

Elogio del artificio. Comentario a las obras seleccionadas en la III Bienal de Arquitectura Española

Juan Antonio Cortés

In Praise of Artifice.

Notes on the works chosen for the III Biennial of Spanish Architecture

Discreet, clean, ascetic, forceful, rotundity, rigor: these are some of the terms used by two of the members of the jury entrusted with the selection of projects and the awarding of the prize of the III Biennial of Spanish Architecture, as well as by one of the two architects of the prize-winning building, in order to describe the bulk of the projects on display.⁽¹⁾ The star amongst the cast of words figuring in the three comments, however, is “austerity.” It seems, then, that the architect-professors—a dual status shared by all three of the voices cited above—are, and we might presume the same of the architects of the works which evoke these characterizing words, in tune with the political and economic concerns that the media take care of tirelessly blasting across to the public these days. We must catch ourselves, though, and clarify that when the architect-professors speak of austerity, the reference is not to some kind of budgetary economics, but rather to an economy of form.

If we concentrate on the 28 works chosen for the Biennial, the term “austerity,” understood thus, can be applied to almost all of them, with but a few and notorious exceptions. This austerity is, in general, a response to the desire to design building projects with a premium on simplicity, buildings which are very self-contained, volumetrically and figuratively. Most are shorn of stylistic allusions, except in those works whose austerity can be understood as part of their subscription, stylistically, to a more or less literally followed neo-modern language. It appears that the jury, given the projects they have chosen, especially valued such aspects as the clarity of the building’s idea, good internal organization along with the relation to the surrounding urban context, appropriate construction—ranging from buildings of traditional construction in accord with their program and placement to discreetly technological buildings—the quality and correct use of materials and the right scale for each instance. Above all, however, it seems that the jury has valued austerity, understood as volumetric rotundity and simplicity, as geometric clarity in both the floor plan and the enclosure or sheath of the building, together with an absence of explicit figurative references, be they allegedly historical or not. It is an austerity that can be grasped on all scales, ranging from the overall concept to the details of construction, and including the treatment of the vertical surfaces and their fenestration or syncopation by windows and openings.

The character of what is formally austere ought not to be confused, of course, with an architectonic solution determined by pure logic, or with each problem being resolved on the basis of mere nature. Architecture can no

Discreción, limpieza, ascetismo, fuerza, rotundidad, rigor, son algunos de los términos con que dos de los miembros del jurado encargado de la selección y concesión del premio de la III Bienal de Arquitectura Española y uno de los dos autores del edificio premiado califican a éste o a otros de los edificios seleccionados y finalistas, según se recoge en una nota aparecida en la prensa¹. Pero el término estrella, que figura en las tres declaraciones mencionadas, es el de austeridad. Vemos que los arquitectos-profesores—condición que cumplen los tres aludidos—parecen sintonizar, como supuestamente también los autores de las obras que dan origen a los calificativos, con las preocupaciones político-económicas que los medios de comunicación se encargan de transmitirnos con insistencia machacona en los últimos tiempos. Aunque hay que apresurarse a aclarar que cuando los arquitectos-profesores hablamos de austeridad no nos referimos a una economía presupuestaria, sino a una economía de la forma.

Si nos fijamos en las veintiocho obras seleccionadas, el término “austeridad” así entendido se puede aplicar en efecto a casi todas ellas, si excluimos algunas notorias excepciones. Esa austeridad responde en general a la voluntad de proyectar edificios de forma simple, muy contenidos volumétrica y figurativamente y sin alusiones estilísticas, salvo en las obras en que la austeridad se entiende como adscripción estilística a un lenguaje neo-moderno, más o menos literalmente seguido. El jurado parece haber valorado en los proyectos seleccionados aspectos como la claridad de la idea del edificio, la buena organización interna y de relación con el entorno, la adecuación constructiva—desde edificios de construcción tradicional acorde con su programa y emplazamiento a edificios discretamente tecnológicos—, la calidad y empleo conveniente de los materiales, la escala apropiada para cada caso, pero, sobre todo, ha valorado esa austeridad entendida como rotundidad y simplicidad volumétricas, como claridad geométrica de la planta y de la envolvente del edificio junto a una ausencia de referencias figurativas explícitas, históricas o no. Una austeridad que se manifiesta en general a todas las escalas, desde la concepción global a los detalles constructivos, pasando por el tratamiento de los paramentos y por la definición de los huecos.

Ahora bien, la señalada característica de lo formalmente austero no debe confundirse con una solución arquitectónica determinada por la pura lógica, con una respuesta a cada problema ofrecida desde la mera naturalidad. La arquitectura ya no puede entenderse como un producto natural, como mero hecho constructivo que da respuesta a unas necesidades físicas. Tampoco como traducción lógica de un sistema de funciones que determina inevitablemente su forma. La arquitectura, como creación de la mente, como encarnación de una idea, es un producto

(1) According to an article in *El País*, Friday, April 7, 1995, p. 37.

(1) *El País*, viernes 7 de abril de 1995, p. 37.

longer be understood as a natural product, as a mere act and fact of construction responding to certain physical necessities. Nor can it be taken to be a logical translation of a system of functions into some inevitably rendered form. Architecture is a creation of the mind, an incarnation of an idea, and hence an artificial product; in a certain sense it is even anti-natural. Consequently, it is through skilful use of rhetorical tools, by means of the very artificiality of the process of architectural formalization, that one achieves the sort of results of which the projects presented here can boast.

This is especially the case with the three works chosen as finalists, which, in their extreme austerity, are characterized by their strength and their limpid volumetry; at the same time, they represent a significant leap in scale with respect to the other selected projects. The finalists are, of course, the largest projects, the Diagonal Block and the Stadium for their actual dimensions, and the body housing the circulations of the Cultural Center (originally a "Poor House") for its scale—for its apparent size. These projects are at the same time those which especially accentuate architecture's artificial condition, in short, the architectural act's need for and reliance upon artifice. The main key with which to understand the success of these three constructions, which otherwise are in themselves quite distinct from each other, lies in their rhetorical efficacy, in their resorting to artifice, in each case a fundamental and decisive artifice, which does not prevent the project from being resolved with maximal austerity and formal economy.

The intervention in the Cultural Center works its effect by producing a jump in scale from the modest height and rather reclusive condition of the original building to other dimensional ranges. This, from the point of view of the organization of the interior, is what is fundamentally responsible for the solutions of access and circulation, which instead of occurring directly from the ground floor entail passing along a ramp on the other side of the courtyard and descending to the basement underneath it, which is then crossed to arrive at the stairway-ramp by means of which one arrives to the beginning of the escalator. This hyperdevelopment of the sequence by which one enters the building proper is completed by the effect of the monumental escalator, which climbs in a triple-height space open to yet another level, to the floor of the underground lobby. Another two double-height spaces are added atop this triple-height space, and all of these take up the entire length of the new body. In this way the glass wall is visible from within on all levels in its entire horizontal extension, as well as in each case in a vertical extension of at least two floors. To arrive at the lower exhibition floor—in reality the third floor—it is thus necessary to follow a zig-zagging path—the two sections of the ramp, that of the stairway-ramp and finally that of the escalator—which amounts to four times the measurement of one side of the courtyard. In short, a measurement equal to the courtyard's full perimeter. At the same time, one must necessarily go through six vertical floors—from 0 to -2 and then from there to +2—which is tantamount to the altitude of the cornice of the old building. When one enters the exhibition area, then, one has quite literally traversed, in an inexorable and exact promenade, the full measure of the building into which this intervention has been made, the "*Pati de les Dones*."

On the outside, the shift in scale is achieved with a single volume which is itself ambiguous for its lack of scalar reference; it is a minimal object with maximum formal austerity, one in which the sculptural relations are not those of the internal construction of the object itself, but rather

artificial, en cierta medida anti-natural. Y es por tanto mediante un hábil empleo de los recursos retóricos, es mediante la artificialidad del proceso de formalización arquitectónica, como se consiguen los resultados puestos de manifiesto en los edificios seleccionados.

Esto es especialmente cierto en el caso de los tres edificios finalistas, que en su extrema austeridad se caracterizan por su rotundidad y limpieza volumétrica, a la vez que dan un significativo salto de escala respecto a los otros proyectos seleccionados. Desde luego, son los proyectos más grandes, la Manzana Diagonal y el Estadio de atletismo por sus dimensiones reales y el cuerpo de circulaciones de la Casa de la Caridad por su escala, por su tamaño aparente. Y son los que de un modo más acentuado muestran la condición artificial de la arquitectura, la necesidad de artificio del acto arquitectónico. La principal clave del éxito de estos tres edificios, tan distintos entre sí por otra parte, está en su eficacia retórica, en el recurso al artificio, a un fundamental y decisivo artificio en cada caso, lo cual no impide que el proyecto se resuelva con la máxima austeridad, con la máxima economía formal.

La intervención en la Casa de la Caridad tiene como resultado dar un salto de escala desde la modesta dimensión en altura y la condición reclusa del edificio en el que se actúa a otros ámbitos de dimensión. Desde el punto de vista de la organización interior, de ello es fundamentalmente responsable la solución de acceso y circulación, que en vez de realizarse directamente desde la planta baja, obliga a tomar la rampa en el lado opuesto del patio, descender al sótano situado bajo el mismo, y atravesarlo para llegar a la rampa-escalera mediante la que se accede al arranque de la escalera mecánica. Este hiperdesarrollo de la secuencia de acceso es completado por el efecto de la monumental escalera mecánica que asciende en un espacio de triple altura abierto a otra altura más hasta el suelo del vestíbulo enterrado. A este espacio de triple altura se le superponen otros dos de doble altura, todos ellos ocupando la longitud completa del nuevo cuerpo, de modo que, por dentro, la pared de vidrio es perceptible desde todos los niveles en su íntegra extensión horizontal y en una extensión vertical de al menos dos alturas. Para llegar a la planta más baja de exposiciones—la planta segunda en realidad—es necesario por tanto realizar un recorrido en zig-zag—los dos tramos de la rampa, el tramo de la rampa-escalera y el tramo de la escalera mecánica—, que da cuatro veces la medida del lado del patio, o lo que es lo mismo, la medida de todo su perímetro, a la vez que se recorren seis alturas—desde la 0 a la -2 y desde ésta a la +2—equivalentes a las que existen hasta la cornisa del viejo edificio. Al llegar al punto en que comienza la exposición se ha tomado pues literalmente toda la medida del edificio sobre el que se actúa, el "*Pati de les Dones*", en una *promenade* inexorable y exacta.

Exteriormente, el salto de escala se logra con un volumen único, ambiguo en su ausencia de referencia escalar, un objeto *minimal* de la máxima austeridad formal, en el que las relaciones plásticas no son las internas, las de construcción del propio objeto, sino las externas, las que establece con el espectador y con el espacio en el que se sitúa. El gesto de quebrar a la altura de la vieja cornisa la superficie de vidrio con la que el volumen se presenta ante el patio establece los

the external relations, those established with the spectator and with the surrounding space. By slanting the glass surface, through which the volume faces the courtyard, at the height of the old cornice, the two zones with which the new building enters into relations are established, in keeping with its double nature: it is both a work which completes a building closed in on itself, a courtyard-building, and a work which projects its urban presence. While the vertical plane reflects the immediate surroundings, the facades of the old building, the inclined plane reflects the farther surroundings of the city skyline, thus bestowing the new volume with the role of a resonating mechanism, acting on the scale of the entire city, while at the same time it gives the measure and image of the existing building.

The greatest virtue of the Stadium of the Region of Madrid lies also in its scale. First the giant horizontal platform, measuring 360 meters along one side, is raised above the ground where it is located and in which is excavated the field; this establishes the artificial plane that distinguishes and separates the architecture from the surrounding nature. Added to this first artifice—which in some sense is the primordial artifice of all architecture—is the specific artifice of the design project itself, the conception of a stadium as an elemental house of cards, an inclined plane held up, apparently, by a series of curved vertical planes. This artifice, which hides the structural articulation of the building, makes the stadium appear as an object of monumental scale; it is a sculptural piece thought in relation to its isolated emplacement, meant to be seen from a great distance. The linear continuity of the grandstand, along with the camouflaging of the size of the vertical walls by uniformly repeating the small horizontal apertures—which can be understood either as ordinarily sized holes, larger than in fact they are, or, at the other extreme, as a simple textural marking—contribute to the creation of that ambiguity of scale which is, as with the building discussed earlier, a feature of unmistakable modernity in its sculptural conception.

The way that the building presents itself, both to the city and from the sides, with the cantilevered incline plane leaning out over curved walls, affords an image of neoplasticist stock—the work as the result of the reciprocal relations between a set of single planes—and an evocation of the archaic—the remains of some stone wall which still holds up a ritual theater.

The third finalist, and the work to which the jury awarded its prize, is the Diagonal Block in Barcelona. Here again artifice is at work, as in the two earlier projects, in the fundamental architectural register of scale, but in this case it works in an opposite direction. In this case, along a 340 meter long urban front—a dimension coinciding almost exactly with that of the Stadium's platform—the setbacks in the floor plan and profile aim at a reduction in scale: through the diminishings of height and the cut-aways along the facade, the architects affirm, the volume of the building is broken, thus keeping it from coming across as an undifferentiated mass. The effect is a “virtual reduction in the building's mass.” It would seem that another goal of this is to confer wholeness, integral completion, to the constructed front, emphasizing the corners as the highest and most pronounced points, thus the most solid and massive as well. This sort of integral wholeness is not, however, that of the classical unity which creates a dominant center to complement its corners, but rather, we might say, a picturesque integrity. The result of the movement of the solid masses, especially when light wafts

dos ámbitos con los que el nuevo edificio entra en relación, en correspondencia con su doble naturaleza: pieza de completación de un edificio encerrado sobre sí mismo, de un edificio patio, y pieza con proyección urbana. Mientras el plano vertical refleja el entorno inmediato, las fachadas del antiguo edificio, el plano inclinado refleja el entorno más lejano del *skyline* de la ciudad, otorgando al nuevo volumen la condición de mecanismo de resonancia que actúa a la escala de toda la ciudad y que a la vez da la medida y la imagen del edificio existente.

La mayor virtud del Estadio de atletismo de la Comunidad de Madrid radica también en su escala. Primero, la gran plataforma horizontal de 360 metros de lado, elevada sobre el terreno en que se sitúa y en la que se excava la pista, y que establece ese plano artificial que distingue y separa la arquitectura de la naturaleza circundante. A ese primer artificio—de algún modo el artificio primordial de toda arquitectura—se le suma el artificio específico del proyecto, el concebir un estadio como un elemental castillo de naipes, como un plano inclinado aparentemente sostenido por una serie de planos verticales curvados. Este artificio, que oculta la articulación estructural del edificio, hace aparecer al estadio como un objeto de escala monumental, de nuevo una pieza escultórica pensada para su emplazamiento aislado, para ser vista a gran distancia. La continuidad de trazo del contorno de la grada y el camuflaje del tamaño de los muros verticales debido a la repetición uniforme de las pequeñas aberturas horizontales—que pueden entenderse como huecos de dimensión normal, mayor que la que en realidad tienen, o, en el otro extremo, como una simple marca de textura—contribuyen a crear esa ambigüedad escalar que es, como en el edificio comentado anteriormente, un rasgo de inequívoca modernidad, de actualidad en su concepción plástica.

El modo de presentarse el edificio a la ciudad y en las visiones laterales, con el plano inclinado en voladizo asomando sobre los muros curvos, ofrece por su parte una imagen de raíz neoplástica—la obra como resultado de las relaciones recíprocas entre un conjunto de planos sueltos—y evocación arcaica—los restos de una fábrica muraria que aún sostienen un graderío ritual—.

La tercera obra finalista, y a la que el jurado ha concedido el premio, es la Manzana Diagonal de Barcelona. En este caso el eficaz artificio actúa también, como en los dos anteriores, en un aspecto arquitectónico fundamental como es el de la escala, pero en un sentido opuesto al de aquellos. En este caso, en un frente urbano de 340 metros de longitud—dimensión casi coincidente con la de la plataforma del Estadio de atletismo—, los quiebros en planta y en perfil tienen como finalidad la reducción de la escala: mediante esas disminuciones en altura y esos retranqueos hacia el centro se trata como afirman sus autores de quebrar el volumen del edificio para que no se perciba como una masa indiferenciada, para producir “la reducción virtual de la masa del mismo.” Se trata también, supongo, de conferir integridad, completación, al frente edificado, enfatizando las esquinas como parte más alta y más saliente, más sólida y masiva. Una integridad que, sin embargo, no es la unidad clásica que crea un centro dominante además de las esquinas, sino, diríamos, una integridad pintoresca. Es el pintoresquismo que resulta del movimiento de las masas, sobre todo cuando una luz late-

in from the side to produce a strong play of shadows which highlight the varying volumetric strata, is certainly picturesque. It is a wise aesthetic, one at work in the interior as well, in the shopping arcade, where the “changes of scale and a certain taste for the discontinuous offer a variety of perspectives and images ...”

There are further noteworthy aspects of the building, and they have been in general pointed out by the architects. These include the creation of a barrier between the old and the new city, albeit highly perforated at street level in order to link up with the various pedestrian routes of the immediate urban locale, the repetition of a uniform hollow all along the block—except where a giant hollow is incised into the upper levels, this to respond to the scale of the view from afar—and double finish in stone. Yet more aspects include the front’s condition as an urban facade onto the street, endowed with the full decorum and anonymous quality of the timeless construction of the city—compared to a certain modernity and greater transparency in the rear facade—and the conception of the block on the Diagonal as a full city block. All of these display the will to create a building which reinforces the traditional city, a building which can thus make a powerful contribution in the consolidation of “Barcelona as a city of stone.”(N.T.)

Juan Antonio Cortés

ral produce unas fuertes sombras que hacen destacar entre sí los estratos volumétricos. Un sabio pintoresquismo que actúa también en el interior, en la galería comercial, en la que “los cambios de escala y un cierto gusto por lo discontinuo proporcionan una variedad de perspectivas e imágenes...”

Otros aspectos destacables del edificio, y en general destacados por sus autores, como la creación de una barrera entre la ciudad antigua y la nueva, aunque muy perforada a nivel de calle para enlazar con los diversos recorridos peatonales del entorno urbano, la repetición de un mismo hueco a lo largo de todo el bloque—salvo cuando se crea un hueco gigante en las plantas más altas a escala de la visión lejana—, el acabado doblemente pétreo, la condición de fachada urbana del frente a la calle, dotada de todo el decoro y anonimato de la construcción intemporal de la ciudad—frente a una cierta modernidad y mayor transparencia de la fachada trasera—, la concepción del bloque hacia la Diagonal como manzana completa, son todos ellos muestra de la voluntad de crear un edificio que refuerce la ciudad tradicional, un edificio que contribuya potentemente a consolidar la “Barcelona de piedra”.

(N.T.) The author refers to the title of the book *Das Steinerne Berlin* (Berlin of Stone) by Werner Hegemann.