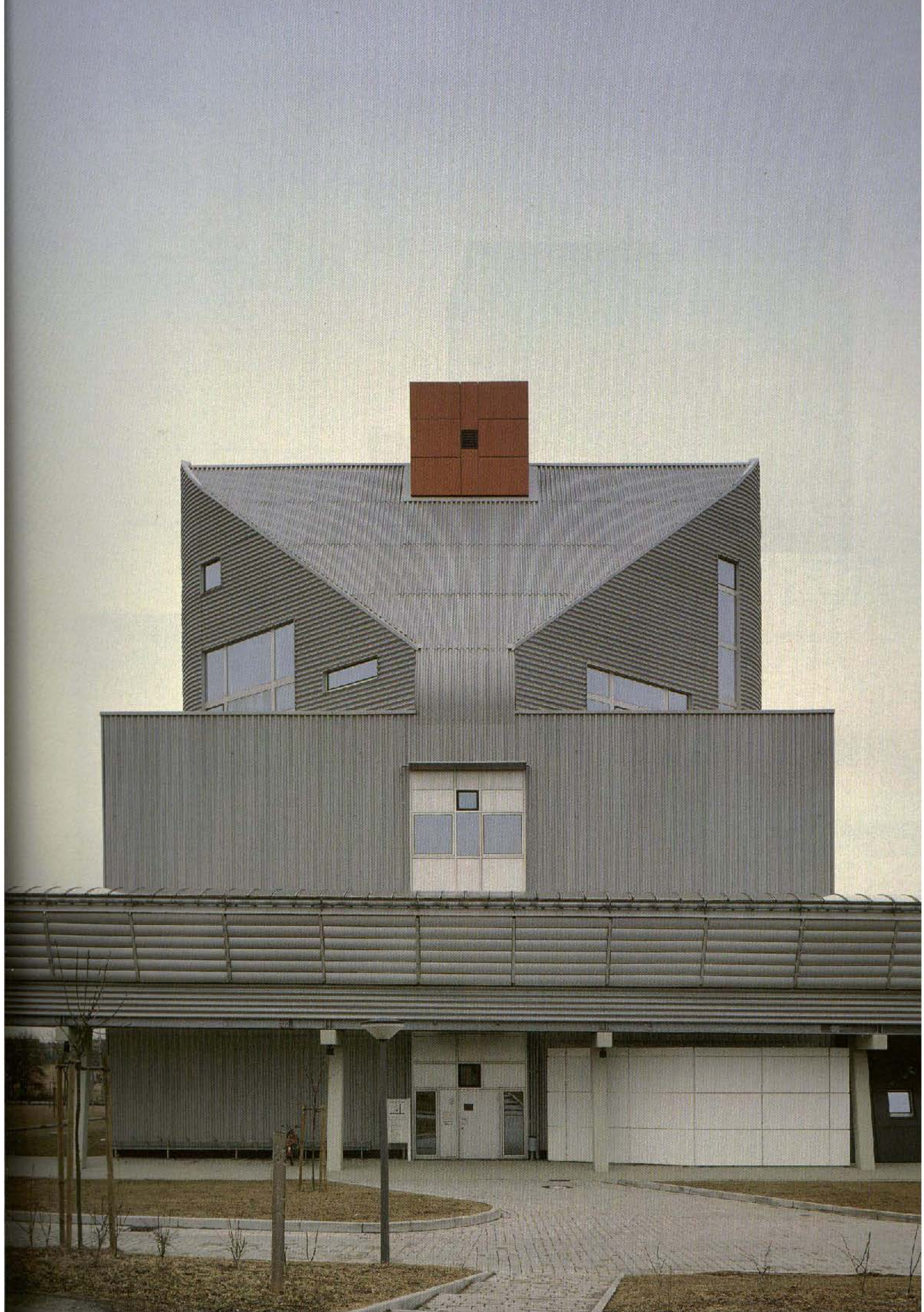


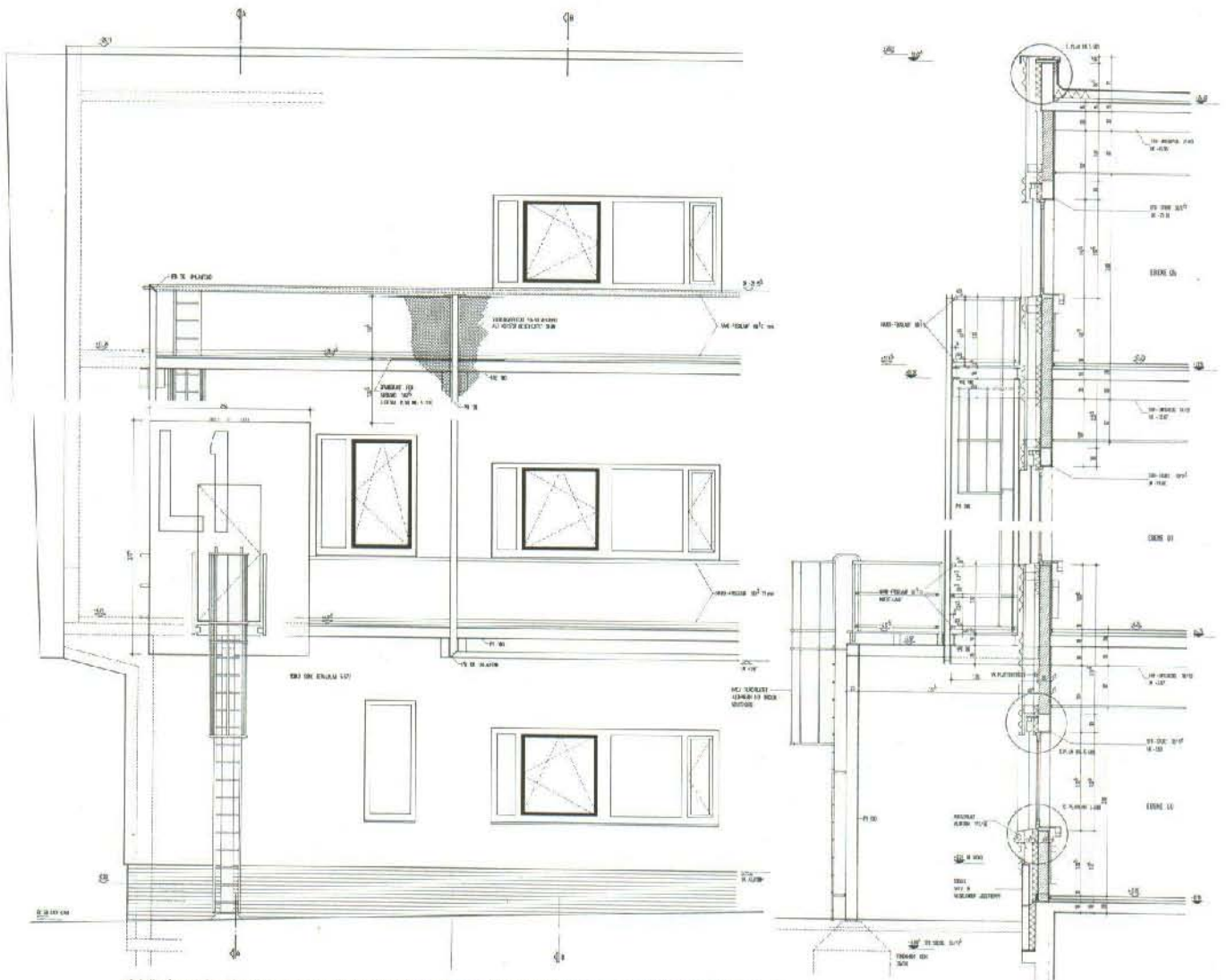
fachada Norte edificios laterales / side buildings North facade

detalles sección fachada Norte / details of North facade section

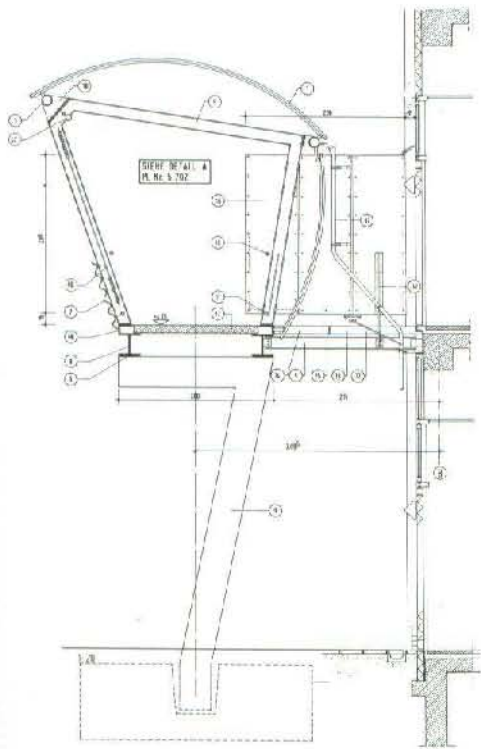


fachada Sur edificios laterales / side buildings South facade





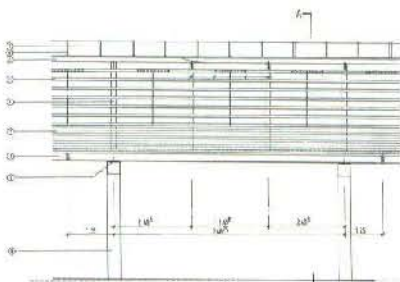
detalle de escalera de emergencia fachada Oeste edificios laterales / detail of emergency staircase on side buildings West facade



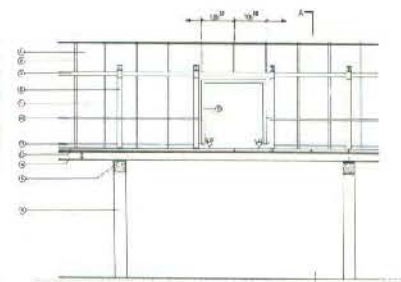
sección aa / section aa

detalles de la pasarela exterior
details of exterior gangway

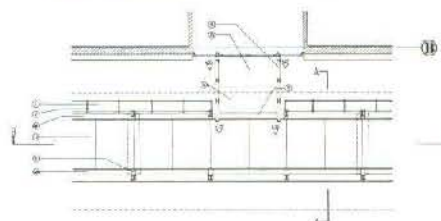
- 1 banda de laminación - doble platinas
- 2 marco de aluminio
- 3 tubo ø 139.7
- 4 contraventanas móviles
- 5 perfil de acero 160
- 6 junta de expansión
- 7 placa de aluminio 177/55
- 8 perfil de acero 240
- 9 pilar prefabricado de hormigón 40/40
- 10 tubo pasamanos
- 11 tubo reposapiés
- 12, 13, 14 elementos prefabricados de hormigón
- 15 protección contra el viento
- 17 perfil básico 200/100/8
- 18 chapa de distancia 10 mm
- 19 refuerzo de marco 5 mm
- 20 chapa interior 10 mm
- 21 desagüe
- 22 chapa de unión
- 23 chapa de conexión
- 24 barra de conexión
- 25 perfil de distancia 80/30/0
- 26 ángulo 40/20/4
- 27 perfil I soldado
- 28 forro de panel
- 29 tira de neopreno
- 30 plancha de aluminio



alzado / elevation



sección bb / section bb

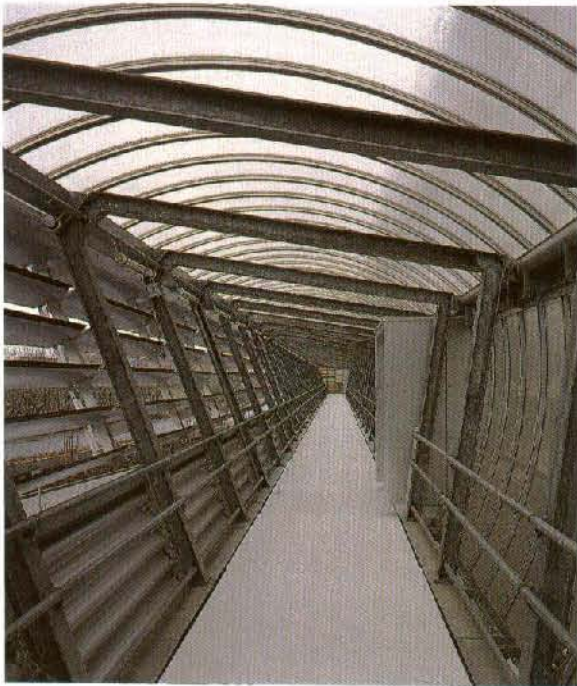


planta / plan



- 31 neoprenos
- 32 canalón
- 33 soporte de distancia
- 34 drenaje
- 35 aislamiento acústico
- 36 perfil de marco 30/40/5
- 37 perfil de distancia 40/40/3
- 38 soporte de distancia 70/5
- 39 tapa de aluminio 40/3
- 40 tornillo de V 2A
- 41 construcción inferior
- 42 brazo de conexión 15 mm
- 43 plancha de aluminio 4 mm
- 44 protección contra la lluvia de pliegue azul
- 45 soporte de distancia 30/5
- 46 cruces sólo en los campos inclinados
- 47 iluminación Norka "Doisburg" 100 cm - centrada en cada campo sobre tubo de acero
- 48 ángulo 200/100/10

- 1 lightband - double plate
- 2 aluminum frame
- 3 DpD 2 139.7
- 4 mobile louvers
- 5 steel section 160
- 6 expansion joint 177/55
- 7 aluminum beam 240
- 8 steel section 240
- 9 precast concrete column
- 10 handrail pipe
- 11 footrest pipe
- 12, 13, 14 precast concrete elements
- 15 anti-wind protection
- 17 base profile 200/100/8
- 18 distance plate 10 mm
- 19 frame factor 5 mm
- 20 1x1 plate 10 mm
- 21 gutter
- 22 bracing steel plate
- 23 connection plate
- 24 connecting rod
- 25 angle 40/20/4
- 26 welded I-profile
- 27 panel cladding
- 28 Ø20x20xV 2A
- 29 neoprene strip
- 30 aluminum sheet 4 mm
- 31 water catching box
- 32 drainage
- 33 distance holder
- 34 drainage cap
- 35 acoustic insulation
- 36 frame profile 30/40/5
- 37 distance profile 40/40/3
- 38 distance holder 70/5
- 39 Ø40x3 frame
- 40 V 2A screws
- 41 under construction
- 42 connection arm 15 mm
- 43 Alu sheet 4 mm
- 44 blue neoprene strip 5 mm
- 45 distance holder 30/5
- 46 crosses only in the given fields
- 47 light Norka "Doisburg" 100 cm - centered in each field on steel pipe
- 48 angle 200/100/10

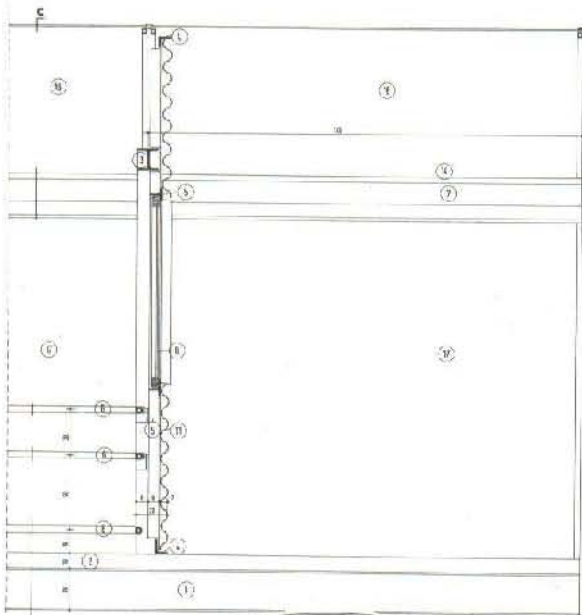


- 1 HEB 200
- 2 plancha de hormigón 1.50x8
- 3 marco HEB 140
- 4 perfil L 80/80 marco exterior
- 5 perfil T 90/80 soporte
- 6 pasamanos, pasamanos intermedia, reposapiés 42
- 7 tubo 139,7
- 8 acristalamiento sencillo, marco, panel de apertura
- 9 persianas con control electrónico
- 10 soporte paneles de acero
- 11 aluminio corrugado 5.5x17,5
- 12 panel lateral con perfil T
- 13 panel del lado del pasapeo
- 14 perfil L 40/50 soporte banda iluminación cubierta
- 15 perfil L 40/50 soporte banda iluminación lateral
- 16 banda iluminación cubierta - dimensión exterior 3.62 m
distancia desde punto más alto de perfil L a la estructura inferior 3.10 m
- 17 banda iluminación lateral - dimensión exterior 2.33 m
distancia desde punto más alto de perfil L a la estructura inferior 0.25 m

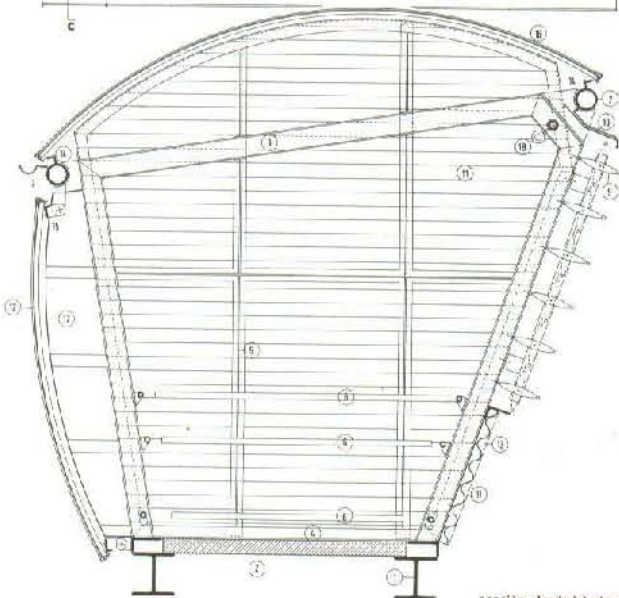
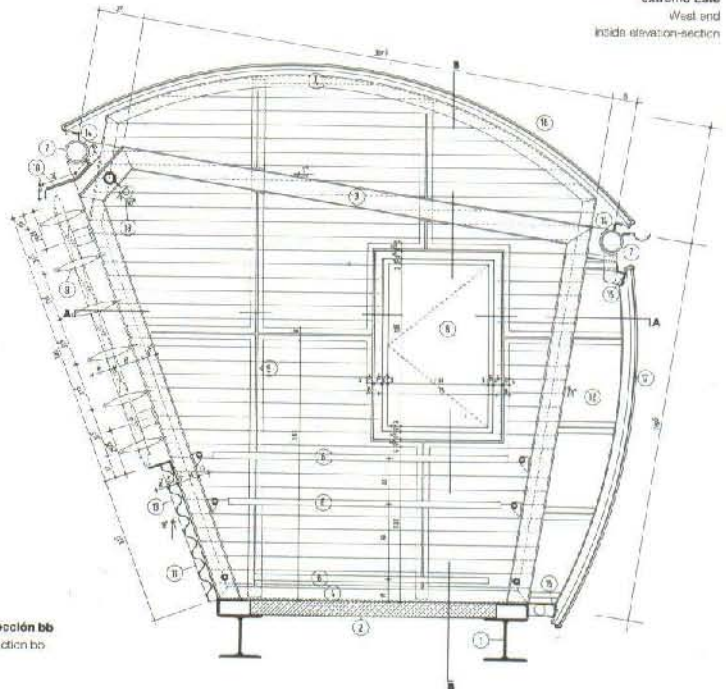
- 1 HEB 280
- 2 concrete plate 1.50x8
- 3 HEB 140 frame
- 4 L profile 80/80 and frame
- 5 T profile 90/80 holder
- 6 handrail, handrail, foot rest 42
- 7 pipe 139.7
- 8 single glazing frame, opening panel
- 9 electrically controlled sun louvers
- 10 steel panel holder from flat plate element angled to drip
- 11 corrugated aluminum 5.5x17.5
- 12 side panel with T profile 40/50 under construction
- 13 panel side panel
- 14 40/50 L profile to support light band roof
- 15 40/50 L profile to support light band roof
- 16 light band roof - outer dimension 3.62 m - distance from top of L profile to underside transition 3.10 m
- 17 light band side - outer dimension 2.33 m - height from top of L profile to underside transition 0.25 m

detalles
de la pasarela exterior
details
of exterior gangway

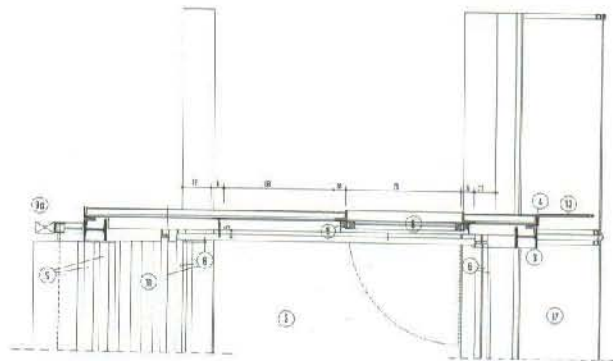
sección-alzado interior
extremo Este
West end
inside elevation-section



sección bb
section bb

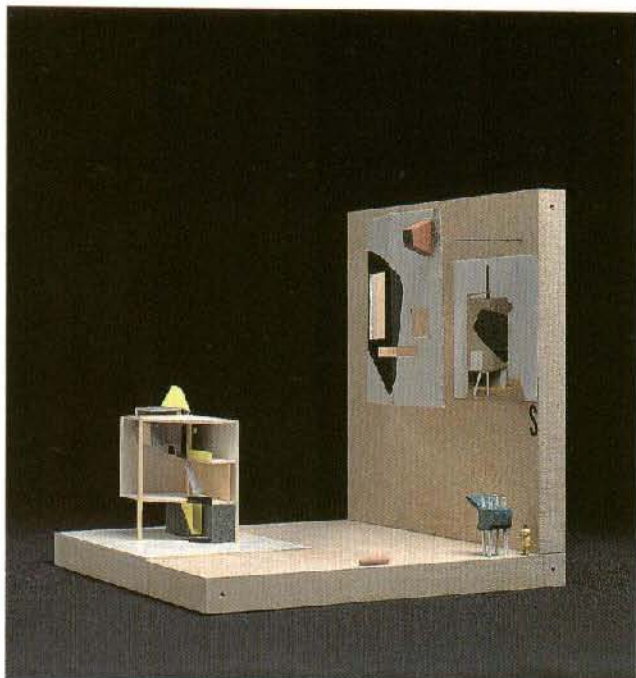


sección horizontal aa
horizontal section aa



sección-alzado interior extremo Este / East end inside elevation-section





tokio, japon. 1990 1993

casa suzuki

Una casa que es como una amplia sala de estar suspendida sobre la ciudad.

Una casa con el cuarto de los niños suspendido en su interior.

Una casa con dos patas y una cubierta transitable.

Una casa contemplada por un Ninja a su paso.

(Sombra impresa en la fachada)

suzuki house

A house as a large family room suspended in the city.

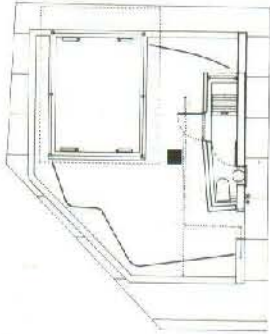
A house with a child's room suspended within.

A house with two legs and a usable roof.

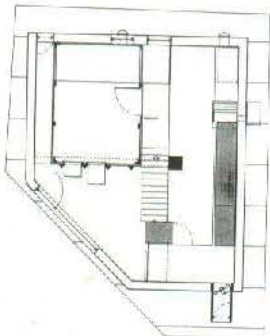
A house ganced by a passing Ninja.

(Impressed Shadow Facade)

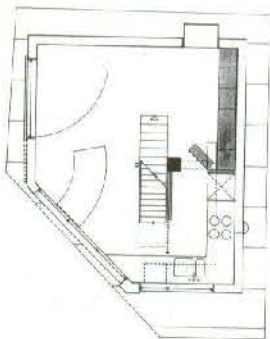




planta azotea / roof plan



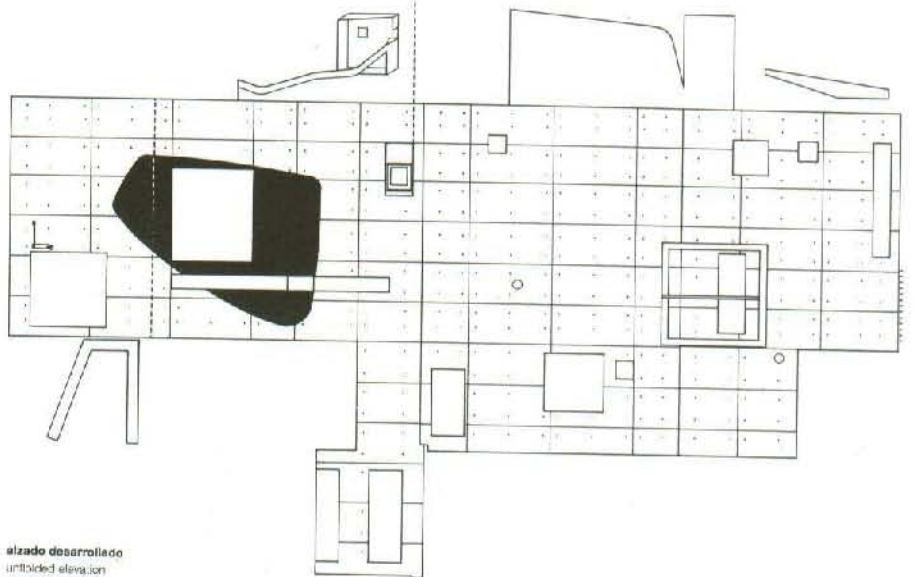
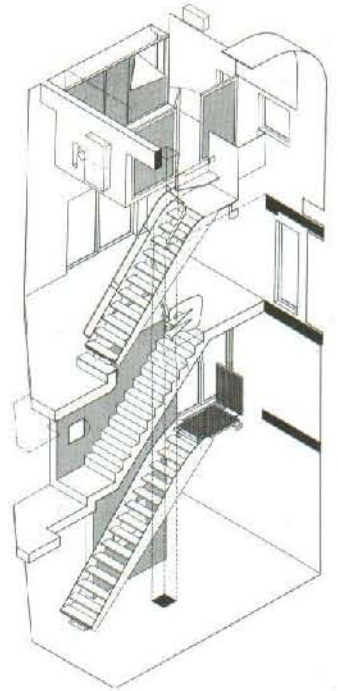
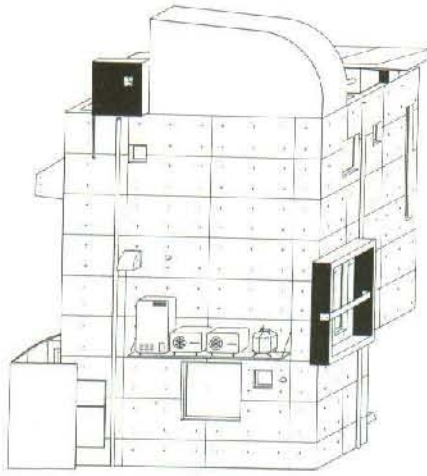
planta segunda / second floor plan



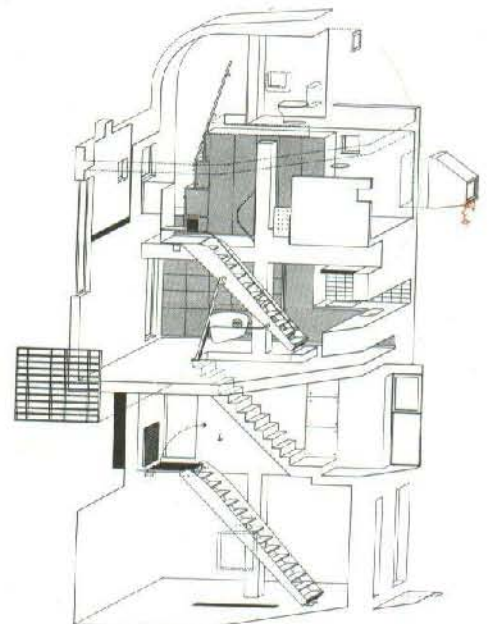
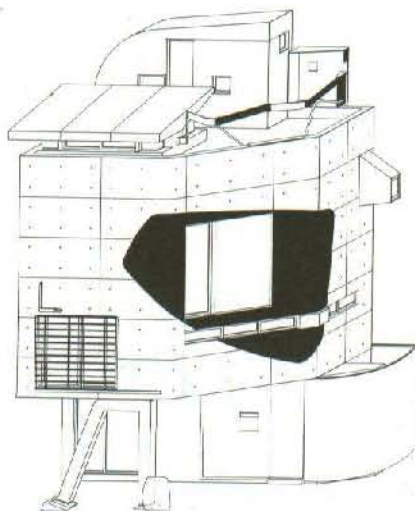
planta primera / first floor plan

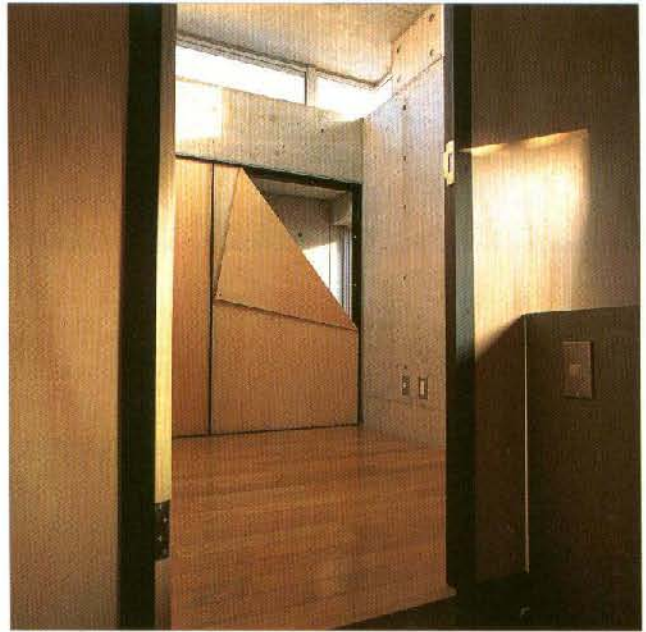


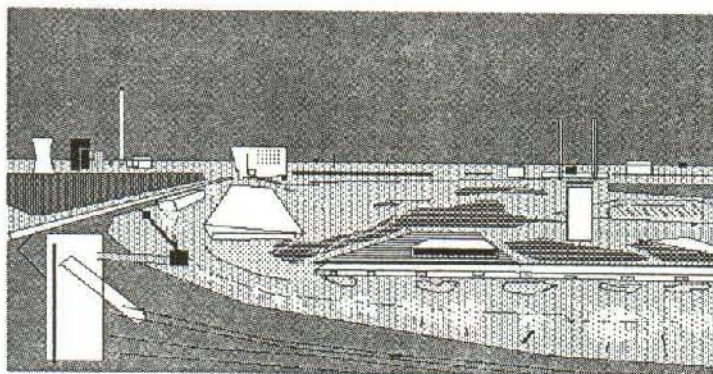
planta baja
ground floor plan



alzado desarrollado
unfolded elevation







alemania, 1990

fábrica bauzentrum herten

La Producción: El programa requería la construcción de una nave de 400 metros de largo para la producción informatizada de casas prefabricadas. La mecanización, el sueño del movimiento moderno, encuentra aquí su mejor traslación. La tecnología punta permite multiplicar lo prosaico y lo banal con creciente eficacia.

El Supermercado de Casas: La exhibición y venta de las casas terminadas tendría lugar en un edificio separado de la nave, en el que se apilan en cinco plantas las viviendas prefabricadas, todo ello sobre un aparcamiento para coches y autobuses. El edificio se convertiría así en su propio anuncio publicitario, en la casa-madre.

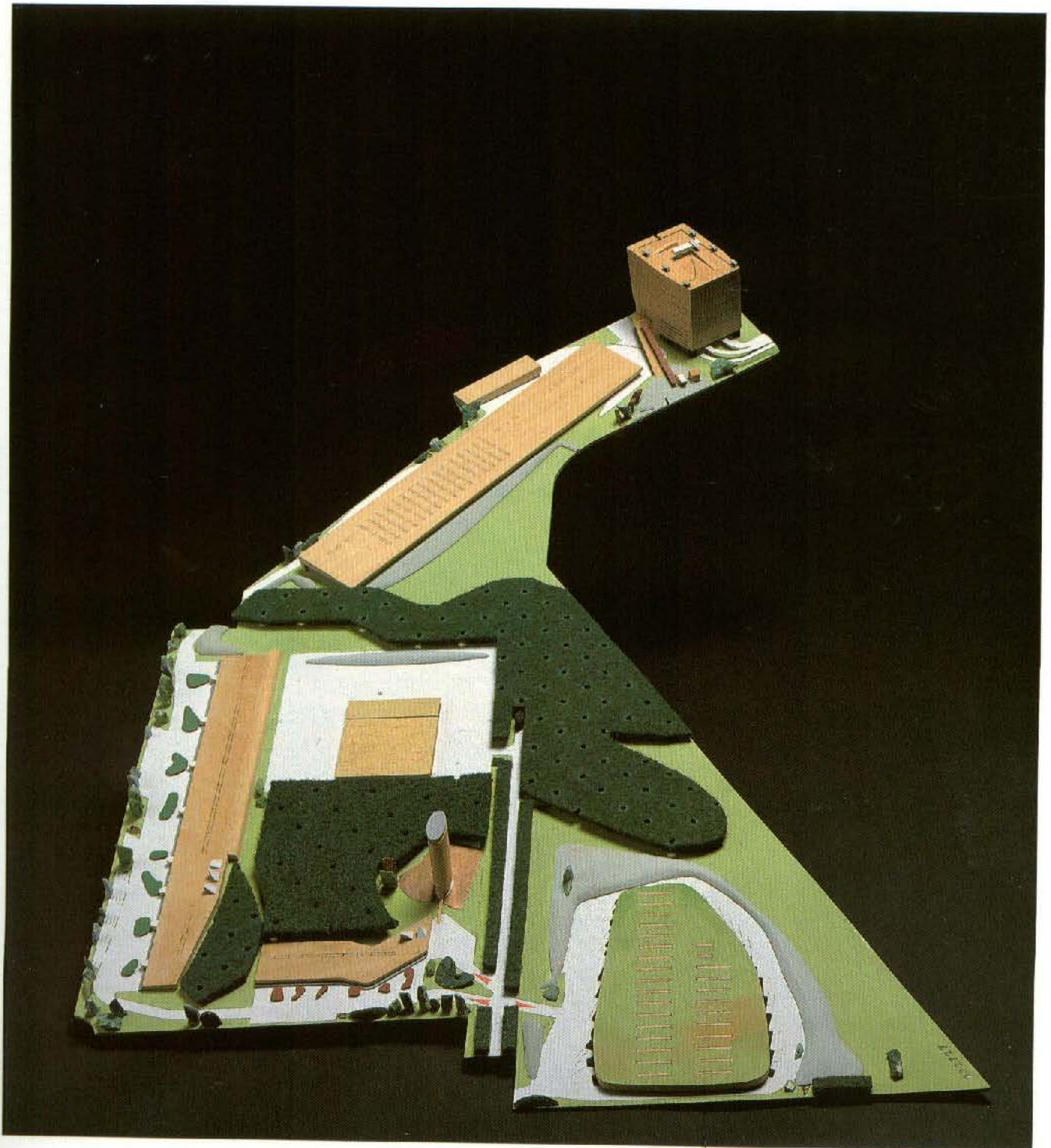
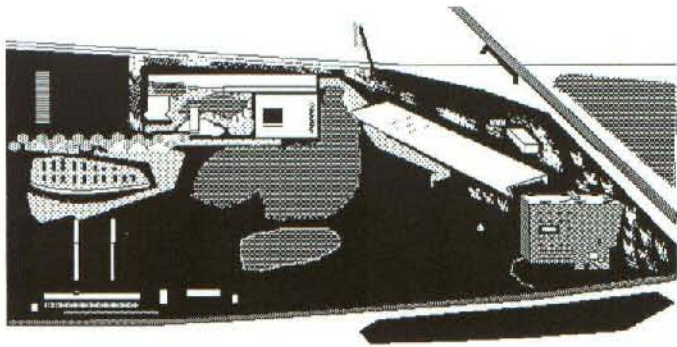
El Paisaje Post-Industrial: En términos de longitud y masa, los nuevos edificios tendrían una presencia significativa en el paisaje del Ruhr, ya caracterizado por colisiones de escala y presencias de mega-objetos dispersos. A uno de los lados del Edificio de la Exposición Vertical se situarían las torres de refrigeración, las chimeneas de una estación de generadores, la autopista y una montaña de carbón. Tras las vías del tren se levanta un conjunto de robles de forma triangular, y entre la fábrica y los edificios auxiliares surge un elemento de escala totalmente diferente: un *biotopo* (paisaje protegido), con un microclima que funciona como representación de la naturaleza.

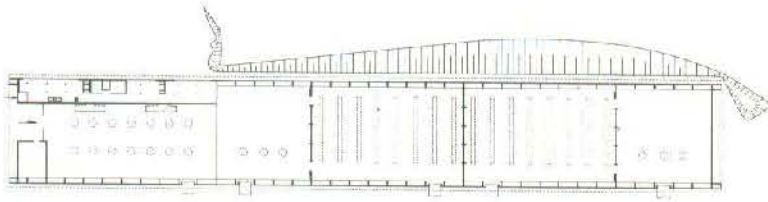
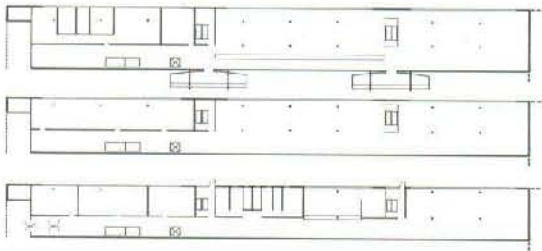
bauzentrum herten factory

Production: The program is for a 400 meter long computer controlled factory producing prefabricated houses. Mechanisation, the dream of the modern movement: here turns full circle, the latest technology multiplying the prosaic and the banal with ever increasing efficiency.

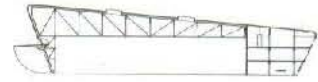
A Supermarket for Houses: The exhibition and sales of finished houses takes place in a separate building where five floors of houses are stacked on top of car and busparks. The building becomes its own advertisement, the house mother.

The Post Industrial Landscape: Through their length and mass the new buildings take their place confidently in the Ruhr landscape: a landscape already characterised by collisions of scale, scattered mega objects. To one side of the Vertical Exhibition Building are the cooling towers and chimneys of a power station, an autobahn and a coal mountain. Across the railway tracks stands a perfect triangle of mature oak trees and between the factory and ancillary buildings a completely other scale, a *biotope* —protected landscape— where the microclimate functions as nature intended.

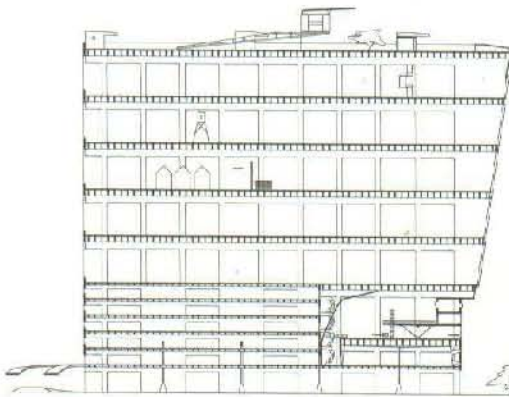




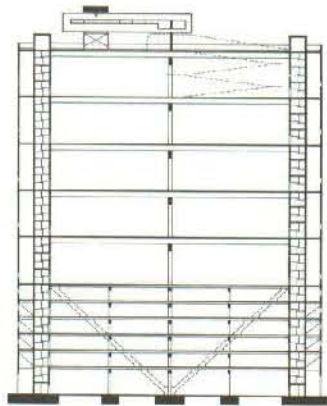
plantas / plans



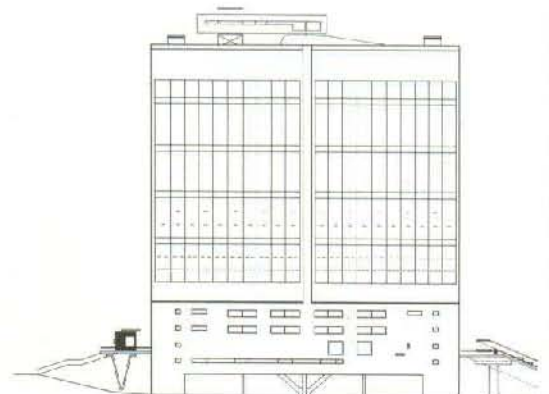
secciones transversales / cross sections



sección longitudinal / longitudinal section

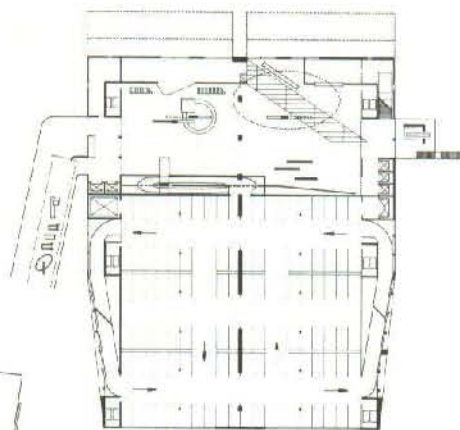
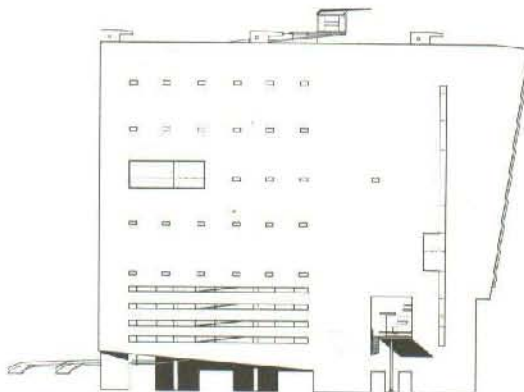


sección transversal / cross section

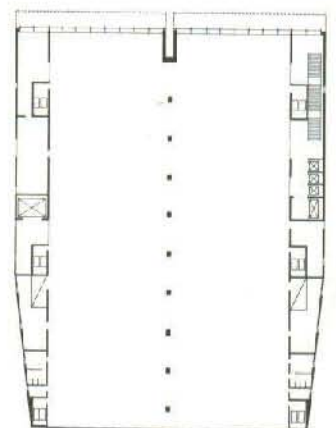


alzado frontal / front elevation

alzado lateral / side elevation

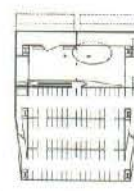
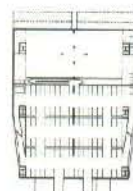
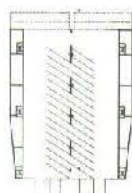


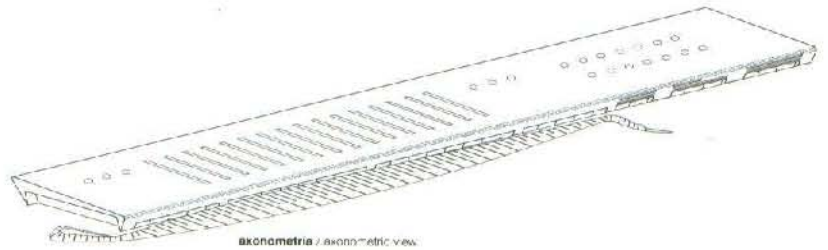
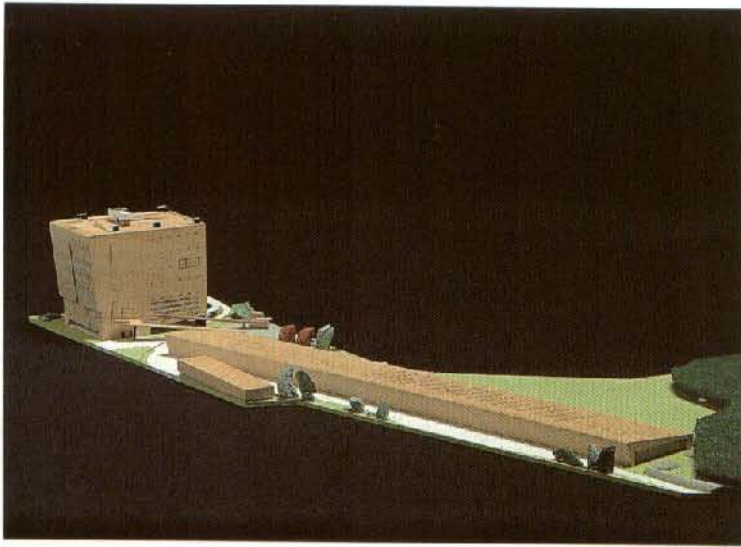
planta segunda / second floor plan



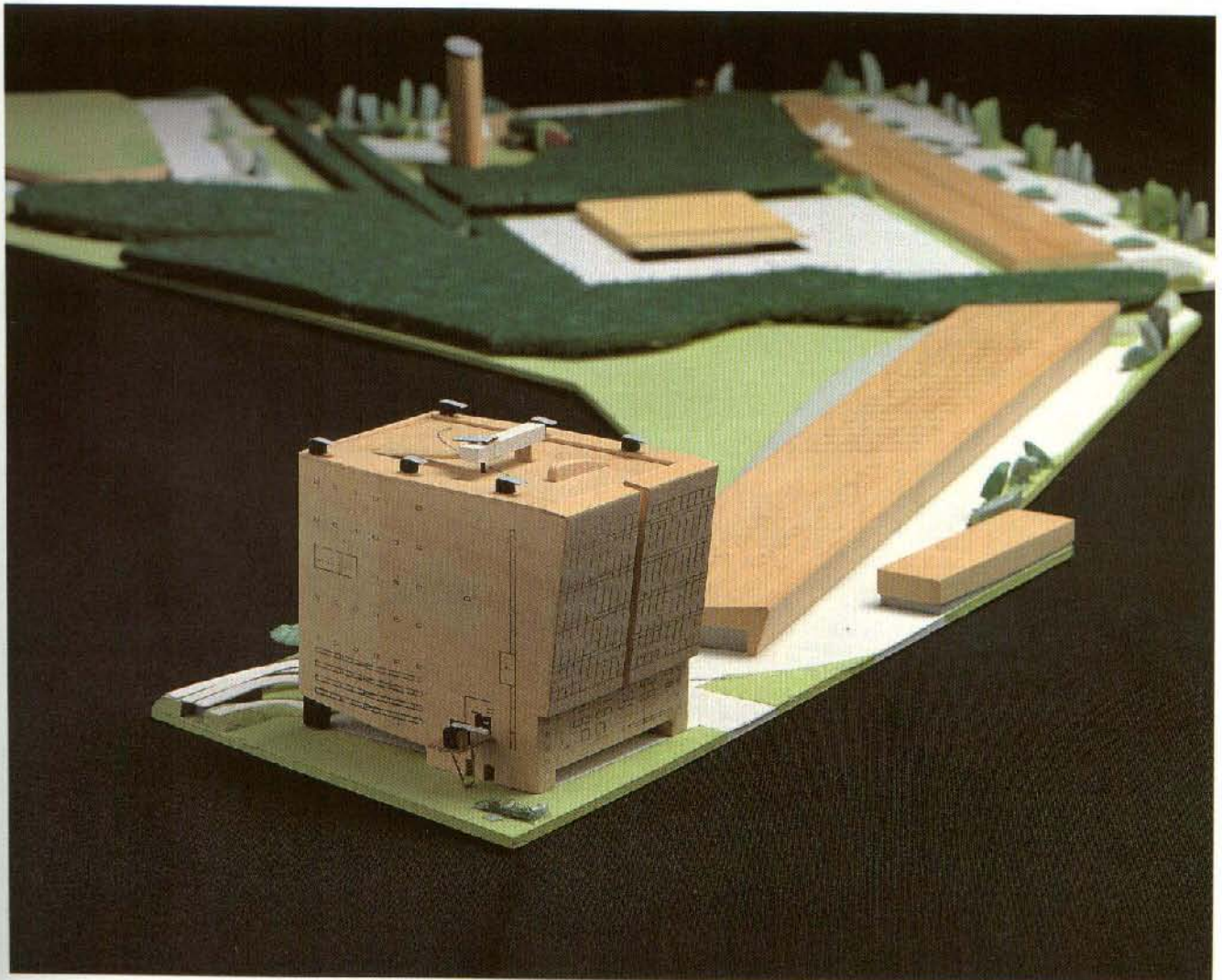
planta tipo / typical floor plan

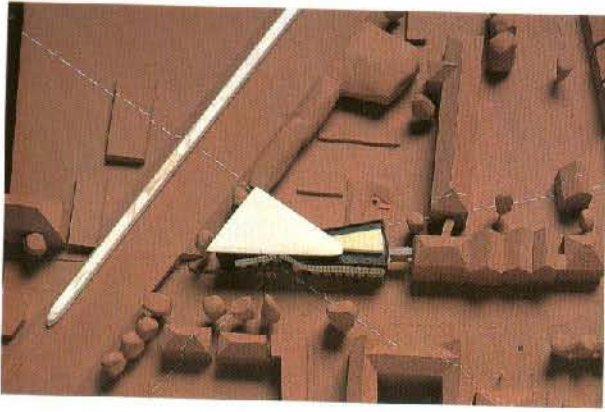
plantas / plans





axonometria / axonometric view





münster, alemania. 1991 1995

edificio de oficinas WLW

El programa atiende a la construcción de un edificio administrativo que comprende tres plantas de oficinas celulares, zona comercial en planta baja y un pabellón en el ático que funciona como cafetería-restaurante.

El edificio se dispone en el cruce entre una importante calle comercial —situada en los límites del centro histórico de la ciudad— y la principal línea férrea de Münster, la norte-sur (Zurich-Copenhague). En este punto se produce la colisión entre dos tipologías espaciales diferentes, dos velocidades, dos corredores de movimiento local y expansivo. La presencia de esta *colisión* no basta para *desintegrar* el edificio, pero sí es suficiente para afectar a la alineación de la fachada. La calle se vuelve sobre sí misma.

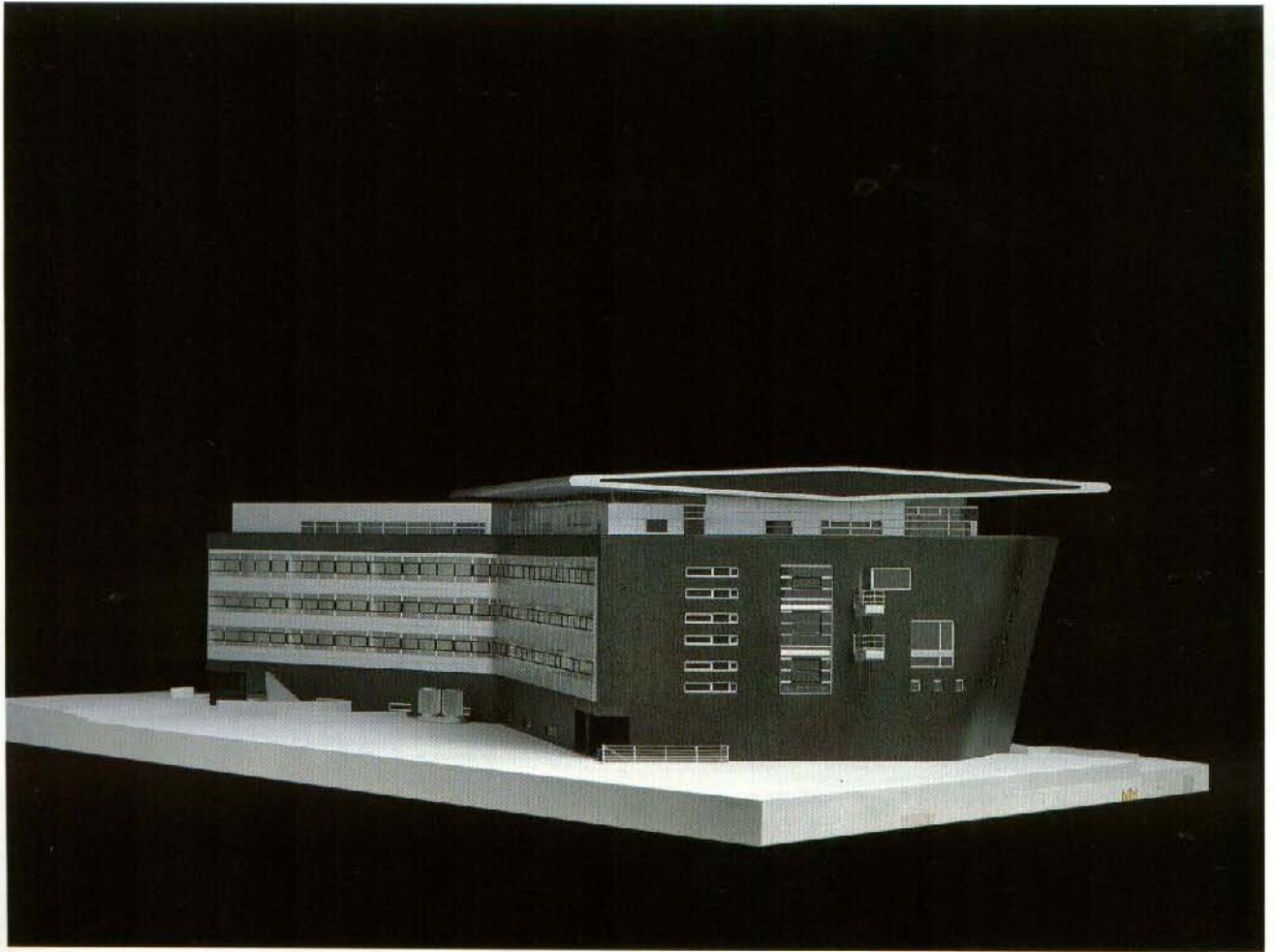
Este significativo volumen de ladrillo que será el WLW supondrá tan sólo un suceso de unos segundos de duración para los viajeros del tren, quienes puede que perciban como un efecto propio de la velocidad la *quiebra* del edificio o su cubierta *suspendida*. Para los paseantes y ciclistas, cuyos encuentros diarios con el edificio encuentran su equivalente arquitectónico en la disposición repetitiva de los *parasoless* de la fachada, el edificio irá gradualmente sedimentándose y convirtiéndose en algo familiar: un alto en el camino, una isla en la cual percibir el pulso y los diversos movimientos de la ciudad.

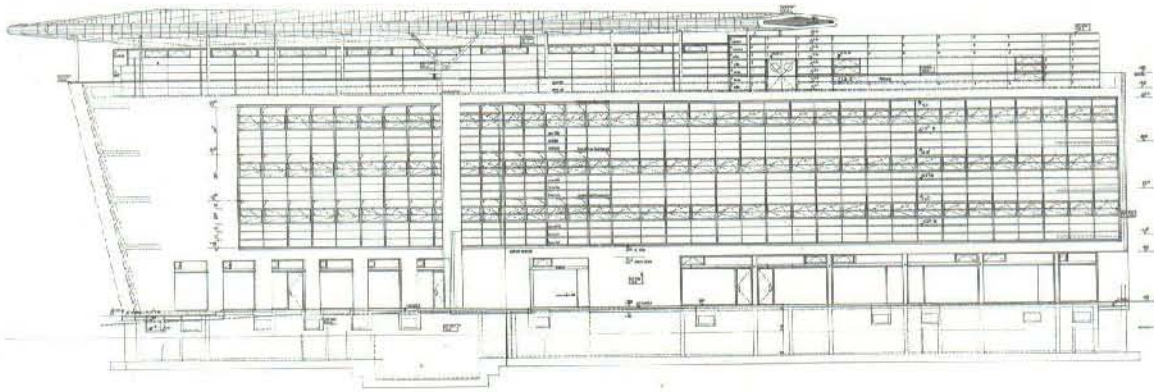
WLW office building

A straightforward administration building, three office floors of celular offices, shops at street level, canteen as rooftop pavilion.

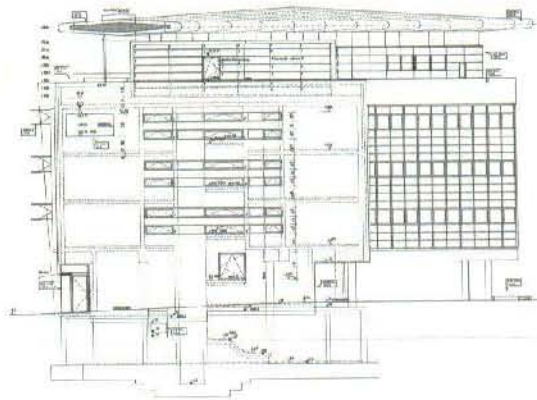
A radial shopping street is crossed just outside the historic city boundary by the main north-south railway line (Zurich-Copenhague). A collision of two speeds, two distinct spatial types, corridors of local and extended movement. An everyday sort of collision, not enough to disintegrate the building but enough to deflect the facade line. The street turns back on itself.

For the train traveler the massive brick volume will be an event of a few seconds duration, its deflections perhaps only the effect of speed, its roof perhaps only temporarily hovering. For the commuter and the cyclist whose daily passings find their architectural equivalent in the sunlouver stripes of the facade, the building will gradually sediment, gradually become part of the familiar street. A stoppage, an island against which the various movements of the city can be measured.

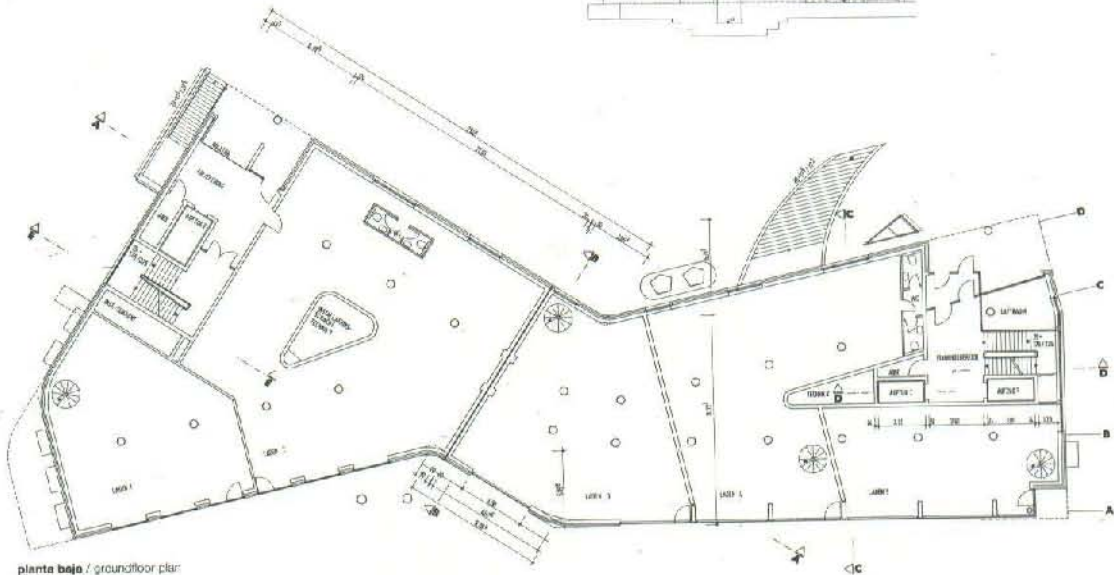




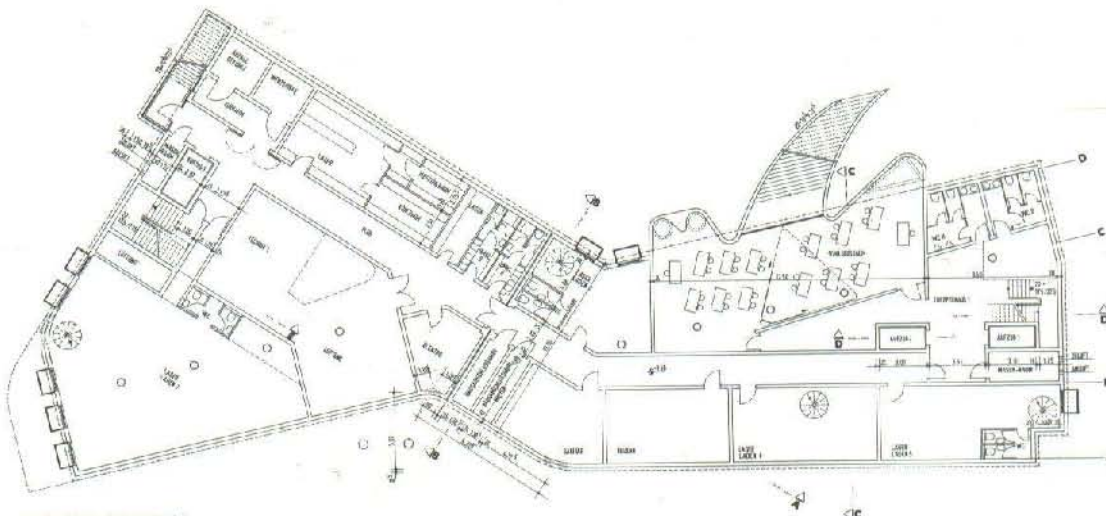
alzado Sur / South elevation



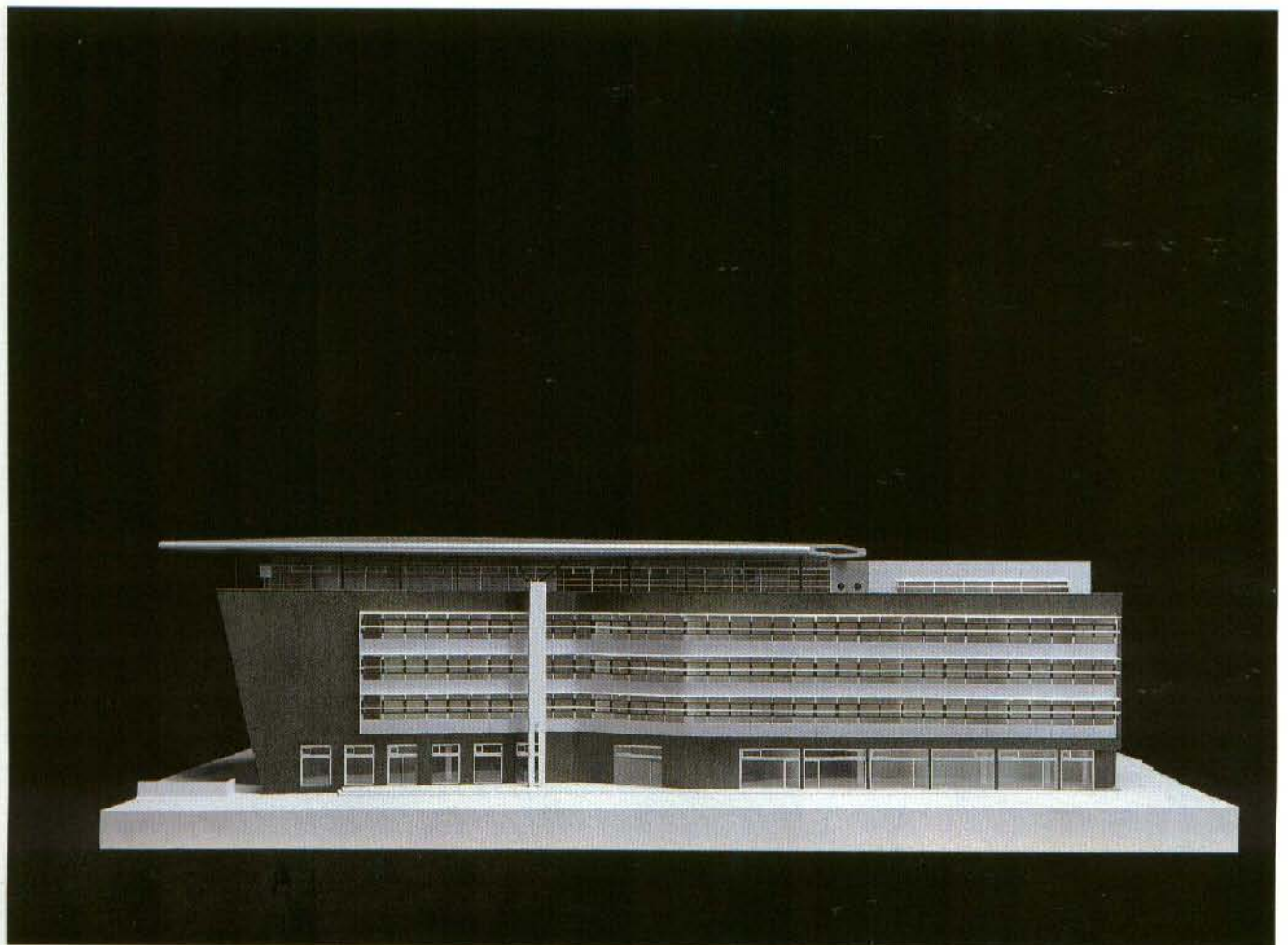
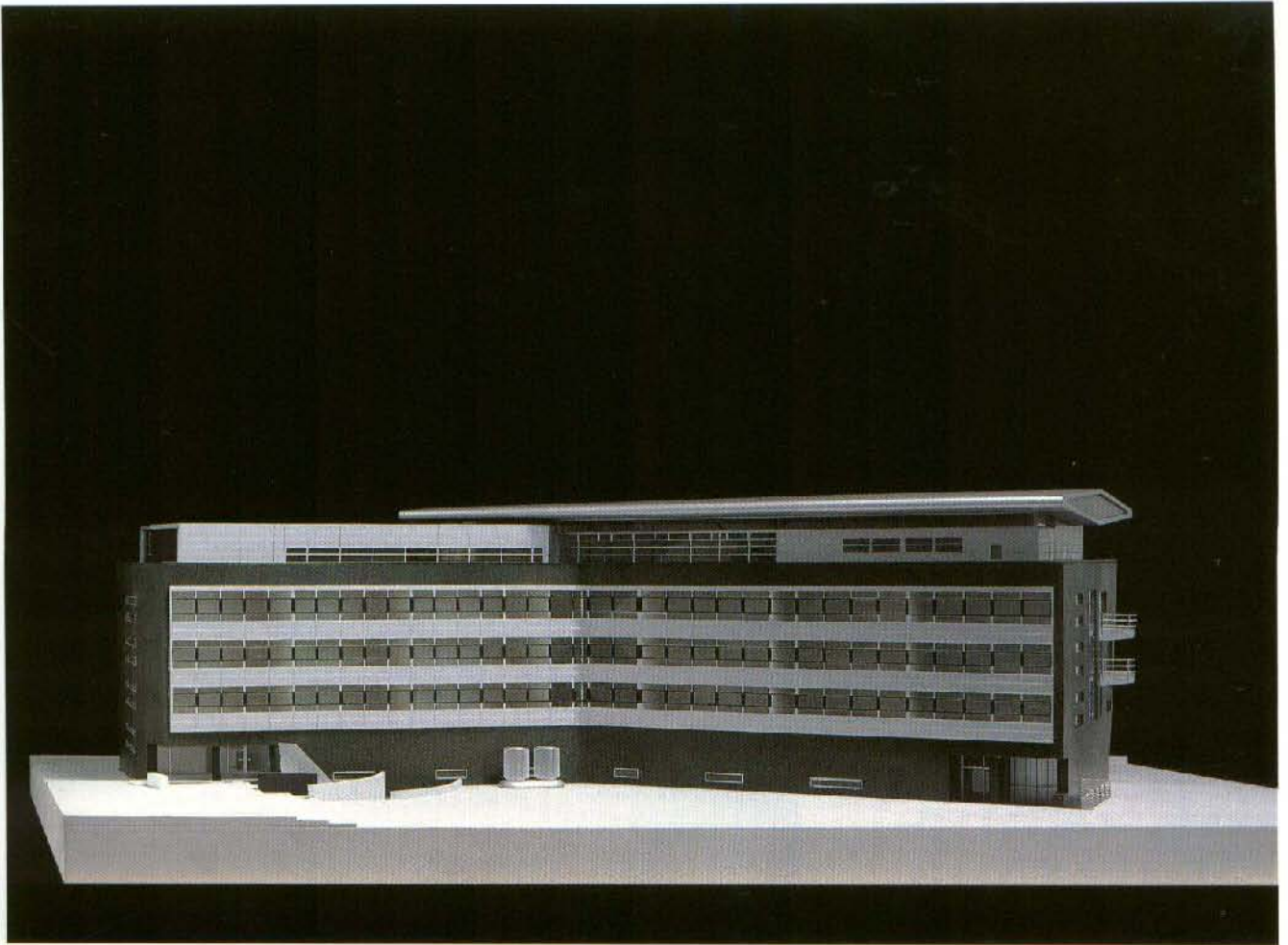
alzado Oeste / West elevation

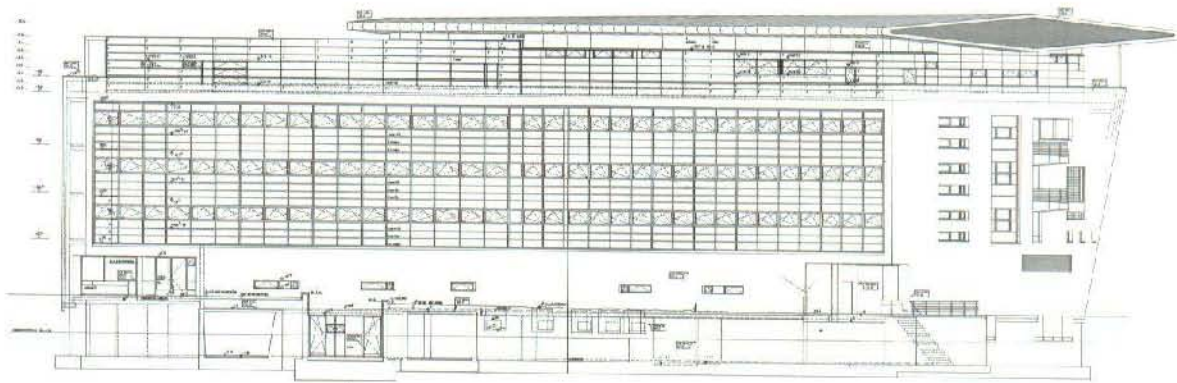


planta bajo / ground floor plan

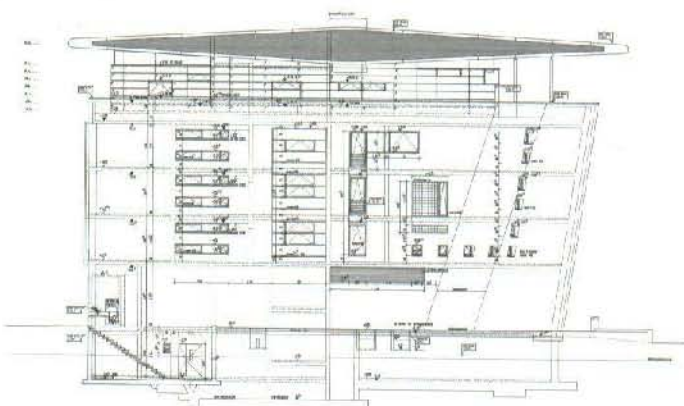


planta sótano / basement plan

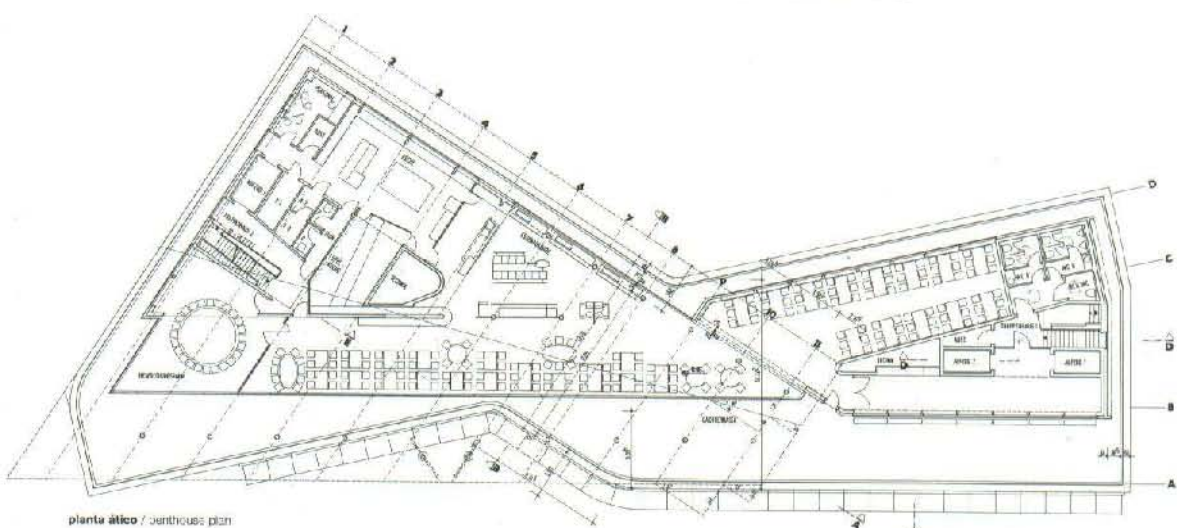




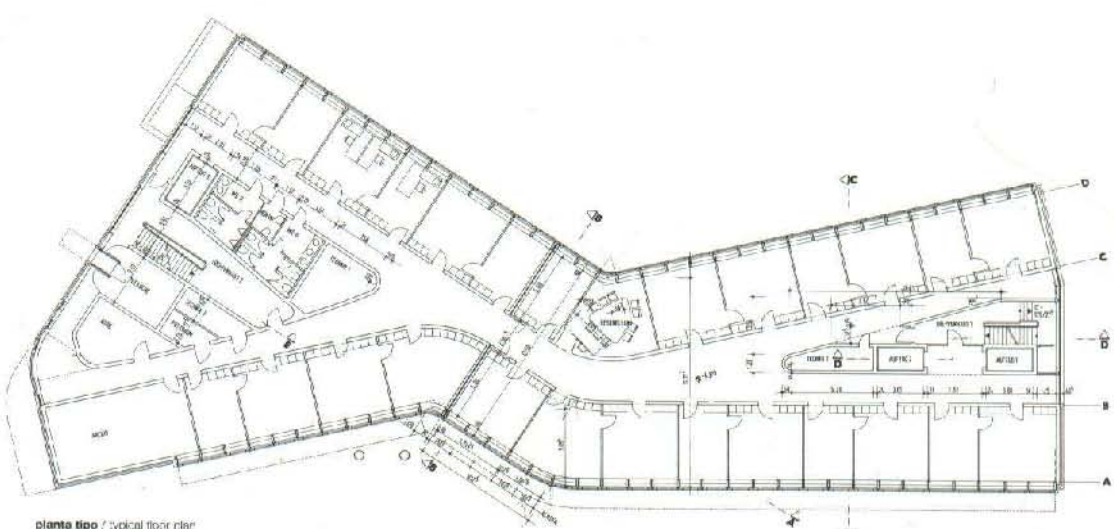
alzado Norte / North elevation



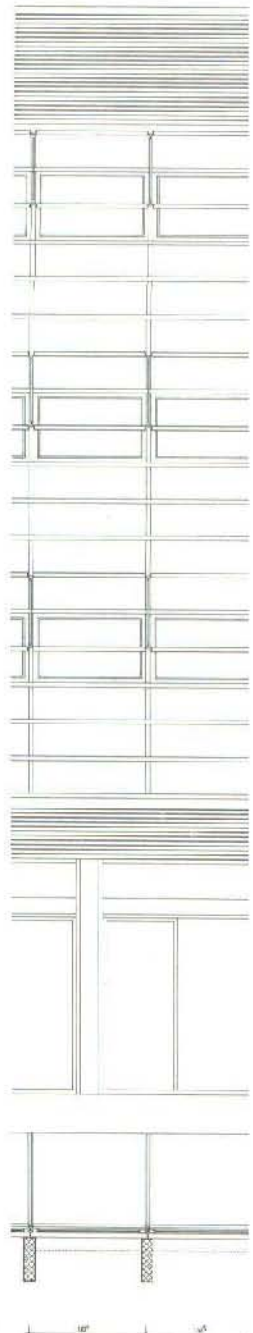
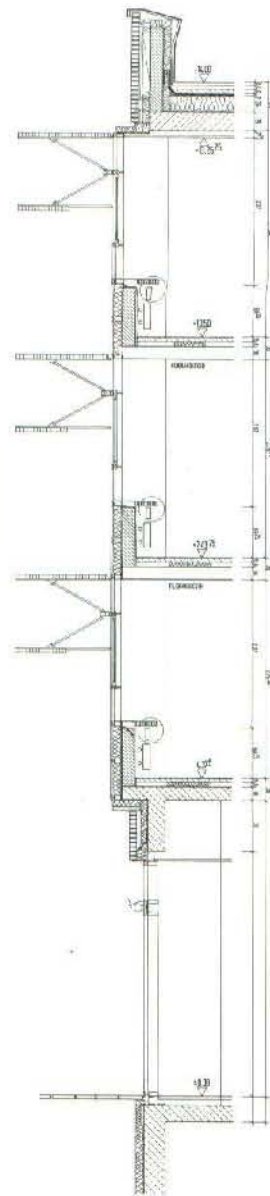
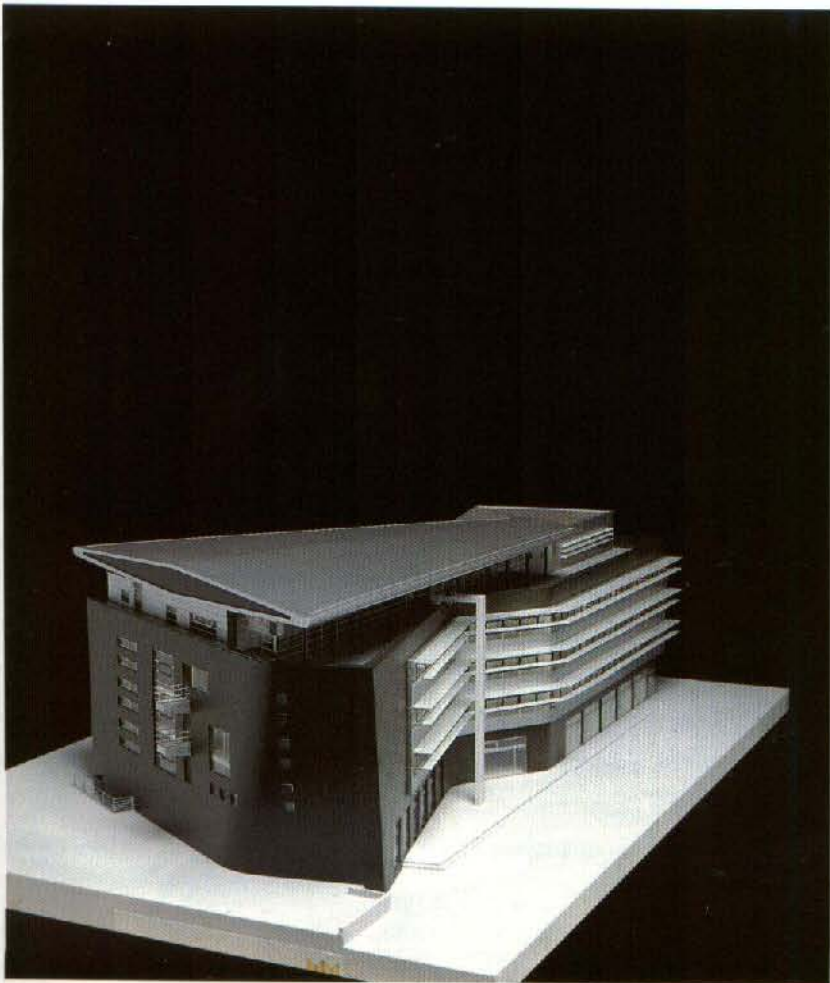
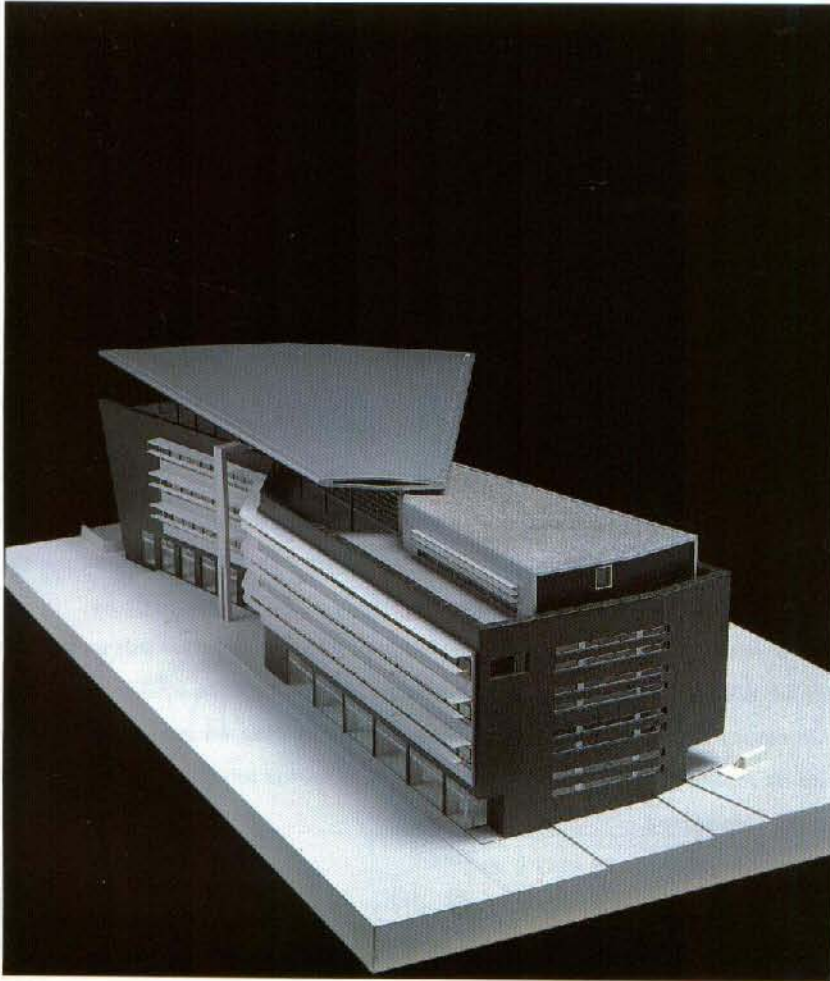
alzado Oeste / West elevation



planta ático / penthouse plan



planta tipo / typical floor plan



detalle de alzado
y seccion
del cerramiento
detail of elevation
and wall section



rotterdam, holanda. 1991

complejo kop van zuid

Este muelle de Rotterdam se encuentra situado frente a los edificios del nuevo distrito comercial y de negocios, y junto al nuevo puente que conectará la antigua zona portuaria con el centro de la ciudad, en la zona Norte del Maas. El problema que aquí se planteaba era la creación de un significativo espacio público, lo que aconsejaba llevar a cabo un cambio de escala urbano; partir de un importante suceso público para llegar progresivamente al ámbito de lo individual.

En la solución adoptada, el nivel de la calle y el del puente se conectan con el muelle inferior por una rampa que es un plano que se pliega sobre la orilla —a modo de alfombra con bandas de basalto azul— y que llega a penetrar en el agua. Junto a esta rampa se disponen dos espacios pavimentados en granito rugoso: el *Jardín de Números Fijos* y el *Campo de Rocas Electrónicas* —rojo fluorescente, luz inferior—, cuyas pautas de uso se dejan a la imaginación de los visitantes.

El muelle se encuentra ocupado por tres elementos de mayor escala:

1 Casa de los Vigilantes del Puente. En el extremo Este del muelle, sirviendo de marco a la panorámica de la ciudad situada a su espalda, se sitúa este pequeño edificio ocupado por la compañía portuaria, desde el cual se dirige el tráfico marítimo y se controlan los cinco puentes levadizos del Maas. Cada una de las tres fachadas de este bloque triangular se reviste de un material diferente: ladrillo rojo hacia la calle, chapa metálica negra hacia el agua, paneles de esmalte blanco hacia el muelle.

2 Columnata de Acero y Restaurante. Por detrás del edificio del Restaurante se crea una pantalla transparente con una pasarela en su parte superior que se remata en una de las esquinas por una cubierta singular.

3 Torre Electrónica de Números. Al Oeste, junto al embarcadero Wilhelminer, se sitúa esta torre, como símbolo de la actividad de la zona: números, tiempo, viento, marea, beneficios comerciales...

kop van zuid complex

The Quay is located in front of the towers of the new business district and beside the new bridge which connects the former docks to the city center on the north of the Maas. What is here required is to bring the scale down from that of the major urban event to that of the individual, waterfront as public space.

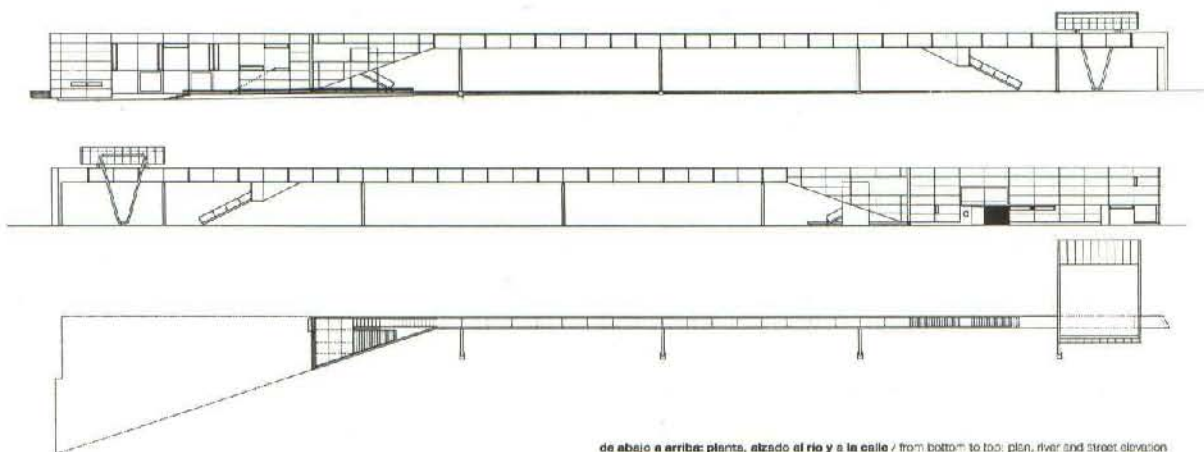
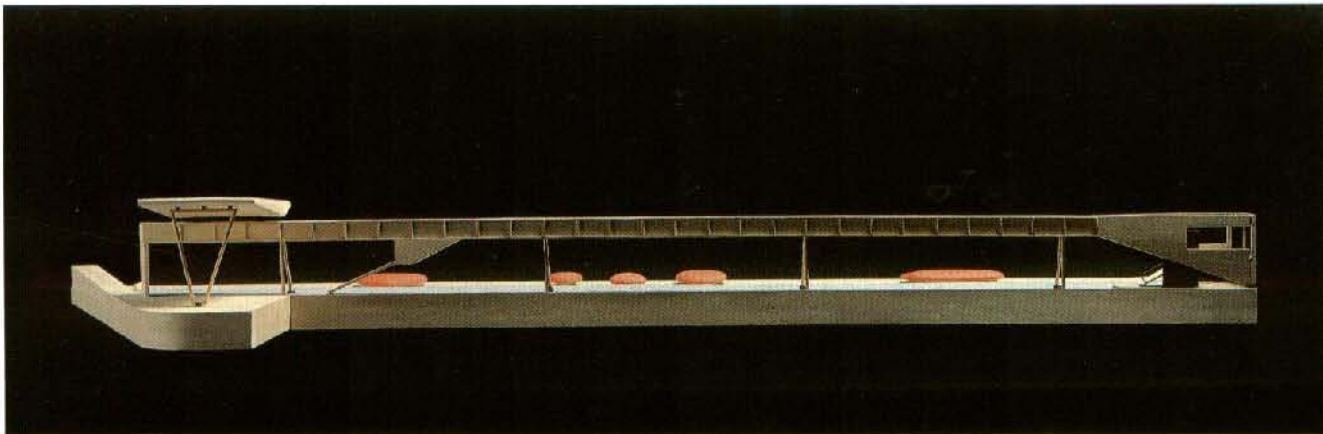
Connecting street and bridge level to the lower quay is a striped ramp in blue basalt, a plain that carpetlike folds over the edge of the quay and into the water itself. Two lower rough granite paved spaces are framed by the ramp, a *Garden of Fixed Numbers* and a *Field of Electronic Rocks*— fluorescent red, light from under. It is left to the visitor to invent precise codes of use for these elements.

Three larger scale objects occupy the Quay:

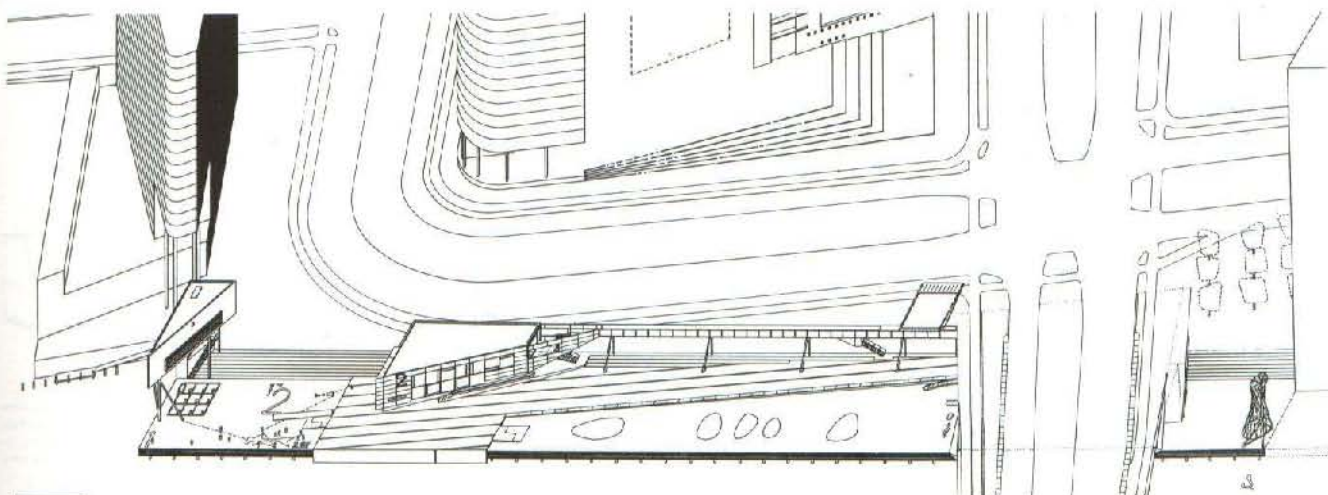
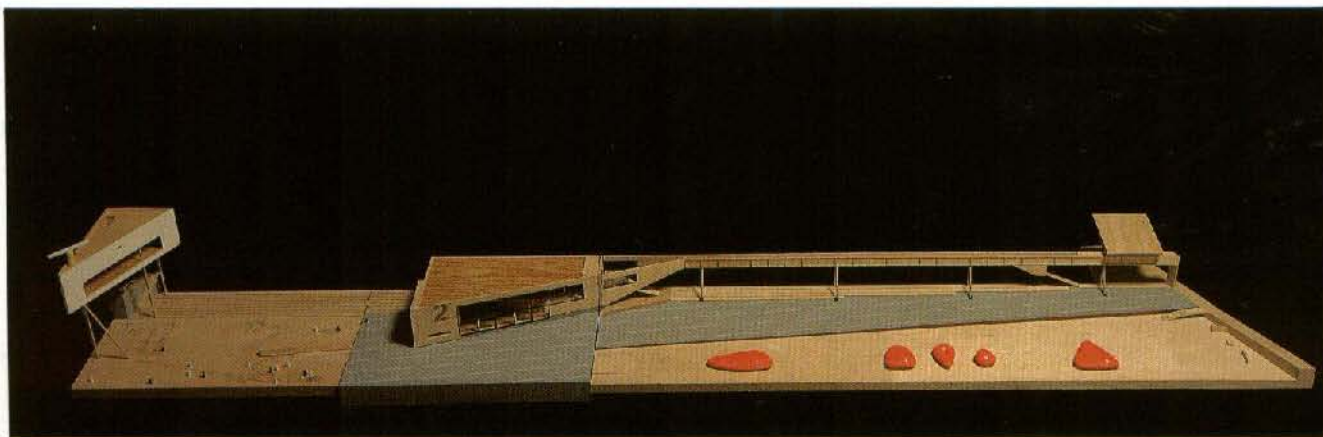
1 The Bridge Watchers' House. At the eastern end of the Quay, framing views of the city beyond, controlling— a building occupied by the harbour company. From here shipping traffic and the five lifting bridges on the Maas are orchestrated. Each facade of the triangular plan has a different material, red glassed brick to the street, black metal sheet to harbour, white baked enamel panels to the Quay.

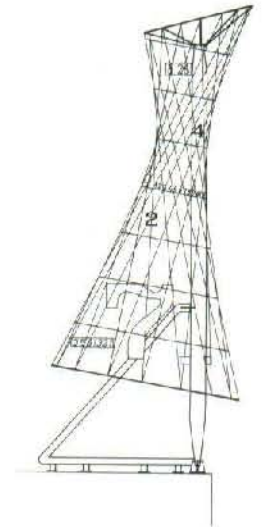
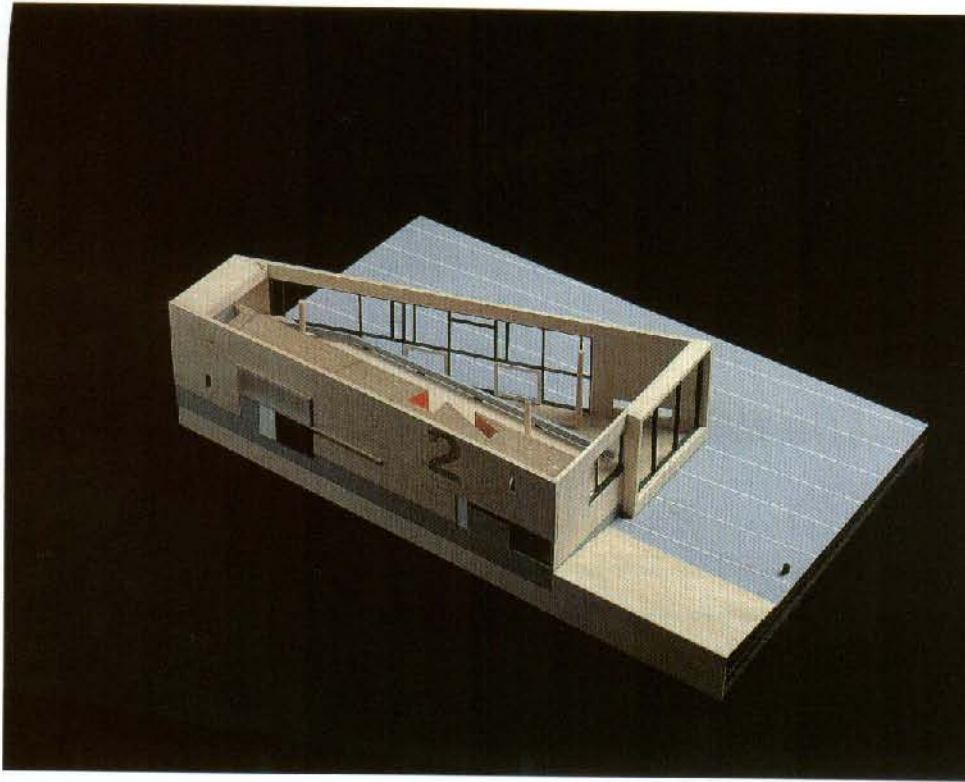
2 Steel Colonnade and Restaurant. The Square behind is enclosed by a transparent screen with corner roof and upper walkway.

3 Electronic Tower of Numbers. To the west, at the start of the Wilhelminer Pier, a sign of the coming activity: numbers, time, wind, tide, profits...

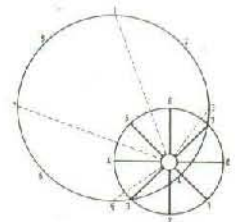
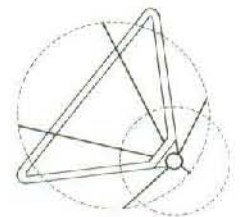
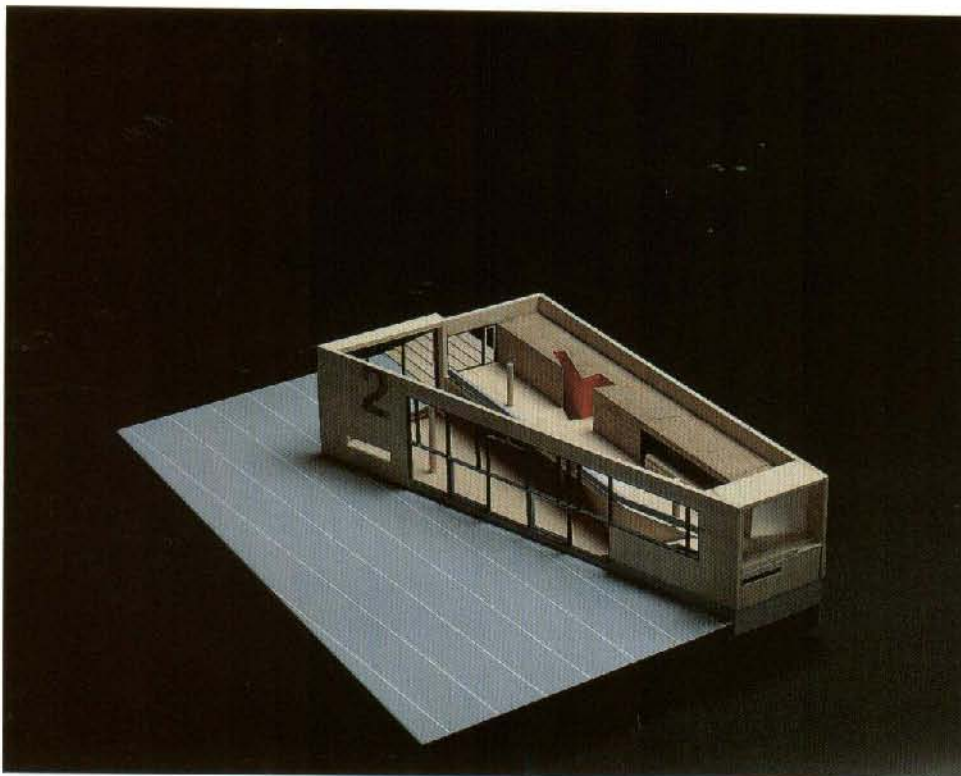


de abajo a arriba: planta, alzado al río y a la calle / from bottom to top: plan, river and street elevation

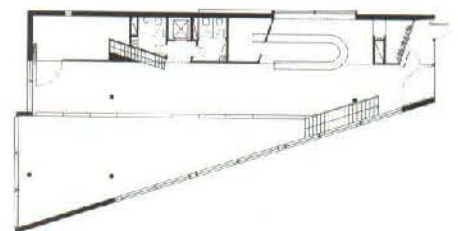
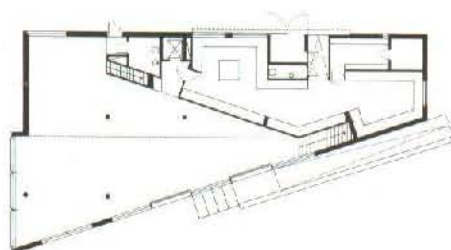


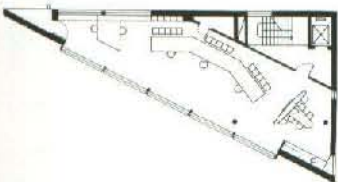
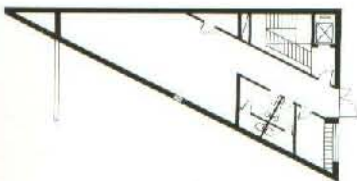
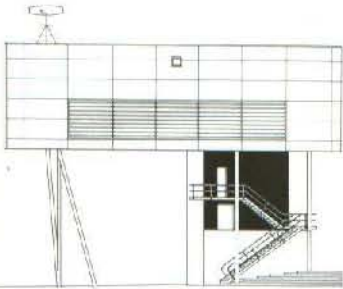
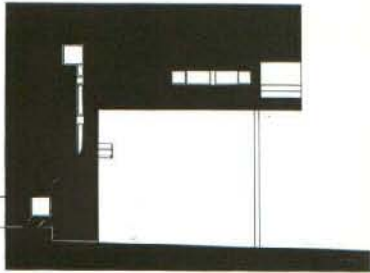
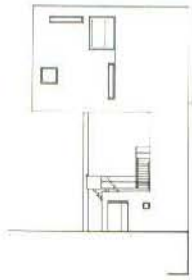


torre electrónica de números
 planta, geometría y alzado
 electronic tower of numbers
 plan, geometry and elevation

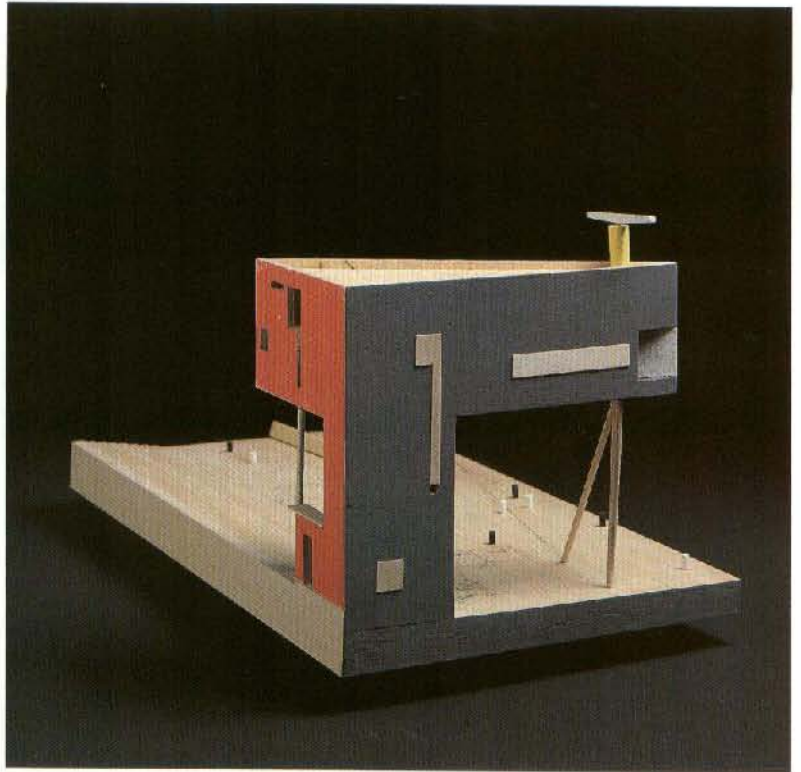


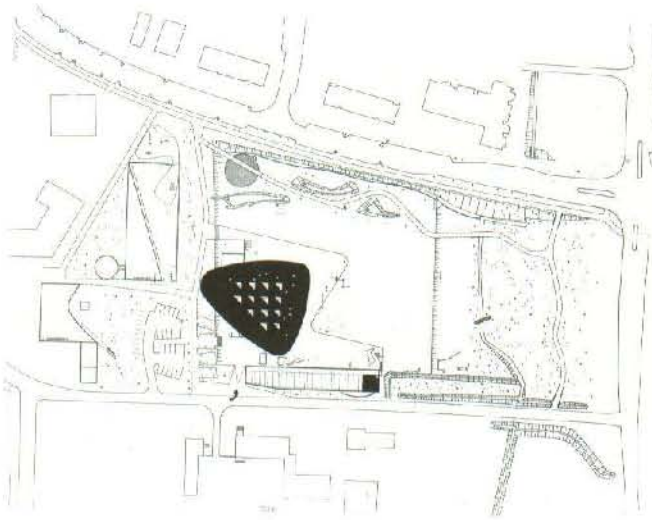
cafeteria-restaurante
 plantas
 restaurant-cafe
 plans





casa de los vigilantes del puente
plantas y alzados
bridgeworkers' house
plans and elevations





münster, alemania. 1992

escuela primaria givenbeck

El proyecto opera en un entorno periférico carente de estructura urbana, con zonas residenciales y zonas verdes; un espacio sin centro y sin límites definidos. La singular forma de la escuela, su fachada continua, a-direccional y revestida de madera negra, quiere proporcionar un elemento focal urbano —hasta entonces inexistente— a este nebuloso contexto: servir como referencia a los elementos que la rodean, absorbiéndolos en su órbita.

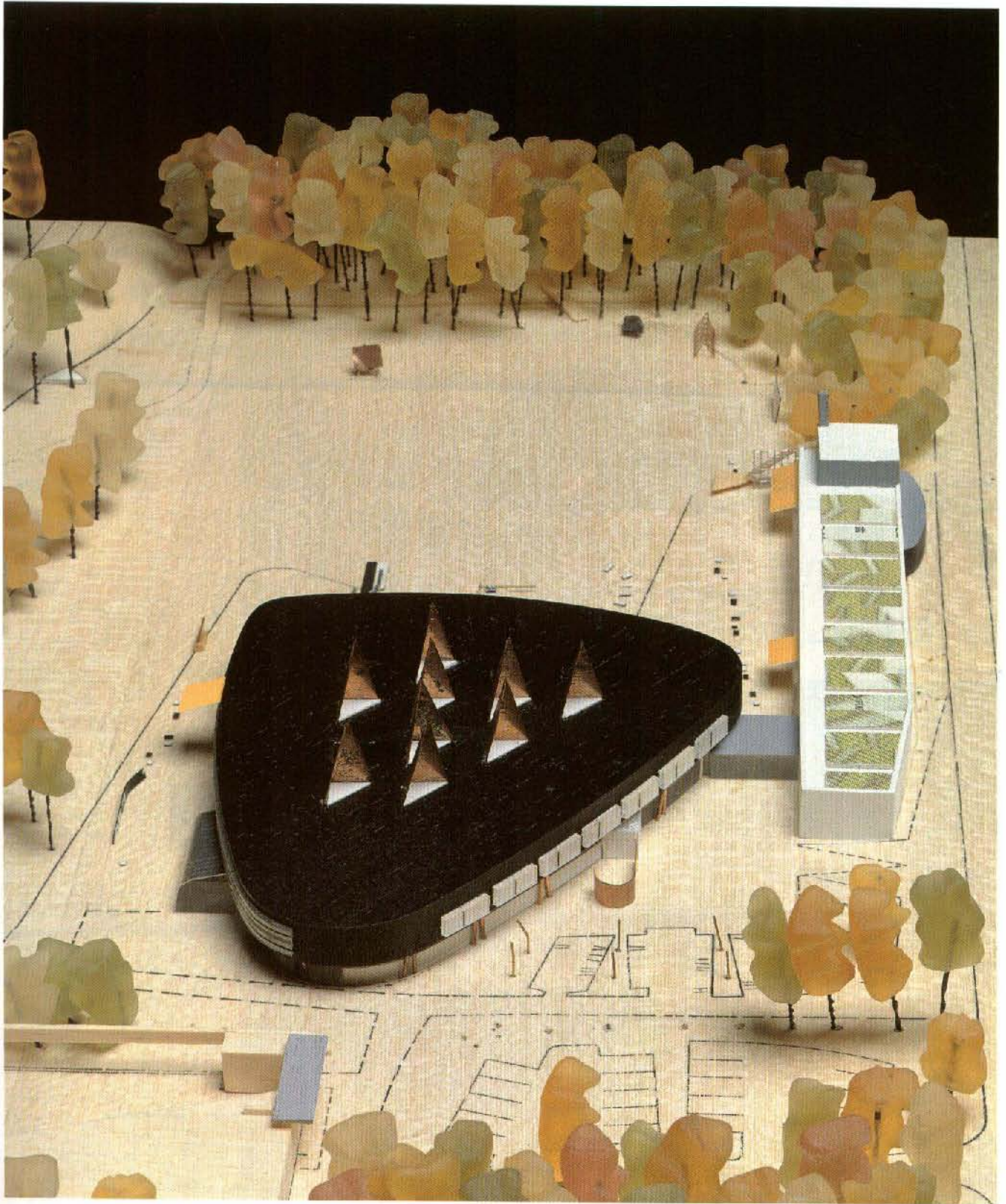
En el interior, la actividad de la escuela gira también en torno a la órbita de una pieza diáfana, situado en el mismo centro, que funciona como foro cuando está abierto y como gimnasio o teatro cuando está cerrado. En la planta superior se sitúan las aulas dedicadas a las clases matutinas, mientras que en planta baja se encuentran —dispuestas en forma de racimo— las aulas que se utilizan durante todo el día.

primary school givenbeck

The periphery, housing, green fields, unstructured, a field without center and with no clear boundary. The singular form of the primary school, its continuous, non directional dark stained timber facade, provides an as yet missing focus to this nebulous context. It anchors, everything else falls into its orbit.

Internally also the life of the school is in orbit, at the center a large clear volume, forum when open, sports halls or theatre when closed.

On the upper floor are found the traditional German, morning only, classrooms. On the lower floor in family clusters the new all day classes.

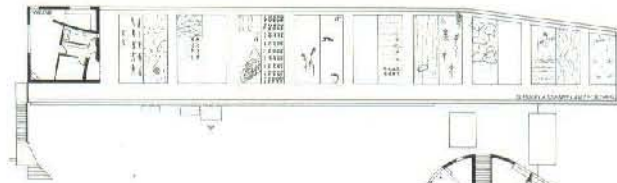




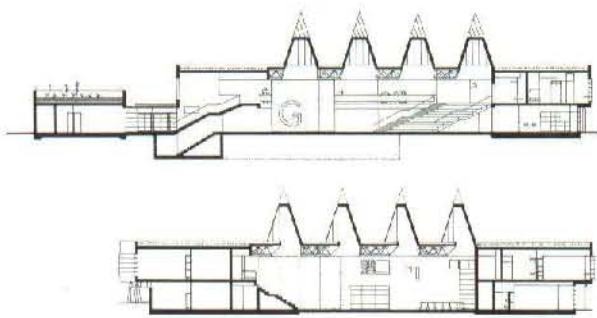
alzado Suroeste / Southwest elevation



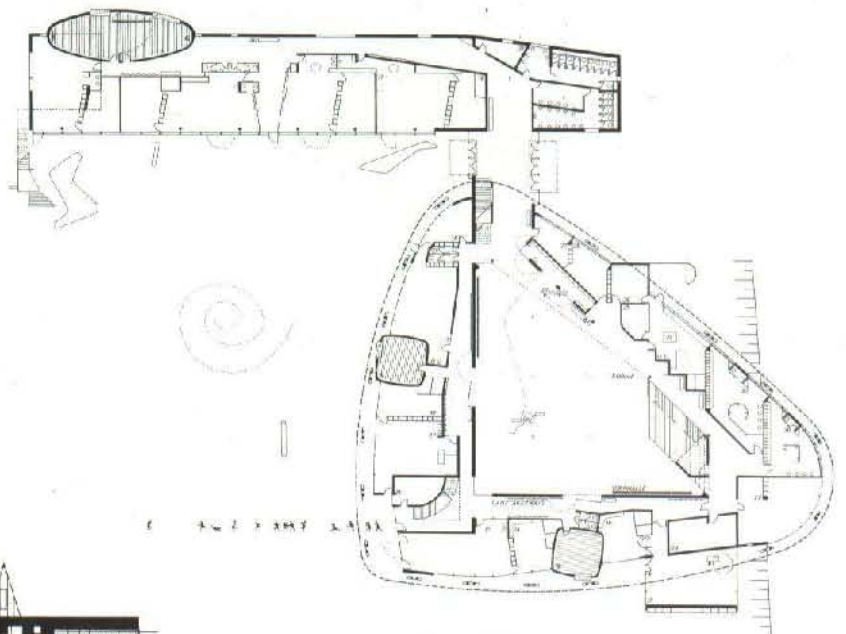
alzado Sureste / Southeast elevation



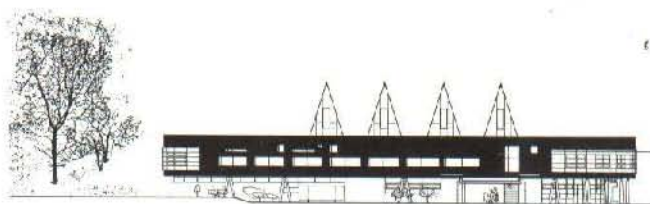
planta superior / upper level plan



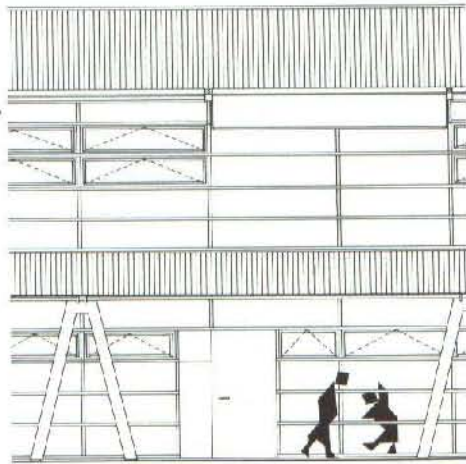
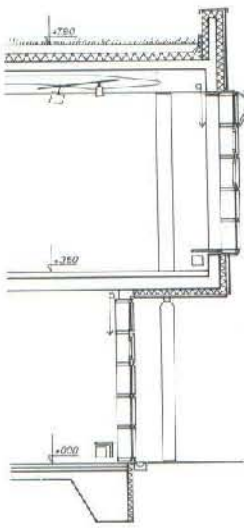
secciones transversales / cross sections



planta baja / ground floor plan



alzado Noroeste / Northwest elevation



detalle de fachada / facade detail



planta superior

- 1 sala
- 2 sala de grupo
- 3 guardarropa
- 4 podium
- 5 area de servicio y mantenimiento
- 6 talleres
- 7 mesa de trabajo
- 8 sala de musica
- 9 sala multiuso
- 10 sala de profesora
- 11 sala de trabajo/biblioteca para profesoras
- 12 sala de la copiladora
- 13 office
- 14 despacho del director
- 15 despacho del subdirector
- 16 mediateca

planta baja

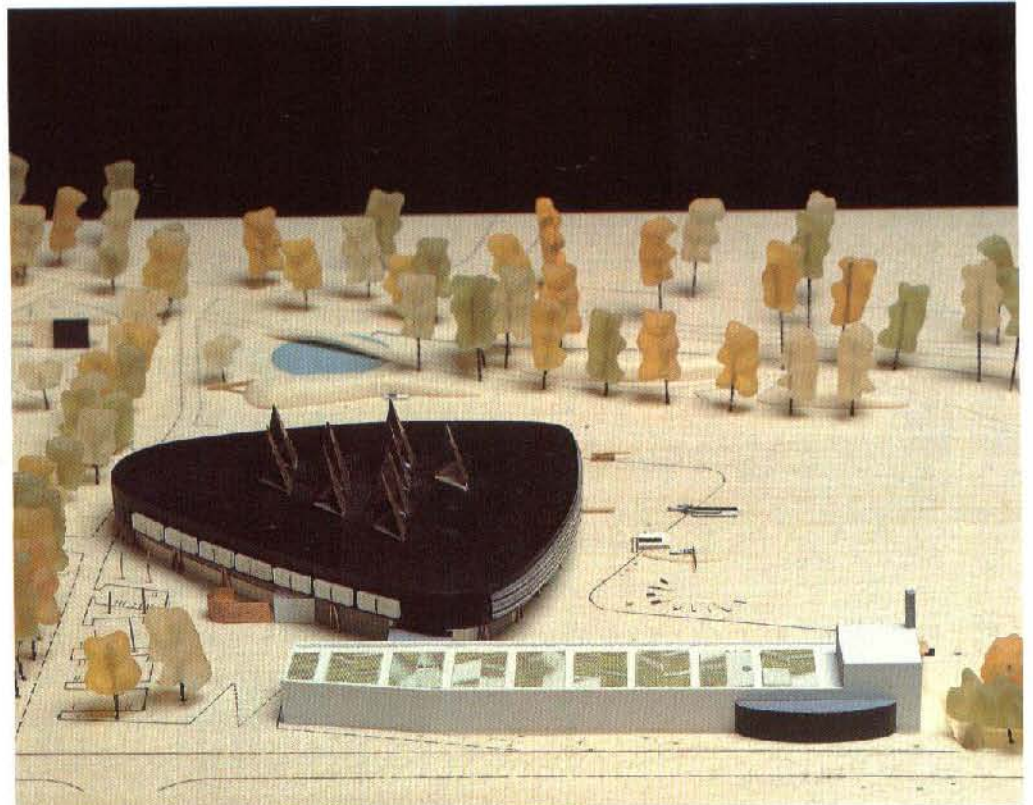
- 17 sala
- 18 sala de grupo
- 19 sala de grupo
- 20 entrada/hall
- 21 consulta pedagogica
- 22 sala de arte
- 23 biblioteca para alumnos
- 24 cocina
- 25 trastero/almacen
- 26 situacion de material
- 27 sala de juntas
- 28 despacho del conserje
- 29 sala de aparatos de gimnasia
- 30 vestuario para alumnos
- 31 vestuario para profesoras

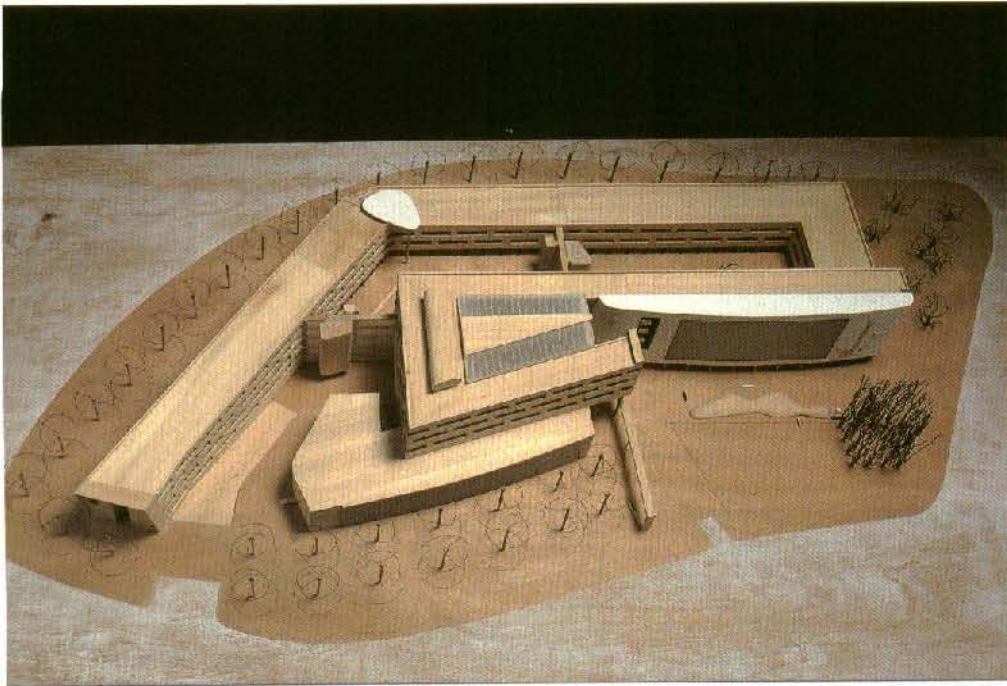
upper level plan

- 1 classroom
- 2 group room
- 3 vestrie
- 4 podium
- 5 service and maintenance area
- 6 labors
- 7 working table
- 8 music room
- 9 multiurpose room
- 10 teacher's room
- 11 teachers' workshop/library
- 12 copier room
- 13 office
- 14 director's office
- 15 subdirector's office
- 16 mediathèque

ground floor plan

- 17 classroom
- 18 group room
- 19 group room
- 20 entry hall
- 21 pedagogic consulting room
- 22 art classroom
- 23 student's library
- 24 kitchen
- 25 storage
- 26 storage
- 27 conference room
- 28 director's office
- 29 gymnasium apparatus room
- 30 students' dressing room
- 31 teachers' dressing room





münster, alemania 1993

sede para la compañía de seguros LVM

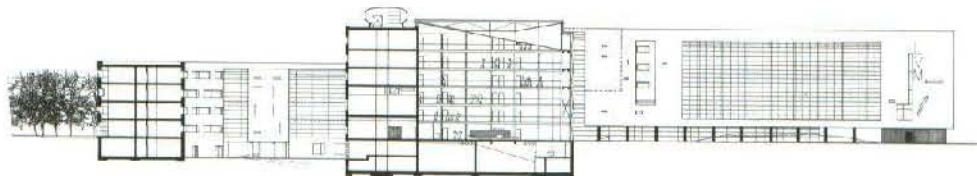
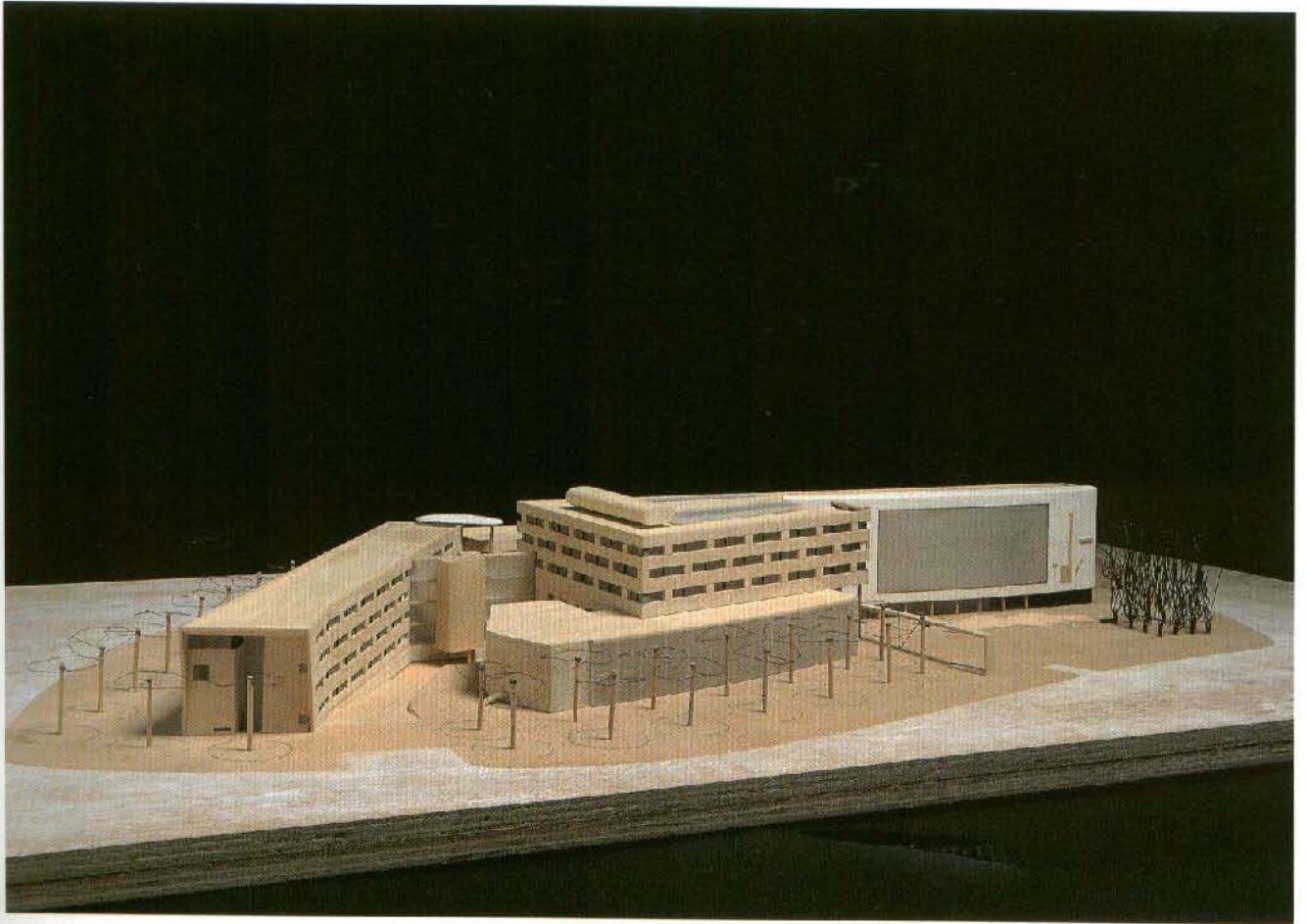
Se trata de un edificio de oficinas situado a las afueras de la ciudad —en una zona comercial y de negocios— que adopta una forma serpenteante, plegándose sobre sí mismo cada vez que colisiona con los límites del solar —un objeto auto-referencial. Los puentes acristalados que conectan las diferentes alas del edificio se convierten en zonas singulares de relación social. El atrevido foyer de entrada —a cuyos lados se sitúan la sala de conferencias y el restaurante— rompe la monótona escala característica de las oficinas individuales.

La principal cuestión en el diseño de este tipo de edificios es la *ventana*, ya que todo el mundo debería disponer de una. Aquí la estrategia no se resiste a la repetición, sino que la acentúa. Las fachadas se tratan con bandas continuas de aperturas escalonadas, indiferentes a las esquinas o a los distintos usos de los espacios interiores. Donde ese uso no es propiamente el de oficina se disponen paneles coloreados desde el interior de la apertura estándar. Esta estandarización no sólo da como resultado una mayor fluidez en los alzados, sino también una mayor economía en la construcción.

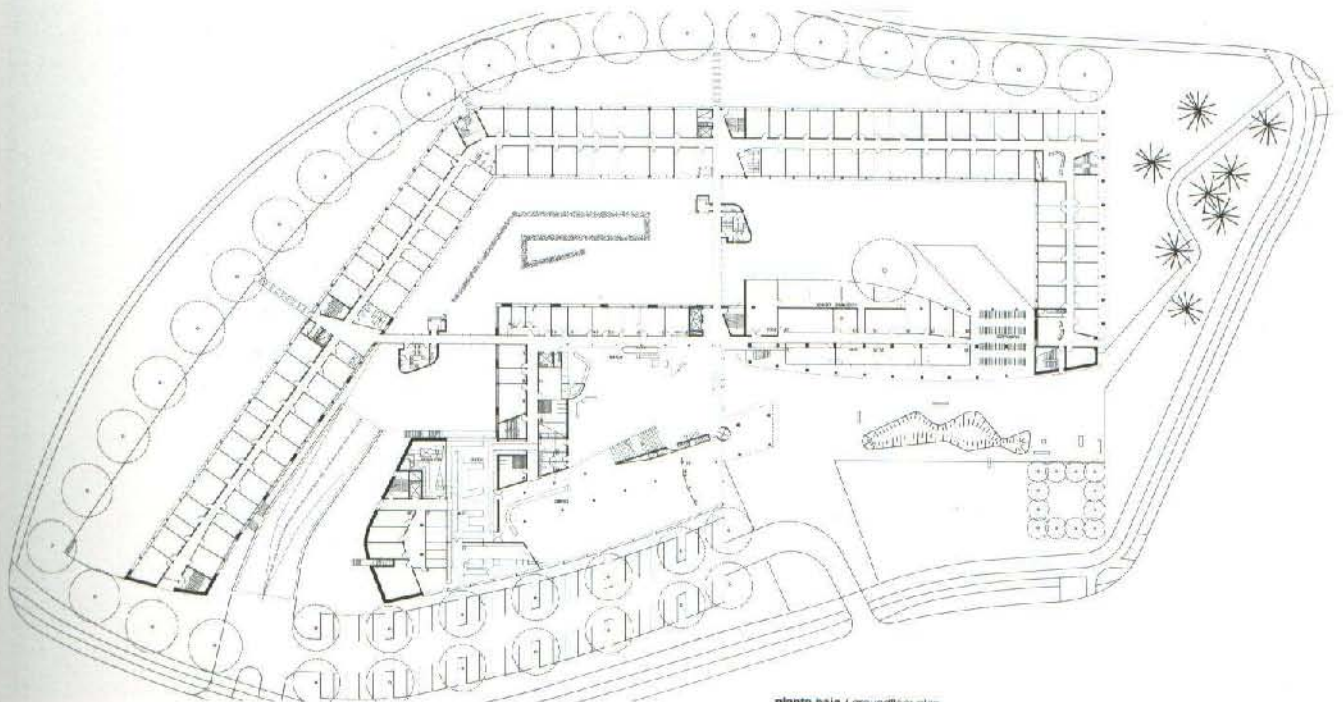
LVM insurance building

A large office building on the edge of the city, commuter users, flat Business Park site. The self referential object, a single snake-like stripe which folds back on itself each time it collides with the site boundary. The *shortcut* glazed bridges become localised social nodes. The heroic entrance Foyer —conference and restaurant to one side— breaks the monotonous scale of the individual offices.

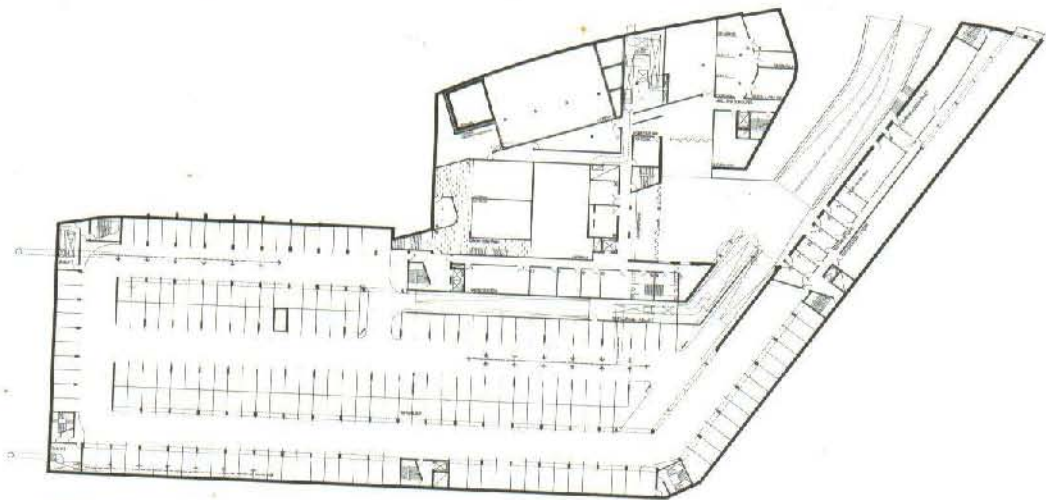
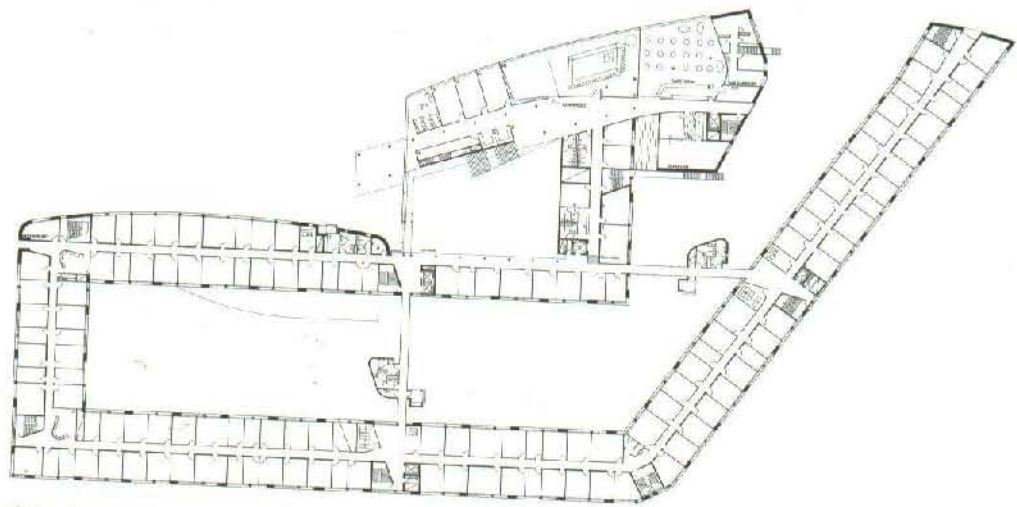
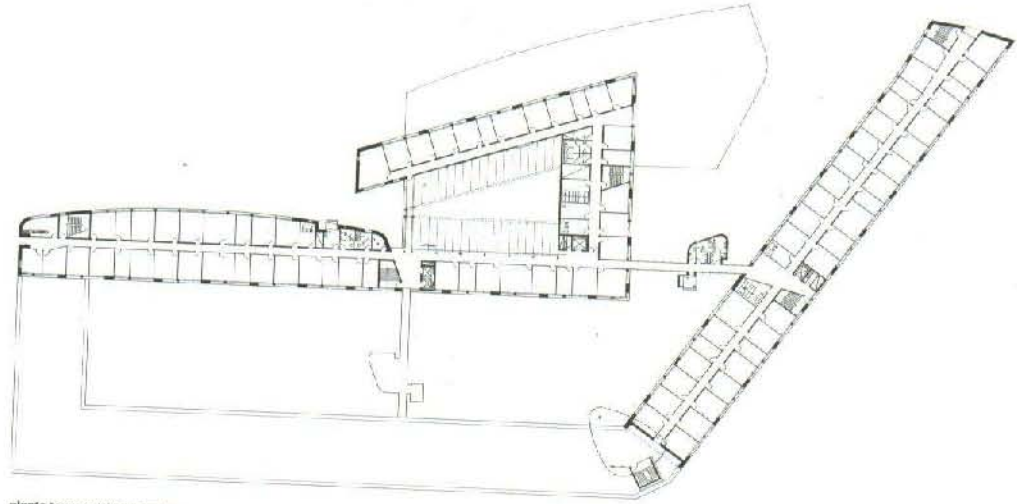
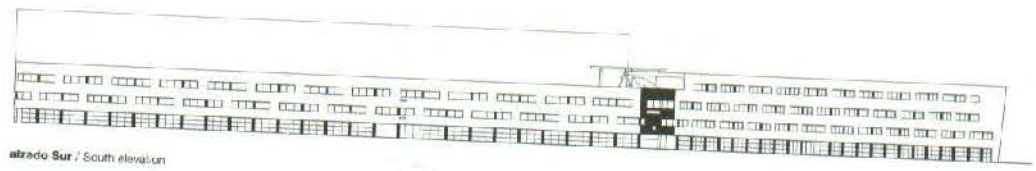
The question with such office planning is the window, everyone must have one. Here the strategy is not to resist but to accentuate this repetition. Facades are treated as continuous texture of staggered openings which march on regardless of corners or internal use changes. Non office uses register as coloured panels within the standard opening. Such standardisation results not only in a flowing elevation but also in a constructional economy.



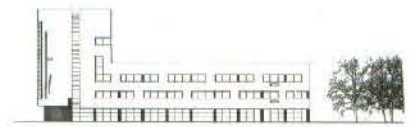
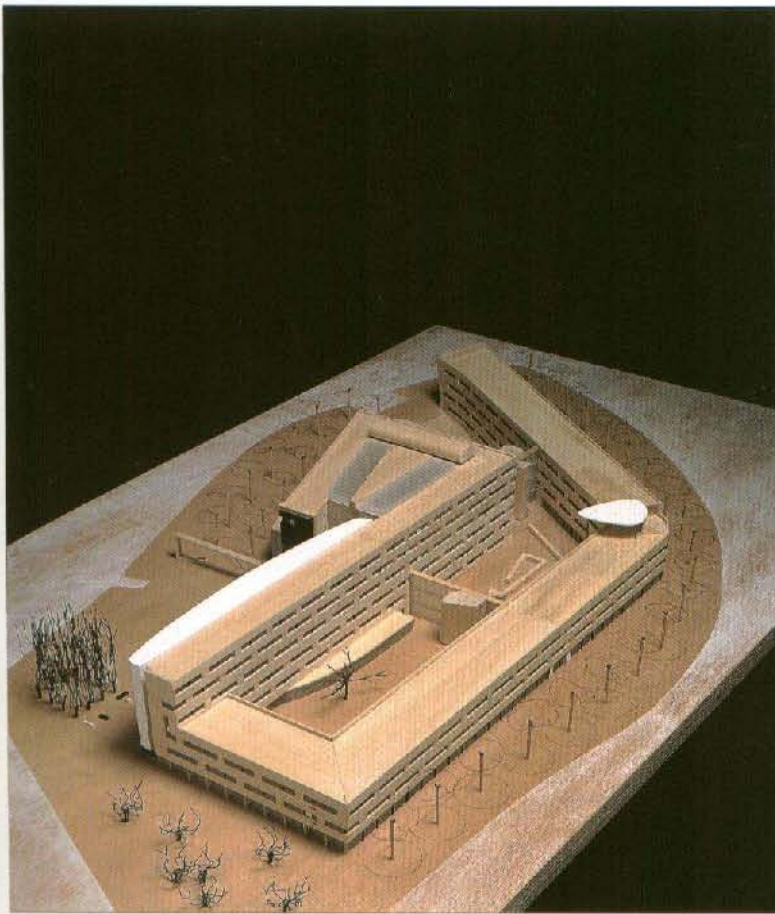
alzado-sección Norte / North section-elevation



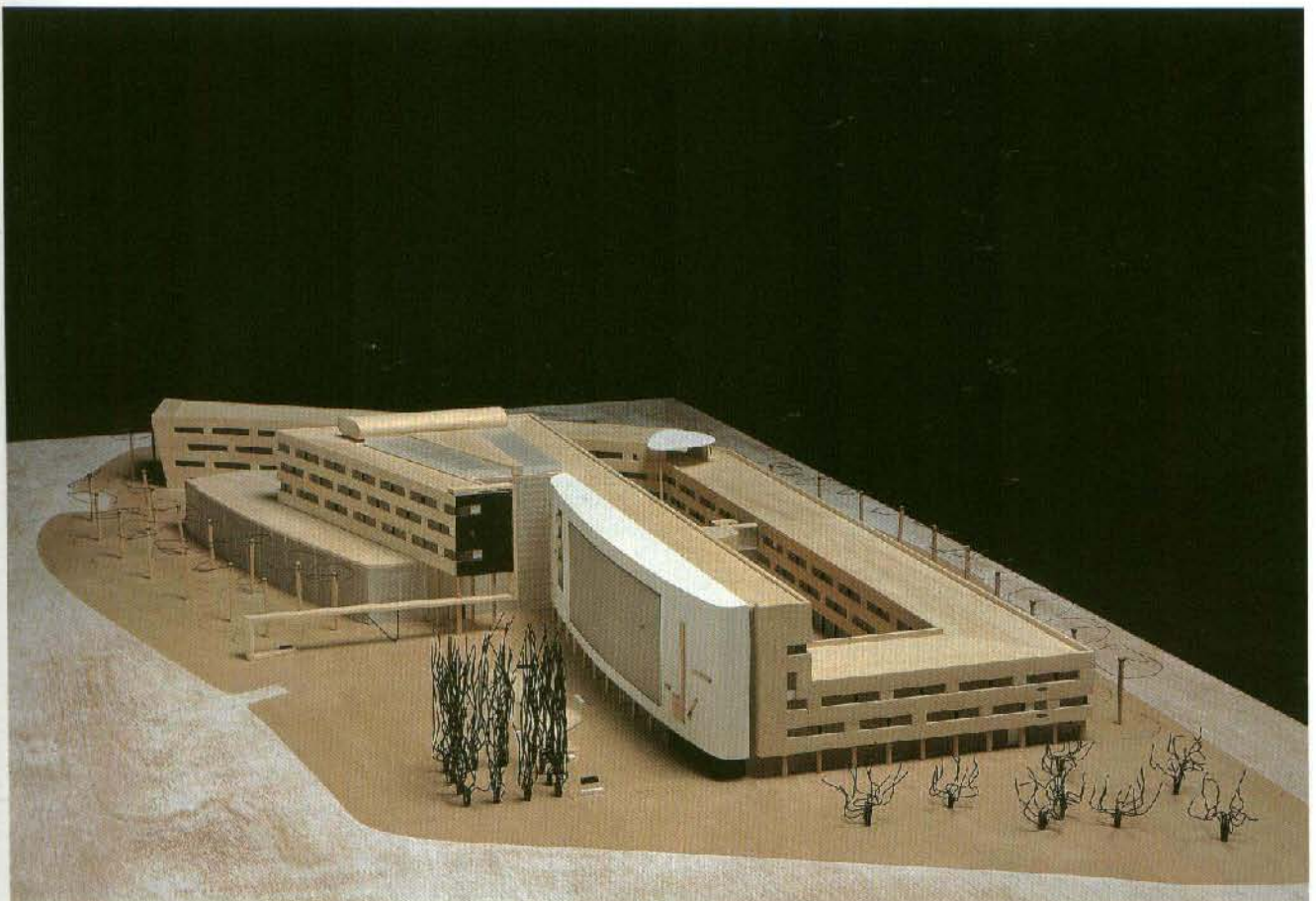
planta baja / ground floor plan

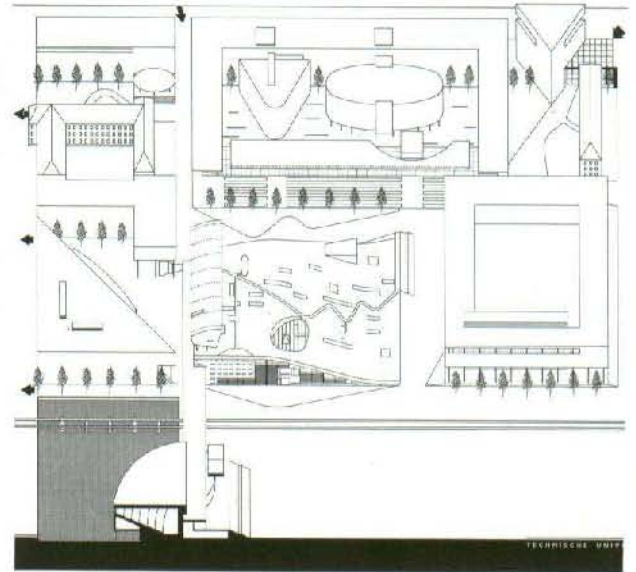
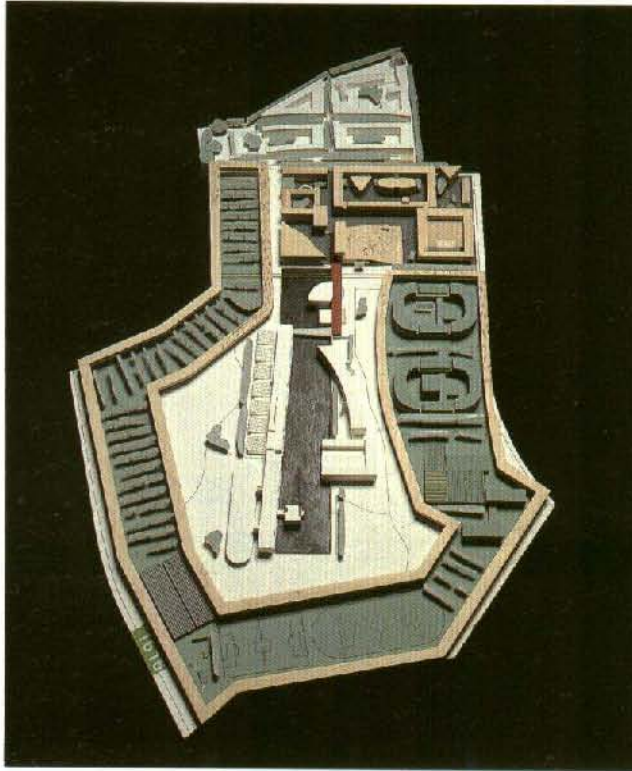


planta sótano / basement plan



alzado Oeste / West elevation





alemania. 1993

campus universitario y biblioteca en cottbus

El proyecto es una intervención en los desdibujados límites de la ciudad — un sistema estructural abierto en el que se inserta el Campus DDR—, que afronta el problema de la presencia de la ciudad contemporánea en un territorio que durante cuarenta años ha permanecido intacto y fuera de la influencia de las fuerzas que la gobiernan.

Primer movimiento: La introducción de un bloque densificado, que actúa como núcleo del campus, en la zona adyacente a las calles y los edificios del centro urbano.

Segundo movimiento: El límite exterior, una doble avenida arbolada sirve para definir la zona verde del campus. Entre los árboles se disponen los campos de deporte y los aparcamientos. El interior de este cinturón es un vacío enmarcado en el que se sitúan las facultades, ancladas sobre la superficie de unos estanques.

Tercer movimiento: Se proyecta una Biblioteca como punto central de conexión entre las dispersas facultades y el área urbana. La idea principal —al igual que ocurría en el ZKM de Karlsruhe— consiste en hacer la cubierta transitable, que aparece entonces como paisaje artificial, rematando el edificio a modo de alfombra.

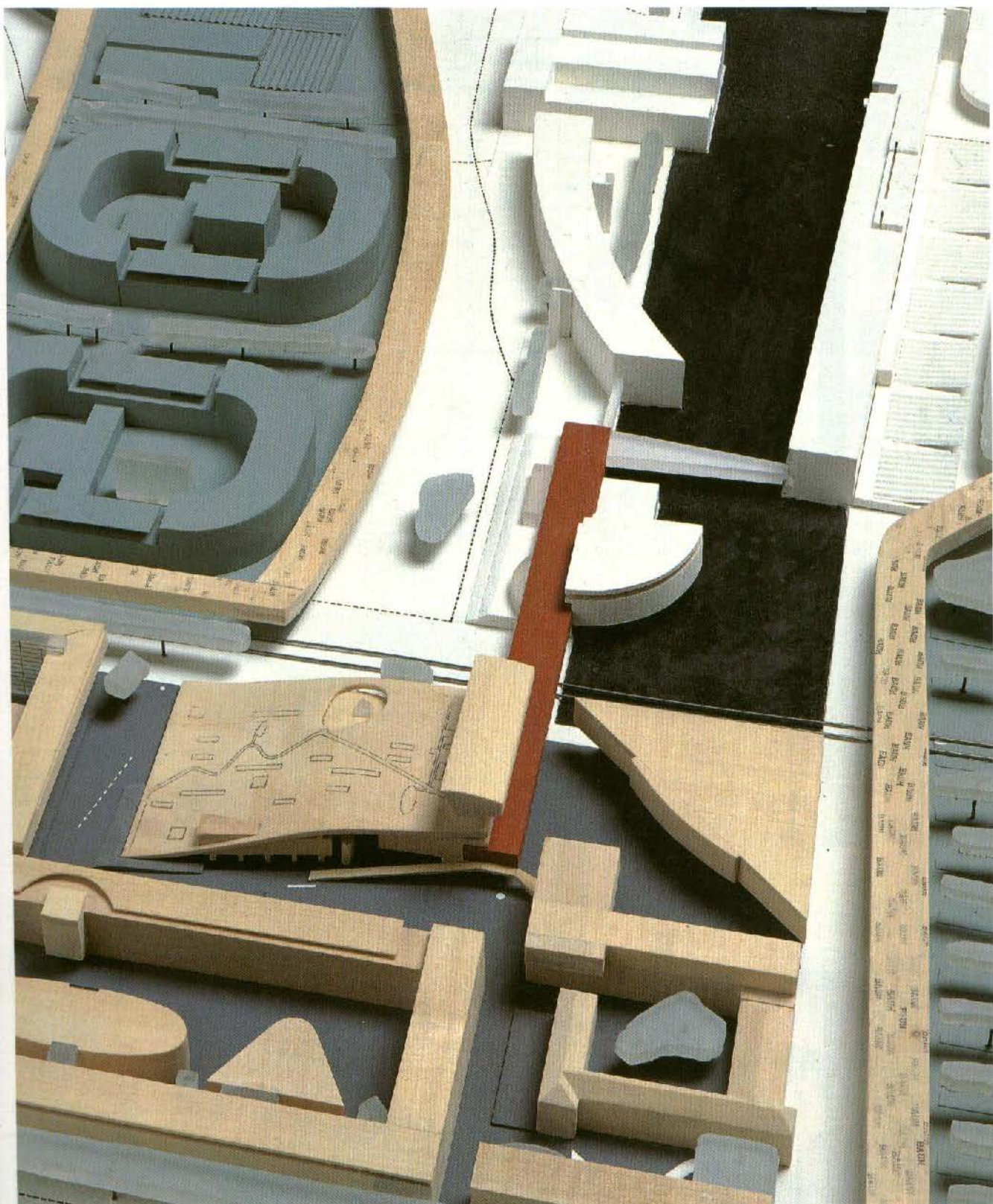
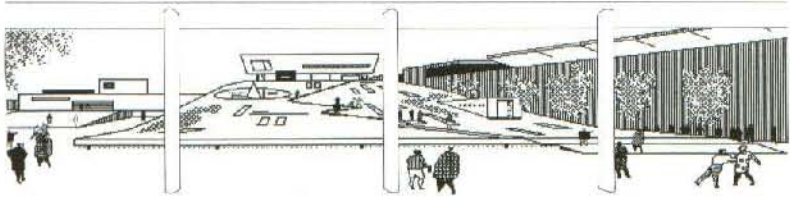
university campus and library

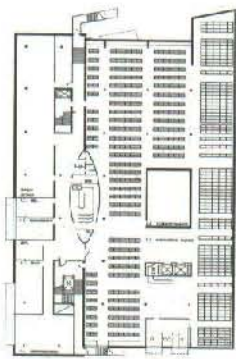
The ragged city edge, the open structural system built DDR Campus, and the question of how the contemporary city should land in a territory that for forty years has been untouched by its forces.

Move One: Infill, a densified block structure as campus heart adjacent to the streets and blocks of the city center.

Move Two: The outer limit, a double avenue of trees confining the green campus. Between the trees are found sports fields and car parks. Within this girdle a framed emptiness around water basin anchored faculties.

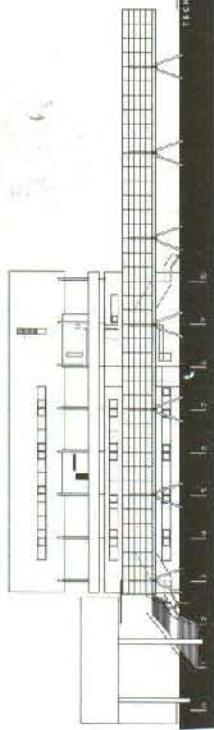
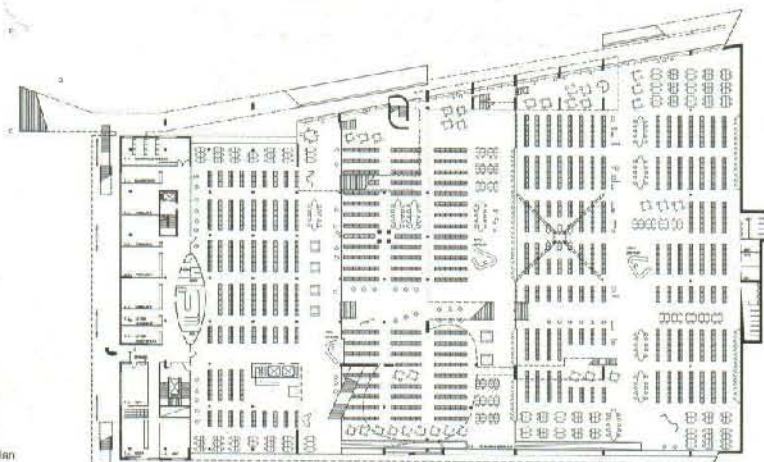
Move Three: The Library as middle point connecting both urban and dispersed faculties. The usable roof, a carpet like artificial landscape, as in our earlier ZKM Karlsruhe project, is the subject.



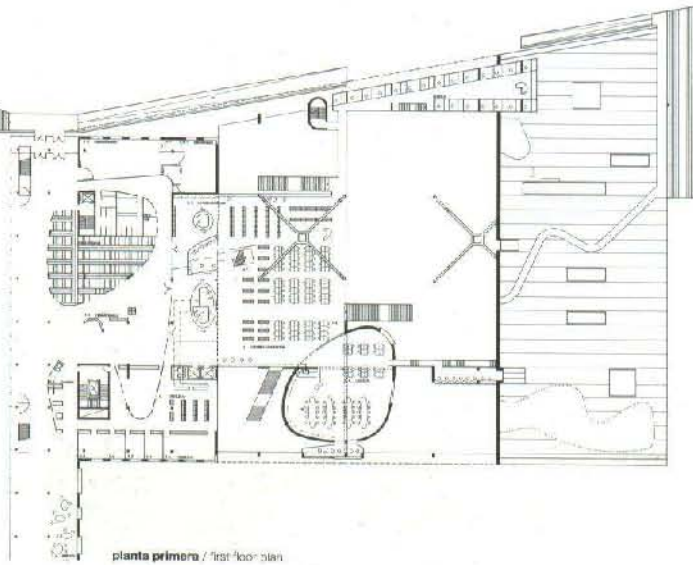


planta sótano / basement plan

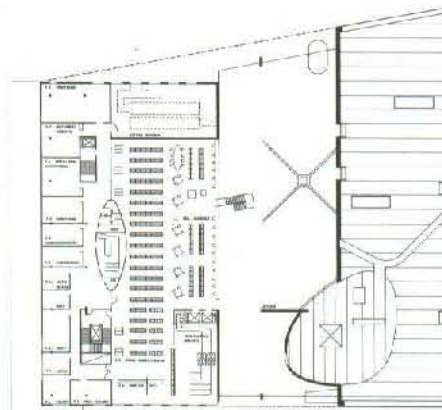
planta baja / ground floor plan



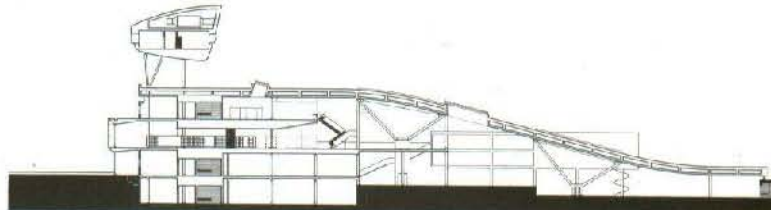
alzado Norte / North elevation



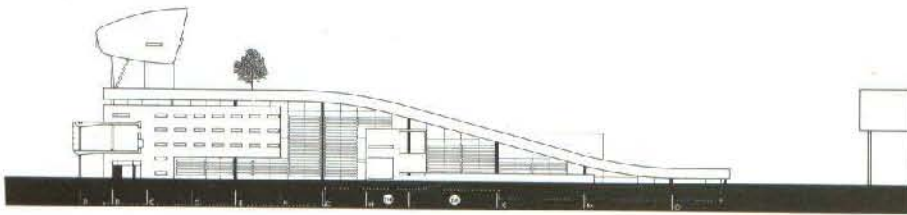
planta primera / first floor plan



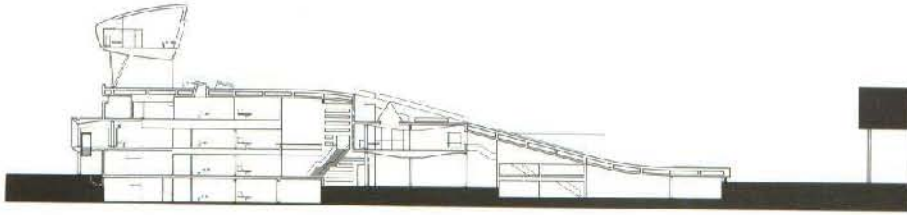
planta segunda / second floor plan



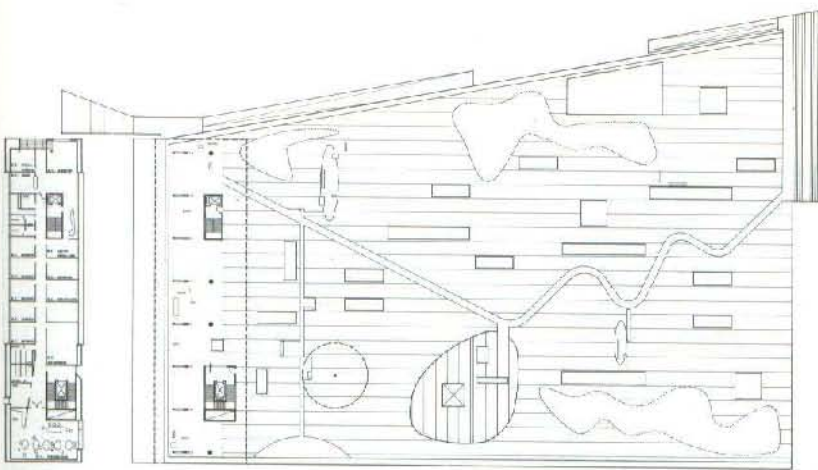
sección longitudinal / longitudinal section



alzado Oeste / West elevation

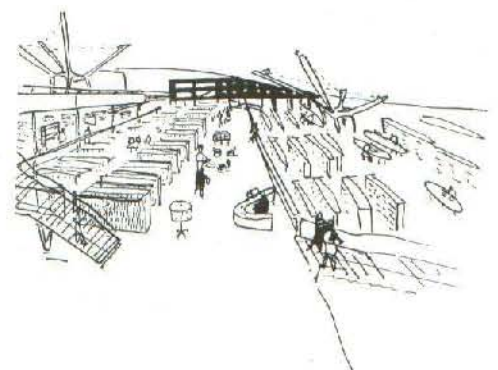
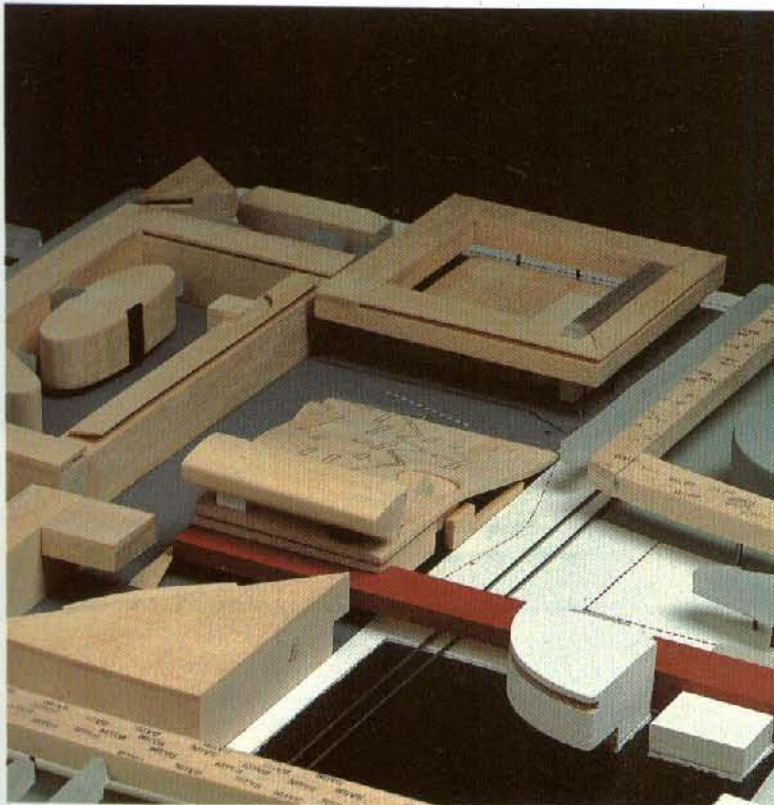


sección longitudinal / longitudinal section



planta elevada / elevated plan

planta de cubierta / roof plan



ella zenghelis

eleni gigantes

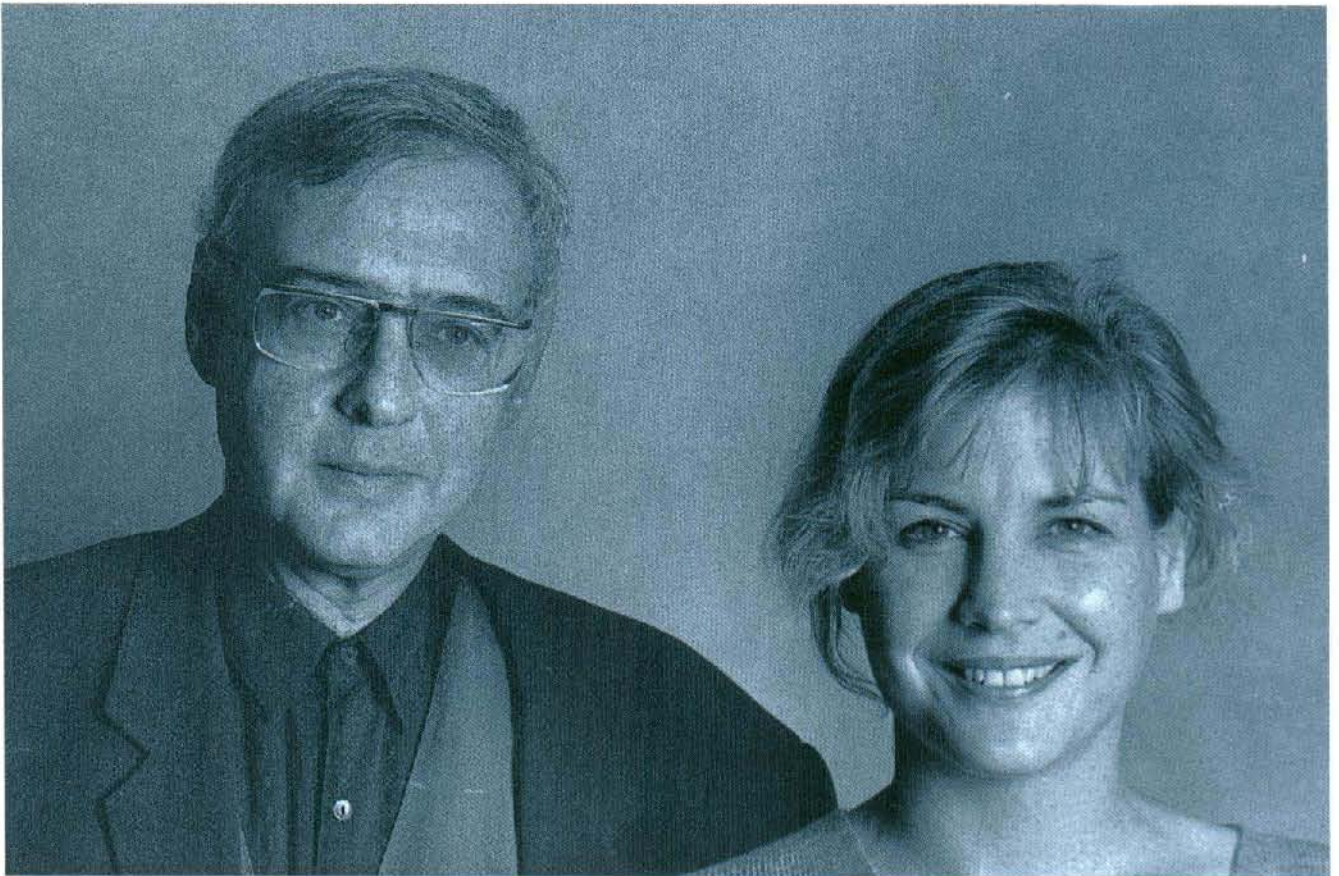


photo: Morley von Sternberg

gigantes zenghelis architects curriculum vitae

elia zenghelis

- 1937 **Nace en Atenas, Grecia**
- 1958-81 **Realiza estudios en el Greek Gymnasium de Atenas y en la Architectural Association de Londres**
- 1961-71 **Trabaja para la firma Douglas Stephen and Partners, de Londres, a la que se asocia en 1964**
- 1971-75 **Práctica privada en colaboración con George Candilis, Michael Carapetian y Aristides Romanos (Londres y París); con Rem Koolhaas (Londres y Nueva York) y O.M. Ungers (Itaca y Nueva York); y Peter Eisenman en el Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos (IAUS) de Nueva York**
- 1975-87 **En asociación con Rem Koolhaas, funda OMA (Office for Metropolitan Architecture) en Londres**
- 1980-87 **Responsable de OMA en Londres**
- 1982-87 **Socio fundador de OMA en Atenas**
- 1987- **Se asocia con Eleni Gigantes en la firma Gigantes Zenghelis Architects, Atenas**
- 1991- **Abre segundo despacho en Düsseldorf, Alemania**
- concursos premiados
- 1972 **The City as Significant Environment, Concurso Internacional (ADI Milán)**
- 1978 **Ampliación del Parlamento Holandés en La Haya. 1er Premio**
- 1981 **Viviendas Sociales en la Lutzowstrasse, IBA Berlín, 2º Premio**
- 1982 **Parc La Villette, París. Finalista**
- 1988 **Viviendas y Parque Moabiter Werder, Berlín. 1er Premio**
- premios
- 1990 **Eternit Award por Checkpoint Charlie, IBA Berlín**
- 1991 **Mies Van Der Rohe Special Mentlon por Checkpoint Charlie, IBA Berlín**
- eleni gigantes
- 1954 **Nace en Nueva Delhi, India**
- 1978-85 **Estudia en la Architectural Association de Londres**
- 1978-86 **Colabora en las firmas Douglas Stephen and Partners, Julyan Wickham Architects, Hunt Thompson Associates, Trevor Horne Architects y OMA**
- 1987- **Se asocia con Elia Zenghelis en la firma Gigantes Zenghelis Architects**
- concursos premiados
- 1983 **Museo Oriental de Gulbenkian, Durham, Reino Unido. 1er Premio. En colaboración con Trevor Horne**
- 1988 **Complejo Las Terrenas, República Dominicana. 2º Premio**
- 1989 **Viviendas y Parque Moabiter Werder, Berlín. 1er Premio**
- En colaboración con Elia Zenghelis**

curriculum vitae

elia zenghelis

- 1937 **Born in Athens, Greece**
- 1956-61 **Educated Greek Gymnasium Greece and Architectural Association, London**
- 1961-71 **Douglas Stephen and Partners, London**
- Associate Partner, 1964**
- 1971-75 **Private Practice in collaboration with George Candilis, Michael Carapetian and Aristides Romanos (London and Paris); with Rem Koolhaas (London and New York) and O.M. Ungers (Ithaca and New York); and Peter Eisenman at the Institute for Architecture and Urban Studies (IAUS) in New York**
- 1975-87 **In partnership with Rem Koolhaas, founded OMA (Office for Metropolitan Architecture) in London**
- 1980-87 **Partner in charge of OMA, London**
- 1982-87 **Founder and Senior Partner of OMA, Athens**
- 1987- **In partnership with Eleni Gigantes in the office Gigantes Zenghelis Architects, Athens**
- 1991- **Open branch office in Düsseldorf, Germany**
- concursos premiados
- 1972 **The City as Significant Environment, International Competition (ADI Milán)**
- 1978 **Extension of the Dutch Houses of Parliament, The Hague, 1st Prize**
- 1981 **Lutzowstrasse Social Housing, IBA Berlin, 2nd Prize**
- 1982 **Parc La Villette, Paris, Finalist**
- 1988 **Moabiter Werder Housing and Park, Berlin, 1st Prize**
- premios
- 1990 **Eternit Award for Checkpoint Charlie, IBA Berlin**
- 1991 **Mies Van Der Rohe Special Mention for Checkpoint Charlie, IBA Berlin**
- eleni gigantes
- 1954 **Born in New Delhi, India**
- 1978-85 **Educated Architectural Association, London, A.A. Dipl.**
- 1978-86 **Office experience: Douglas Stephen and Partners, Julyan Wickham Architects, Hunt Thompson Associates, Trevor Horne Architects and OMA**
- 1987- **Partner with Elia Zenghelis in Gigantes Zenghelis Architects**
- concursos premiados
- 1983 **Gulbenkian Oriental Museum, Durham, United Kingdom 1st Prize. With Trevor Horne**
- 1988 **Las Terreras Resort, Dominican Republic, 2nd Prize**
- 1989 **Moabiter Werder Housing and Park, Berlin, 1st Prize. With Elia Zenghelis**

conversaciones con eleni GIGANTES & elia ZENGHELIS

yannis aesopos & yorgos simeoforides

la identidad de OMA y de GZA

Ustedes siempre han defendido «una arquitectura en constante renovación, no supeditada a dogmas o teorías fijas, dotada de una manifiesta inestabilidad que rehuye la estilización y, por tanto, el agotamiento». Sin embargo, su trabajo ha sido siempre muy OMA o muy Gigantes/Zenghelis. ¿Cómo se resuelve esta contradicción?

ELIA ZENGHELIS: El que el trabajo sea reconocible prueba que se trata más de una reflexión que de una sucesión de experimentos. Por tanto, resulta tranquilizador que las obras sean Gigantes/Zenghelis. En cuanto a su «parecido» con OMA, es algo normal, dado que yo soy un 50% OMA y un 50% GZA. Sin embargo, muchas veces me parece que cuando se compara determinada arquitectura con la de OMA se alude más bien a ciertos elementos gráficos, y que la arquitectura de OMA permanece desconocida.

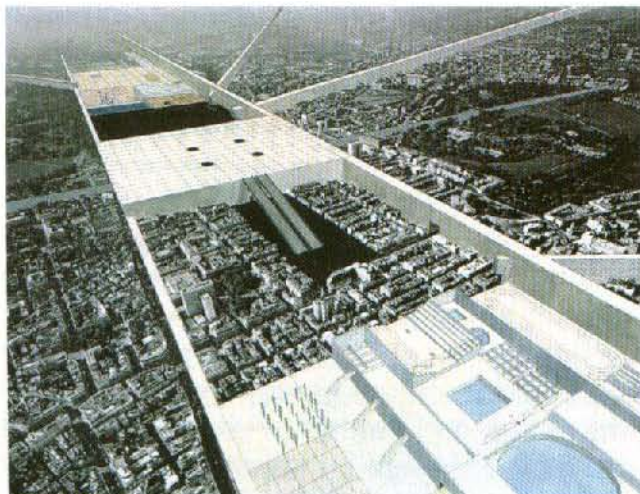
En mi opinión, ni la obra de GZA ni el trabajo actual de Rem Koolhaas es OMA —ambos han ido más allá de OMA—. Evidentemente, OMA sentó las bases de nuestro trabajo y continúa iluminándolo, pero es un capítulo que se cerró definitivamente en 1985, cuando Rem y yo nos separamos, y que —para no oscurecer la claridad de intenciones de OMA— debería haberse cerrado antes, en el momento en que nuestro trabajo empezó a cambiar progresivamente. OMA es relevante y resulta comprensible como capítulo histórico. Su tarea consistía en definir un ideal de vuelo durante la travesía de un bache histórico, y su continuidad dependía de unas circunstancias que han cambiado. Si se diluye la solidez de OMA, el proyecto se devalúa y, en contrapartida, como un fantasma inquieto incapaz de descansar, vacía nuestro trabajo actual de su vibrante novedad. Por esta razón, encuentro un marcado carácter de ambigüedad en el hecho de que Rem haya mantenido este nombre para su oficina de Rotterdam. Desgraciadamente, se está ahogando y oscureciendo cada vez más la verdadera naturaleza de aquellos cerca de 30 proyectos —cada uno de los cuales es parte del legado de 13 años de trabajo—.

identity OMA & GZA

You have always supported «an ever-renewing architecture of no fixed theory or dogma, with manifest instability that escapes stylisation and thus consumption». Your work, however, has always been «very OMA» or «very Gigantes/Zenghelis». Is there a contradiction here?

ELIA ZENGHELIS: If the work is recognisable that 's evidence of thinking rather than trial-and-error sequences. So it's reassuring if the work is Gigantes/Zenghelis. As for its «similarity» to OMA, this is natural, given that I am 50% OMA and 50% GZA. Though I often feel that something graphic is intimated when architecture is likened to OMA and that the architecture of OMA remains unrecognised.

In my view neither the work of GZA nor the current work of Rem Koolhaas is OMA—both offices have moved beyond it. Obviously OMA laid the foundations for and continues to irradiate our work. But it is a chapter that finally closed in 1985 when Rem and I split and —so as not to obscure OMA's clarity of purpose— should have closed earlier, as our work gradually shifted. OMA is understandable and relevant as an historical chapter, concerned with defining a navigational ideal during an historic air-pocket and its continuity depended on conditions which have changed. Loosening OMA's compactness devalues it; in turn, as an uneasy ghost not able to rest, it drains our present work of its vibrancy and newness. So for me there is a strong element of ambiguity in Rem's retaining the name for his office in Rotterdam. And unfortunately the reality of some 30 projects —each part of a 13 year legacy— is increasingly absorbed and obscured.



EXODO O LOS PRISIONEROS VOLUNTARIOS DE LA ARQUITECTURA

EXODUS OR THE VOLUNTARY PRISONERS OF ARCHITECTURE

Rem Koolhaas and Elia Zenghelis

with Madelon Vriesendorp and Zoe Zenghelis

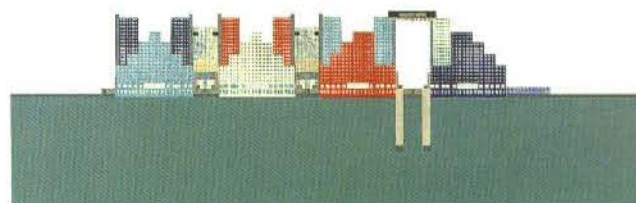
London, 1972

VIVIENDAS EN LA ISLA ROOSEVELT

ROOSEVELT ISLAND HOUSING

Rem Koolhaas and Elia Zenghelis

New York, 1975

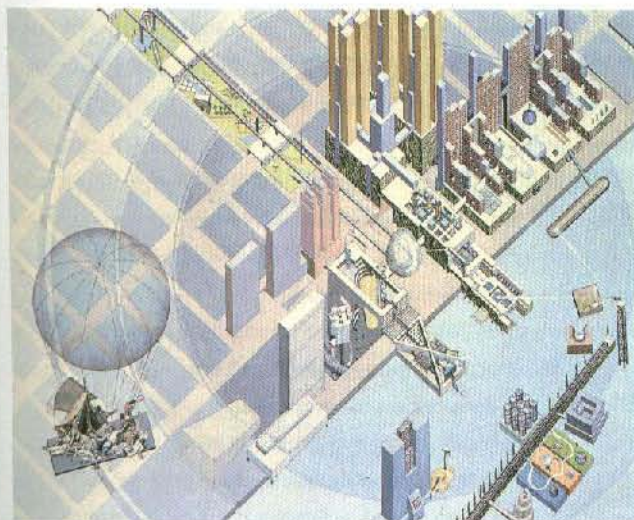


Con la creación de OMA, Rem y yo inventamos un laboratorio polémico que intentaba revisar y redefinir la subordinación dogmática a las nociones de *realidad y normalidad* —en un principio, le habíamos puesto el nombre de «Gabinete de Arquitectura Metropolitana del Doctor Caligari»—. OMA se creó para desarrollar y proyectar las ideas que habían ido evolucionando a partir de 1972, a lo largo de nuestras primeras colaboraciones en Londres y Nueva York —en proyectos comunes tales como *Exodus* y *Roosevelt Island*—, y que maduraron en el curso de las investigaciones de Rem para *Delirious New York* y de los proyectos que realizamos para apoyarlo. OMA se ocupaba de las *posibilidades* de la arquitectura en la metrópoli, es decir, de la «cultura de la congestión».

Actualmente se reconoce un valor intrínseco a este planteamiento, razón por la cual resulta difícil recordar el crítico vacío de aquella época, el clima de prejuicios y profunda resistencia en el que éramos como dos voces que clamaban en el desierto y en el que se nos tenía por locos, ya que en aquel momento *La Ciudad* era aquello que se pretendía eliminar, el lugar del que todo el mundo quería huir.

The brainchild of Rem and myself, OMA was a polemical laboratory that sought to re-examine and re-define orthodox dependencies on notions of *reality and normality*—a one-time name we floated for it was the «Dr. Caligari Cabinet of Metropolitan Architecture». It was launched to develop and project ideas that had evolved, from 1972 onward, through our early collaboration in London and New York—in joint projects like *Exodus* and *Roosevelt Island*—and which matured in the course of Rem's research for *Delirious New York* and the projects we did to support it. OMA was about the *possibilities* of architecture in the metropolis (i.e. the «culture of congestion»).

Because this is now seen as self-validating. It is hard to remember the emergency vacuum of the time, a climate of violent reaction and prejudice, in which we were two tiny voices in a storm, seen as mad, since *The City* was then what everybody wanted to amputate and run away from.

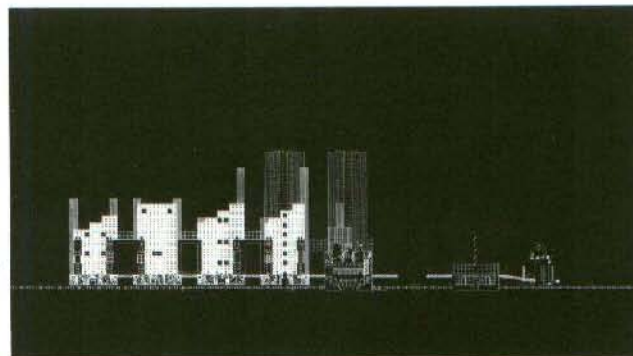


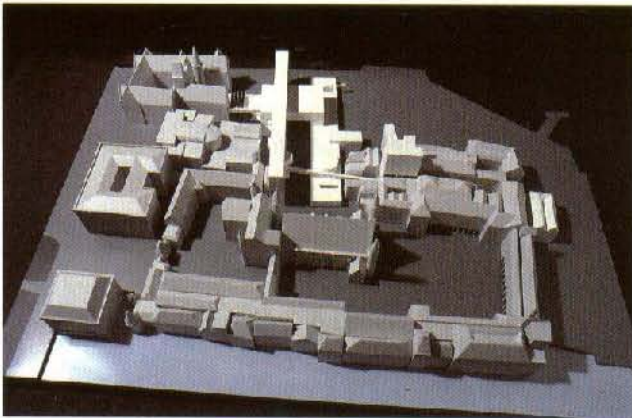
CENTRO EL HUEVO DE COLÓN

THE EGG OF COLUMBUS CENTER

Elia and Zoe Zenghelis

New York, 1973





AMPLIACION DEL PARLAMENTO HOLANDÉS EN LA HAYA
EXTENSION OF THE DUTCH PARLIAMENT, THE HAGUE
Zaha Hadid, Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, 1972

De este modo, OMA intentaba devolver la respetabilidad a un capítulo interrumpido de la arquitectura moderna y, *al mismo tiempo*, provocar lo nuevo y lo cambiante. Aunque proclamábamos apocalípticamente que la oficina era la consagración exaltada de lo nuevo, su trabajo se inspiraba en la arquitectura neoyorquina de los años 30. Su éxito está en relación con el equilibrio que ha restablecido —hasta el punto de que la Arquitectura Metropolitana es otra vez «respetable», ha cumplido ya el plazo de su mandato y su impetu se ha desinflado. La belleza de la existencia de OMA radica en la economía de su impulso en proporción con su eficacia. La oficina se mantuvo durante una década de proyectos comunes, de 1975 a 1985, con base en Londres. Este período produjo obras que van desde el *Parlamento de La Haya* (con Zaha Hadid) y la *Residencia para el Primer Ministro Irlandés* en Dublín, al *Parc de la Villette* en París, entre otras. Eran proyectos que aplicaban las ambiciones de OMA a encargos rigurosos, y en cada caso transformaban el encargo. Cada uno de estos proyectos tiene el carácter de manifiesto, pues, aunque eran realizables, al mismo tiempo proyectaban una realidad que se consideraba más allá de lo «normal» y, por tanto, a un cierto nivel, enemiga de la normalidad.

En cuanto a los edificios concretos, los frutos de este período fueron el *Teatro Nacional de Danza de La Haya* de Rem y mi *Checkpoint Charlie* en Berlín. Ambos expresan una transición —en comparación con las pretensiones de OMA, se trata de analogías incompletas— e indican un desarrollo lógico —la impaciencia creciente que en la década de los ochenta sentíamos cada uno de nosotros por ejercer como arquitectos. Habíamos concebido la práctica profesional como el objetivo natural de OMA, pero la realidad no siempre evoluciona como uno había imaginado. La continuidad de OMA como empresa sólo era plausible en el mundo excepcional de lo ideal, un mundo perfecto de plenitud desbordante. OMA incitaba al adoctrinamiento, pero nosotros, como arquitectos en activo, insistimos en ser adogmáticos y operativos: en nuestra afirmación de la realidad, buscamos las cualidades que se encuentran dentro de sus límites. La experiencia demuestra que la práctica, en el mejor de los casos, ilustra e interpreta aquello que está más allá de lo estrictamente realizable.

So OMA aimed to restore respectability to an interrupted chapter in modern architecture, and also to provoke the new and the mutant. Though we apocalyptically proclaimed it to be the exalted consecration of the new, it drew its inspiration from the precedent of New York's '30's. Its success is relative to the balance it has restored—to the extent that Metropolitan Architecture is again «respectable», its mandate is fulfilled and impetus deflated. The beauty of OMA's existence lay in the economy of its thrust in proportion to its effectiveness. This was maintained from our base in London through a decade of joint projects from 1975 to 1985. This period produced work ranging from the Hague *Houses of Parliament* (with Zaha Hadid), the *Irish Prime Minister's Residence* in Dublin, to the *Parc de La Villette* in Paris, amongst others. These projects applied the ambitions of OMA to exacting briefs, and in each case transformed the brief. Each has the quality of a manifesto—while being realisable, they also projected a reality that was judged as beyond the «normal» and so, at some level, inimical to normality.

In terms of actual buildings, the fruits of this period were Rem's *National Dance Theatre* in the Hague and my *Checkpoint Charlie* in Berlin. Both express a transition—they are incomplete analogies in comparison with OMA's claims—and mark a logical development—our growing and respective impatience in the 1980s to be practising architects. We had envisaged practice as the logical development of OMA, but reality does not always materialise the way one imagines it. Reality could not strictly be met on OMA's terms or even meet OMA's targets. OMA's sense as a continuing enterprise was only plausible in the extreme world of the ideal, a perfect world of «overflowing plenitude». While OMA courted indoctrination, as practising architects we insist on being undogmatic and operative: in our «affirmation» of reality, we search for qualities within it. Experience shows that practice at best illustrates and interprets whatever lies beyond the strictly realisable. I already had a sense of the unreal running the *Checkpoint Charlie* contract as OMA, like Dr. Caligari. The ground had shifted, OMA was on a life support machine. The revisionism required to redefine it would have produced a lobotomised version.

In the event, we neither redefined OMA, nor agreed its limits. These had already become ambiguous when we opened two practising branches in 1980—the one which I ran with Elia Veneris in Athens until 1985 and Rem's in Rotterdam. This made three OMAs, but in reality—a reality we were not ready to admit—they were three sympathetic but *distinct* architectural practices. When you consider their output separately, you find different flavours and emphases, the development of new and diverging directions. And the joint work of Rem and I in London has a different quality from the others.

Beyond the ideal, OMA was also the personal ties involved, who each brought to it their innate themes, talents and emphases and so enlarged it. It was in Zaha Hadid's nature to respond to the notion of weightlessness in Leonidov rather than programmatic invention; and «planetary motion» in Malevich rather than absence of programme—and through her vision, to extend it. She left her layer of awareness for

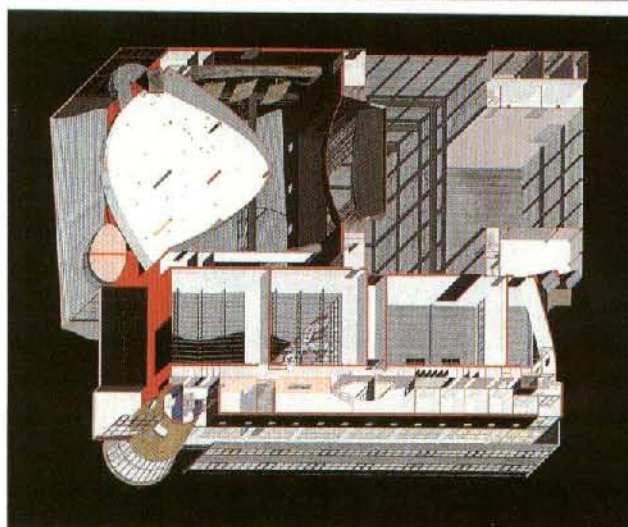
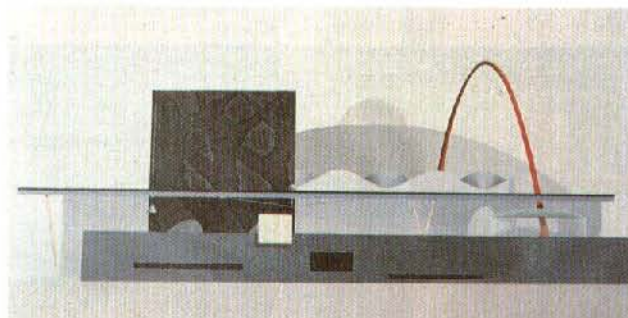
Yo tuve ya una sensación de irrealidad al dirigir como OMA el contrato de *Checkpoint Charlie*, como el Dr. Caligari. La situación ha cambiado. OMA se mantenía viva artificialmente, el revisionismo necesario para redefinirla habría producido una versión mutilada de la oficina.

De hecho, nosotros ni redefinimos OMA ni acordamos sus límites, que ya habían adquirido una cierta ambigüedad cuando se abrieron dos nuevos frentes de actividad en 1980, el que yo dirigí con Elia Veneris en Atenas hasta 1985 y el de Rem en Rotterdam. Esto produjo tres OMAs. En realidad —una realidad que no estábamos dispuestos a admitir— se trataba de tres prácticas arquitectónicas armónicas entre sí pero *diferentes*. Al considerar separadamente sus producciones respectivas, se encuentran distintos aromas y acentos— el desarrollo de direcciones nuevas y divergentes—, y el trabajo común que Rem y yo desarrollamos en Londres tiene un carácter diferente a los demás.

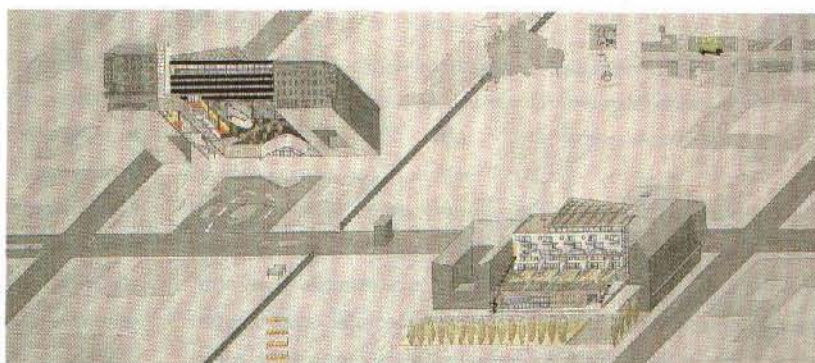
Además de las ideas, los individuos envueltos en el proyecto —cada uno de los cuales aportó sus temas, aptitudes y preferencias innatas— también participaron en la determinación del carácter de OMA, ampliándolo. Zaha Hadid, por naturaleza, era más sensible a la noción de ingravidez de Leonidov que a la invención programática, más inclinada al «movimiento planetario» de Malevich que a la ausencia de programa —y, a través de su visión, pudo ampliar el ámbito de OMA, dejando para uso posterior de ésta el sedimento de sus conocimientos—. Uno de nuestros estudiantes Eleni, a su vez, fue alumna de Zaha, así que es natural que algo se esté multiplicando a partir de aquello.

Por otra parte, cada proyecto es también un nuevo comienzo al que aportamos temas y programas individuales. Resulta adecuado recordar a este respecto el *Pabellón Griego de la Bienal de Venecia*: esta forma de enfrentarse y de dar forma al paisaje para transformarlo en arquitectura es algo que considero exclusivo de Eleni y fuera de los territorios de Rem y Zaha. Eleni posee una soltura casi surreal en este sentido y, aunque su trabajo es diferente, sigue una trayectoria paralela a la mía. Al mismo tiempo, este proyecto aborda el problema del agotamiento reciclando abiertamente citas identificables sin agotarlas y, al llamar la atención sobre este fenómeno, hace más difícil su propio agotamiento. Aparte de esto, los elementos gráficos son agotables y poco se puede hacer a este respecto.

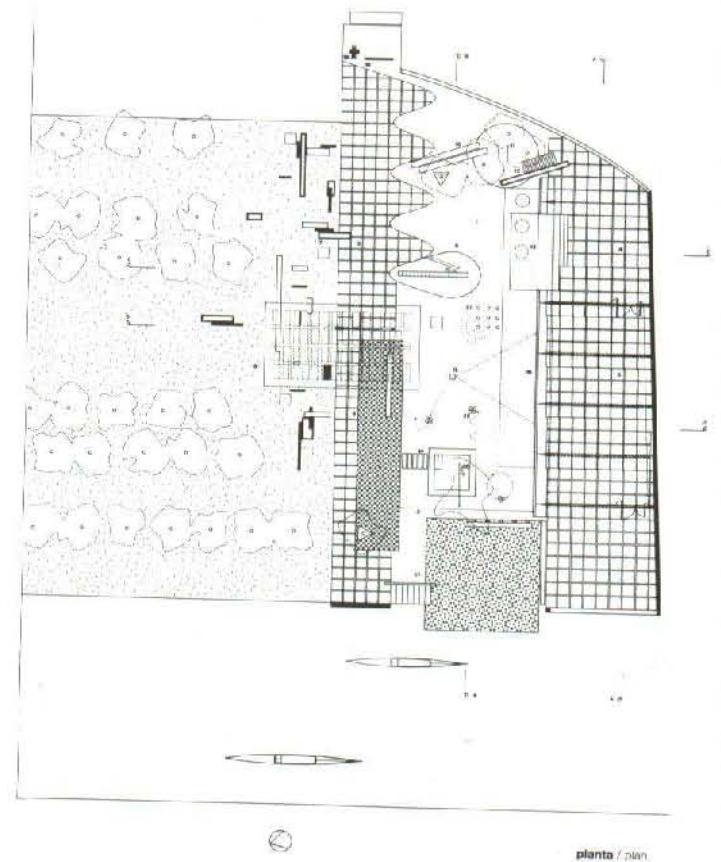
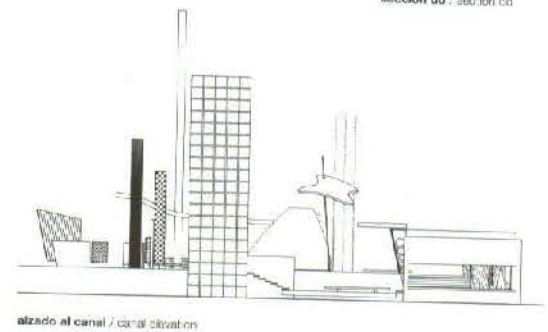
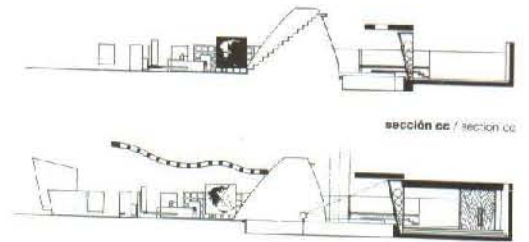
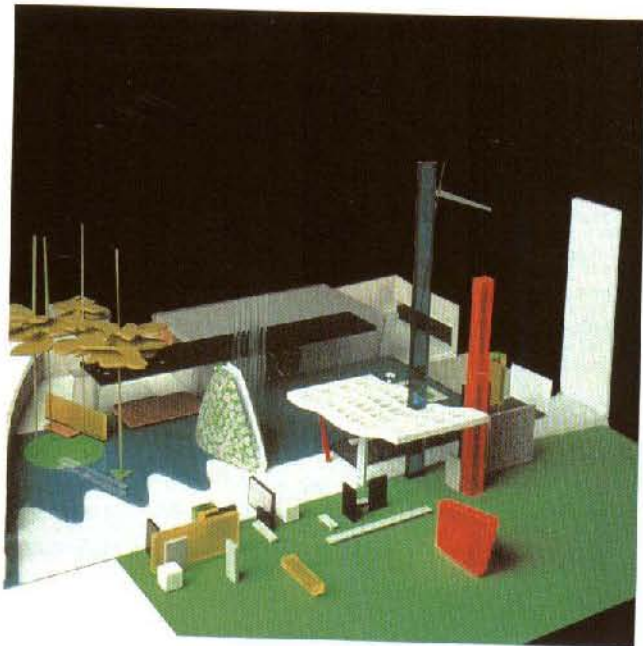
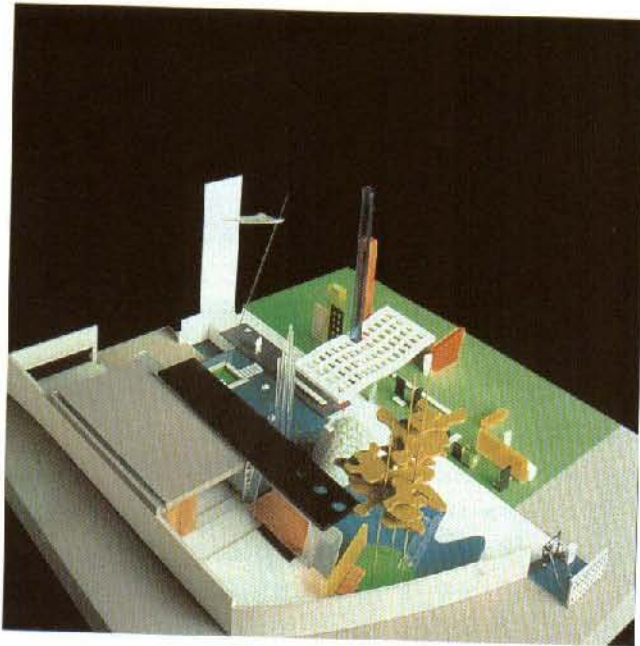
TEATRO NACIONAL DE DANZA DE LA HAYA
NATIONAL DANCE THEATRE, THE HAGUE
Rem Koolhaas, 1981



OMA's subsequent use. Zaha was a student of ours, Eleni was a student of Zaha's, so it's natural that something is multiplying from that. But each project is also a new beginning. We bring to it individual themes and agendas. The *Venice Biennale Greek Pavilion* is appropriate here: this way of seeing and animating landscape so as to become architecture (and simultaneously *about* architecture) is something I see as unique to Eleni and outside of Rem's and Zaha's territories. She has an almost surreal ease with this that is different to but runs parallel with my work. At the same time this project tackles the problem of consumption by overtly recycling identifiable quotations without consuming them and in making this point, it renders its own consumption more difficult. Outside of this, graphics are consumable and there is little one can do about that.



CHECKPOINT CHARLIE
Elia Zenghelis
Berlin 1983-1993



movimiento moderno y dogma

Su trabajo trata sobre el inacabado proyecto moderno, sobre el carácter irreversible y progresivo del movimiento moderno. En cualquier caso, ¿se refiere a una «modernidad sin dogma»?

ELENI GIGANTES: Sí, como estrategia y como convicción, se trata de una «modernidad sin dogma». Los proyectos se realizan en tándem con un factor X —lo imprevisible—, el cual proporciona una tensión que se despliega también en el tiempo. Parece que la fuerza de las ideas está en proporción a los

modernism & dogma

Your work is about the unfinished modern project, the irreversibility and progressiveness of modernism. However it is about a «modernism without dogma»?

ELENI GIGANTES: Yes, both as a strategy and a conviction, it is «modernism without dogma». Designs are made in tandem with an X Factor —the unforeseeable— which gives them a tension that also develops over time. It seems ideas are strong in proportion to their inbuilt grey areas of freedom, their ability to engage with the unforeseeable —they

leyendo planta

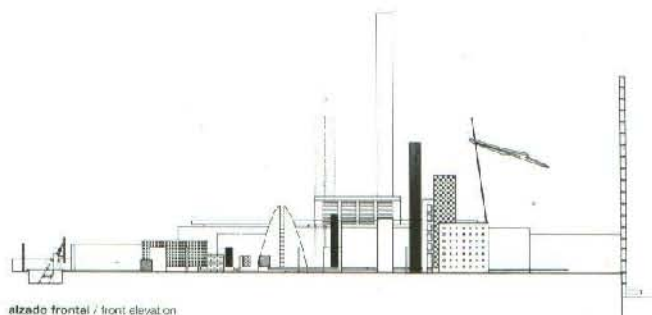
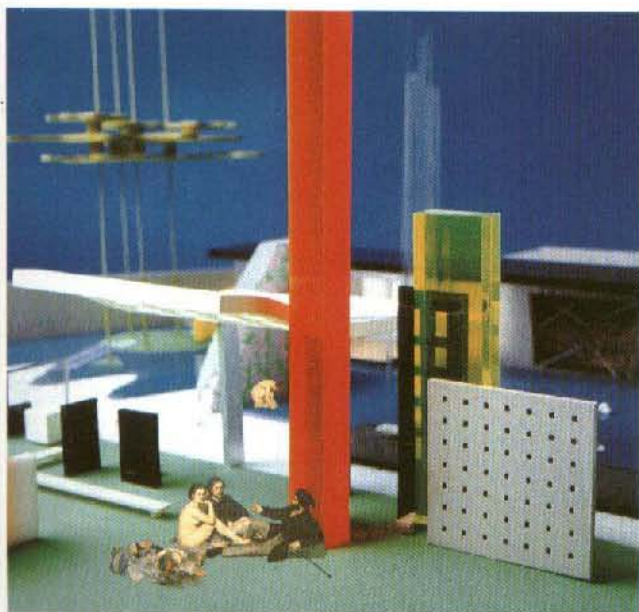
- 1 contorno de agua
- 2 piscina
- 3 acceso de tránsito vehicular
- 4 en ciudad vecina
- 5 áreas escalonadas
- 6 espacio común (piscina)
- 7 rampas de acceso de tránsito vehicular
- 8 de las bóvedas a la terraza
- 9 plataforma de estacionamiento
- 10 escalera fluyente

- 10 acuario de caliche
- 11 reserva lateral
- 12 acuario de madera y vidrio
- 13 plataforma de estacionamiento
- 14 zona de servicios
- 15 proyector
- 16 pantalla de cristal "Mira"
- 17 aljibe
- 18 zona de Grecia de cristal
- 19 terraza al centro de arena
- 20 fuente "The Tap"
- 21 El Portuario
- 22 edificios
- 23 nichos marmolizados

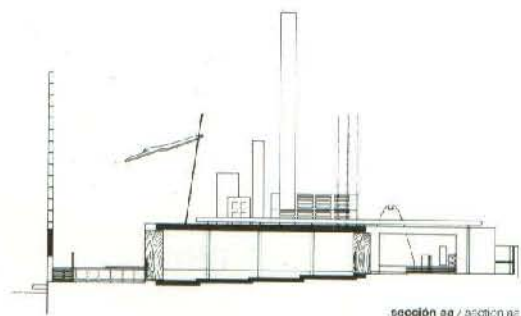
plan key

- 1 Escarp. agua
- 2 piscina
- 3 acceso por protección
- 4 gran grupo
- 5 ac. hídrico, zona de acceso
- 6 plataforma, terraza
- 7 de las bóvedas a la terraza
- 8 Plaza de estacionamiento
- 9 Escalera fluyente

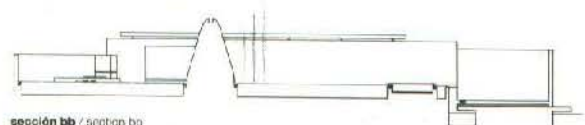
- 10. galería de acuario
- 11. reserva lateral
- 12. acuario de madera y vidrio
- 13. plataforma de estacionamiento
- 14. zona de servicios
- 15. proyector
- 16. Mira (pantalla de cristal)
- 17. aljibe
- 18. zona de Grecia de cristal
- 19. terraza al centro de arena
- 20. fuente "The Tap"
- 21. El Portuario
- 22. edificios
- 23. nichos marmolizados



alzado frontal / front elevation



sección aa / section aa



sección bb / section bb

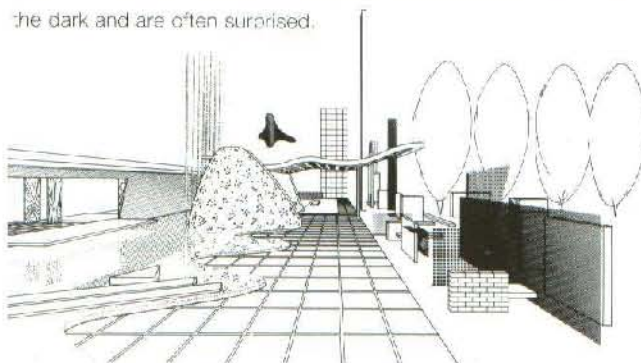
espacios indeterminados de libertad que éstas contienen, a su habilidad para tratar con lo imprevisible —las ideas son flexibles en la medida en que se resisten a controlar lo incontrollable y son estratégicas—. La política del siglo XX ha sido una batalla entre el dogma y la estrategia —hasta ahora ha prevalecido la estrategia, ya que *utiliza* la psicología humana como fuerza motriz—. Su fluidez le permite coordinar elementos contradictorios: no vivimos en el libre mercado de Adam Smith, sino en grados variables de estados de bienestar, gracias a los aspectos visionarios del comunismo. Los proyectos son un «punto de congelación» en una condición de fluidez, y la resuelta claridad y la falta de compromiso necesarias para materializar una idea nueva suponen también un momento de tentación. Es fácil ver cómo una imposición rígida de ideas ultra-personales o extrañas puede introducir en este punto la aridez del dogma. Siempre se está a un paso de tropezar con esto.

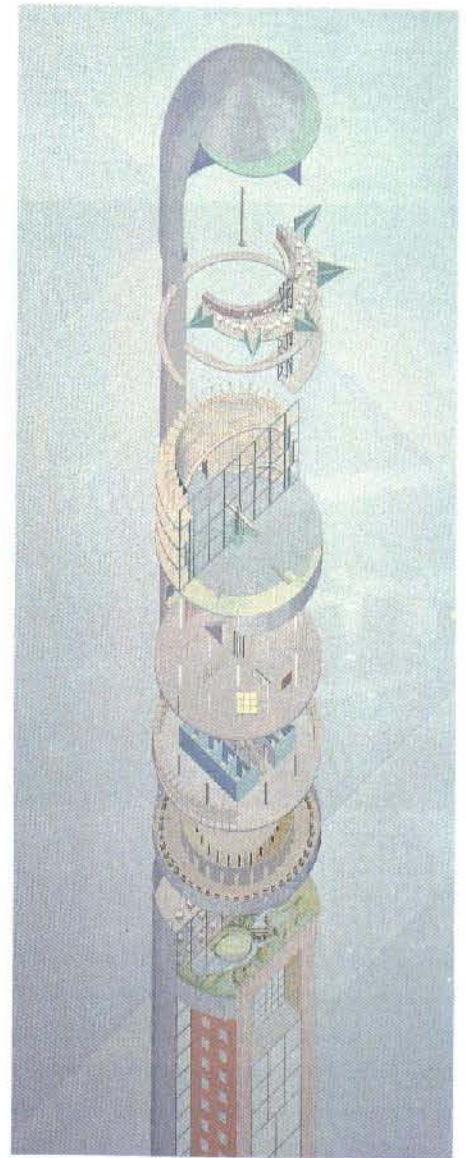
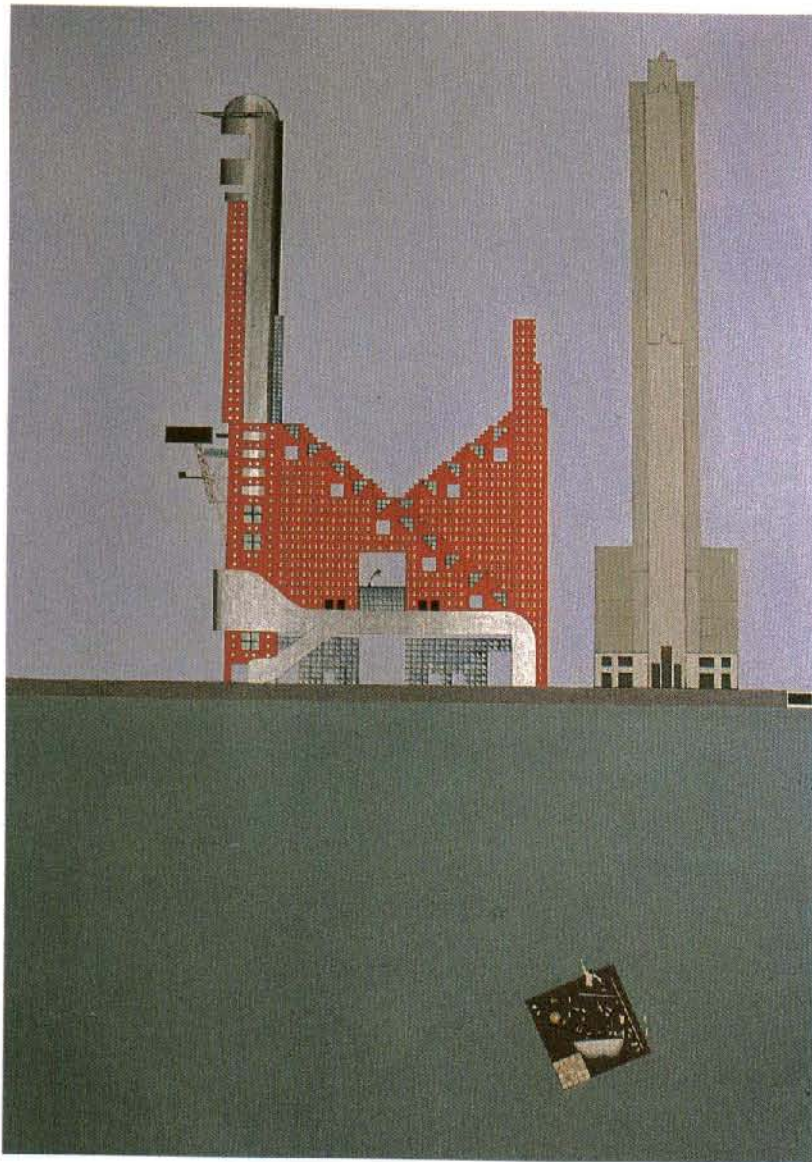
Para nosotros, las estrategias emergen del interior del material —la mitad de las veces, esto es información—. Si nosotros tenemos una ideología, ésta se puede describir como la suma total de nuestras limitaciones hasta el momento —puede ser un punto de partida, pero no contiene soluciones—; cuando empezamos, no podemos predecir el final. La ignorancia y los prejuicios no reconocidos son los primeros elementos puestos en tela de juicio por lo nuevo, y la dificultad consiste en responder en lugar de reaccionar —en hacer retroceder cada vez más las propias barreras y en ser analítico—. En otras palabras, uno explora y a veces inventa, pero generalmente parte de una cierta oscuridad y a menudo recibe una sorpresa.

are supple in so far as they resist controlling the uncontrollable and are strategic. 20th century politics has been a battle between dogma and strategy— so far strategy prevails since it harnesses human psychology as its motive force. Its fluidity allows it to co-opt contradictory elements: we don't live in Adam Smith's free market, but in varying degrees of welfare states to the visionary aspects of communism.

Projects are a «freeze point» in a condition of fluidity and the bold clarity and lack of compromise required to materialise a new idea is also a moment of temptation. It's easy to see how a rigid imposition of ultra-personal or alien ideas can at this point introduce the aridity of dogma. It's a mis step that is a hairbreadth away.

For us, strategies emerge from inside the material— as often as not this is information. If we have an ideology this may be described as the sum total of our limitations to date —it may be a starting point, but it contains no solutions—. We can't predict the end when we begin. Ignorance and unexamined prejudices are the first thing challenged by the new and the difficulty is to respond and not react— to keep pushing back one's own barriers and be analytical. In other words you explore and sometimes invent, but you usually start off somewhat in the dark and are often surprised.





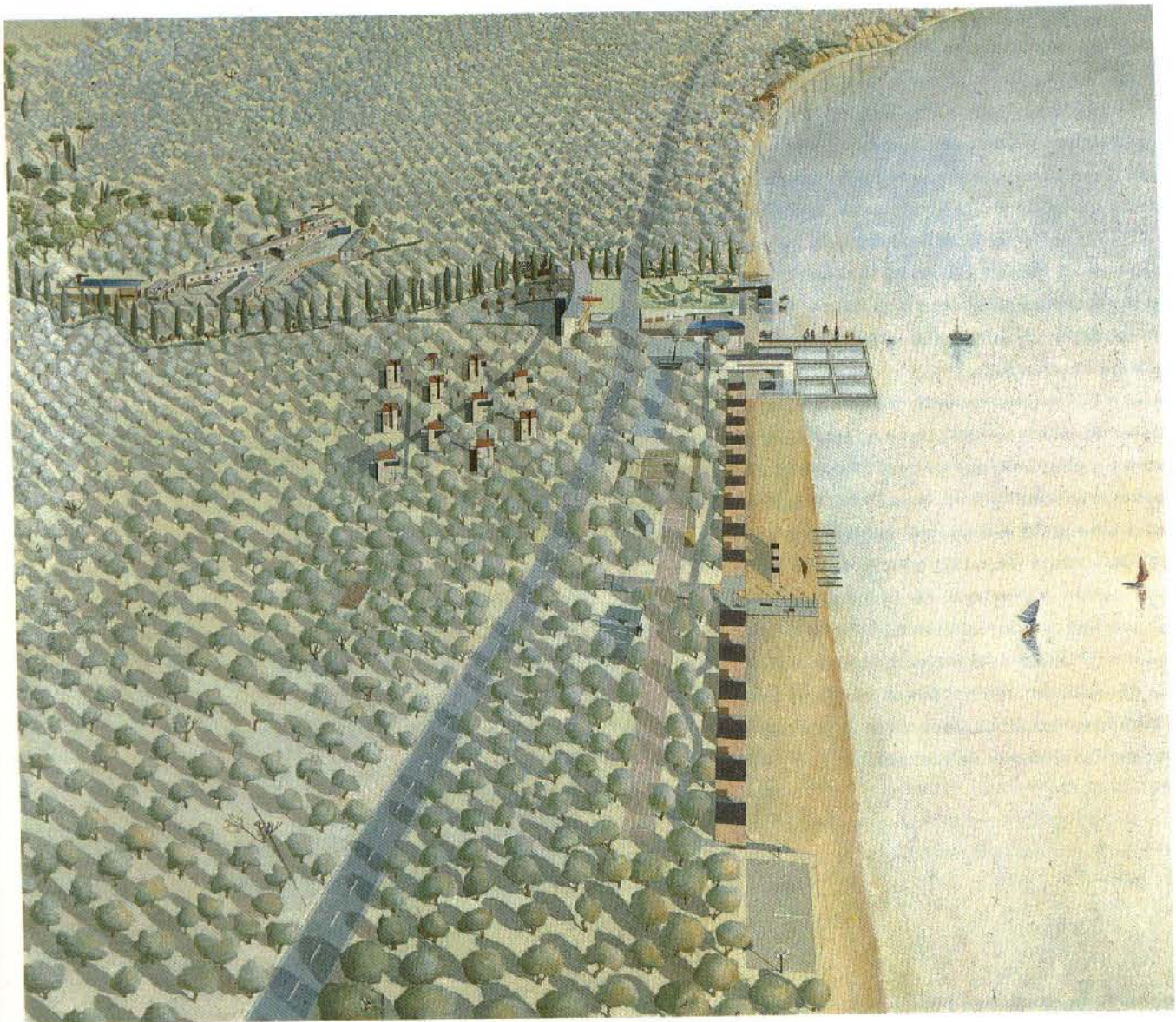
Tras esto se oculta la convicción de que un proyecto afortunado cobrará una vida propia, más allá de la estrechez inconsciente de nuestras proyecciones e intenciones. Es producto de nuestro trabajo, pero idealmente, a partir de un momento determinado, escapará a nuestras limitaciones para adquirir su propio impulso y energía, y entonces nosotros aprenderemos de él.

ELIA ZENGHELIS: También podríamos aprender prestando atención a los mensajes que provienen del exterior del mundo de la arquitectura. Pocas personas discuten que la arquitectura puede y debe contribuir al mundo moderno. Muchos estarían de acuerdo en que esto no depende de lo agradable o armonioso que sea su aspecto, puesto que ya no existe un acuerdo sobre estos temas. Estas personas pueden poner de relieve sus ventajas funcionales e incluso aludir a su autoridad «cultural», pero todos exigen que sea coherente y acorde con su modo de vida. Estos son nuestros clientes. Nos recuerdan que ellos no saben cómo responder a estas condiciones y expresan su confianza en que nosotros sí sepamos. No escuchar estas voces significa ceguera, y genera una preocupa-

Behind this is a conviction that a successful project will take on a life of its own, beyond the unwitting narrowness of our projections and intentions. It is a product of our work, but ideally, after a certain point, it will escape from our blindspots into its own momentum and energy, and we learn from it.

ELIA ZENGHELIS: We also could learn by paying attention to messages that emanate from outside the world of architecture. Few people dispute that architecture can and should contribute to the modern world. Many would agree that this does not depend on how pleasing or harmonious it looks, since there is no longer a consensus on these things. They might stress its functional leverage and may even refer to its «cultural» authority. But they all demand that it be *sensible* and pertaining to their way of life. These are our clients. They remind us that they have no ideas on how to respond to these conditions and express their belief that we do. Not to listen is hallucination. It breeds an omphaloscentric preoccupation that explains everything through its own onerous logic.

Arriba / Above:
HOTEL SPHINX, NEW YORK
Elia Zenghelis, 1973
(drawings by Zoe Zenghelis)



ción egocéntrica que lo explica todo a través de su propia lógica extenuante.

Nuestra época es, en esencia, antidogmática —aunque con aberraciones dogmáticas intercaladas—. Su marcado pluralismo, su caótico carácter aleatorio, su notable carencia de un objetivo principal —es decir, el resultado de la coexistencia de un número infinito de objetivos— hacen de ella una época confusa, indefinible, volátil e inestable, y la revisten de una consistencia *abstracta* e inconexa. El atractivo de esta falta de coherencia reside en su manifiesta inteligencia, que se insinúa incluso por detrás de lo que parece carecer de sentido. La vida moderna es el campo de estudio de la arquitectura, cuya «cultura» consiste en descifrar el sentido de lo que acontece y en hacer visible aquello que el ojo no puede ver. Su función es hacer trabajar a la realidad. Esto no implica una veleidad oportunista y carente de valores, sino una operación que exige la intervención crítica de la imaginación. Ser funcional significa ser crítico, capaz de mantener cierto nivel de provocación, significa con ideas que no se acomodan a la moda ni al gusto, ni a ningún otro sistema efímero de opresión.

Our age is in the main undogmatic— though punctuated by dogmatic aberrations, its emphatic pluralism, its chaotic randomness, its notable absence of a main purpose— i.e. the effect that characterises the co-existence of an infinite number of purposes— makes it perplexing, undelineable, volatile, unstable and invests in with an *abstract*, disconnected consistency. The lure of this incohesion lie in its unrisksed intelligence, suggested behind even what appears as senseless. Modern life is the field of study for architecture, whose «culture» consists in deciphering sense in what happens and making visible what the eye can't see. Its function is to make reality work. This does not imply a sway of value free opportunism, but a transaction that exacts the *critical* intervention of imagination. Functional means being critical; able to retain a certain level of provocativeness. It means working with ideas that do not conform to a fether fashion or taste, or any other ephemeral system of oppression.

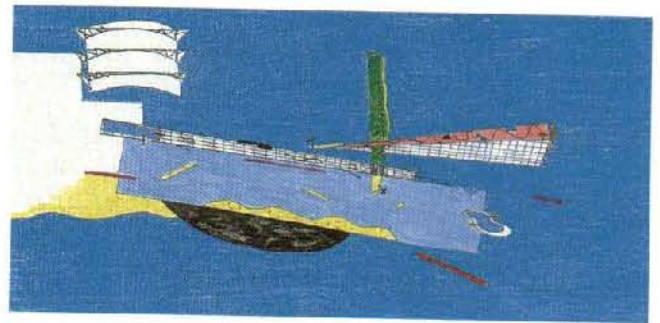
Arriba / Above:
HOTEL THERMA, LEFKARA
Elio Zenghelli, 1981
(painting by Zoe Zenghelli)

ELENI GIGANTES: La etiqueta de «moderno» aplicada a la arquitectura oculta el hecho de que la modernidad es una condición a la que la arquitectura *responde*. Con esto me refiero al continuo desarrollo que tiene lugar en todos los ámbitos, independientemente de la arquitectura y sin hacer referencia a ella. La etiqueta «moderno» indicaba un cambio radical respecto al pasado y, a la luz de las revoluciones de este siglo, resultó ser algo profético —se experimentaron unos cambios convulsivos frente a los cuales la nueva arquitectura supuso una respuesta inteligente e ingeniosa—. Pero estos cambios no se originaron en la arquitectura, como tampoco parten de ella los cambios actuales.

Pese a los intentos de clasificar el movimiento moderno en términos de estilo y formas plásticas, éste sigue implicando algo propio y diferente, que no está ni agotado ni acabado, que aún está naciendo y todavía no es diáfano. A mediados de los años sesenta, la arquitectura sufrió un *coitus interruptus* —se había vuelto formulista y había dejado de apoyarse en la inteligencia—. El colapso del 68 fue saludable porque obligó a hacer una valoración. Veinticinco años después, está emergiendo un movimiento moderno imbuido de nuevas energías. No tiene que ver con las formas plásticas, sino con una confianza renovada en las ideas, pues parece que el ser moderno requiere la acción de la inteligencia.

LIQUID ISLAND. Eleni Gigantes, 1984

ELENI GIGANTES: «Modern» as an architectural label obscures the fact that modernity is a condition to which architecture *responds*. By this I mean the continuous developments in all the fields which proceed irrespective of architecture and without reference to it. As a label it signalled a radical shift from the past which was prophetic in light of the century's revolution—we experienced convulsive change, to which the new architecture was an intelligent and inventive response. But the changes didn't originate in architecture just as they don't now. Despite attempts to classify Modernism in terms of style and plastic form, it persists in implying something separate and of its own, which is neither exhausted nor finished, and is still in the process of being born and not yet transparent. In the mid '60s architecture suffered a *coitus interruptus*—it had become formulaic, drifting from its basis in intelligence. The collapse of '68 was healthy because it forced evaluation. 25 years later a re-energised modernism is emerging. It is not to do with plastic form—this is free—but a renewed commitment to intelligence and ideas. So it seems architecture cannot be «empty» and also modern, that being modern demands animation by intelligence.



Asumiendo que no existe una ideología de peso que sea capaz de afrontar la realidad, ¿existe la posibilidad de ser moderno y adoptar un espíritu moderno que es también una especie de ingenuidad, en un sentido positivo? ¿Se trataría de una ingenuidad en términos de entusiasmo?

ELIA ZENGHELIS: No, esta idea no está presente. La «posibilidad de ser moderno» es la voluntad de aceptar la modernidad que está ahí: es decir, que todo esto ocurre sin tener en cuenta la arquitectura. La riqueza de la experiencia se compone esencialmente de una suma de actividades y rasgos psicológicos triviales y aleatorios los cuales nos vinculan de algún modo a los de los demás y pueden ser compartidos; forman, por así decirlo, una levadura que reformula el inconsciente colectivo. De esta forma, uno *entra en contacto* con la realidad. Las trivialidades de la vida cotidiana a menudo se combinan de modos extraños e inarticulados que conducen a lo nuevo. La realidad es demasiado compleja y las ideologías demasiado homogéneas para manejarla. Además, nosotros no afrontamos la realidad, la realidad nos afronta. La *vivimos* y contribuimos a formarla. Solamente necesitamos crear una dosis de idealismo con el que distinguir lo importante en la anarquía de la corriente para evitar ser barridos por las ideologías. Es un poco como intentar introducir un «sistema» en lo impredecible, lo que puede ser considerado como «inocencia».

Assuming that there is no heavy ideology that would affront reality, is there a possibility of being modern and accepting a modernism that is also kind of naive, in the positive sense? A naivety in terms of enthusiasm. Is this idea present?

ELIA ZENGHELIS: No, this idea is not present. The «possibility of being modern» is the will to accept the modernism that is: i.e. all that happens regardless of architecture. Richness in experience is primarily made up of a sum total of trivial and random pursuits and psychologicals; they link us with those of everyone else's in some way and can be shared; they form, if you like, a yeast that reformulates the collective unconscious. This way you *engage* with reality. The trivia of daily life is often combined in unfamiliar and unarticulated ways that lead to newness.

Ideologies are «heavy». There is too much complexity in Reality and Ideologies are too homogenous to handle this. Besides you do not affront reality, reality affronts you. You *live* it and you contribute to it. You simply need to fabricate a dose of idealism, with which to discern excellence in the anarchy of the drifting and so avoid being swept by ideologies. It's a bit like trying to instill a «system» into the unpredictable and that may be contrived as «innocence».

arcadia y metrópoli

Una cuestión que despertó nuestra curiosidad fue la idea de la *Arcadia invertida*, referida específicamente a Elia y al trabajo realizado entre 1980 y 1985, principalmente a proyectos de parques en los que se busca una nueva relación entre la metrópoli, lo urbano y la naturaleza.

ELIA ZENGHELIS: Fue con el proyecto de *Antiparos*, en 1981, cuando comprendí que las estrategias del paisaje son las mismas que las urbanas. Son del mismo género, pero de distinto grado. Descubrí que, en esta diminuta isla del mar Egeo, la ocupación humana también recreaba el territorio y que el «paisaje» era una *táctica* tan aplicable a los pastizales como al supermercado. Los caminos que se entrecruzan en las laderas de las colinas, las cercas que dividen los campos y los puntos de ocupación que identifican cada parcela transforman el paisaje en un sistema. En aquel momento llamé a esto «Arcadia invertida», como metáfora de la subordinación de la naturaleza a la transformación «civilizadora». Esto me indujo a revisar mi idea del urbanismo y a concebirlo como una geografía de líneas, puntos y superficies: campos de energía abastecidos por líneas de comunicación, con puntos de ocupación esparcidos de un extremo a otro como *confeti*.

En este sentido, *Antiparos* fue un punto de inflexión. Proporcionó una explicación dinámica de lo *moderno* atendiendo a sus diferentes grados de impacto y transparencia, y fue el catalizador de nuestra estrategia para proyectar *La Villette*, un año después, y muchos de los proyectos que siguieron. Hasta aquel momento, nuestros planes habían permanecido dentro de un marco ideológico que no abarcaba esta clase de extensiones metropolitanas ni sus implicaciones, y nuestro repertorio se había limitado al antiguo lenguaje de OMA para la metrópoli.

A la derecha / On the right:
CASAS EN ANTIPAROS / HOUSES IN ANTIPAROS
Elia Zenghelis, 1981. (painting by Zoe Zenghelis)

Abajo / Below:
PARC DE LA VILLETTE, PARIS
Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, 1982

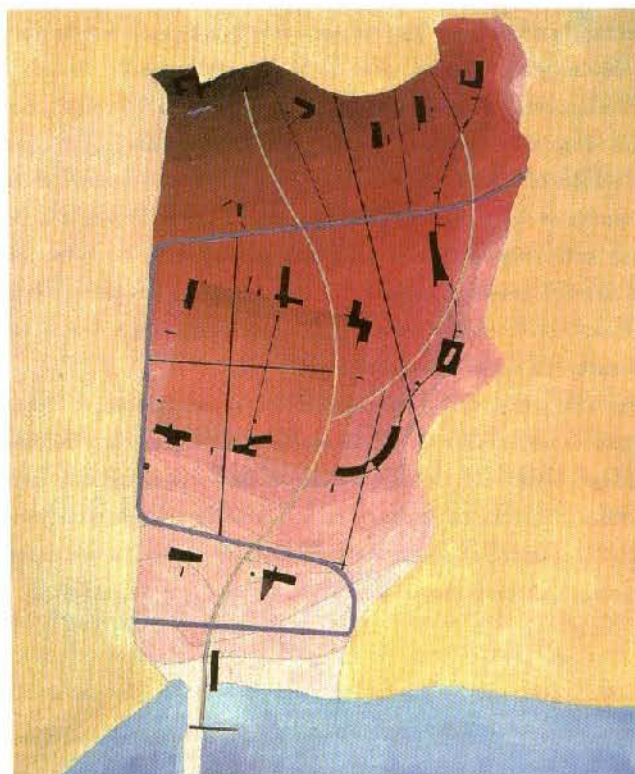


arcadia & metropolis

One thing that intrigued us was the idea of the Inverted Arcadia, referring specifically to Elia and the work done between 1980-1985 mostly in park designs looking for a new relation between metropolis/urbanity and nature.

ELIA ZENGHELIS: It was with the *Antiparos* project in 1981, that I realised that the strategies of landscape are the same as the metropolitan. Same in kind, different in degree. I was struck by the fact that, on this tiny Aegean island, human occupation also re-created the territory and that «Landscape» was a *tactic* applicable to the grazing field, as much as to the supermarket. The roads that criss-crossed the hill slopes, the walls that divided the fields and the points of occupation that identified each lot, transformed the landscape into a system. This I called at the time «*Inverted Arcadia*» as a metaphor for the subordination of nature to «civilising» transformation. It caused me to revise my understanding of urbanity, as a geography of lines, points and surfaces: fields of action, serviced by lines of communication, with points of occupancy scattered across it like *confetti*.

In this sense *Antiparos* was a watershed. It provided a dynamic explanation of the *modern* with regards to its variable degrees of impact and explicitness, and was the catalyst for our strategy for *La Villette* a year later and many of the projects that followed. Until that time our agendas were contained within an ideological framework that did not encompass these kind of metropolitan extensions, nor their implications, and our repertory was limited to the early OMA language for the metropolis.



El proyecto de la *Residencia para el Primer Ministro Irlandés en Dublín* —aunque ésta estaba situada en un parque— contenía elementos que podríamos identificar como pertenecientes a dos tipos reconocibles: una «villa urbana» a gran escala, con alas auxiliares para las ceremonias oficiales, y un «motel» para dignatarios. El lugar estaba caracterizado por curvas y alturas muy diferentes y rasgos incompletos. En el punto donde había que emplazar los edificios existían interrupciones topográficas, por lo que situarlos significaba restablecer la continuidad —por otra parte, las huellas de pasadas estructuras ofrecían algunas pistas—. Una vez que tuvimos una idea, resultó relativamente fácil realizar los planos de los tipos conocidos y completar el paisaje.

Entonces, cuando realizan un proyecto en lo que se suele llamar un paisaje natural y otro en un paisaje urbano, ¿existe alguna diferencia o se trata de la misma idea?

ELENI GIGANTES: Realmente es lo mismo. Vivimos en un mundo que ha sido eficazmente «urbanizado» mediante infraestructuras y en el que ningún paisaje es completamente natural —incluso la naturaleza en estado salvaje es espacio apesadado entre líneas de inteligencia—. En este contexto, el espacio urbano y la naturaleza pueden considerarse igualmente como paisajes y como grados relativos de urbanización.

de arcadia a nevada

Su trabajo parece estar cambiando de un planteamiento de «Arcadia» a otro más bien de «Nevada», de proyectos para la ciudad del próximo siglo, de normas y programas nuevos, de nuevas posibilidades arquitectónicas...

ELENI GIGANTES: *Arcadia* y *Nevada* representan impulsos y psicologías diferentes. Son movimientos que se alejan de la normalidad y las convenciones de la vida civilizada en direcciones opuestas. El primero ha nacido de la fatiga, es un esbozo, un retiro para el descanso y la relajación —la playa, un lugar de vacaciones, un fin de semana en el campo—. *Nevada* es la inquietud de ir más allá de lo normal, de explorar más allá de los límites impuestos por unas normas que van creando tabúes a su paso, abierta o indirectamente. Sus proyectos miran hacia el exterior. Nosotros nos movemos entre ambas tendencias en función de nuestras necesidades.

Por otra parte, existe también un Neo-Arcadianismo, el historicismo anti-moderno que ha recibido su definición y su lenguaje carismático de Leon Krier. Como *María Antonieta*, éste utiliza la búsqueda virgiliana de la inocencia perdida para convertir el pasado en un lugar —en la historia de *Las Terrenas*, por ejemplo, con momentos yuxtapuestos en lugar de paisajes.

RESIDENCIA PARA EL PRIMER MINISTRO IRLANDÉS
RESIDENCE FOR THE IRISH PRIME MINISTER
Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, Dublin, 1979

Though sited in a park, the *Irish Prime Minister's Residence* in Dublin was a program containing elements we could identify and that broke down into two recognisable types: an «urban villa» on a grand scale, with attendant ceremonial wings and a «motel» for dignitaries. The site was characterised by very distinct curves, levels and incomplete features. Topographical interruptions occurred at the point where the buildings were to be sited, so that placing the buildings was an act of restoring continuity— moreover, clues were offered by the footprints of past structures. Once we had a concept it was relatively easy to work out the plans of known types and complete the landscape.

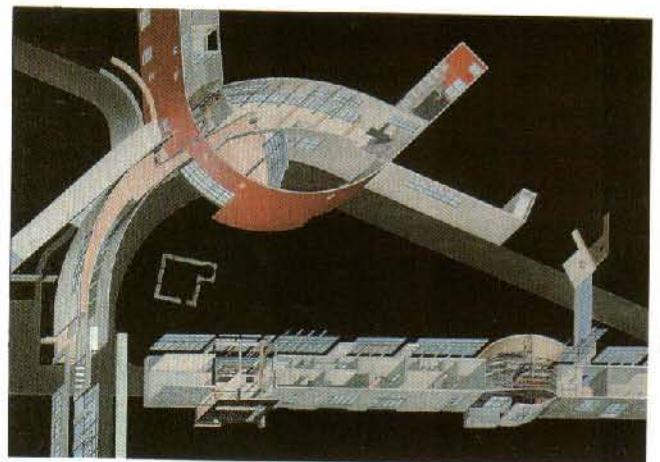
So when you do a project in a so-called natural landscape and one in a urban landscape, is there any difference, or is the idea the same?

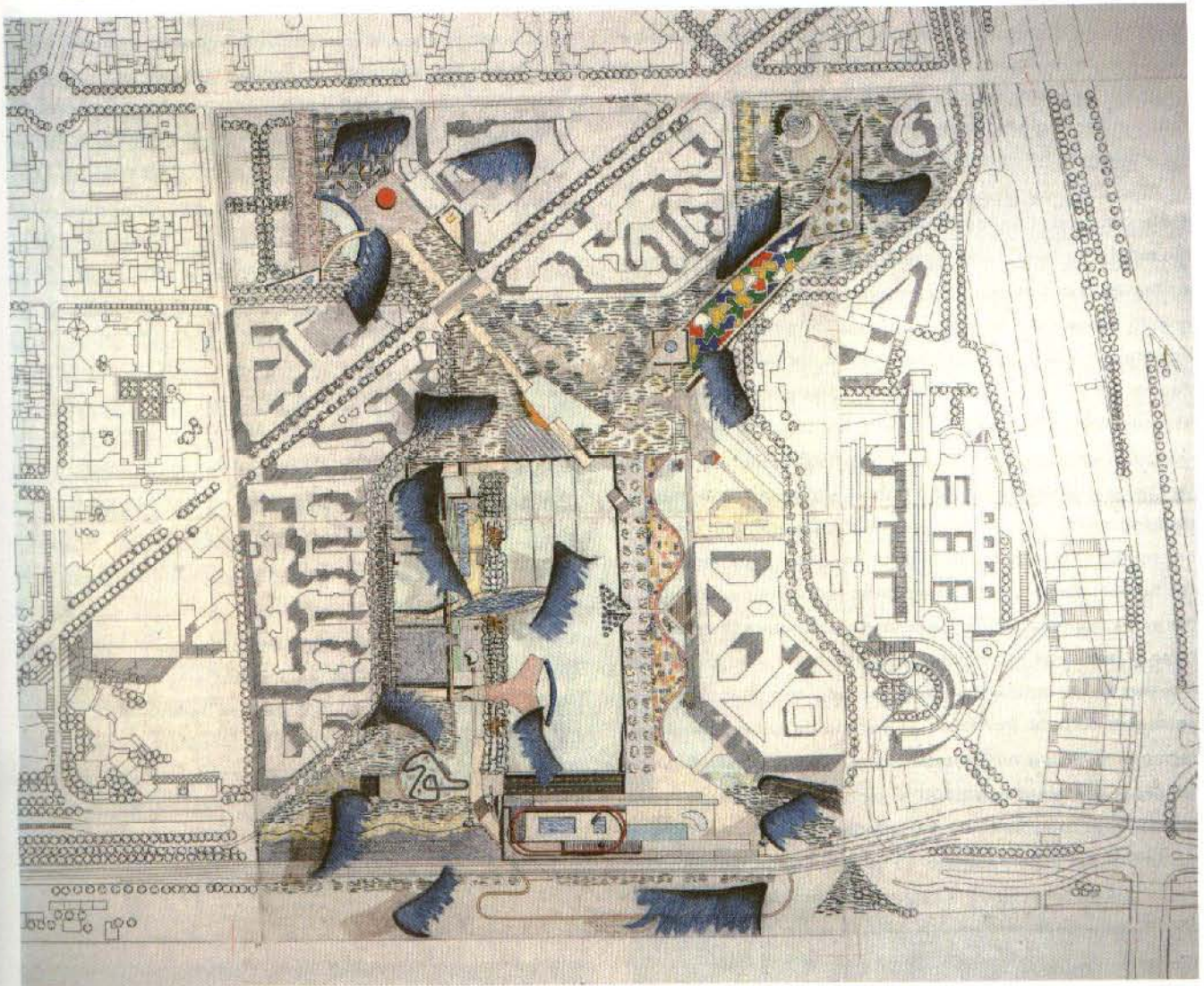
ELENI GIGANTES: Really it's the same. We live in a world which has been effectively «urbanised» by infrastructure and where no landscape is entirely natural— even wild nature is captured space between lines of intelligence. In this context, urbanity and nature can equally be regarded as landscapes and as relative degrees of urbanity.

arcadia to nevada

Your work seems to be shifting from an «Arcadia» to a more «Nevada» condition, to projects about the city of the next century, new rules and programs, new architectural possibilities...

ELENI GIGANTES: *Arcadia* and *Nevada* represent contrasting impulses and psychologies. They are movements in opposite directions away from the normal, the conventions of urbanised life. One is born from fatigue, a blocking out, and is a retreat for rest and relaxation— at the beach, a resort, a country weekend. *Nevada* is a restlessness to move beyond the normal, to explore beyond the limitations of rules which create taboos in their wake, overtly or by implication. It looks outward. We move between these tendencies according to our needs.





Uno de los problemas de «utilizar» la historia consiste en *revisarla*. ¿Qué parte del pasado es higiénica? ¿Y verdadera? ¿Y segura? ¿Y relevante? ¿Convertirá la memoria selectiva («reconstrucción crítica») la realidad en ilusión? Esto puede carecer de importancia en la *Poundsbury Village* de Krier, pero no en el caso de Berlín. Berlín nunca ha sido Roma, París o Atenas. Se transformó en una ciudad de talla internacional al levantarse el muro, en 1961 —el muro fue su crisol, su momento definitorio—. Sólo entonces se convirtió en el pararrayos de la imaginación del mundo: Berlín Oeste, una Nevada no sólo simbólica sino real, y su paisaje fragmentado de huecos y parches de intensidad, un embrión esperando su nacimiento. Pero Berlín utilizó la operación IBA como un diente de ajo para repeler su destino, y ahora la ciudad está resuelta a borrar todas las huellas de este período en nombre de la Historia, retrocediendo ante las responsabilidades que conlleva el ser única —responsabilidades que pueden acosarla—, pero su deseo fetichista de ser «normal», de reinstaurar el provincialismo, tiene su precio —puesto que la normalidad es enemiga de la excelencia—.

Now there is also Neo-Arcadianism — the anti-modern historicism that has been given definition and a Charismatic language by Leo Krier. Like Marie Antoinette, he uses the Virgilian search for lost innocence to turn the past into a resort — to *Las Terrenas* history as it were, with Juxtaposed Moments instead of landscapes.

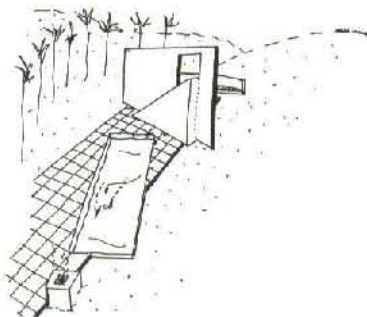
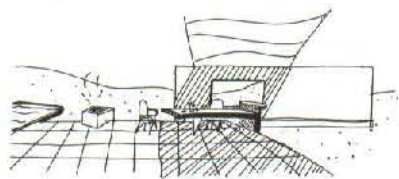
A problem of «using» History is *editing*. Which part of the past is sanitary? True? Safe? Relevant? Will selective memory («critical reconstruction») turn reality into illusion? This may not matter at Krier's 'Poundsbury Village' but it does in the case of Berlin. Berlin had never been a Rome, a Paris or an Athens. It became a city of international stature when the Wall was built in 1961 — the wall was its crucible, its defining moment. Only then did it become a lightning rod for the world's imagination: with West Berlin not only a symbolic but a real Nevada, and its broken landscape of holes and intensity patches an embryo waiting to be born.

But Berlin used IBA like a clove of garlic to repel its destiny and is now bent on erasing all traces of this period in the name of History. It shrinks from the responsibilities of being unique, which may haunt it, and its fetish to be «Normal», to re-instate provincialism, exacts its own price— since normalcy is inimical to Excellence.

En el texto del proyecto para un nuevo *Pabellón Griego en la Bienal de Venecia*, se dice que este proyecto «expresa físicamente ese hedonismo jubiloso que es la posibilidad siempre presente del Mediterráneo». ¿Cómo tiene lugar el cambio, o la referencia continuada, del hedonismo de la metrópoli al hedonismo del Mediterráneo?

ELENI GIGANTES: Cuando hablamos de lo «siempre presente», me refiero también a una inquietud en la que el Mediterráneo no realizado nos persigue como metáfora de la posibilidad: un mundo fantasmal e intangible compartido por todos.

La infraestructura del turismo es urbana, incluso en *Tierra del Fuego*. En estos momentos el turismo es probablemente la expresión más imaginativa y potente de nuestra sociedad, y su definición apenas tiene límites. La distinción entre turista y viajero se ha difuminado —no sólo porque ambos utilizan la misma infraestructura, sino porque un ejecutivo japonés en viaje de negocios en Argentina o un arquitecto europeo en Japón son tan turistas como cuando pasan unas vacaciones en Hawai—. Sin embargo, este tema pasa desapercibido para la «alta cultura» y apenas se ha tratado en arquitectura —se considera que carece del suficiente interés social y que posee un bajo contenido cultural. Por tanto, el trazado de los mapas de su territorio se deja a los empresarios, gobiernos y visionarios. Se prevé que, en el año 2.000, el turismo será el sector económico más importante a nivel mundial —el equivalente económico a una superpotencia— y es ya un estado sin fronteras al que pertenecemos la mayoría de nosotros como ciudadanos. Resulta instructivo ver, por una parte, cómo este producto de la infraestructura global se une a la búsqueda de lugares remotos y experiencias pseudo-naturales y, por otra, su poder para transformar la realidad.



En esta página:
O: this page:
DUNE VILLAS
Eleni Gigantes, 1994

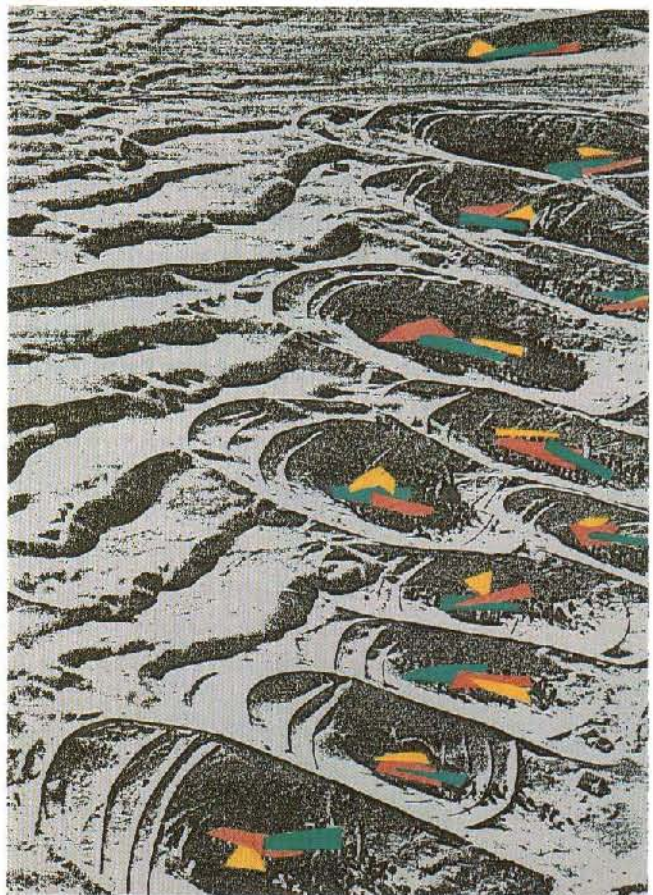
En la página de la derecha:
On the right page:
THE LONG WALLS, ATHENS
Eleni Gigantes, 1990

In the text for the Venice Biennale project for a new Greek pavilion you say that it gives «physical expression to that joyful hedonism that is the ever — present possibility of the Mediterranean». How does the shift, or the continuous reference, from the hedonism of the metropolis to the hedonism of the Mediterranean take place and, does the Greek landscape affect that?

ELENI GIGANTES: When we speak of the «ever-present», I mean also a restlessness, in which the unrealised Mediterranean haunts us as a metaphor of possibility: an intangible phantom world, shared by all.

The tourist infrastructure is urban, even in *Tierra del Fuego*. Tourism today is probably our most imaginative and potent social expression and there is almost no limit to its definition. The distinction between tourist and traveller has blurred — not only do they use the same infrastructure, but a Japanese executive on business in Argentina or a European architect in Japan are also tourists as much as when they stop in Hawai for a vacation. Yet this topic is invisible in «high culture» and hardly addressed in architecture — it is deemed to have insufficient social interest and a low cultural content. So its territory is left to be charted by entrepreneurs, governments, and visionaries.

The OECD predicts that Tourism will be the world's largest economic sector by the year 2000 — the economic equivalent of a superpower — and it is already a state without borders with most of us as citizens. It is instructive to see how this product of global infrastructure marries to remoteness and naturalistic experience, and secondly, its power to transform reality.



ELIA ZENGHELIS: En una época que ha acabado con la «esfera de lo público», el turismo salva los restos del intercambio social y es uno de los pocos espacios con una apariencia de *demos*. Aparte de aquellos cuyo trabajo consiste en hablar, el resto de nosotros hablamos cuando encontramos el momento, es lo que se suele llamar tiempo de «ocio», un campo fértil para reevaluar las prioridades de la arquitectura.

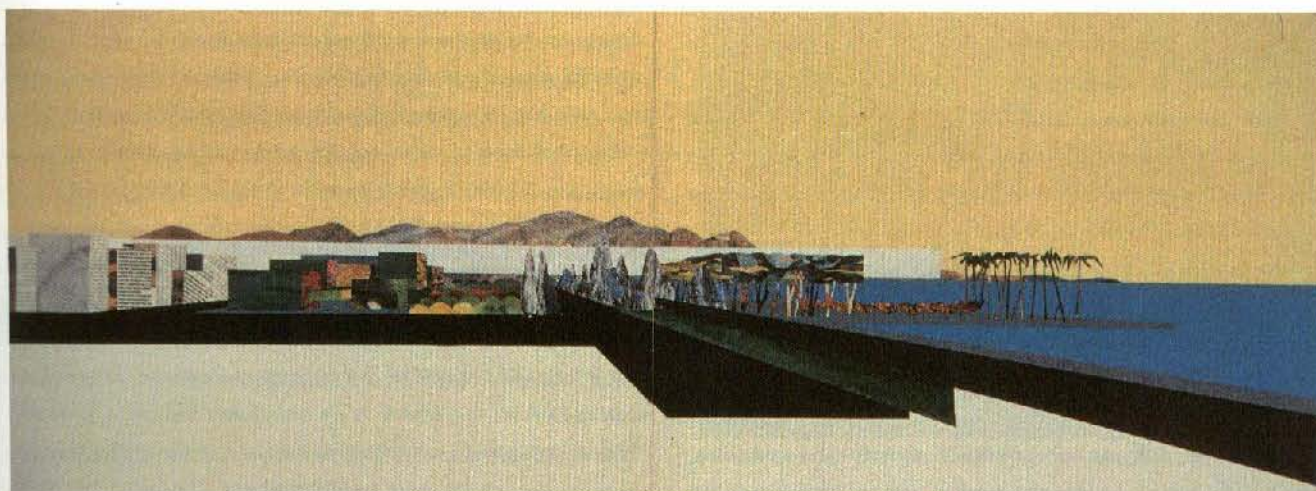
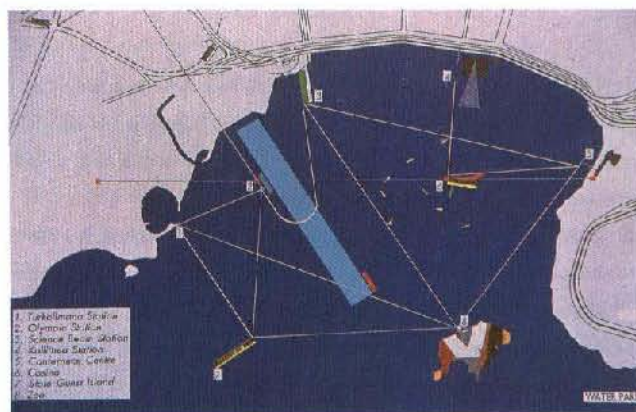
Al mismo tiempo, existe una necesidad de soluciones arquitectónicas para ofrecerlas específicamente a los enormes grupos de personas que emigran anualmente hacia el sol. Actualmente, estas migraciones se organizan como una parodia torpe del viaje pre-moderno, en el que los turistas parecen plagas de langosta en las que hacen presa los lugareños. Aturdidos por una «cultura» que frustra sus necesidades de ocio, su invasión viola también la «pureza» de esta cultura, pureza que el viajero busca en vano. Su llegada tiene un impacto devastador sobre el lugar y su partida deja una melancolía y una desolación inefables.

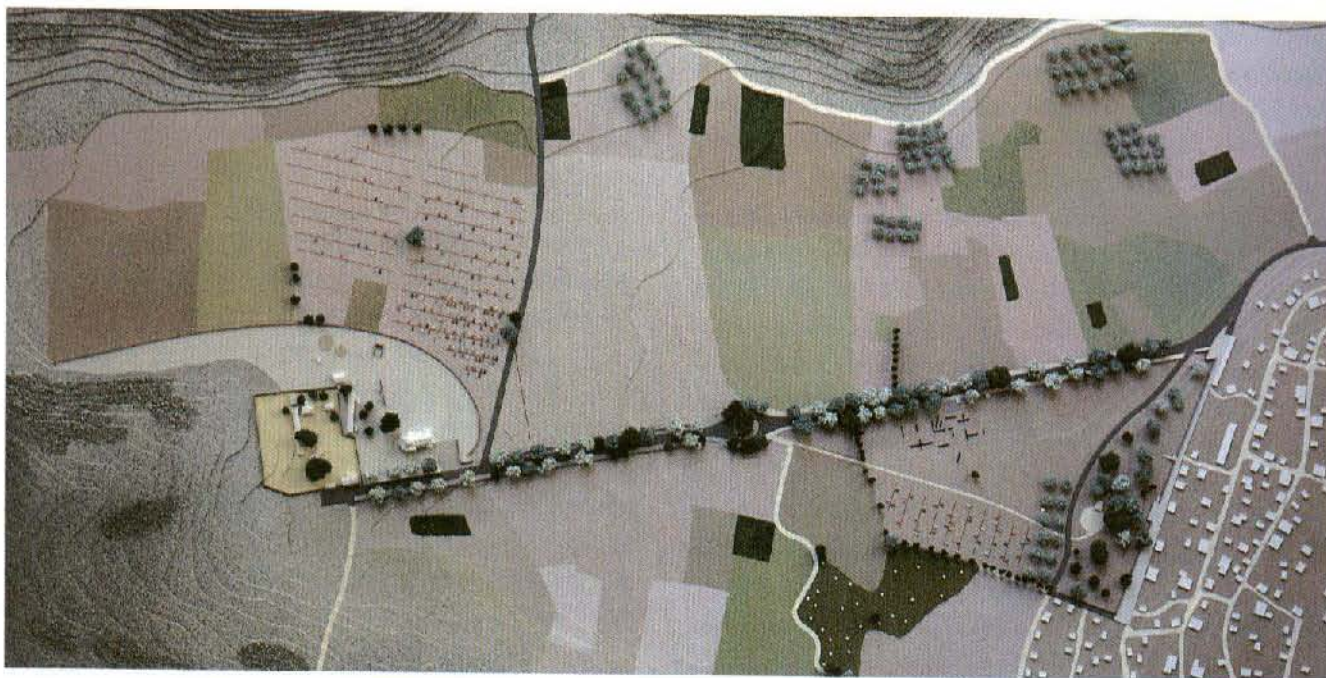
Para una comunidad mundial atrapada en el callejón sin salida de una ética del trabajo, a lo largo del año se va acumulando un deseo de indolencia voluptuosa, de satisfacción y serenidad. La obra *Liquid Island* de Eleni me parece un estudio piloto dirigido a desarrollar un prototipo en este sentido: un «lugar de descanso flotante» que no deja huellas, estados contenidos pero moviéndose libremente para proporcionar un tiempo de ocio internacional.

ELIA ZENGHELIS: In an age which has extinguished the «public realm», tourism salvages the remnants of social exchange and is one of the few arenas with a semblance of *demos*. Apart from those whose job is to talk, the rest of us talk when we find the time and that's our so-called «leisure» time. It's a fertile field for re-evaluating architecture's priorities.

At the same time there is a need for archetypal solutions that cater specifically to the vast populations that migrate annually to the sun. At present these migrations are handled in a clumsy parody of pre-modern travel, where the tourists seem to be predatory locusts, preyed on by the locals. Stunned by a «culture» that frustrates their truant necessities, their invasion also violates the «purity» of this culture, which the traveller vainly searches for. Their arrival has a devastating impact on the locality and their departure leaves inefable melancholy and desolation.

For a world community buried under a catch-22 work ethic, there is a year-long accumulated desire for voluptuous indolence, contentment and serenity. I see Eleni's *Liquid Island* as a pilot study towards developing a prototype for this: a «floating resort» that leaves no trace. Contained, but freely moving states to serve international leisure time. It's a very realistic vision with an architectural, ecological, and economic viability which, as a by-product, would preserve the visions of the sociologist, the historian and the curator.





Da la impresión de que en este paisaje fragmentado e indistinto, en el que las cosas están mezcladas entre sí, su propuesta pasa por las nociones del lugar de descanso, el balneario, el hotel como oasis. Todos estos elementos se relacionan con el turismo de masas y la salud en el siglo XX y, en último término, estos se convierten en los factores clave.

ELIA ZENGHELIS: Este comentario implica dos cuestiones: la primera se refiere a la idea de introducir calidad en el paisaje, la segunda alude a la noción de vivienda —el emblema arquitectónico de la cultura de masas—.

El «paisaje fragmentado e indistinto» al que ha hecho referencia es el estado bruto de la realidad, una superficie sobre la que tienen lugar los acontecimientos. El «oasis» es un punto de atracción que activa esta realidad, un imán en un campo de cargas eléctricas, como el «condensador social» de los Constructivistas, que fue comparado por Leonidov con un guijarro arrojado en las aguas de un estanque tranquilo: las ondas miden su impacto. Muchos guijarros activan el estanque; la superposición de sus ondas ilustra la forma de esta activación. El cultivo de tales destrezas lúdicas debería formar parte de la educación de los arquitectos, pero, obviamente, se deja de lado. Nuestro problema es la docilidad con que aceptamos nuestra cultura como mecenazgo político y dejamos su definición a los «expertos». Damos por supuestas prioridades ajenas a nosotros e incluso hemos cambiado nuestra psicología para acomodarnos a ellas, actuando dentro de un marco de auto-negación. Sufrimos una falta de generosidad innata hacia nuestros recursos potenciales y somos reacios a aprovechar las oportunidades que hemos creado para nosotros mismos, como si las migas de pan que quedan tras las noticias de las

There is a sense that in this fragmented and non-distinctive landscape where things are melted together, your approach comes through the notions of the resort, the spa, of the hotel as an oasis. They all have to do with mass-tourism, health in the twentieth century and, finally these become the key elements.

ELIA ZENGHELIS: There are two issues implicated in this comment: The first one is to do with instilling quality in the landscape; the second concerns the notion of Housing—the architectural emblem of mass culture.

The «fragmented and non-distinctive landscape» that you refer to, is the raw state of reality, a surface on which events happen. The «oasis» is a point of desirability which activates it, a magnet in a electrified field, like the «social condenser» of the Constructivists, which Leonidov compared to a pebble thrown in the waters of a still pond: the ripples measure its impact. Many pebbles activate the pond; their overlapping ripples illustrate the pattern of animation.

Cultivating such playful skills should be part of the architects education. On evidence it's neglected. Our trouble is the docility with which we accept our culture as political patronage, and leave its definition to «experts». We take extraneous priorities for granted and have even changed our psychology to accommodate these, operating within a framework of self-denial. We have an ingrained lack of generosity towards our potential resources and a reluctance to take in hand the opportunities we've created for ourselves. We see the breadcrumbs left after 10 o'clock News as the limits of our opportunities. In this dire framework, how can architecture claim to be a resource without being taken as insane?

One of the victims of this logic is housing: conceived as an emergency, it was officially endorsed as such by the architects themselves

diez fueran los límites de nuestras posibilidades. Con este horrible telón de fondo, ¿cómo puede la arquitectura afirmarse como posibilidad sin que se la tome por insensata?

Una de las víctimas de esta lógica es la vivienda: concebida como *necesidad urgente*, a partir de 1929 fue aceptada oficialmente como tal por los propios arquitectos. Esta capitulación mostraba una notable falta de previsión por parte de los visionarios del movimiento moderno, ya que la vivienda era la heredera en el siglo XX de la hegemonía de la arquitectura, la sucesora directa del templo, la catedral, el palacio y el edificio público. Como verdadera hija de lo moderno, podía contener todas sus riquezas, pero los arquitectos del movimiento moderno crearon un modelo inadecuado que arrebató a la vivienda hasta la más ligera conexión con la ciudad y fabricaron el monumento-ghetto que actualmente conocemos. Este modelo ha adquirido un carácter universal y se ha convertido en un tipo que se considera como absolutamente racional.

La industria turística, por el contrario, trata las necesidades de los ciudadanos con imaginación. Si las necesidades del turista que viaja se satisficieran en su casa, tendríamos mejores viviendas. Aparte de beneficiarnos de la estimulante espontaneidad que ofrece el lugar de vacaciones, ganaríamos en autoestima al familiarizarnos con lo inesperado.

La vivienda es una de las innovaciones incumplidas de este siglo. Inseparable del modo de ser de la ciudad, fomenta su vitalidad y debería representar una zona de bienestar. Es necesario abordarla como un *proyecto para el lujo*—no para la ostentación burguesa, sino para algo más primordial, un territorio privado cuyo paisaje sintético nos proporciona un máximo de libertad para improvisar y complacer nuestras fantasías más íntimas, un espacio bien equipado socialmente como parte de su servicio—.

Todo esto se descarta en nombre de la economía, pese a que la vivienda supone un recurso social y una inversión cultural. Por el contrario, en el *lugar de descanso*, en el Mediterráneo metafórico, encontramos los elementos de interacción a los que sirve de estímulo un marco de lujo y placer excepcionales. La analogía del lugar de descanso ofrece la posibilidad de explorar lo que no ofrecen los municipios pero sí la industria del turismo. En este contexto, el concepto de lugar de descanso se convierte en sinónimo de recurso.

Esta es la razón de nuestra fascinación por el hotel como tipo. Nos gusta hacer hoteles, es nuestra forma de «investigar sobre la vivienda». El *Hotel Sphinx* es un proyecto de viviendas. *Las Terrenas* es un estudio exhaustivo de los tipos de vivienda, dentro de una metáfora de la ciudad como lugar de descanso. Las similitudes que existen entre algunos de nuestros proyectos más dispares, de los que unos son hoteles y otros no, no son accidentales: *Dune Villas*, *Liquid Island*, *Antiparos*, *Therma*, *Xenia*, *Moabiter Werder*, incluso *Périphérique*. Y con todas sus diferencias aparentes, *Moabiter Werder* y *Las Terrenas* son dos versiones de lo mismo: *la vivienda como lugar de descanso*, y el parque moderno como lugar urbano para una relajación extrovertida.

since 1929. This capitulation showed remarkable lack of foresight on the part of the modernist visionaries, as housing was the 20th century's heir to architecture's hegemony, in direct succession to the temple, the cathedral, the palace and the civic hall. A true child of the modern, it could contain all its riches. But the modernists produce an inadequate model that severed housing from even the minimal connection it had with the city and fabricated the ghetto-monument that we know today. This model has been adopted universally and is now a type, seen as decidedly rational.

In complete contrast to this, the travel industry handles the needs of its citizens with imagination. If the needs of the itinerant tourist were satisfied at home, we would have better housing. Apart from benefiting from the invigorating spontaneities of the resort, we would gain in self-respect through a routine of surprise.

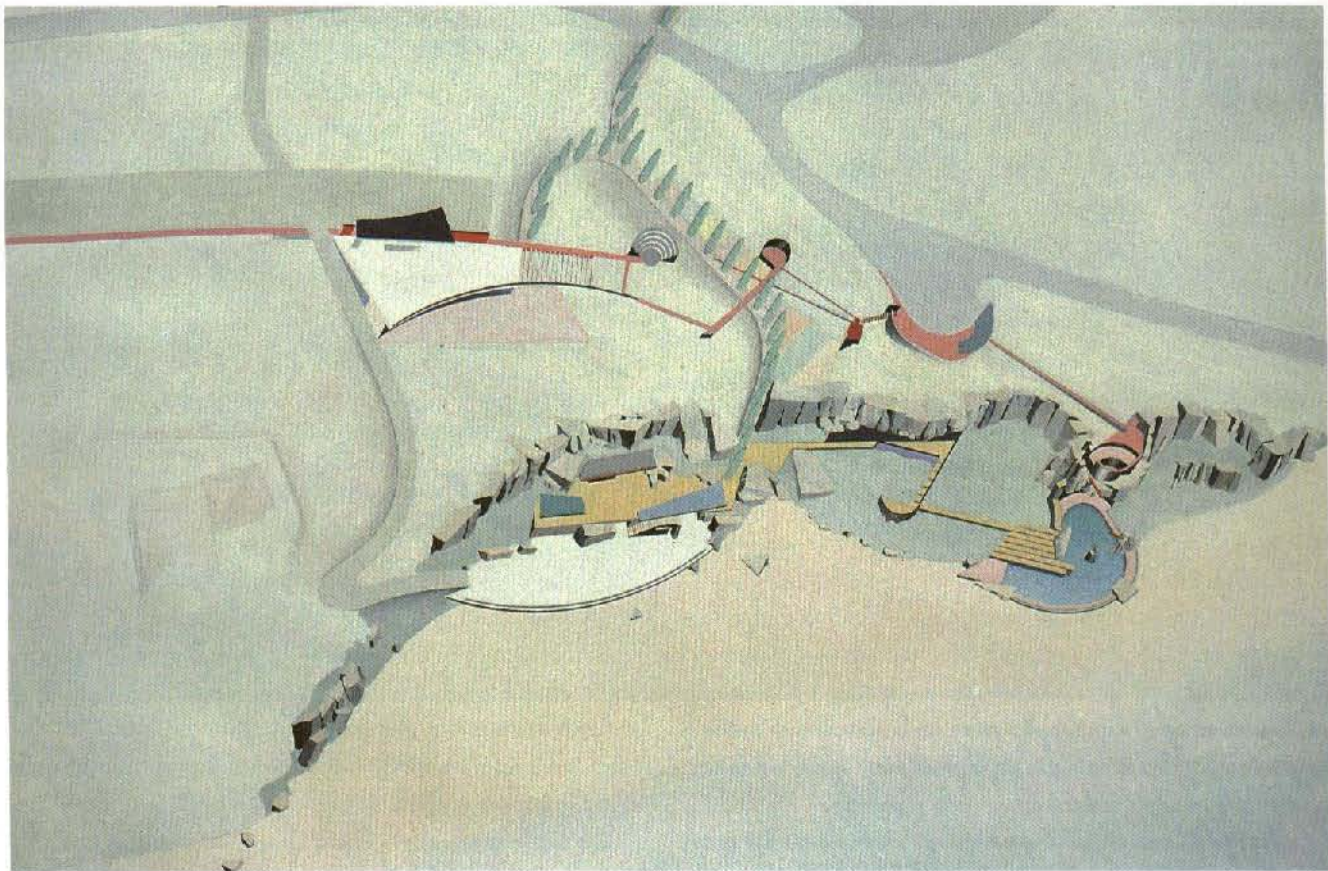
Housing is one of this century's unfulfilled innovations. Inseparable from the character of the city, it fosters its vitality and should be a zone of well-being. It needs to be approached as *a project for luxury*—not bourgeois ostentation, but something more primordial, a private territory whose synthetic landscape gives us maximum freedom to improvise and accommodate our innermost fantasies, with a rich social equipment thrown in as part of the service.

This is ruled out in the name of economics, though housing is a social resource and a cultural investment. Meanwhile the elements of interaction that a framework of extreme luxury stimulates are found in the *resort*, the metaphorical Mediterranean. The resort analogy offers the possibility of exploring what the municipality does not offer and the tourist trade does. In this context the concept of resort becomes synonymous with resource.

Hence our fascination with the hotel as type. We love doing hotels, it is our way of doing «housing research». *Hotel Sphinx* is a housing project. *Las Terrenas* is an exhaustive study of house-types, within a metaphor of the city as resort. The similarities between disparate projects of ours, some hotels, some not, is not accidental: *The Dune Villas*, *the Liquid Island*, *Antiparos*, *Therma*, *Xenia*, *Moabiter Werder*, even *Périphérique*. And for all their apparent differences, *Moabiter Werder* and *Las Terrenas* are two versions of the same thing: *Housing as resort*, and the modern park as an urban opportunity for extroverted relaxation.



MAKRYSS GHIALOS BEACH



escritura automática

Con todos los cambios que han tenido lugar en Europa —la aparición de nuevas naciones y la difusión del nacionalismo y el localismo—, ¿existe el temor de que los movimientos progresistas (como fueron en el pasado el Constructivismo y la Bauhaus) carezcan de un terreno fértil para su adecuado desarrollo?

ELENI GIGANTES: El Constructivismo fue el único movimiento directamente fomentado por un estado, y fue el mismo estado el que lo destruyó. A causa del estado, Leonidov nunca recibió ni un solo encargo. Merece la pena pensar también en alguien como Stirling, que fué atacado por los ingleses como un virus que se hubiera introducido entre ellos. La historia debería haber dejado claro que las ideas no respetan las fronteras de los estados. La historia de la arquitectura del siglo XX es una historia de intercambios fecundos y diseminación de ideas —en la actualidad, la difusión de la información y los viajes han acelerado este proceso hasta alcanzar una exposición semi-instantánea—. Los constructivistas no estaban aislados, sino en contacto con los alemanes, con Le Corbusier y otros, y a partir de los años 30, los arquitectos alemanes que emigraron y se refugiaron en Norteamérica —incluyendo la Bauhaus— transformaron la arquitectura americana. Lo más interesante es que, aunque las ideas flotan independientemente de los estados, el lugar ejerce su propia influencia sobre la arquitectura y así, por ejemplo, la obra de un arquitecto

écriture automatique

With the recent changes in Europe, the appearance of new states and the spread of nationalism and regionalism, is there a fear that progressive movements (like Constructivism or the Bauhaus in the past) will have less fertile ground to develop?

ELENI GIGANTES: Constructivism was the only movement directly fostered by a state, and the state also destroyed it. Because of the state Leonidov never had a single commission. It's also worth thinking of someone like Stirling who is attacked by the English like a virus in their midst. It should be clear from history that ideas don't observe state boundaries. 20th century architecture is a story of cross-pollination and dissemination of ideas— by now publishing and travel has sped this up to a semi-instantaneous exposure. The Constructivists were not isolated but in contact with the Germans, Le Corbusier and others, and from the 1930's German émigré and refugee architects —including Bauhaus— transformed American architecture. What is interesting is that despite ideas floating free of states, place exerts its own influence on architecture and so the work of, say, a Spanish architect in Osaka ends up being true to Osaka and different from at home in Spain. Because of my childhood in Washington D.C., I know a modernism which you don't find in Europe and with the exception of the Berlin gallery, especially the work of Mies. Clearly the American context encouraged his development. Should his American production be considered a German or

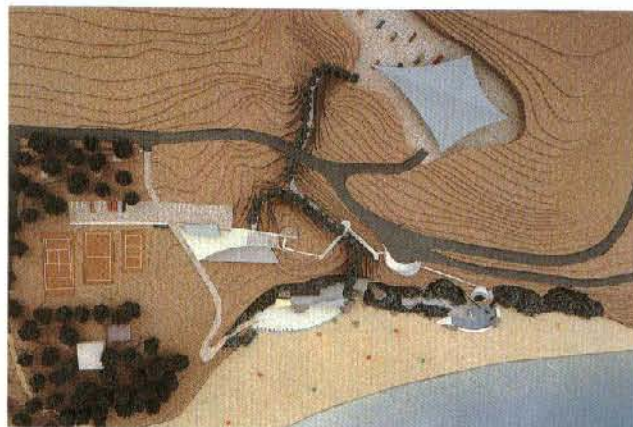
tecto español en Osaka termina por ser fiel a Osaka y diferente de lo que se hace en España. Como pasé mi infancia en Washington D.C., conozco una faceta del movimiento moderno que no se encuentra en Europa —con la excepción de la galería de Berlín, especialmente la obra de Mies—. Evidentemente, el contexto americano estimuló el desarrollo de esta arquitectura. La producción americana de Mies, ¿debería considerarse como arquitectura alemana o americana? Ambos países lo «reclaman» a nivel contextual, de influencia cultural, de oportunidades... pero no pueden reclamar su talento ni sus ideas, que son individuales y le pertenecen.

Por otra parte, los estados nacionales son relativamente nuevos —se trata de un aparato político tosco, pero por ahora todos contamos con él—. Como mecanismo imaginativo aplicado a la cultura y las ideas, ha creado una cantidad de elementos irrelevantes y una miseria incalculables. No tiene en cuenta el hecho de que la cultura es como el yoghurt, un cultivo bacteriano en el que las ideas maduran, para bien o para mal.

MAKRYIS GHIALOS BEACH, Mequeta /Model

American architecture? Both countries «claim» Mies at a level of context, cultural influence, opportunity... but they can't claim his talent or ideas which are individual and his own.

Meanwhile the nation state is relatively new— it's a clumsy political device, but for now, all we have. As an imaginative device applied to culture and ideas it has created untold misery and irrelevances. It doesn't cater for the fact that culture like yoghurt, a bacterial condition in which ideas mature, for good or ill.



Ustedes «acometen» un proyecto mediante una estrategia, en lugar de hacerlo mediante una propuesta para una intervención arquitectónica específica... No parten de un edificio.

ELIA ZENGHELIS: Sí, se trata de estrategia —a veces no es necesario un edificio—. Pero si la estrategia está clara, los edificios casi se escriben ellos mismos —es un caso de lo que llamábamos, con Rem, «écriture automatique»—, ella establece el «qué» y el «por qué». Sin embargo, una parte del «cómo» implica geometría. Aunque tenemos cierta alergia a la noción de «eternidad», sabemos que la habilidad y la paciencia necesarias para manejar la geometría se han mantenido como una constante, incluso como un criterio de la arquitectura, desde tiempos anteriores a Iktinos y Callicrates, y que se mantendrán más allá del presente, lo que no contradice nada de lo que hemos dicho anteriormente.

¿Cuál es su interpretación de la tecnología, su relación con la modernidad en los nuevos programas?

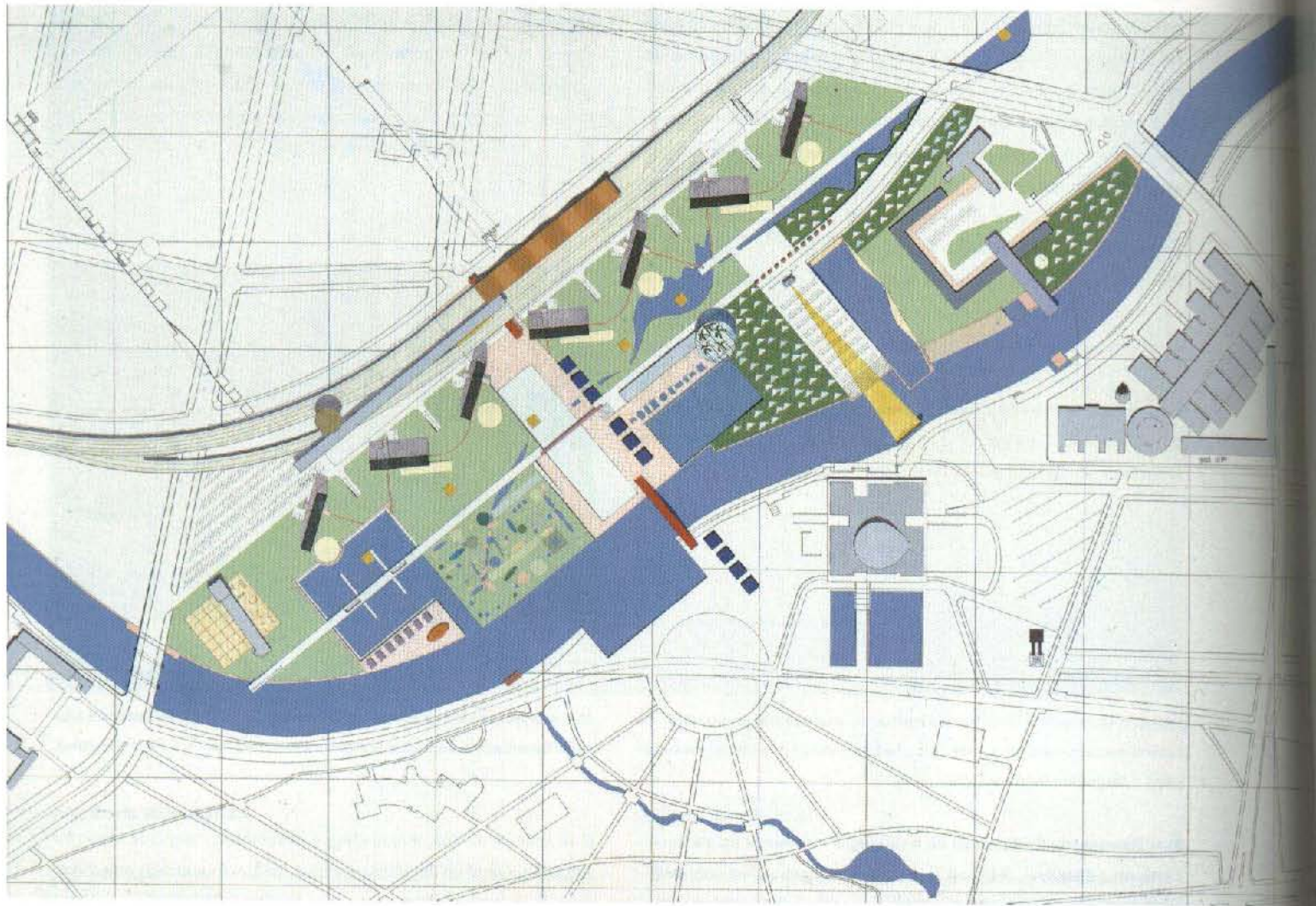
ELENI GIGANTES: La tecnología siempre se relaciona con la modernidad y con los nuevos programas, aunque esto tal vez no estaba tan claro cuando los cambios se producían lentamente. En griego, *techne* simplemente significa «destreza/arte», y la tecnología es la suma y la combinación de nuestras destrezas. Por tanto, considerarla como algo extraño o exterior a nosotros mismos supone un pensamiento mágico, una proyección de responsabilidades hacia el exterior, fuera de nosotros. Angustiosamente o no, somos prisioneros del presente,

The way you «attack» a project is by means of a strategy instead of a proposal for a specific architectural intervention... You don't start with a building.

ELIA ZENGHELIS: Yes, it is strategy— sometimes there is no need for a building. But when the strategy is clear the buildings almost write themselves— a case of what we called with Rem «écriture automatique». This establishes the «what» and the «why». However, part of «how» involves geometry. Notwithstanding a certain allergy we have toward the notion of «timelessness», the skill and the patience to handle geometry has remained a constant, even a criterion for architecture, from before Iktinos and Callicrates, to beyond the present. And this does not contradict anything else we've said.

Which is your interpretation of technology, its relation to modernity, new programs?

ELENI GIGANTES: Technology is always related to modernity and new programs though this maybe was not clear when the pace of change was slow. In Greek *techne* simply means «skill/art» and Technology is the sum of our combined skills. So to see it as alien or outside ourselves is magic thinking, a projection of responsibility outward away from ourselves. Anxiously or not, we are captives of the present, since the limitations of the past can no longer satisfy our imaginations. Our lives are undergoing constant revision under the impact of accumulating technologies which seek to make the planet an «auxiliary to our com-



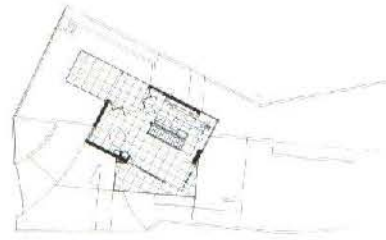
ya que las limitaciones del pasado ya no pueden satisfacer nuestra imaginación. Nuestras vidas están sometidas a una revisión permanente bajo el impacto de unas tecnologías en continuo crecimiento que intentan hacer del planeta un «medio auxiliar para nuestro bienestar». Nuestros *cuerpos* se han visto seducidos por la comodidad —se adaptan sin esfuerzo, ya que nuestro modo de vida se ha simplificado y se ha hecho más fácil—. Pero la lentitud con la que nos enfrentamos a las implicaciones de este proceso produce un retraso en la creación de un clima intelectual y moral y una dificultad, incluso en la filosofía y en el arte, para descubrir el oro entre la escoria de lo nuevo.

Esta ambigüedad se refleja en la arquitectura. En un extremo, la mitología que acompaña a la alta tecnología no se da cuenta de que la arquitectura es asimismo una tecnología, y sugiere que la tecnología hace innecesaria la arquitectura. En el otro extremo, el estancamiento del «humanismo» no logra encontrar humanidad en lo nuevo, por lo que, en un mundo sin sentido donde la arquitectura edificada *de hecho* carece de sentido, la arquitectura confina su inteligencia al papel mientras busca un significado en la semántica y otros arcanos. En ambos

fort». Our *bodies* are seduced — they adapt effortlessly, since the way we live is smoothed and simplified. But the slowness with which we come to grips with the implications creates a time-lag in the fabrication of an intellectual and moral climate and difficulty, even in philosophy and the arts, in locating the gold in amongst the dross of the new.

This ambiguity is mirrored in architecture. At one extreme, the mythology attendant on Hi-Tech fails to see that architecture is equally a technology, and suggests that technology makes architecture redundant. At the other extreme, a paralysis of «humanism» fails to find humanity in the new and so, in a meaningless world where built architecture is *de facto* meaningless, Architecture confines its intelligence to paper while searching for meaning in semantics and other arcana. In both cases the negation of architecture seems to stem from a romantic ideal of the architect as an intuitive Artist. Hi-Tech judges this to be inadequate to the present (tis) and the «humanists» who resist admitting limitations in architecture's power to humanize, choose to define the present as inimical.

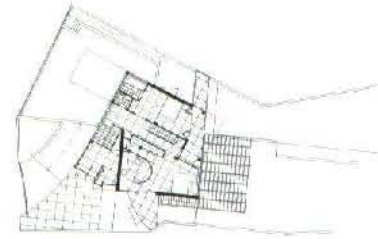
Strangely the latter tendency is used as a teaching vehicle, with mesmerising effect on students, who in their eagerness to learn, produce cheerful negations of architecture. These «succeed» insofar as they are content to be a riddle wrapped in a mystery inside an enigma.



planta segunda / second floor plan



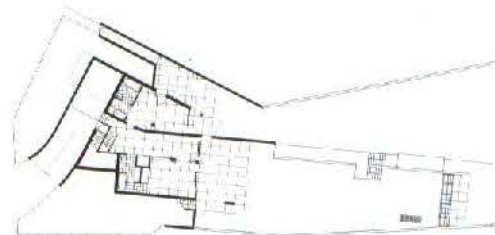
alzado principal / main elevation



planta primera / first floor plan



alzado posterior / rear elevation



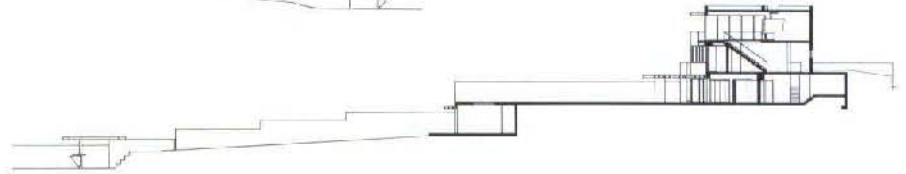
planta baja
ground floor plan



sección longitudinal
longitudinal section



alzado lateral / side elevation



sección longitudinal / longitudinal section

casos, la negación de la arquitectura parece provenir de un ideal romántico que considera al arquitecto como artista intuitivo. La alta tecnología considera que esto es inadecuado para el momento actual (lo es) y los «humanistas», que se resisten a reconocer limitaciones al poder de la arquitectura para humanizar, optan por definir el presente como algo hostil. Singularmente, esta última tendencia se utiliza como vehículo de enseñanza y tiene un efecto hipnótico sobre los estudiantes, que, en su afán de aprender, producen alegres negaciones de la arquitectura. Estas «tienen éxito» en la medida en que están satisfechas de ser un «acertijo oculto en un misterio dentro de un enigma», acompañado de una «promesa mayor» y tranquilizadora. Pero cuando un estudiante intenta unir estas intenciones a la arquitectura, empieza a ocurrir algo bastante cómico y vemos a la arquitectura *resistirse* a ser traducida al lenguaje de la educación clásica y —como una diva de carácter— imponer implacablemente sus propias exigencias. La arquitectura es una *tecnología* con ciertas características «ineludibles». No es *a priori*, comienza con un problema específico. Así como el caos surgió de la decisión de examinar determinadas variables inexplicables que contradecían el sta-

acompañado by a reassuring «bigger promise». But when a student attempts to marry these intentions to architecture, something rather humorous starts happening and we see architecture *resisting* translation into the language of classical education and —a tempestuous diva— relentlessly exerting her own demands. Architecture is a *technology* with certain «inescapable» characteristics. It isn't *a priori*. It begins with a specific problem. Just as Chaos emerged from deciding to look at inexplicable variables that contradicted the status quo, specific problems are the field of surprises where unclear and contradictory realities speak. It's a maker, not a product of the intellectual climate, and deals directly with the world of change, since the implications of change are its material. Since it embodies ideas to make them real—even when disembodied as an «invisible» masterplan—its materiality is its crucible. It can't hedge its bets and write footnotes, neither can it be a private language of *idioties*. There can be no intentions that don't materialise and that's its test. Dumb, a speechless medium like music and math, it expresses ideas that aren't quite interchangeable with spoken language and addresses perceptions and an intelligence not wholly intellectual, hovering somewhat beyond the grasp of words and theories. And in fact there is a gap—different media travel at different speeds and need to retain the right to oppose each other.

tus quo, los problemas específicos son el campo de sorpresas donde hablan unas realidades confusas y contradictorias. La arquitectura es un productor, no un producto del clima intelectual, y trata directamente con el mundo del cambio, ya que las implicaciones del cambio constituyen su material de trabajo. Al materializar las ideas para hacerlas reales —incluso cuando, desencarnadas, constituyen un plan general «invisible»—, su materialidad es su crisol. No puede limitar sus apuestas y escribir notas a pie de página, ni constituir un lenguaje privado para *neócos*. En ella no puede haber intenciones que no se materialicen y ésta es su piedra de toque. Muda, pues es un medio sin palabras como la música y las matemáticas, expresa ideas que no son totalmente intercambiables con el lenguaje hablado, y se dirige a la percepción y a una inteligencia que no es enteramente intelectual, flotando un poco más allá del alcance de las palabras y las teorías. De hecho, existe una quebra: los diferentes medios viajan a diferentes velocidades y necesitan conservar el derecho de oponerse unos a otros.

ELIA ZENGHELIS: En un mundo que está redefiniéndose a sí mismo, la tecnología responde a nuestra confianza instintiva en el orden y restablece un equilibrio psicológico. Parece haberse implantado a sí misma en dos direcciones. Por una parte, proporciona una nueva red que envuelve el globo con su infraestructura de comunicaciones —en esta versión acelerada del proyecto *Green City* de Barsch y Ginsberg, lo urbano y la naturaleza son formas fluctuantes de sobrecarga y aligeramiento—. Europa es un paradigma de la metrópoli —ya no es fragmentaria, sino una red continua en la que las ciudades son meras intensificaciones, con su arqueología claramente suspendida dentro de un tejido extenso—.

Por otra parte, actualmente este tejido está injertado dentro de nosotros mismos y parece emanar del interior. Provistos de extensiones orgánicas que damos por supuestas, creemos que este artificio de la conducta es un don de la vida y olvidamos maravillarnos de cosas tan triviales como el acto de descolgar el teléfono. Las jerarquías físicas tradicionales se han sustituido por conexiones orgánicas —proporcionadas por la tecnología— entre el individuo y una totalidad compleja con la que podemos aprender a jugar como si tocáramos un instrumento musical maravilloso.

Esto tiene algunas implicaciones respecto al papel que juega el arquitecto actualmente. La arquitectura no parece ser muy necesaria...

ELIA ZENGHELIS: El modo en que se lleva a la práctica está absorbido por sus propios prejuicios: la dependencia de un contexto que desaparece, una materialidad anticuada, jerar-

ELIA ZENGHELIS: in a world which is re-defining itself, technology responds to our instinctive reliance on order and restores a psychological balance. It seems to have implanted itself in two ways. On one hand it provides a new network covering the globe with its infrastructure of communications —in this accelerated version of Barsch's and Ginsberg's *Green City* project, urbanity and nature are fluctuating modes of overload and relief. Europe is a paradigm of the metropolis— no longer fragmentary but a continuous network in which its cities are mere intensifications, its archaeology suspended clearly within an expanded tissue.

On the other hand, this tissue is by now grafted into ourselves and seems to emanate from within. Equipped with organic extensions that we take for granted, we now expect this behavioural artifice as a gift of life and forget to marvel at such trivial things as picking up the phone. Traditional physical hierarchies have been replaced by organic links —supplied by technology— between the individual and a complex totality which we can learn to play like a fantastic musical instrument.

OSAKA FOLLY
Eleni Gigantes and Elia Zenghelis, 1990
Photo: Jeanne Biret



There is here an implication about the role of the architect today. Architecture does not seem to be very necessary.

ELIA ZENGHELIS: The way it is practised it is engrossed in its own prejudices: dependence on a retreating context, outdated materiality, self-referential hierarchies, opportunistic professionalism. At the other end,

quías auto-referenciales, profesionalismo oportunista. En el otro extremo, está perdida en la opacidad de su propio discurso, que se acumula como un *malestar* filosófico. Uno se pregunta qué le ocurre a toda esta agonía del pensamiento: evidentemente, sus pocas elucidaciones «arquitectónicas» no son más que papeles pintados de buen gusto.

Estos planteamientos son incapaces de producir una arquitectura para nuestra época. Entre los medios con los que la humanidad proyecta su mundo, la arquitectura es el único que materializa lo excelente para fomentarlo. Tiene que ser paradigmática. Las nuevas libertades se resisten a ser encauzadas por las jerarquías tradicionales y, por tanto, la autoridad de la arquitectura se ve corroída por los nuevos medios que responden de un modo inteligente y más rápido. Obviamente, la arquitectura se debe someter a una nueva valoración radical para encontrar su papel dentro de las realidades de un mundo inestable que se mueve hacia el futuro.

ELENI GIGANTES: Siempre existe la necesidad de visionarios e inventores. Bugsy Siegal y Walt Disney son grandes arquitectos del siglo xx con tanta seguridad como lo es Leonidov. En este contexto, resulta provechosa la fábula de *El traje nuevo del Emperador*. El niño pequeño que aparece en ella pertenece al presente de modo natural, como el pez que nada en el agua, mientras que el resto de nosotros podemos necesitar la ayuda de un equipo de buceo. Si no lo apoyamos, él se nos impondrá. En lugar de los cortesanos que se dejan manejar fácilmente, él es nuestro cliente ideal.

ELIA ZENGHELIS: El arquitecto responde con una persistencia analítica y una paciencia fanática, como el surfista en busca de la ola perfecta...

it is lost in the opaqueriness of its own discourse, accumulating as a philosophic *malaise*. One wonders what happens to all this agony of thinking: on current evidence, its few «architectural» elucidations amount to no more than tasteless wallpapers.

All this fails to produce an architecture for our age. Of the media with which humanity designs its world, architecture is the one that embodies excellence to promote it. It has to be paradigmatic. The new freedoms resist being harnessed by traditional hierarchies and so the authority of architecture is eroded by emerging media that respond intelligently and faster. Obviously it must undergo radical reevaluation to find its role within the actualities of an unstable world in forward motion.

ELENI GIGANTES: There is always a need for visionaries and for invention. Bugsy Siegal and Walt Disney are great architects of the twentieth century as surely as Leonidov. A useful fable is *The Emperor's New Clothes*. The little boy is native to the present like a fish of the sea, while the rest of us may need some deep-sea diving equipment to assist us. He'll patronise us if we don't patronise him. Instead of the courtiers who provide a free ride, he's our ideal client.

ELIA ZENGHELIS: With analytical persistence and fanatical patience, like the surfer looking for the perfect wave...

CHECKPOINT CHARLIE, BERLIN. Elia Zenghelis, 1985-1990



edificio de viviendas checkpoint charlie

El edificio se encontraba situado en el sector americano del Checkpoint Charlie, la frontera que atravesaba uno de los ejes más importantes del Berlín del siglo dieciocho: la Friedrich strasse, dividida en su tramo medio por el Muro. Esta ubicación se encontraba dominada por la presencia física del Muro y por la ambigüedad que ello implicaba sobre la extensión visible de esta parte de la ciudad. Situada en el interior de la implacable retícula urbana del siglo dieciocho, la zona había sido devastada y en parte asolada. Algunas antiguas estructuras del Berlín de antes de la guerra aún se alzan aisladas de forma fantasmagórica, con sus muros medianeros definiendo lo que fue paisaje urbano del Berlín de la postguerra: una secuencia de vacíos que parecían tallados al azar sobre una estricta solidez y que han sido posteriormente invadidos por el omnipresente optimismo de las torres, las naves y los pabellones de los años cincuenta y sesenta.

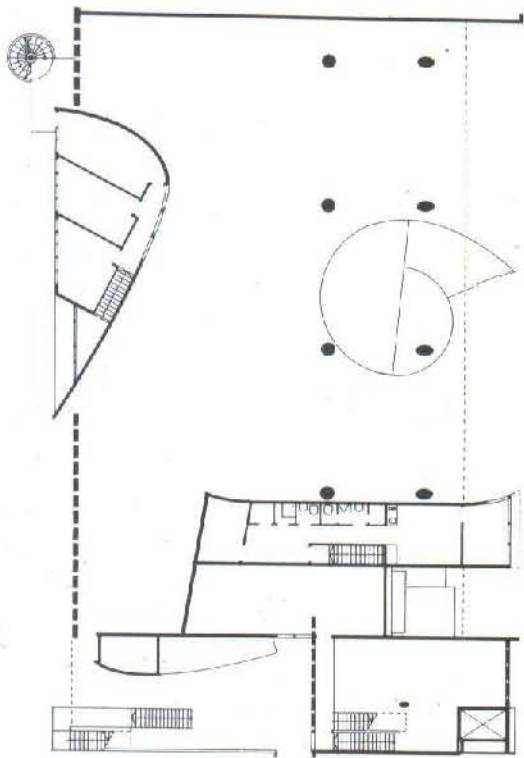
El devenir histórico de edificación y destrucción proporciona a la ciudad una doble imagen donde las fachadas de las estructuras de preguerra definen provisionalmente los bloques perimetrales tradicionales, mientras que sus medianeras establecen la composición de los interiores. Checkpoint Charlie, ahora convertido en edificio de viviendas, era un vacío ocupado entre dos viejas estructuras. Uno de los objetivos del proyecto fue el de preservar el anterior y vigente entonces entorno de vallas, naves, torres de vigilancia, postes y tráfico rodado. La cubierta metálica en voladizo, que flota sobre el edificio como el ala de un aeroplano, permanece como único vestigio de la iconografía de un lugar en otro tiempo histórico. La plataforma situada sobre el antiguo puesto de control se convierte en un suelo elevado dos plantas por encima del nivel de la calle que sirve de apoyo al bloque de viviendas. Este se retranquea con respecto a la alineación de los edificios contiguos, dejando expuestas sus medianeras y preservando así la identidad histórica del lugar. Sobre la plataforma se sitúan tres tipos de viviendas: una hilera de dúplex situada directamente sobre este *podio* y a la que se accede desde el patio interior; tres niveles de pequeños apartamentos con acceso a través de una *calle en el aire* que da a la Friedrichstrasse; y, por último, una serie de áticos cuyas terrazas se sitúan sobre la hilera de apartamentos.

checkpoint charlie apartment building

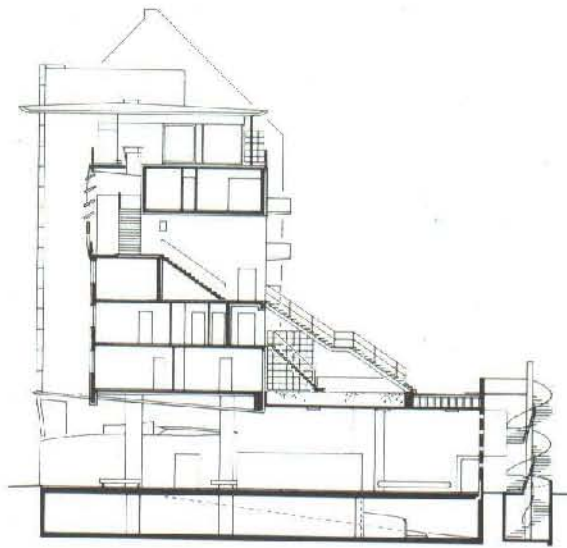
The building was located at the American sector of Checkpoint Charlie, the border crossing between East and West on Friedrichstrasse (one of Berlin's most important 18th-century axes, divided by the Wall at approximately mid-point). This location is dominated by the physical presence of the Wall and by the ambiguity that this gives to the visible extension of the city beyond. Within the relentless 18th-century grid of streets, the area has been devastated and in parts almost razed to the ground. Old structures from Pre-War Berlin stand isolated like ghosts, with their blank party walls defining Berlin's Post-War urban landscape: a sequence of voids randomly carved out of strict solidity and then freely infiltrated by the pervasive optimism of slabs, towers, sheds and pavilions from the 50s and 60s. An historical relay of construction and destruction provides the city with a double vision where the facades of the Pre-War structures tentatively define the traditional perimeter blocks, while their party walls set off the composition of the interiors.

Checkpoint Charlie, now a residential building, is an occupied void between two old structures. Its landscape of hoardings, sheds, viewing towers, car movement and manning posts is to be retained. The metal cantilevered roof, hovering over the street like an aeroplane wing, remains as the only element from the iconography of a once historic point. The roof over Checkpoint Charlie becomes an elevated ground which serves as a support for the building housing the residential accommodation, which is set back from the street front. In doing this, it leaves exposed parts of the existing party walls in the adjoining structures and the inherited intelligence of the site is preserved. Three categories of house-types are superimposed on this platform: sitting directly on the elevated ground a terrace of two-storey family houses is accessible from their gardens; over the houses a "street-in-the-air" along Friedrichstrasse provides access to three levels of smaller apartments; and the roof of the apartment block acts as a deck for the penthouses.

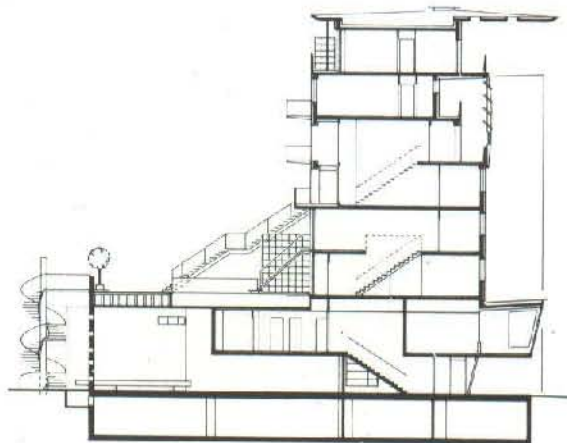




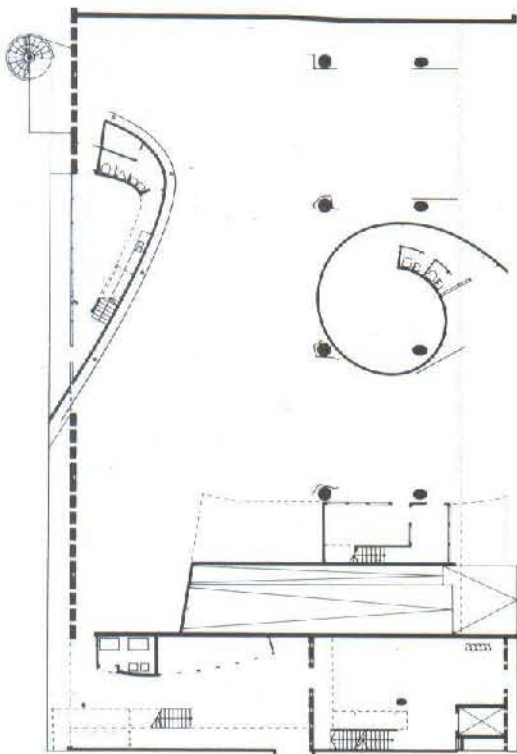
entrepanta / mezzanine floor plan



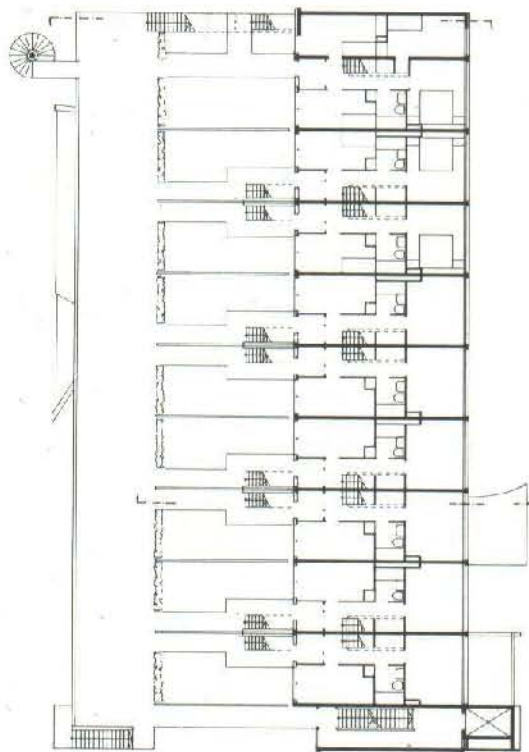
sección transversal / cross section



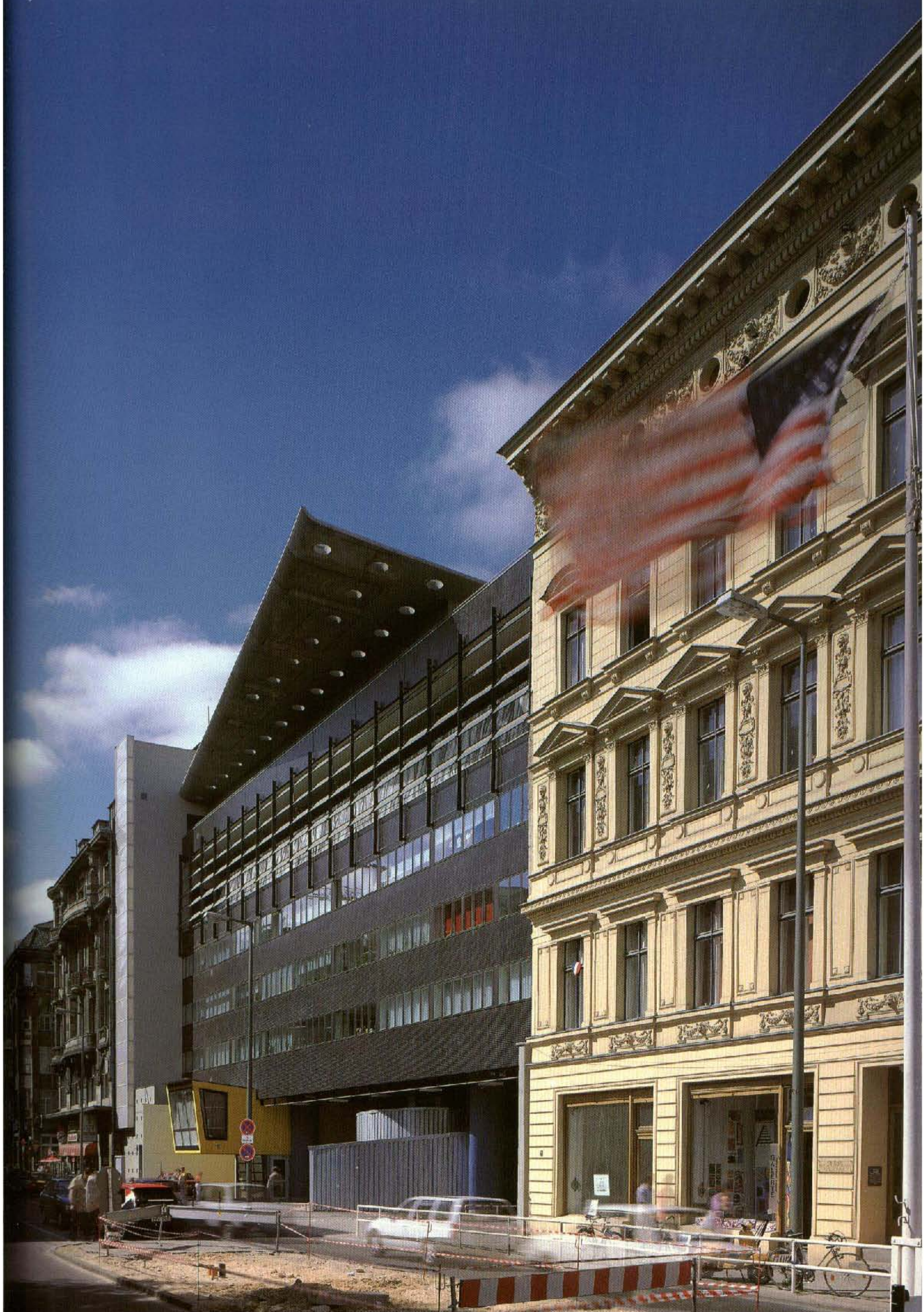
sección transversal / cross section

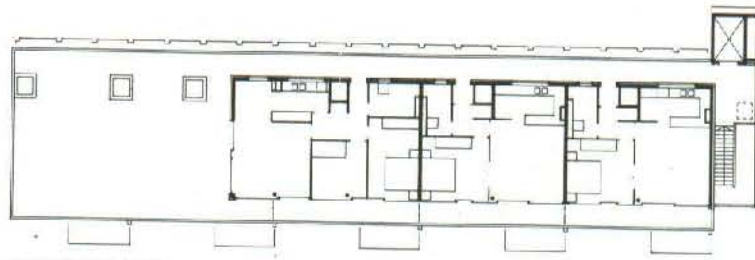


planta baja / ground floor plan

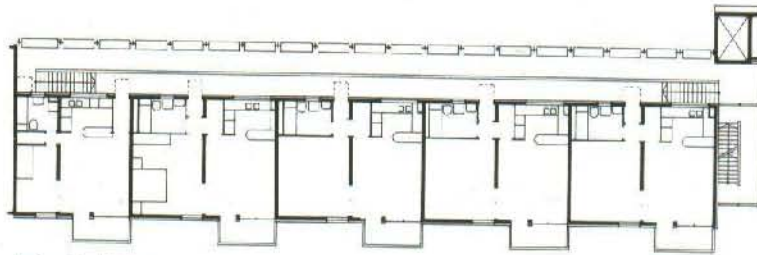


planta primera / first floor plan

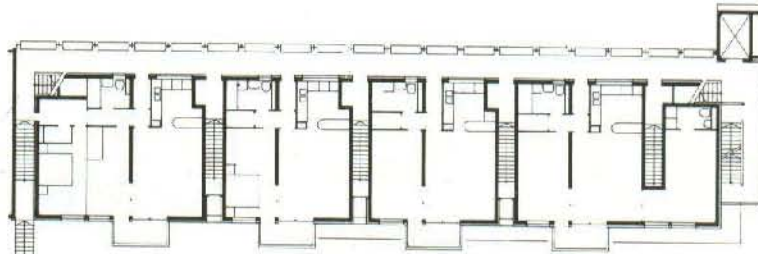




planta sexta / sixth floor plan



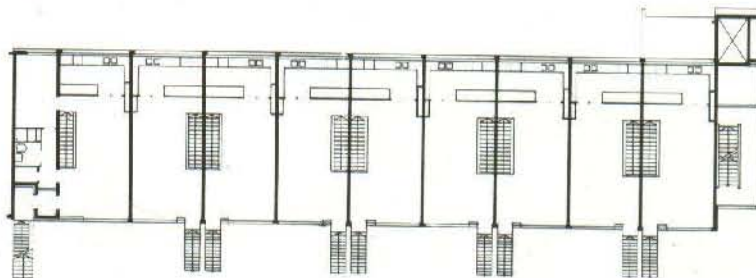
planta quinta / fifth floor plan



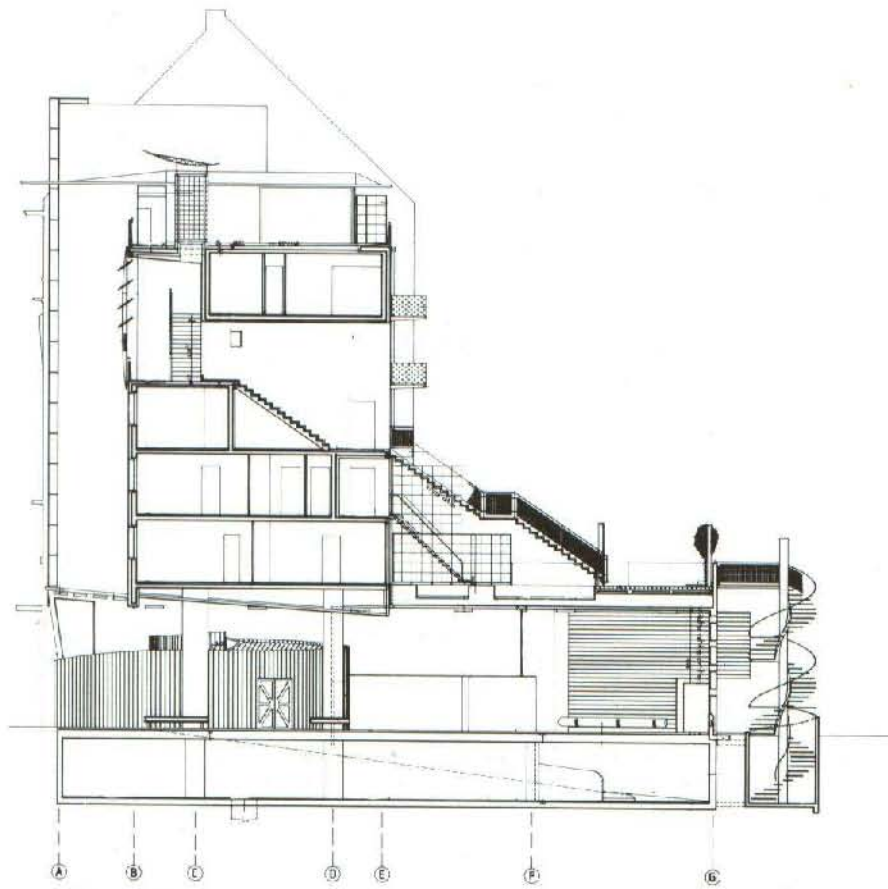
planta cuarta / fourth floor plan



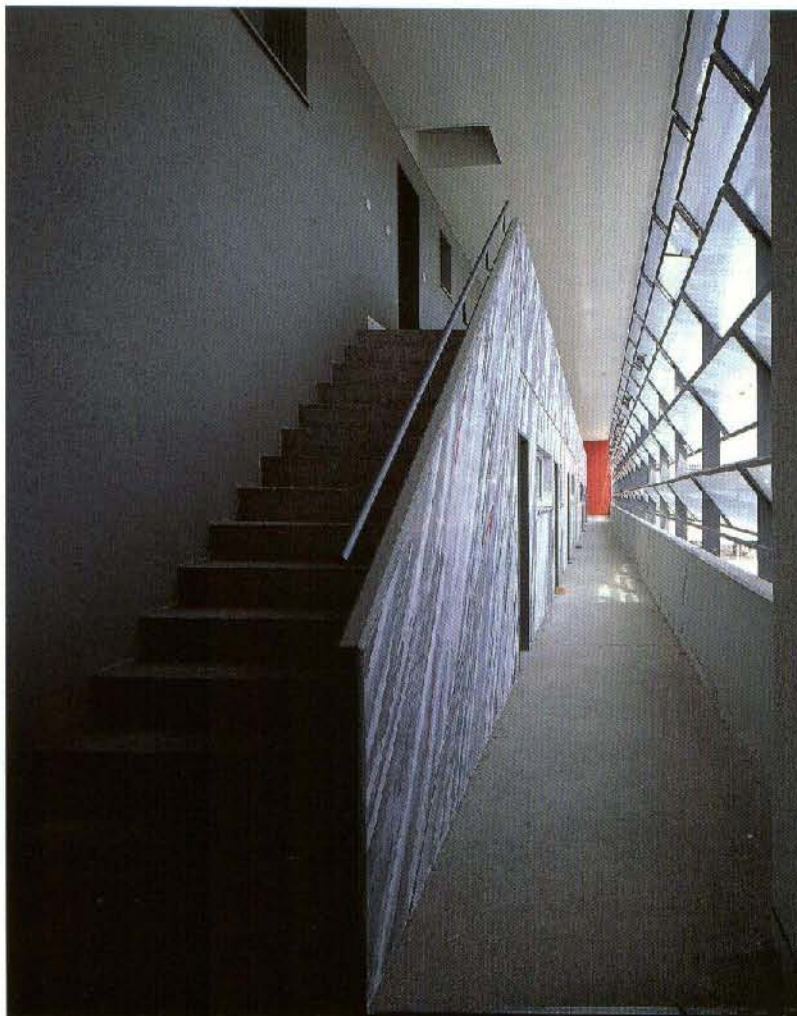
planta tercera / third floor plan

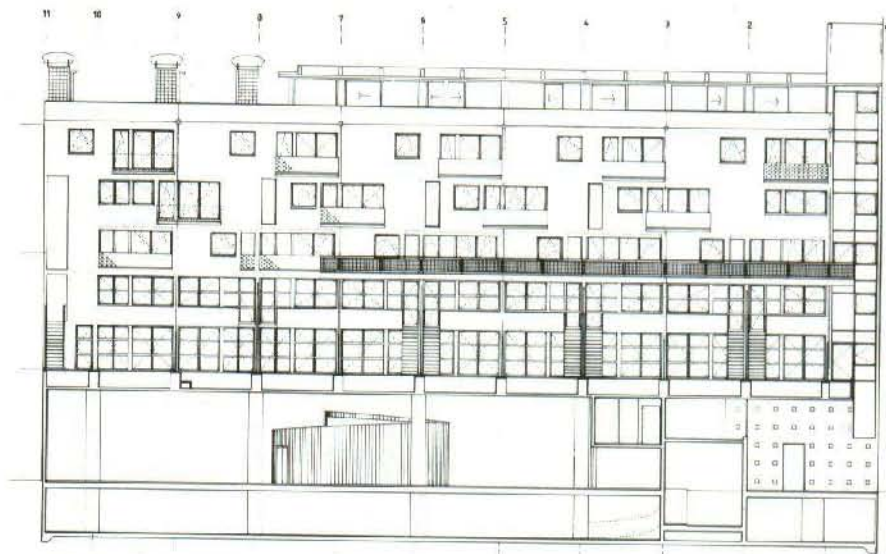


planta segunda / second floor plan

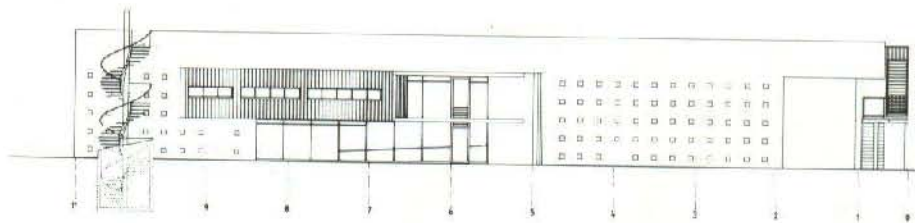


sección transversal / cross section





sección-alzado posterior cuerpo alto / rear elevation of upper section



alzado posterior cuerpo bajo
rear elevation of lower section









argostoli, grecia 1986

hotel xenia en cephalonia

La antigua villa de Argostoli, de estilo predominantemente neoclásico, fue completamente destruida por un terremoto en 1953. En su reconstrucción se utilizaron edificios de hormigón reforzado de dos a cuatro plantas de altura. La ciudad se sitúa en el marco de una majestuosa bahía, a modo de fiordo, que mira al noreste hacia las altas montañas.

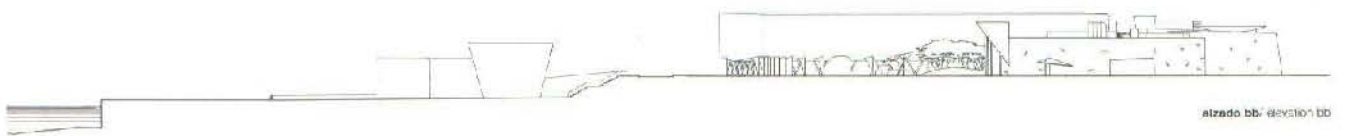
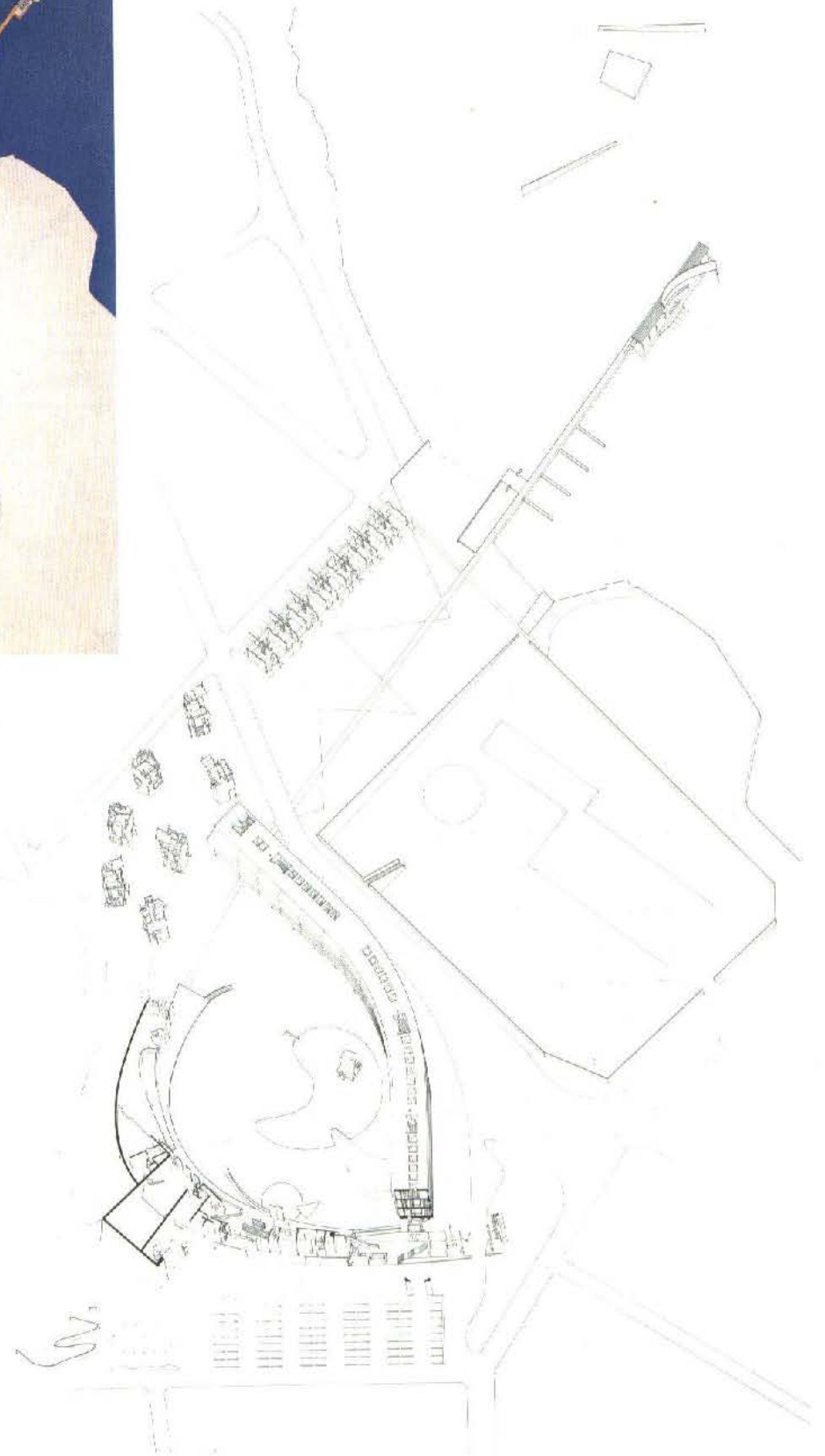
A diferencia de la mayor parte de los puertos griegos, Argostoli vuelve su espalda al mar, siendo su principal centro de gravedad la plaza principal —o *plateia*—, de la que parte una avenida bordeada de palmeras —el antiguo paseo marítimo— que finalmente desemboca en el solar del Xenia.

El objetivo principal del proyecto fue rematar esta avenida mediante la transformación del hotel y sus alrededores en una *plateia de recreo* que actuaría como prolongación de la plaza principal —de carácter más formal—. Así, el recorrido a lo largo del espacio situado entre estos dos *polos* —de caracteres tan opuestos— se vería reforzado por la existencia de un destino concreto. Situada en el extremo de la avenida, la entrada al hotel —visible desde la plaza— recoge la circulación y la dirige hacia la Avenida Xenia, un sendero que atraviesa el solar trazando una curva y que culmina en el mar, convirtiéndose en la espina dorsal del programa. Así, la trayectoria desde el vestíbulo hacia el mar se desarrolla en secuencia programática —piscina, barbacoa, pista de baile al aire libre y discoteca— hasta llegar a la playa, donde se sitúan el puerto deportivo, el muelle, la barra de ostras, el rompeolas y las islas de saltos. De este modo, las instalaciones para el público se organizan a lo largo de la espina dorsal del proyecto. El vestíbulo, el patio y el centro de congresos están situados en la parte más cercana a la ciudad, y sirven para definir el límite Este de la *plateia*. Las habitaciones ocupan un bloque alargado que parte del vestíbulo trazando una segunda curva que rodea la *plateia*. El programa del hotel también incluye unas villas independientes situadas en el bosque y un motel de verano al aire libre cerca de la playa.

xenia hotel in cephalonia

The predominanty Neo-Classical buildings of the city of Argostoli were completely destroyed by an earthquake in 1953 and the town has been rebuilt with two-to-four storey reinforced concrete buildings. It is situated in an imposing fjord-like bay facing northeast towards high mountains.

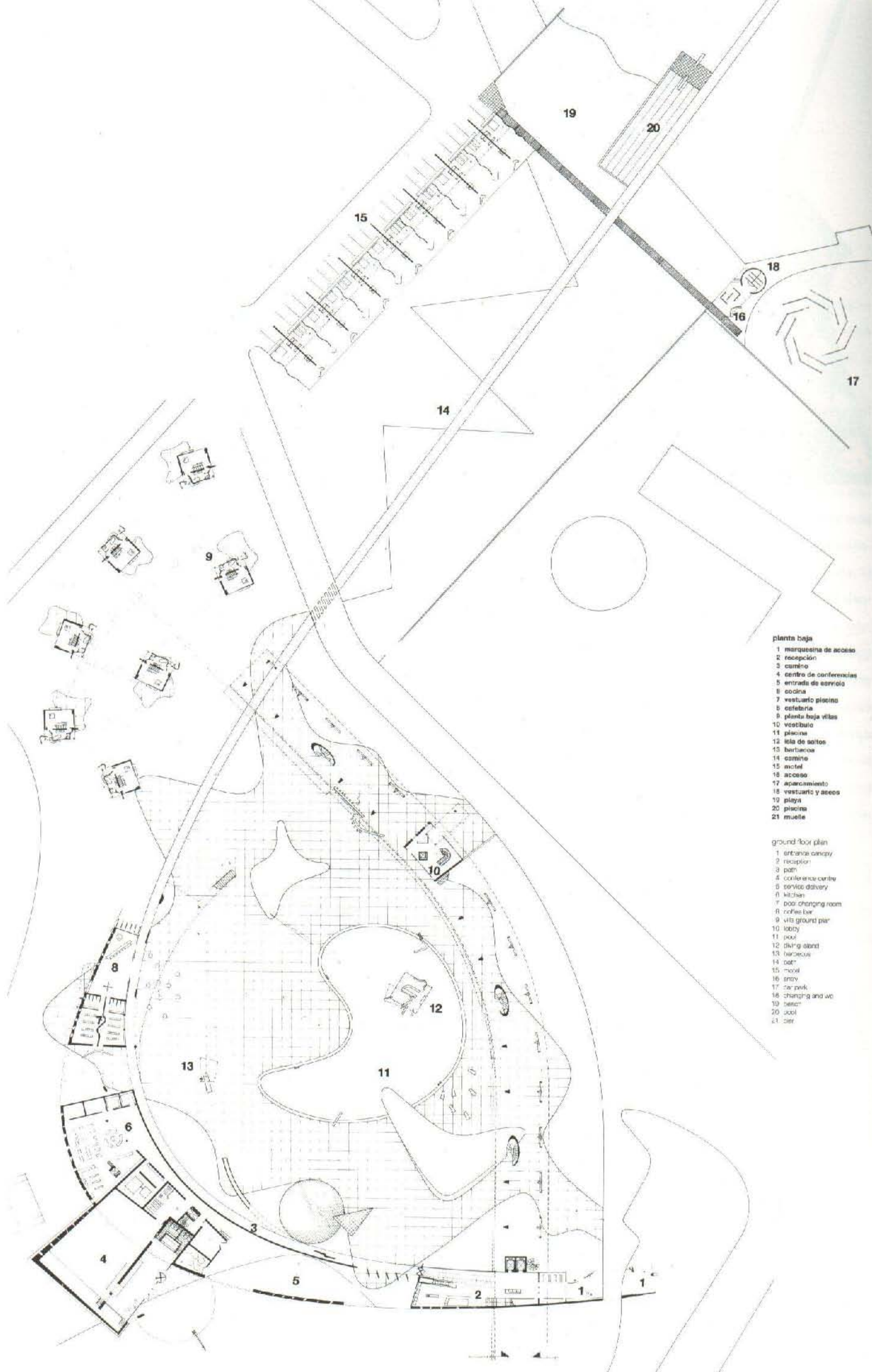
Unlike most Greek seaports, Argostoli turns its back to the sea and its centre of gravity is the main square, or *plateia*. From the *plateia* is a palm-tree lined avenue, the pre-1953 town promenade, which presently peters out at the Xenia site. The principal idea of the project was to complete this promenade by developing the idea of the hotel and its site into a public *pleasure plateia* as a counterfoil to the formal main square, so that strolling between these two "poles" along the promenade is reinforced by destination and by contrasting character. At the end of the Promenade the hotel entrance (visible from the main square) picks up the circulation and "hooks" it on to the "Xenia Promenade", a curved route that traverses the site and culminates in the sea —thus becoming the programmatic spine of the project. The trajectory from lobby to sea moves in a programmatic sequence across the site from the new *plateia* with its pool, barbecue, open-air dance floor and music disc to the beach with its marina, pier, oyster bar, breakwaters and diving islands out in the water. Thus the public facilities are organised along the spine of the project. The lobby, concourse and convention centre are sited nearest the town and define the eastern edge of the *plateia*. The hotel's sleeping accommodation wing hooks on to the public building at the lobby in a secondary curve that encloses the *plateia*. In addition there are self-contained villas in the forest and an open-air summer motel by the beach.



alzado bb / elevation bb



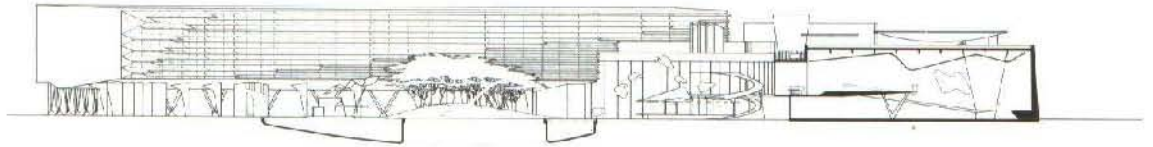
alzado cc / elevation cc



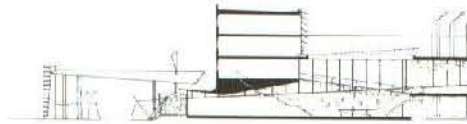
- planta baja**
- 1 marquesina de acceso
 - 2 recepción
 - 3 camino
 - 4 centro de conferencias
 - 5 entrada de servicio
 - 6 cocina
 - 7 vestuario piscina
 - 8 cafetería
 - 9 planta baja vitas
 - 10 vestíbulo
 - 11 piscina
 - 12 isla de sillas
 - 13 barbacoa
 - 14 camino
 - 15 motel
 - 16 acceso
 - 17 aparcamiento
 - 18 vestuario y aseos
 - 19 playa
 - 20 piscina
 - 21 muelle

- ground floor plan**
- 1 entrance canopy
 - 2 reception
 - 3 path
 - 4 conference centre
 - 5 service delivery
 - 6 kitchen
 - 7 pool changing room
 - 8 coffee bar
 - 9 vitis ground pier
 - 10 lobby
 - 11 pool
 - 12 dining island
 - 13 barbecue
 - 14 path
 - 15 motel
 - 16 entry
 - 17 car park
 - 18 changing and wc
 - 19 beach
 - 20 pool
 - 21 pier

sección por piscina
y centro de congresos
section through pool
and convention centre



sección por recepción
section through reception



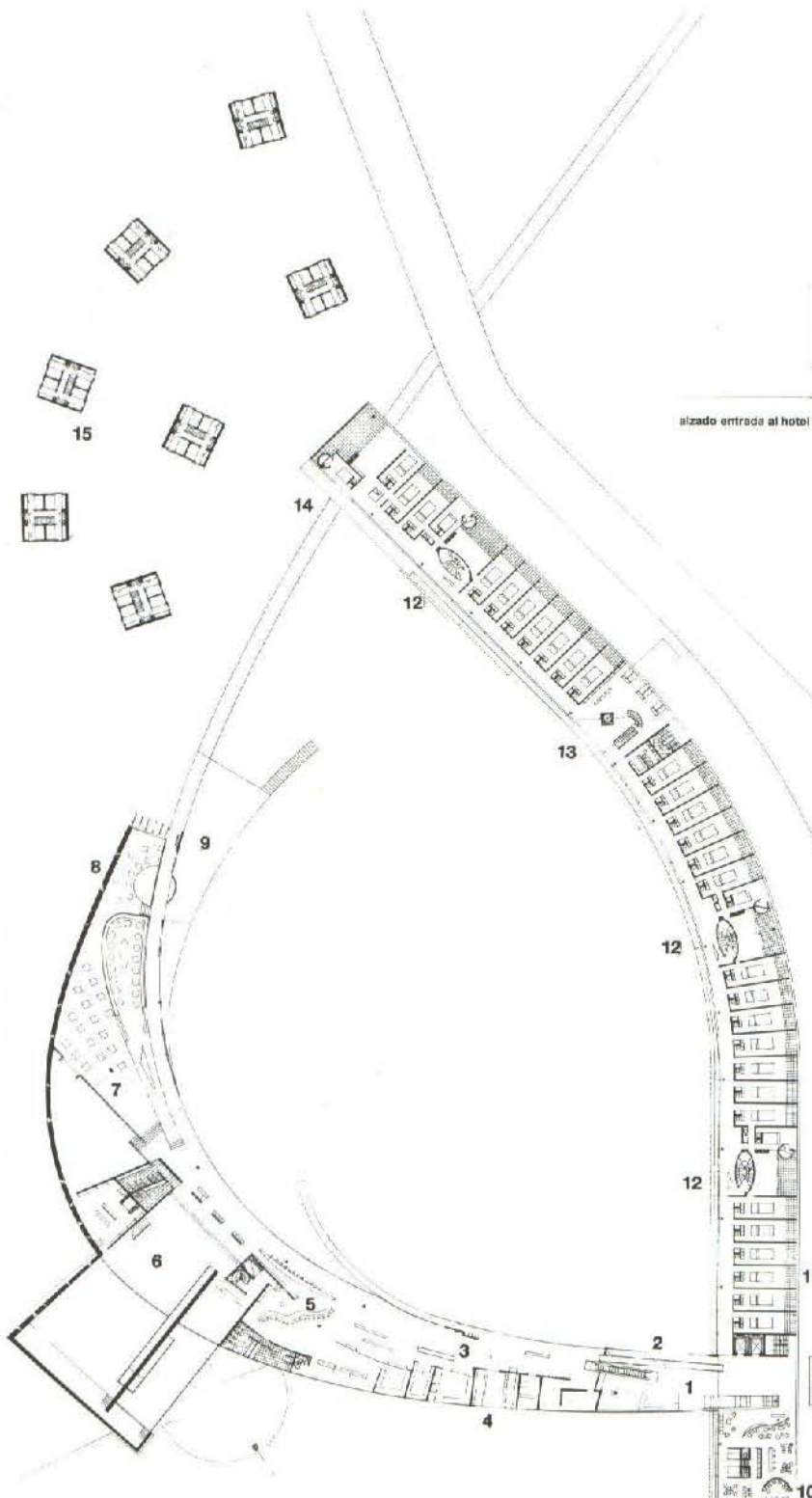
sección por sala de convenciones / section through convention centre



secciones transversales / cross sections



alzado entrada al hotel / entrance elevation

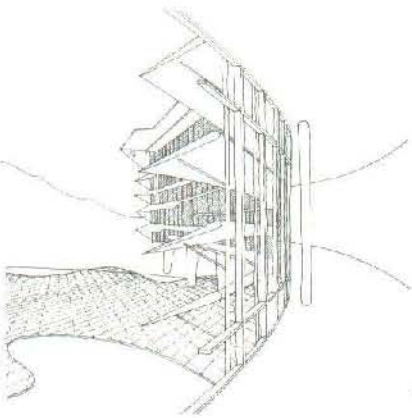


planta primera

- 1 vacío hacia recepción
- 2 rampa
- 3 explanada
- 4 zona comercial y administrativa
- 5 bar
- 6 entresuelo sala de conferencias
- 7 restaurante
- 8 plataforma del plano
- 9 terraza
- 10 salón de belleza
- 11 habitaciones dobles
- 12 suites
- 13 sala de lectura
- 14 apartamento
- 15 planta dormitorios villas

first floor plan

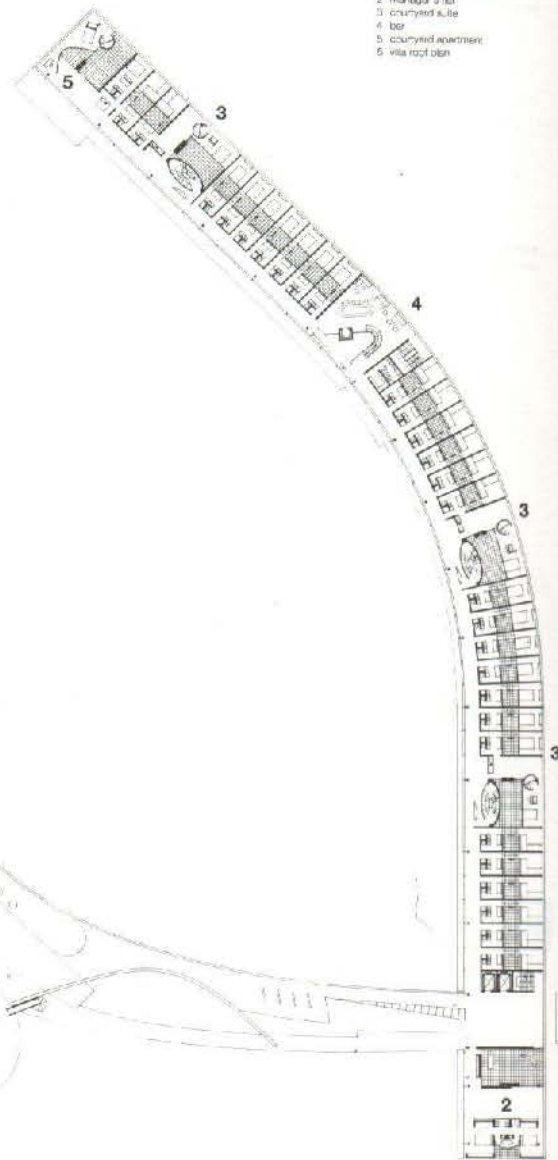
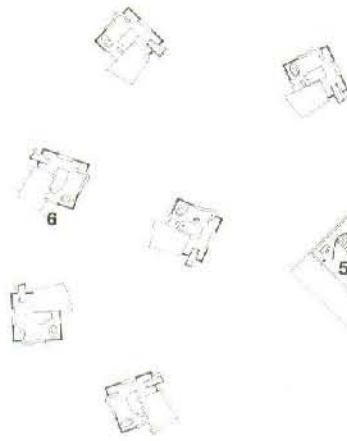
- 1 void to reception
- 2 ramp
- 3 concourse
- 4 shops and administration
- 5 bar
- 6 conference mezzanine
- 7 restaurant
- 8 client deck
- 9 terrace
- 10 beauty salon
- 11 double room
- 12 suite
- 13 reading room
- 14 apartment
- 15 villa bedrooms



pasillo principal, brise-soleils
brise-soleils of hotel corridor

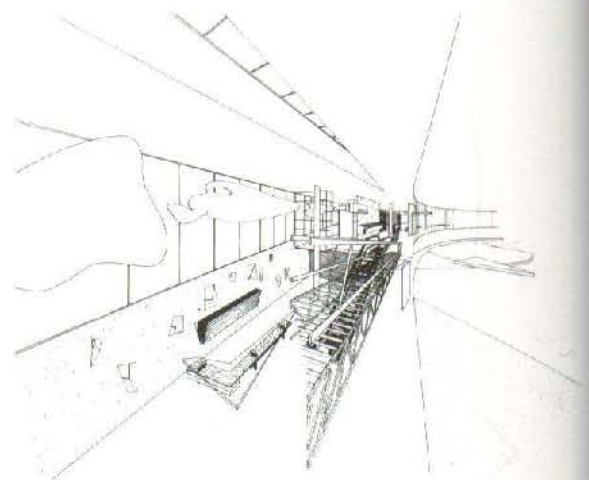
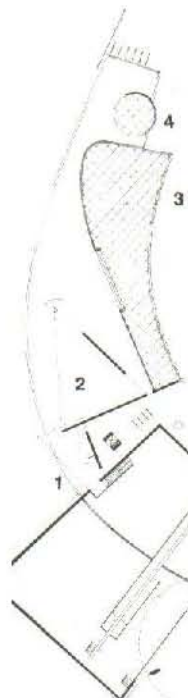
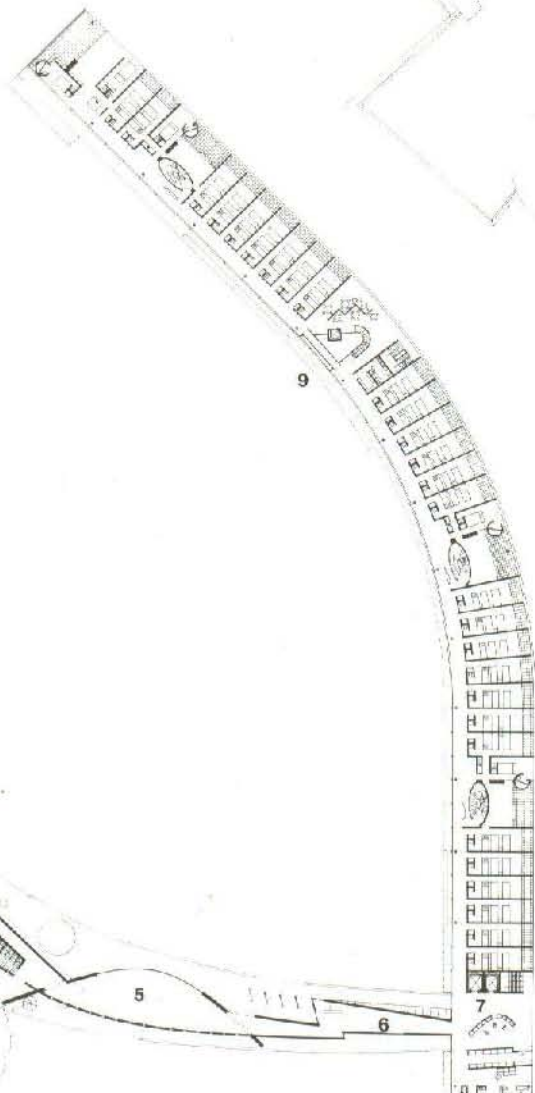
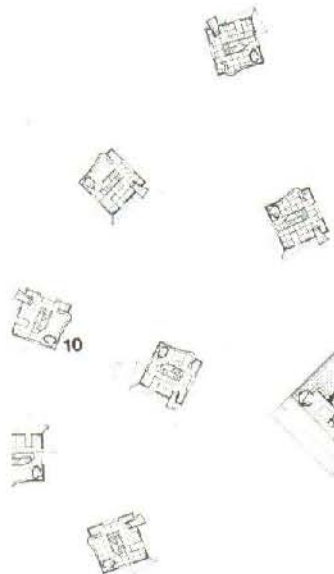
- planta tercera
- 1 helipuerto y escalera de solida
 - 2 dependencia del director
 - 3 patio suites
 - 4 bar
 - 5 patio apartamento
 - 6 punto de acceso villas

- third floor plan
- 1 helicopter pad and exit stair
 - 2 manager's flat
 - 3 courtyard suite
 - 4 bar
 - 5 courtyard apartment
 - 6 villa roof plan

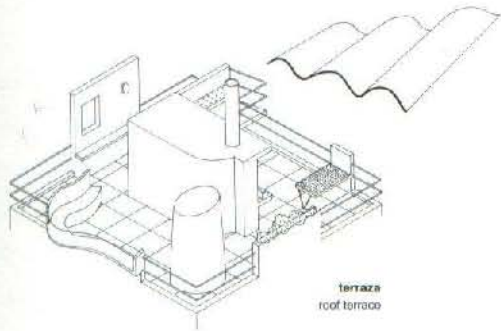


- planta segunda
- 1 bar al aire libre
 - 2 cine
 - 3 pista de baile al aire libre
 - 4 plataforma de la orquesta
 - 5 sala de servicio
 - 6 corredor de servicio
 - 7 limpiabotas
 - 8 lavandería
 - 9 sala de juegos de mesa
 - 10 terraza villas

- second floor plan
- 1 outdoor bar
 - 2 cinema
 - 3 outdoor balcony
 - 4 band box
 - 5 service lounge
 - 6 service corridor
 - 7 shoe shine
 - 8 laundry
 - 9 card room
 - 10 villa roof terrace

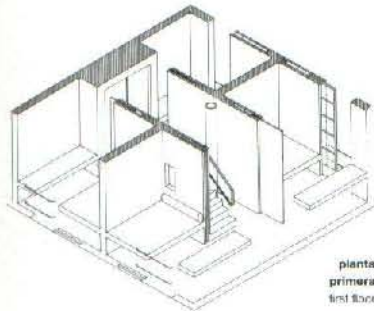


vestibulo del hotel
hotel lobby - exploded axonometric



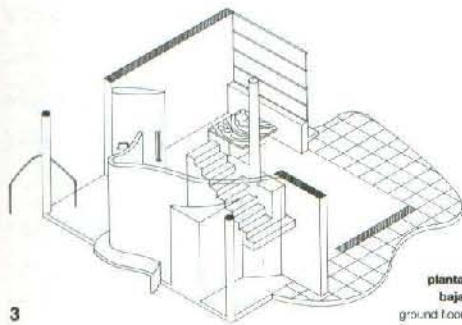
1

terraza
roof terrace



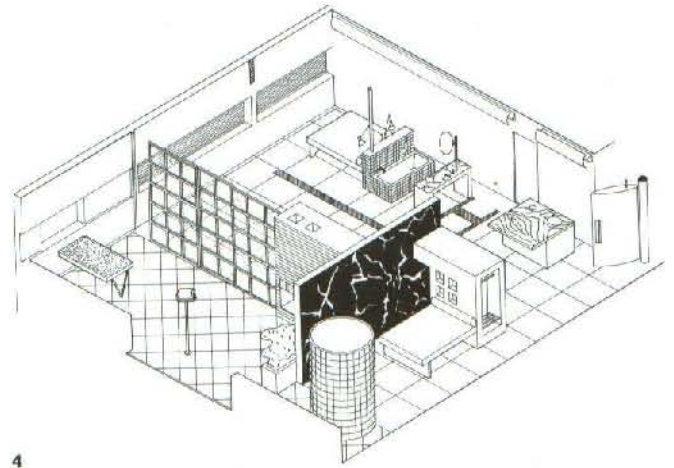
2

planta
primera
first floor

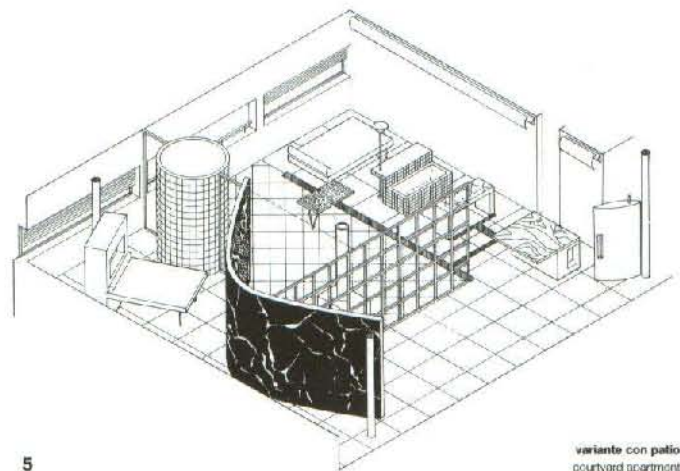


3

planta
baja
ground floor

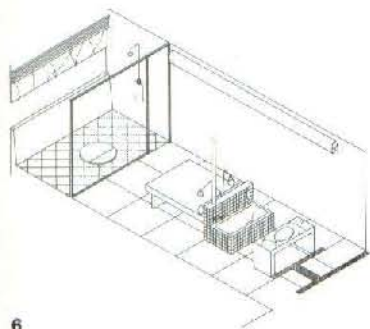


4

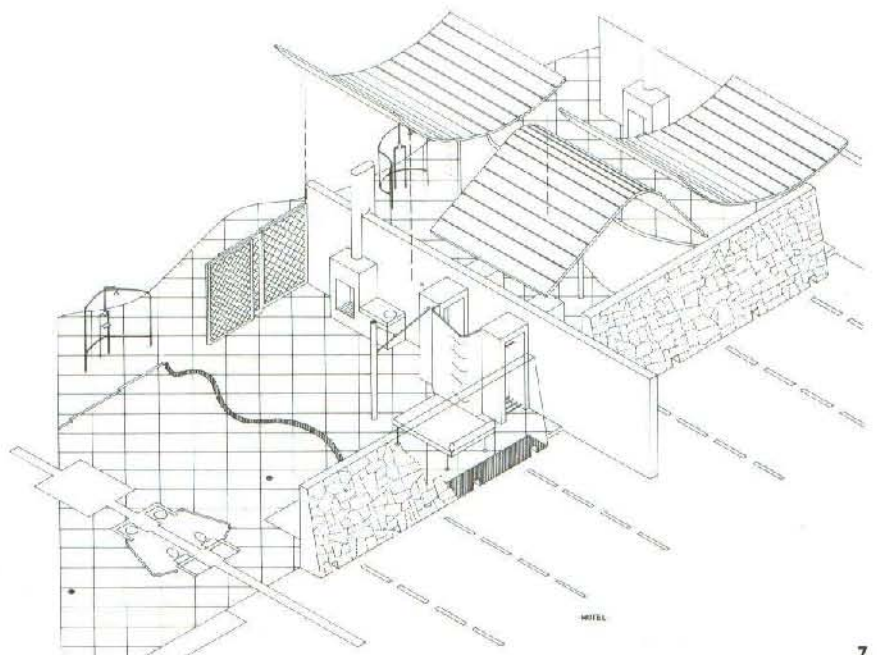


5

variante con patio
courtyard apartment



6



MOTEL

7

habitaciones tipo
1, 2, 3 unifamiliares
4, 5 apartamentos
6 hotel
7 motel de playa

typical rooms:
1, 2, 3 villas
4, 5 apartments
6 hotel
7 beach motel

paris, francia 1985

parc des chevaux

Situado entre el *Parc de la Villette* y la *Porte de la Villette*, el *Parc des Chevaux* es el generador de uno de los programas de la zona (el camino de herradura), siendo en espíritu el alter ego del *Parc de la Villette* de Bernard Tschumi.

Este hipódromo —el tercero de París junto con el del *Bois de Boulogne* y el de *Vincennes*— pretende reintegrar en la ciudad, como un recurso más, el más simple de los programas —el de la relación del hombre con los animales— de forma democrática y extrovertida. Junto con el ciclismo, la carrera y la marcha, la monta proporciona un *continuo de salud* a través de la zona, reviviendo una experiencia premoderna: la de contemplar París a 10 kilómetros por hora.

Para acometer la realización del hipódromo, el árido paisaje post-industrial del *Porte de la Villette* se transforma en un paisaje artificial que, a modo de *carrera de obstáculos* —colinas, estanques, setos, valles— es en sí mismo una abstracción de la naturaleza. Este paisaje puede posteriormente ser ordenado para dar cabida a campos de polo, picaderos, etc. A causa de la escasez de espacio horizontal, los servicios auxiliares —establos, gradas, vestuarios, etc.— se disponen en vertical, convirtiéndose en una especie de *cartel de anuncios* transparente que informa de las actividades y el uso del complejo.

Esta estructura —de 500 metros de largo— se compone de 10 pilares dispuestos a intervalos de 50 metros, cada uno de los cuales apoya un pie sobre el Parque del Hipódromo y el otro sobre el Foso de Entrada y Aparcamiento —una excavación que revela los esqueletos urbanos del metro y de las carreteras subterráneas. La Plataforma de Ejercicios queda conectada con estos espacios gracias a dos rampas: una externa, que asciende elípticamente por la *Haute Ecole*, y otra —en zig-zag— situada tras la Tribuna de los Ganadores y que conforma la silueta Oeste de la estructura.

La *Porte La Villette*, la *Peripherique*, el metro, el canal, los trenes del *Gare du Nord* y la *Rue des Flandres* —la calzada principal que atraviesa París de Norte a Sur— se entrel cruzan en el solar, contribuyendo a crear —junto con el hipódromo— una arqueología viva del transporte parisino.

parc des chevaux

Situated between *Parc de la Villette* and the *Porte de la Villette*, the *Parc des Chevaux* is a generator of one of the programs of the Zone (bridlepath) and is in spirit the alter-ego of Bernard Tschumi's *Parc de la Villette*.

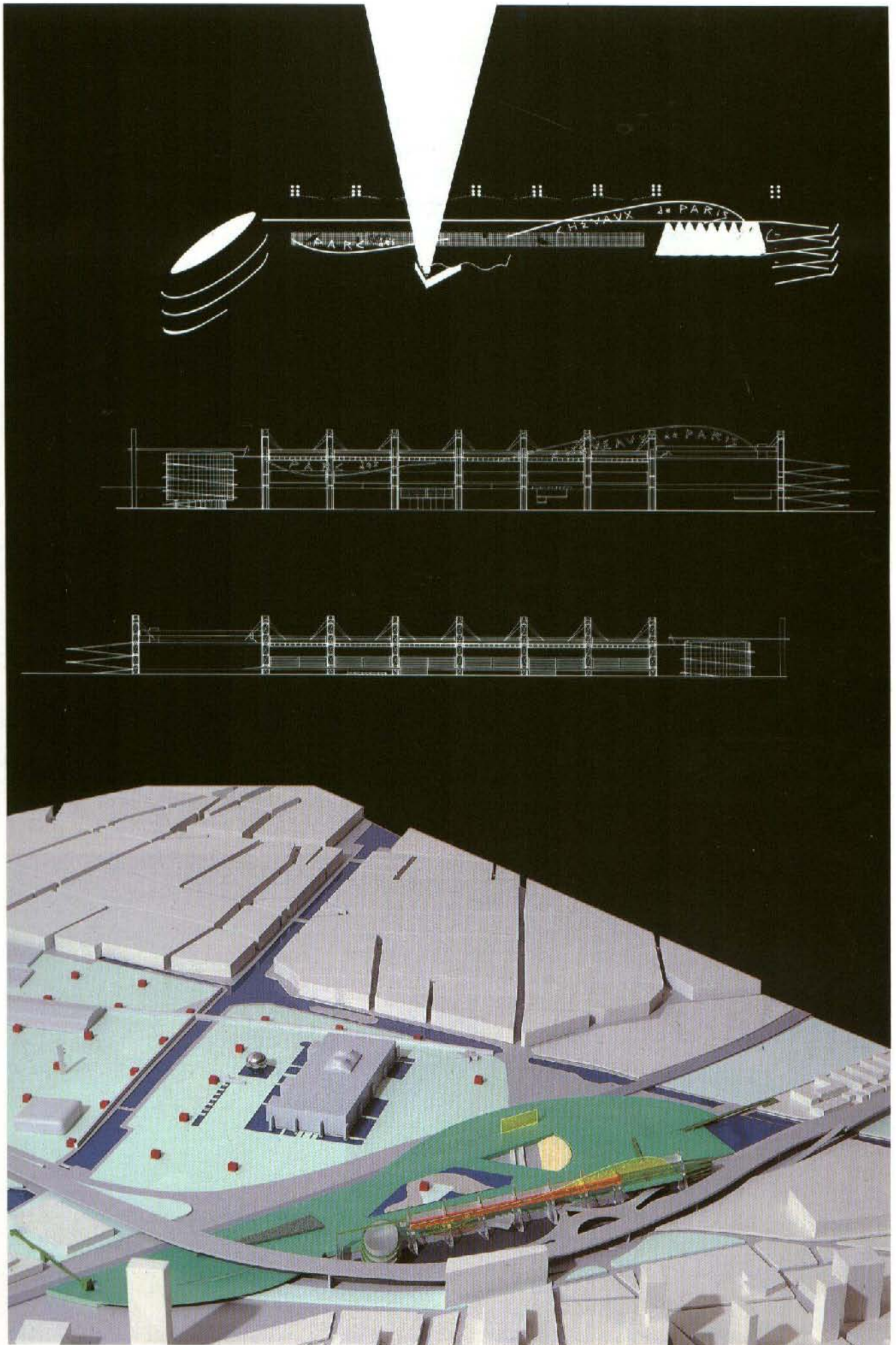
With the *Bois de Boulogne* and *Vincennes* it becomes the 3rd riding park in Paris, but now the simplest of programs — man's relationship with beasts— is reinstated into the city in a democratic and extrovert way as a Resource. With bicycling, jogging and walking, riding provides a *health continuum* throughout the Zone and with it, reviving a pre-modern experience: Paris at 10 kilometres per hour.

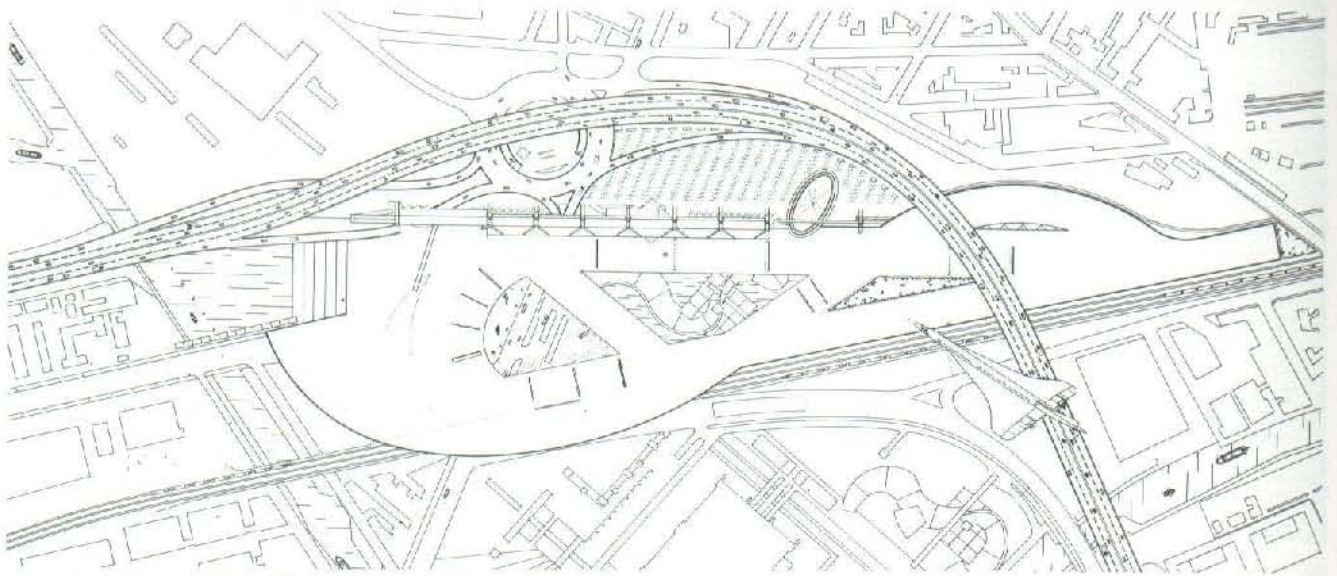
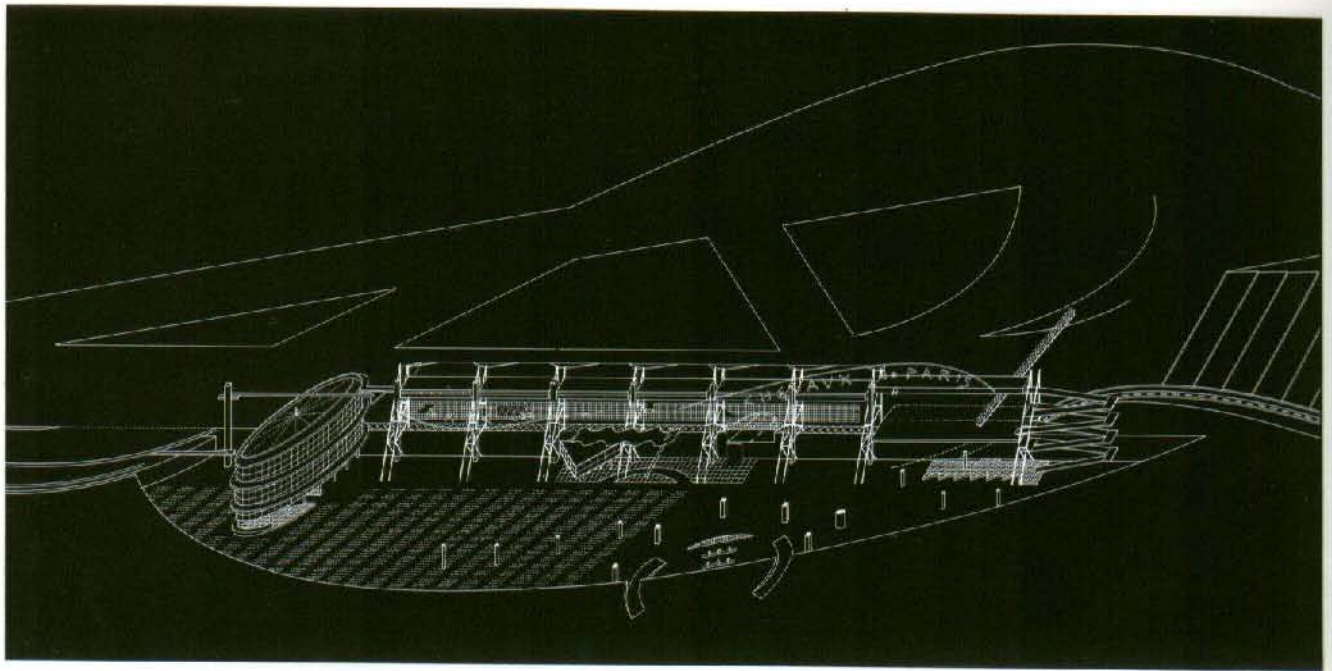
To make the horse park, the barren post-industrial landscape of *Porte de la Villette* is in-filled and artificially landscaped as a Steeplechase course (in itself an abstraction of Nature with hills, ponds, hedges, valleys). This landscape can then be gridded to provide Polo fields, paddocks for lessons, etc. Because the site does not have sufficient horizontal area for the service requirements of stables, seating, changing, etc., these are stacked vertically to create a transparent *billboard* displaying the activities and use.

This 500-meter long structure consists of 10 pylons at 50 meter intervals. Each pylon has one foot on the Racecourse Landscape and the other in the Entry-and-Parking Pit —an excavation revealing the urban skeletons of the *metro* and underpass roads.

The Exercise Yard is attached to the Racecourse Landscape and the Pit by means of two ramps: an external ramp elliptically climbing the *Haute Ecole* on the east and a zig-zag ramp beyond the Winners Tribune forming the West silhouette of the structure.

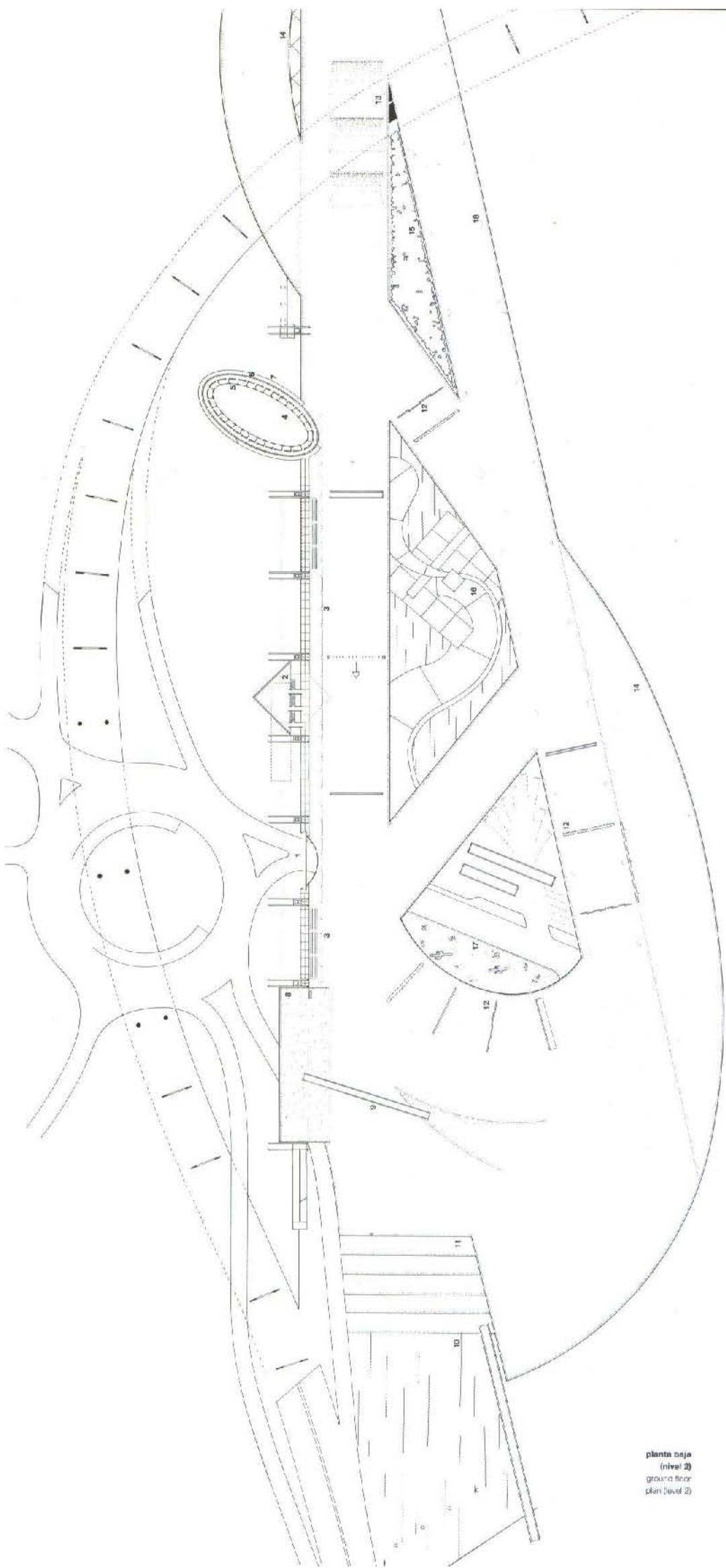
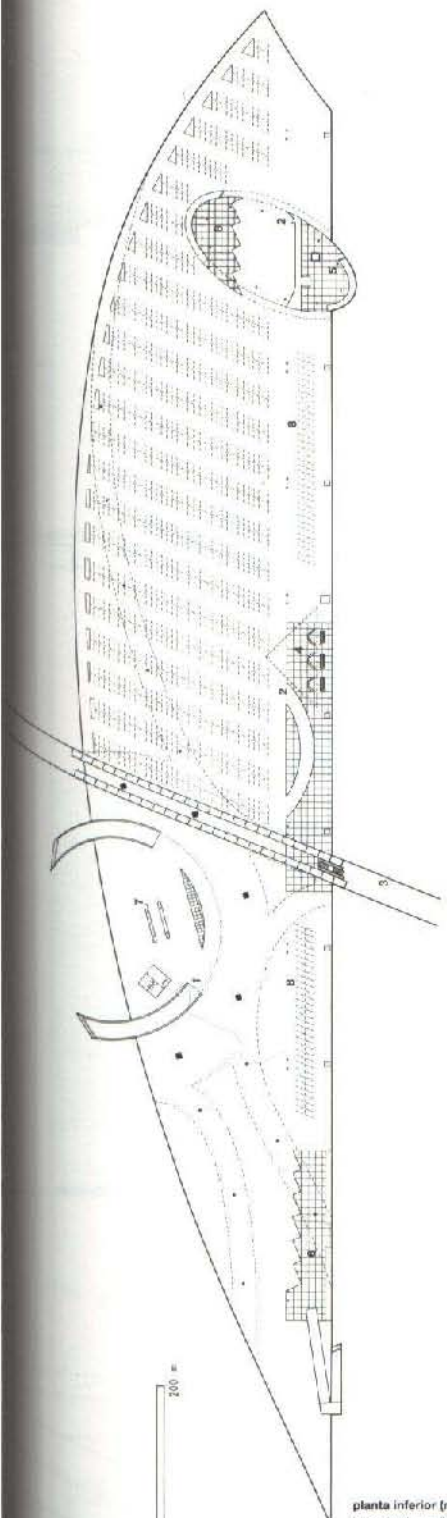
Porte La Villette, the *Peripherique*, the *metro*, the canal, the *Gare du Nord* trains and the *Rue des Flandres* —the main north-south road through Paris— all interlock on the site, with the horses this makes for a living archeology of Paris transport.



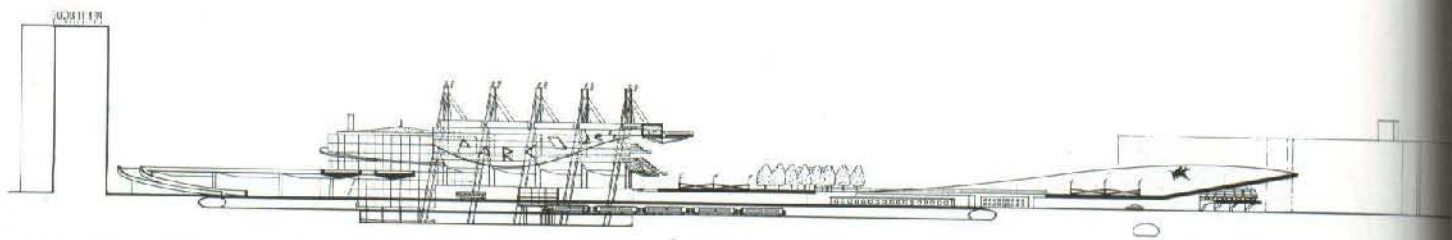




planta inferior (nivel 1)
lower level plan (level 1)



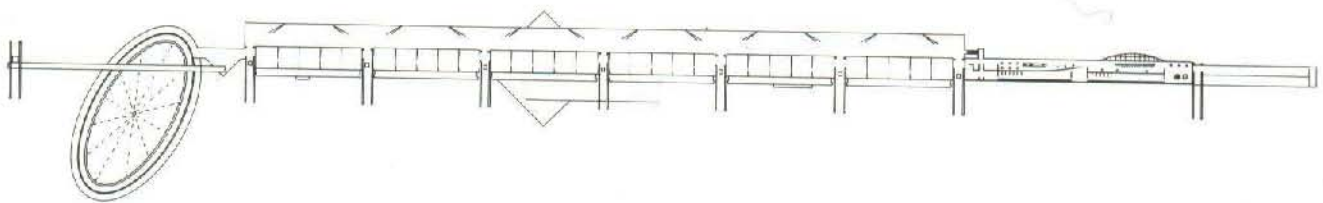
planta baja
(nivel 2)
ground floor
plan (level 2)



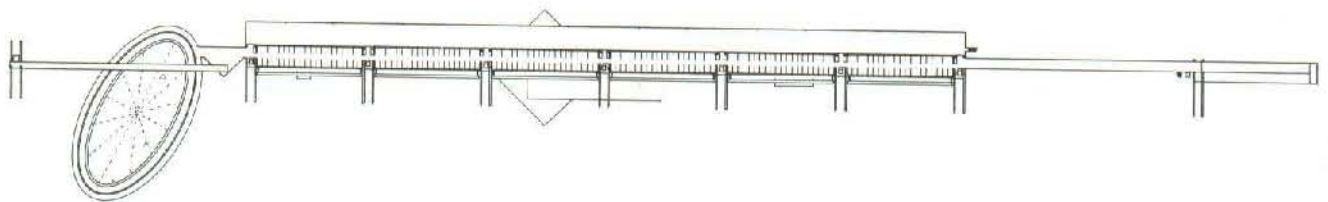
sección-alzado transversal / cross section elevation



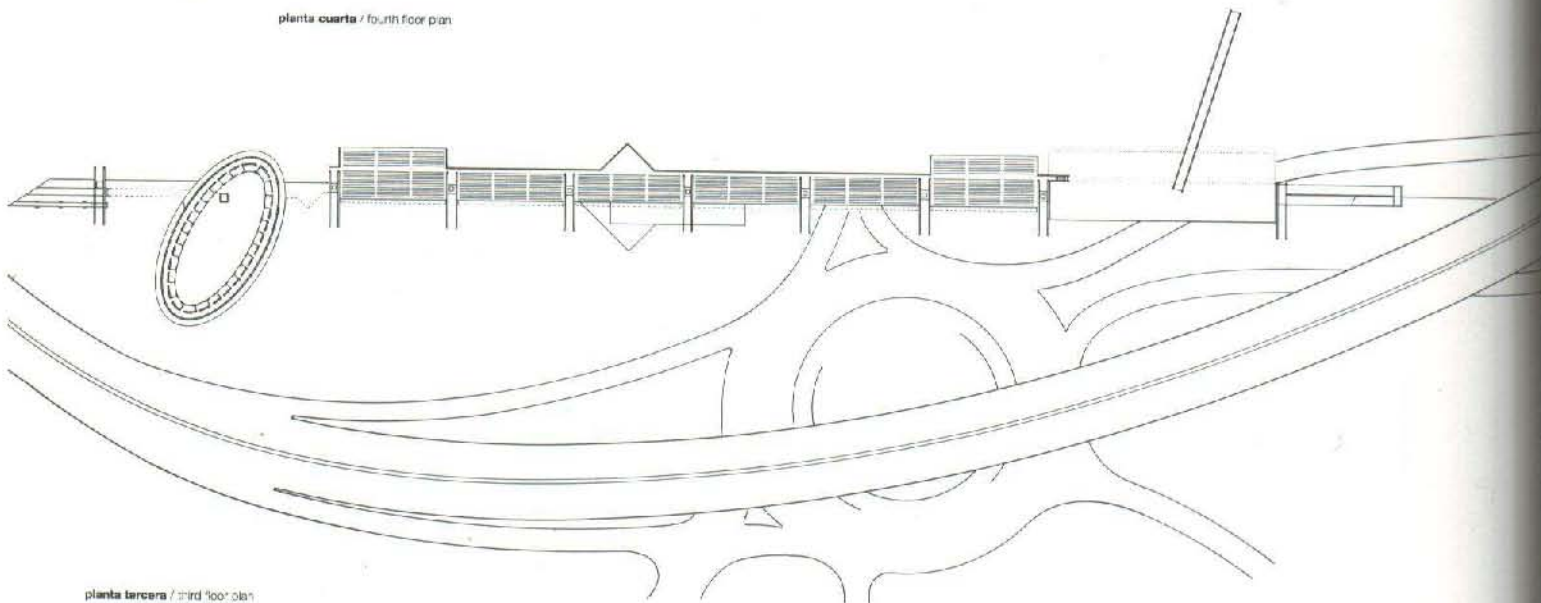
sección-alzado transversal / cross section elevation



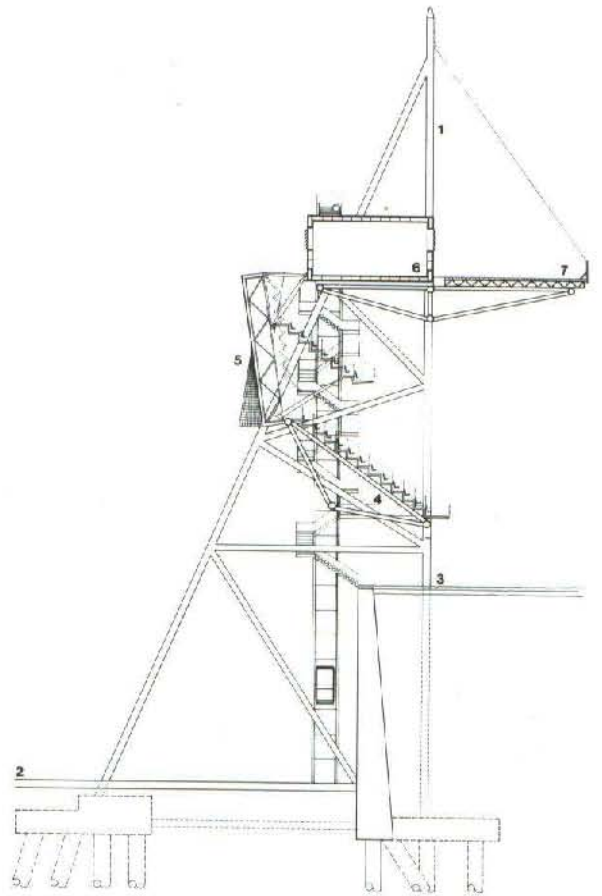
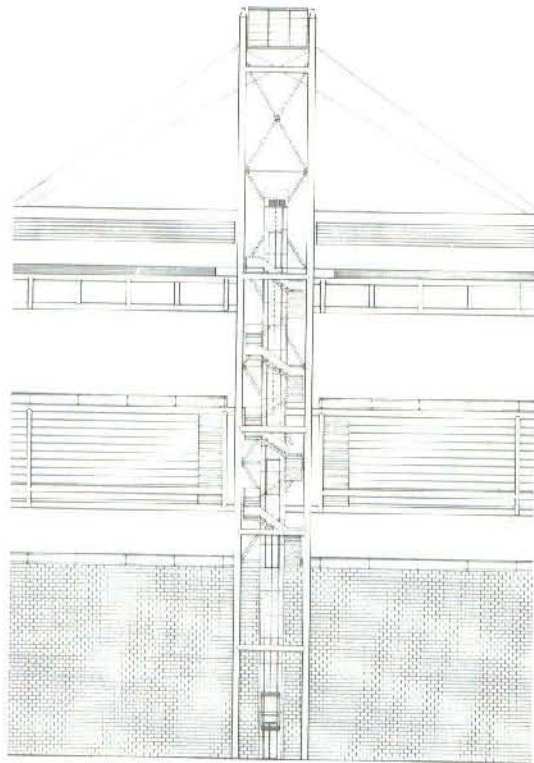
planta quinta / fifth floor plan



planta cuarta / fourth floor plan

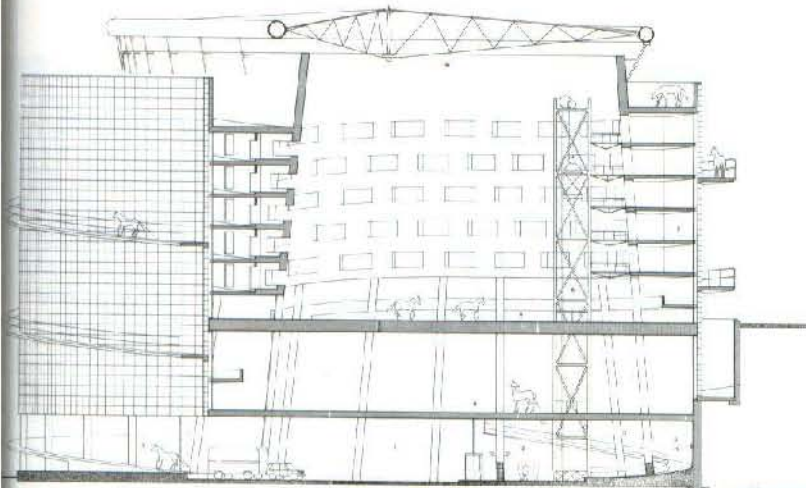


planta tercera / third floor plan

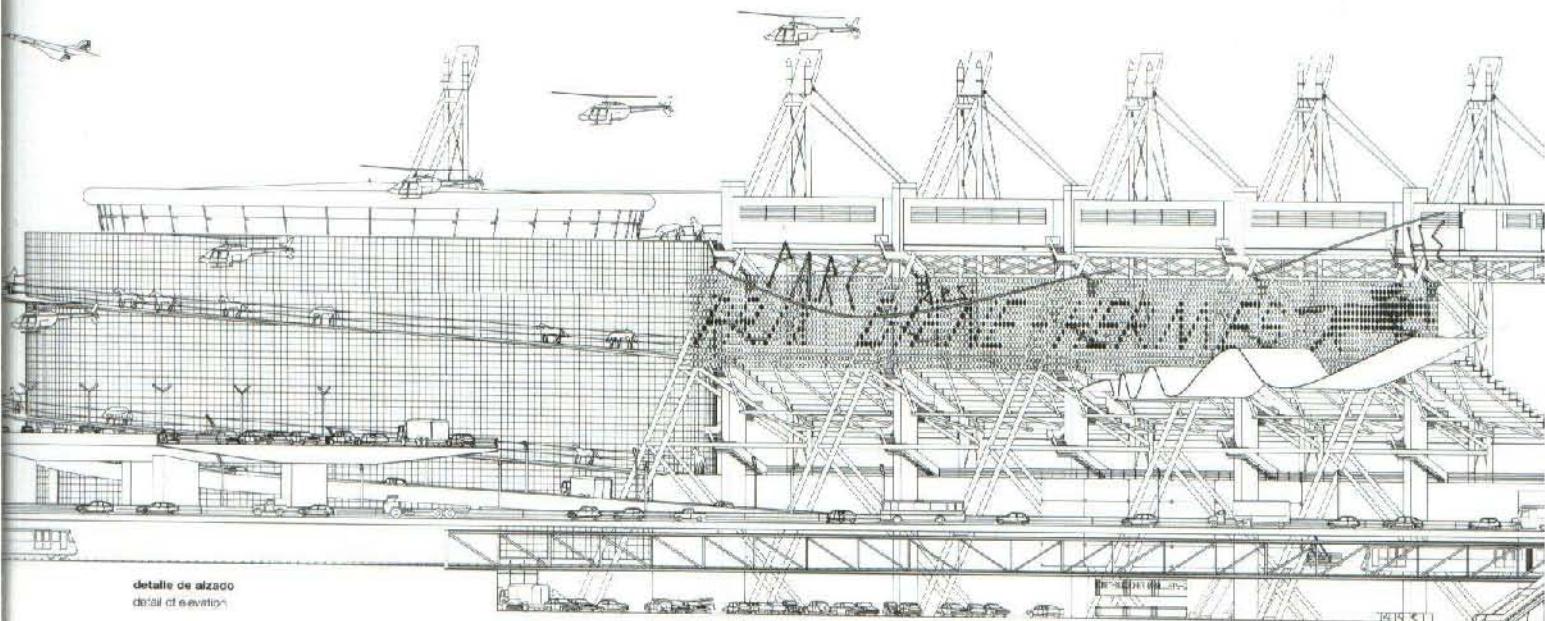


estructura principal
sección y alzado a pilares
main structure
section and column elevation

- 1 pilar
 - 2 foso
 - 3 pasareo artificial
 - 4 cancha gratería
 - 5 panel
 - 6 Vigas vieredent
 - 7 plataforma de ejercicios suspendida por cables
- 1 pylon
 - 2 pit
 - 3 artificial bridge
 - 4 gratered court
 - 5 billboard
 - 6 vieredent beams
 - 7 cable hung exercise yard



sección por edificio de paves (Ecuola de Doma) / section through glass-block Haute Ecole (tracing)



detalle de alzado
detail of elevation

complejo las terrenas

La idea central del proyecto es la invención de la ciudad y su *alter ego*. Mientras que el denso núcleo urbano de una ciudad va gradualmente expandiéndose hasta alcanzar la condición de naturaleza —pasando por las fases de suburbio y de agricultura—, en este caso la secuencia se invierte. La naturaleza se aloja en el centro del solar, y se protege mediante una sólida arquitectura periférica. Todos los elementos de carácter denso y urbano —edificios, carreteras, servicios, aparcamientos— son relegados a los bordes del solar, funcionando como los límites de éste, no a la manera de muro, sino de vestíbulo permeable. Los verdaderos animadores del proyecto son los elementos que conforman el terreno: *asfalto, arena, pavimento de azulejos, agua salada, agua dulce, agua clorada, césped, bosque, grava...* La yuxtaposición de estos diferentes terrenos —cuyo uso viene dictado por sus naturalezas individuales— sirve para crear una coreografía interna que es la esencia del proyecto, y a la que se añaden los edificios que forman parte de éste. De la forma en que estas distintas texturas se tocan, se superponen y se rozan entre sí depende el uso del complejo, en unos movimientos inspirados por la samba que consiguen producir sensaciones divergentes y opuestas, que son a menudo aspectos diferentes de una misma condición: privado-público, formal-informal, convivencia-ensimismamiento...

El solar se encuentra separado del océano por la carretera costera y por un promontorio público. El mar se introduce en el solar mediante la excavación de una bahía artificial. Un sistema de bombas situadas en los dos canales sirve para asegurar que las corrientes marinas bañen esta bahía. Una segunda excavación contribuye a la creación del lago de agua dulce, mediante la recolección de miles de pequeñas corrientes subterráneas que atraviesan el solar procedentes de las montañas. Por último, se lleva a cabo la excavación de un foso rectangular de 420 x 8 metros —la *Calle Líquida*—, una piscina que, al iluminarse de noche, sirve de orientación a los aviones y helicópteros que se aproximan a la zona. Parte de la tierra excavada se reutiliza para la creación de un paisaje ondulado de colinas —la *Sierra*— situado en la parte trasera del solar. El resto se emplea para formar un archipiélago de *islas flotantes*, cada una de las cuales tiene su propio programa: canchas de tenis, terrazas, bosque, playa, bar de ostras, embarcadero y rompeolas.

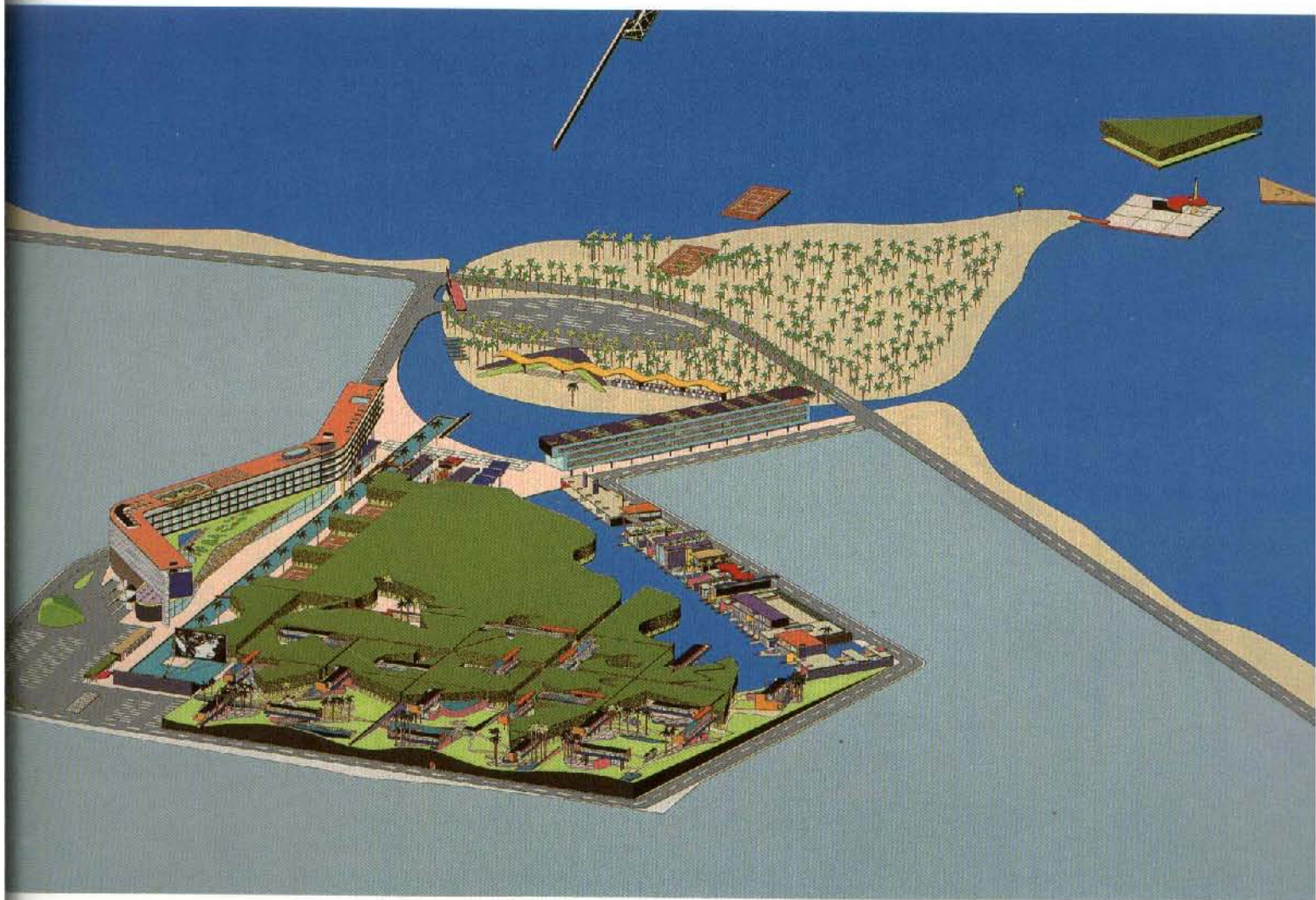
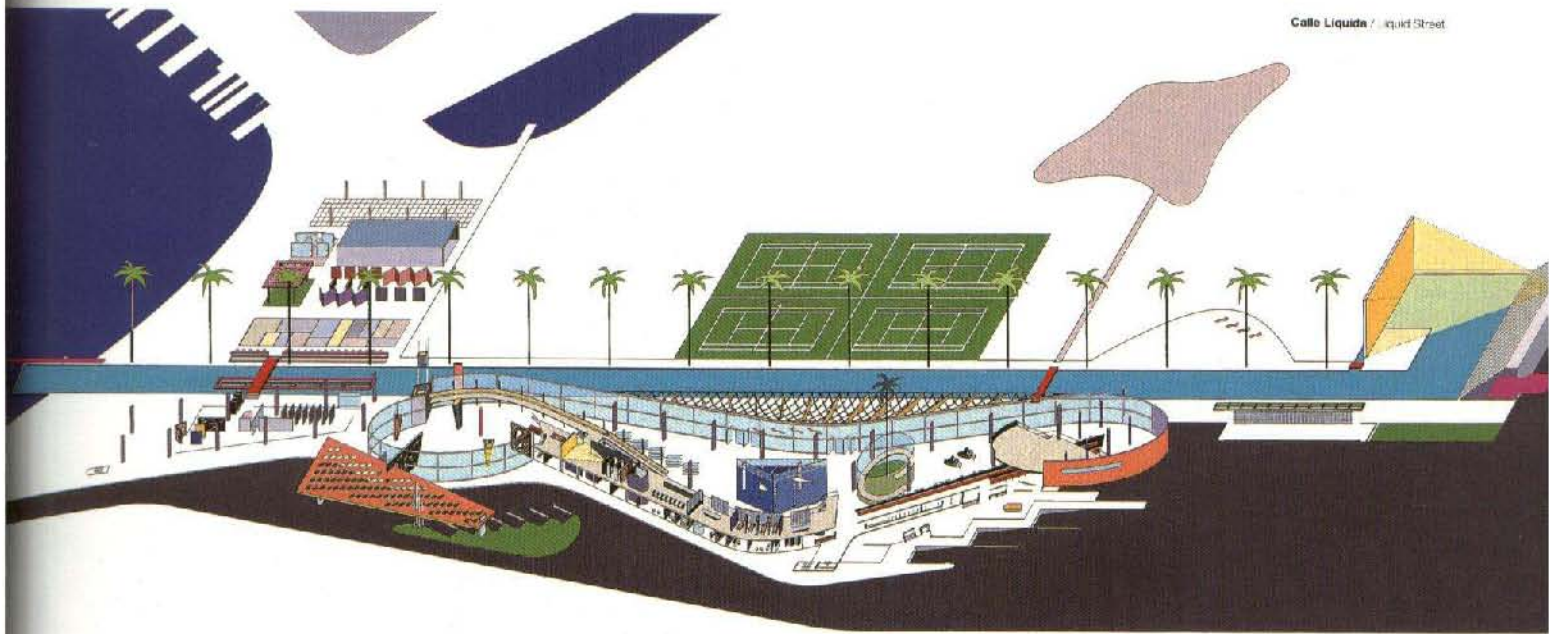
las terrenas resort

The subject is the city's invention and *alter ego*. While a city's dense urban core graduates outward to suburb, agriculture, then wild nature —here the sequence is reversed. Wild nature inhabits the centre of the site, and is protected by a hard architectural periphery. The dense and urban —buildings, roads, service, parking— are relegated to the edge and delineate the boundary: not a wall but as a permeable lobby in a future urbanity.

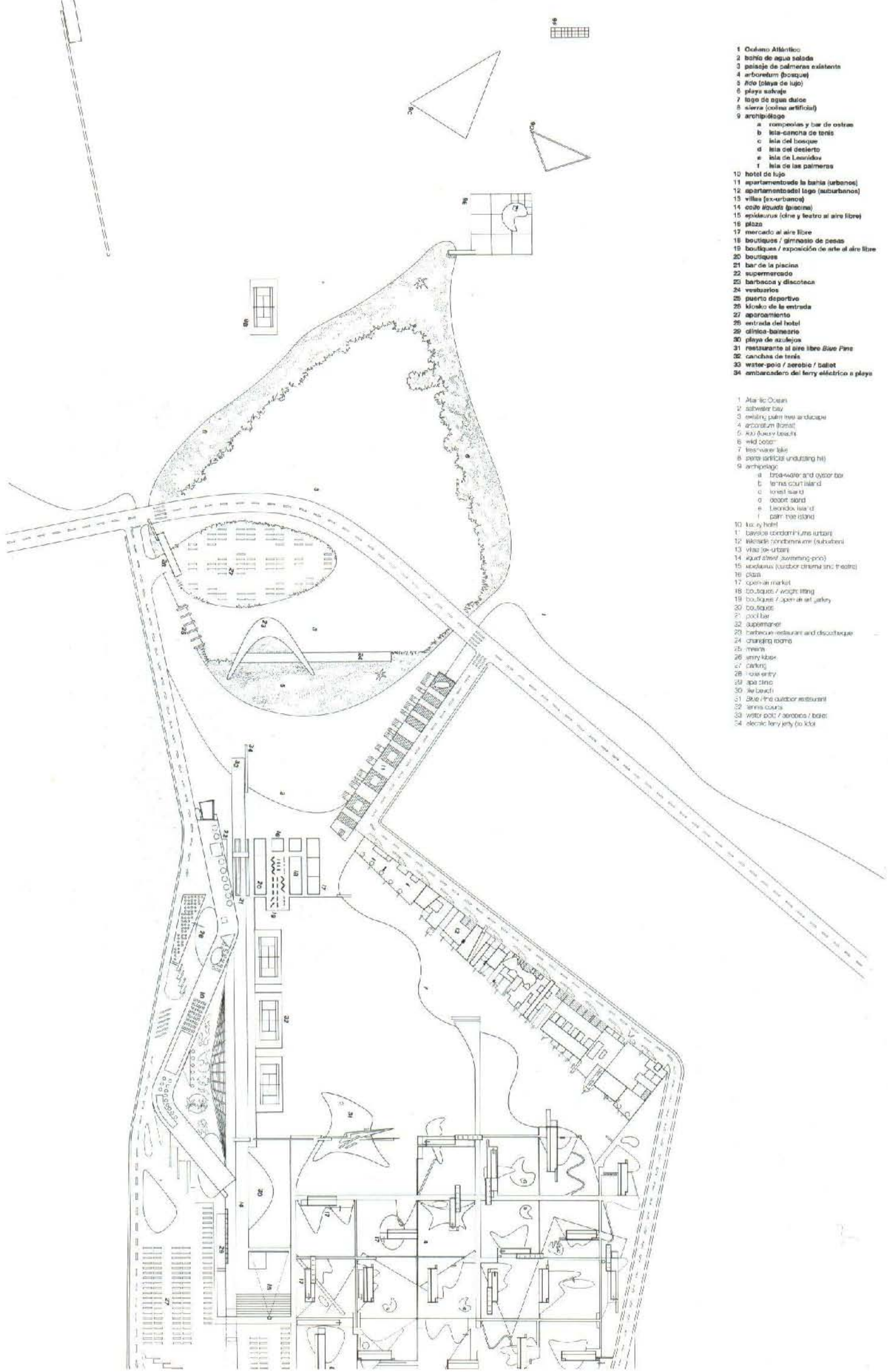
The animators of the plan are the terrains: *asphalt, sand, tile paving, salt water, sweet water, chlorinated water, lawn, forest, gravel*. The juxtaposition of terrains —whose individual natures dictate their use— creates an internal choreography which is the architectural invention of the site and to which the buildings attach. How the resort is used depends on the way they touch, overlap, glide past each other, with their movements inspired by the Samba. Private vs. public, formal vs. casual, convivial vs. reverie —the terrains promote divergent, contrasting sensations, often as aspects of the same condition.

The site is separated from the ocean by the coastal road and a public promontory. The ocean is brought into the site by excavating earth to make an inner bay. Booster pumps located at the two channels ensure currents of fresh sea water sweep this bay. A second excavation makes a freshwater lake by collecting myriad springs that cross the site flowing down from the mountains to the sea. The third excavation is a rectangular trench, 420m x 8m, the *Liquid Street* —a swimming pool which is a shimmering turquoise lightbulb at night, a landmark for planes and helicopters. The excavated earth is re-used. The bulk is placed at the back of the site to make an undulating hillscape —a *Sierra*— on which villas are lifted to the sea breeze and view. Then, the rest of the earth is placed in the ocean as a public archipelago of *floating islands* —each with a separate program and terrain: tennis courts, terraces, forest, sand, oyster bar, pier and breakwater.

Calle Liquida / Liquid Street

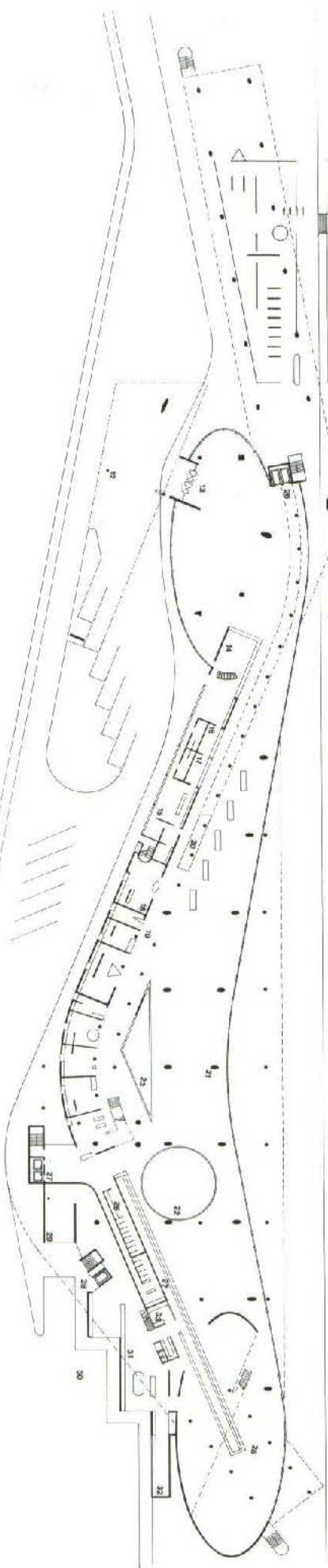


vista aérea / bird's eye view

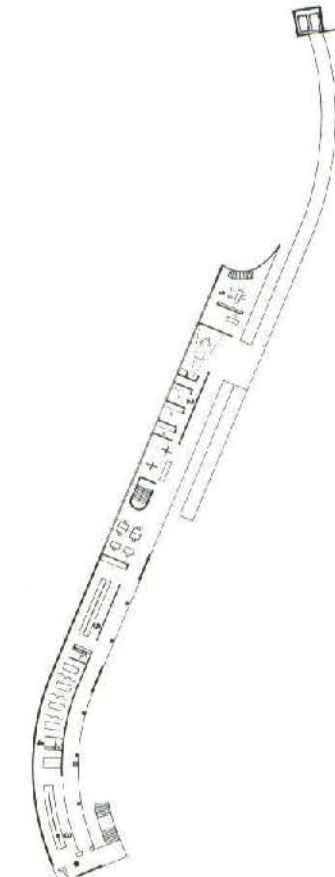
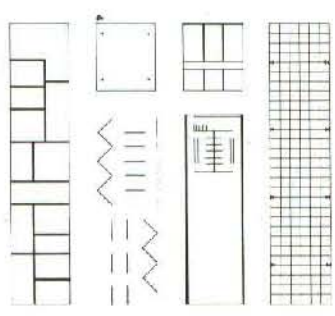


- 1 Océano Atlántico
- 2 baño de agua salada
- 3 paisaje de palmeras existente
- 4 arboretum (bosque)
- 5 lago (laguna de lujo)
- 6 playa salvaje
- 7 lago de aguas dulces
- 8 sierra (colina artificial)
- 9 archipiélago
 - a rompedora y bar de ostras
 - b isla-cancha de tenis
 - c isla del bosque
 - d isla del desierto
 - e isla de Leonidou
 - f isla de las palmeras
- 10 hotel de lujo
- 11 apartamento de la bahía (urbanos)
- 12 apartamento del lago (suburbanos)
- 13 villas (ex-urbanos)
- 14 colte Aquada (piscina)
- 15 epideurus (cine y teatro al aire libre)
- 16 plaza
- 17 mercado al aire libre
- 18 boutiques / gimnasio de tenis
- 19 boutiques / exposición de arte al aire libre
- 20 boutiques
- 21 bar de la piscina
- 22 supermercado
- 23 barbacoa y discoteca
- 24 vestuarios
- 25 puerto deportivo
- 26 kiosko de la entrada
- 27 aparcamiento
- 28 entrada del hotel
- 29 olímpica-bañero
- 30 playa de aculejos
- 31 restaurante al aire libre Blue Pine
- 32 canchas de tenis
- 33 water-polo / aerobio / ballet
- 34 embarcadero del ferry eléctrico a playa

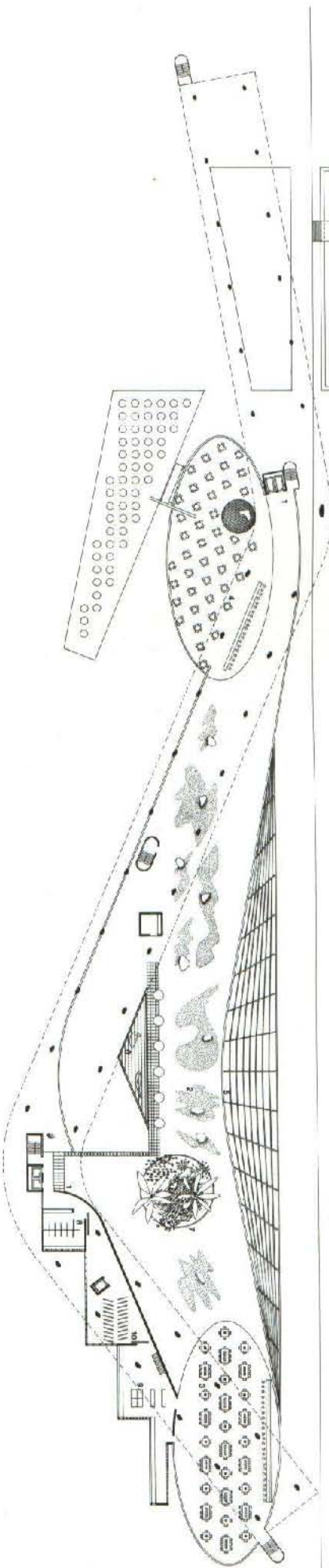
- 1 Atlantic Ocean
- 2 saltwater bath
- 3 existing palm tree landscape
- 4 arboretum forest
- 5 lagoon (luxury lagoon)
- 6 wild coast
- 7 fresh-water lake
- 8 terra (artificial undulating hill)
- 9 archipelago
 - a break-water and oyster bar
 - b tennis court island
 - c forest island
 - d desert island
 - e Leonidou tree of
 - f palm tree island
- 10 luxury hotel
- 11 bay-side condominium (urban)
- 12 lake-side condominium (suburban)
- 13 villa (ex-urban)
- 14 Aquada (swimming-pool)
- 15 epideurus (outdoor cinema and theatre)
- 16 plaza
- 17 open-air market
- 18 boutiques / weight lifting
- 19 boutiques / open-air gallery
- 20 boutiques
- 21 pool bar
- 22 supermarket
- 23 barbecue-restaurant and discotheque
- 24 changing rooms
- 25 beach
- 26 amenity kiosk
- 27 parking
- 28 row-entry
- 29 spa clinic
- 30 Aquada
- 31 Blue Pine outdoor restaurant
- 32 tennis courts
- 33 water polo / aerobics / ballet
- 34 electric ferry jetty to lake



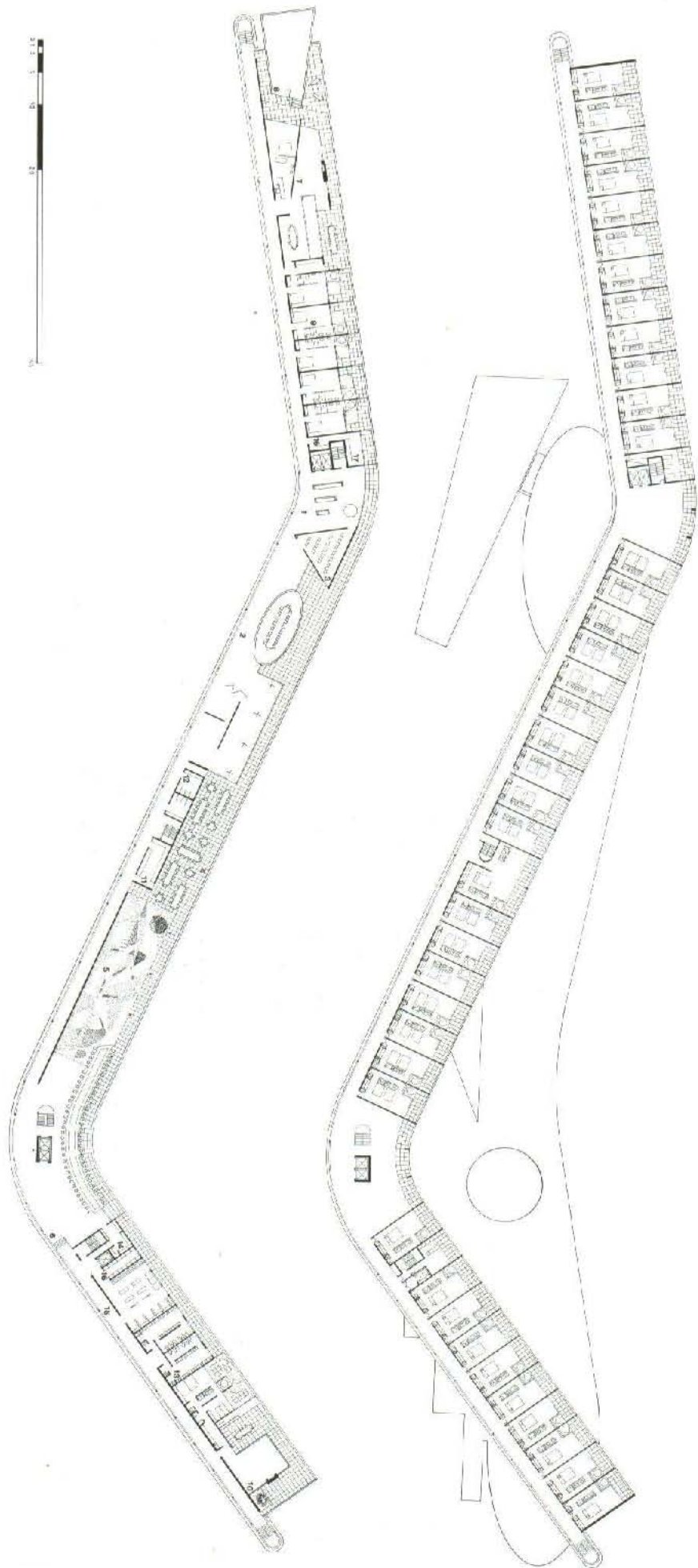
HOTEL
 planta baja (nivel 1)
 ground floor plan (level 1)



entrepianța (nivel 2)
 mezzanine plan (level 2)

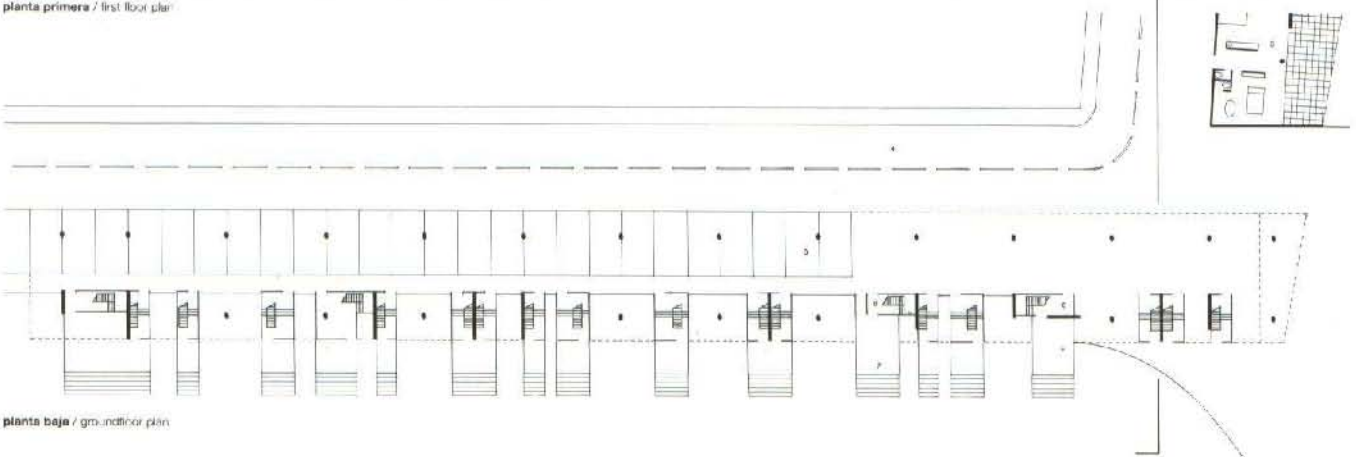
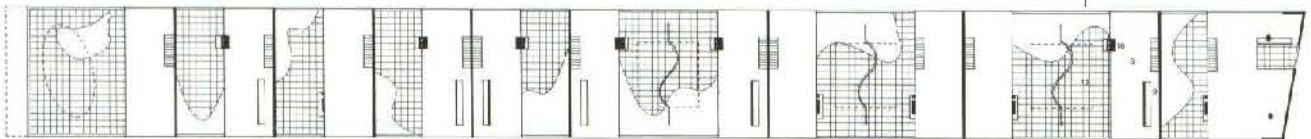
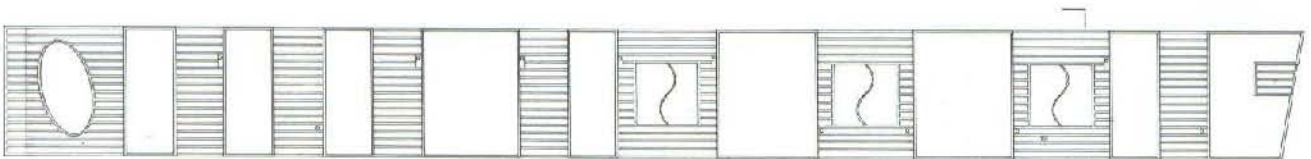
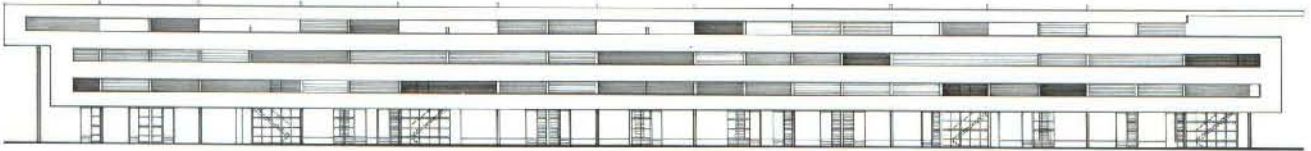


planta (nivel 3)
 lobby roof plan (level 3)



HOTEL
 planta ático (séptima) / penthouse plan (seventh floor)

planta tipo (4º, 5º y 6º) / typical floor plan (4th, 5th and 6th levels)



APARTAMENTOS
DEL LAGO
LAKESIDE
CO-DOMINILIOS



planta baja
ground floor plan

planta primera
first floor plan



