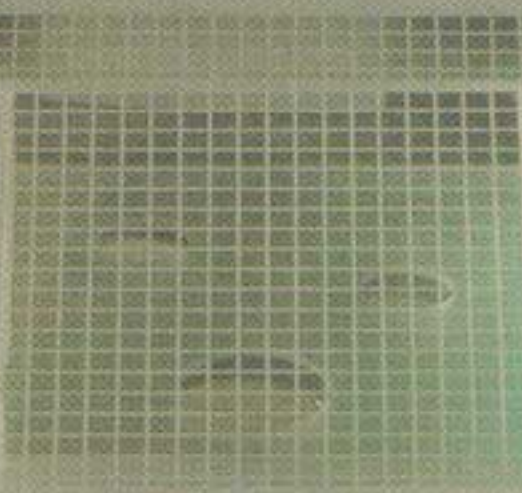


53



OMA / REM KOOLHAAS



1987 / 1992

EL CROQUIS 53

NDICE / CONTENTS

Editor invitado / Guest editor: Alejandro Zaera

REM KOOLHAAS - O.M.A. 1987-1992

- 5 **Biografía / Biography**
- 6 **Encontrando libertades: Conversaciones con Rem Koolhaas / Finding Freedoms: Conversations with Rem Koolhaas**
ALEJANDRO ZAERA
- 32 **Notas para un levantamiento topográfico / Notes for a Topographic Survey**
ALEJANDRO ZAERA

OBRAS / WORKS

- 54 **TWO PATIO VILLAS**
Dos Casas Patio / *Two single-family houses*
Rotterdam, Holanda. 1984/1988
- 62 **NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE**
Instituto Holandés de Arquitectura / *Competition entry*
Rotterdam, Holanda. 1988.
- 68 **BIBLIOTHEQUE DE FRANCE**
Biblioteca de Francia / *National Library of France*
París, Francia. 1989.
- 80 **ZEEBRUGGE**
Estación marítima / *Sea Trade Center*
Zeebrugge, Bélgica. 1989
- 86 **NEXUS WORLD**
Dos bloques de viviendas / *Residential complex*
Fukuoka, Japón. 1991.
- 102 **KUNSTHAL**
Galería para Exposiciones Temporales / *Temporary Art Centre*
Rotterdam, Holanda. 1987/1992
- 118 **ZKM**
Centro de Arte y Tecnología de los Medios / *Centre for Art and Media Technology*
Karlsruhe, Alemania. 1989
- 136 **VILLA DALL'AVA**
Vivienda unifamiliar / *Single-family house*
Saint Cloud, París, Francia. 1985/1991
- 158 **CENTRE INTERNATIONAL D'AFFAIRES - CONGREXPO**
Proyecto de Ordenación Urbana y Palacio de Congresos y Exposiciones / *Urban Design and Convention Center*
Lille, Francia. 1988/1991
- 182 **AGADIR**
Hotel y Palacio de Congresos / *Hotel and Convention Center*



REM KOOLHAAS

OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE

Rem Koolhaas nació en Rotterdam en 1944. Después de vivir en Indonesia durante los años 1952 a 1956, se estableció en Amsterdam, donde trabajó como guionista de cine y como periodista en el *Haag-Post*. Poco después se desplazó a Londres para estudiar arquitectura en la *Architectural Association*. De este período datan dos proyectos teóricos: «The Berlin wall as architecture» (1970) y «Exodus, or the voluntary prisoners of architecture» (1972).

En 1972 obtuvo una beca que le permitió viajar a los Estados Unidos donde, fascinado por la ciudad de Nueva York, comenzó a analizar el impacto de la cultura metropolitana sobre la arquitectura, publicando «Delirious New York, a retrospective manifesto for Manhattan».

A partir de este momento, Rem Koolhaas decidió pasar de la teoría a la práctica y regresó a Europa. En 1975 fundó —junto con Elia Zenghelis y Madelon Vriesendorp— la *Office for Metropolitan Architecture* (OMA), cuyos objetivos eran la definición de nuevos tipos de relaciones —tanto teóricas como prácticas— entre la arquitectura y la situación cultural contemporánea. En 1978, tras recibir el encargo de diversos proyectos en Holanda —entre ellos, la ampliación del Parlamento de La Haya— se decidió a abrir otro despacho en Rotterdam, que desde aquel momento centralizaría todas las actividades de OMA. Al mismo tiempo, creó la Fundación Groszstadt, una sección independiente de OMA cuyo objetivo es la coordinación de las actividades «culturales» del despacho, tales como exposiciones y publicaciones.

Rem Koolhaas was born in Rotterdam in 1944. After having lived in Indonesia between 1952 and 1956, he settled in Amsterdam as a journalist for the Haag-Post and as a film screenplay writer, before leaving for London to study architecture at the Architectural Association School. Two theoretical projects come from this period: «The Berlin wall as architecture» (1970) and «Exodus, or the voluntary prisoners of architecture» (1972).

A scholarship obtained in 1972 allowed him to stay in the United States, where, fascinated by New York, he started to analyse the impact of metropolitan culture on architecture and published «Delirious New York, a retrospective manifesto for Manhattan».

At this stage, Rem Koolhaas wanted to progress from theory to practical application and decided to return to Europe. In London in 1975, he created, with Elia and Zoe Zenghelis and Madelon Vriesendorp, the Office for Metropolitan Architecture (OMA), whose objectives were the definition of new types of relations —theoretical as well as practical— between architecture and the contemporary cultural situation. Since 1978, several orders in Holland, such as the extension of The Hague's Parliament, led him to open an agency in Rotterdam which was to henceforth centralise OMA's activities. At the same time, he created the Groszstadt Foundation, an independent structure controlling the «cultural» activities of the agency, such as exhibitions and publications.

FINDING FREEDOMS:
CONVERSATIONS WITH
REM KOOLHAAS

Alejandro Zaera Polo

El presente texto es el resultado de una serie de conversaciones mantenidas con Rem Koolhaas en diferentes ciudades. Los fragmentos resultantes han sido seleccionados y reordenados en otra serie de fragmentos, cada uno de los cuales ha sido dedicado a la adquisición de una nueva libertad.

The present text is the result of a series of conversations with Rem Koolhaas in different cities. The resulting fragmentary material was selected and classified into another series of fragments in which each one is dedicated to an acquired freedom.

Rotterdam-Londres-Nueva York, 1991

Libertad de Vínculos

Durante los últimos cinco años, su trabajo parece explorar nuevos rumbos. ¿Reconoce este hecho? Y si es así, ¿cómo explica este cambio? ¿Cómo lo relacionaría con el contexto de su obra anterior?

Lo que casi nadie comprende de la arquitectura es que ésta es una mezcla paradójica de poder e impotencia. Por eso resulta tan importante diferenciar entre las motivaciones que nos vienen impuestas desde el exterior y las nuestras propias. El cambio al que alude sobrevino en un momento excepcional en el que ambos tipos de motivación coincidieron y se reforzaron mutuamente.

La principal incidencia externa fue el mito de la *Europa del 92*, mito que durante cierto tiempo provocó un optimismo artificial que a su vez se tradujo en una serie de iniciativas enormemente ambiciosas, así como en un redescubrimiento del potencial propagandístico de la arquitectura. Todo ello tuvo un efecto galvanizador en los arquitectos, quienes por primera vez en la historia reciente —digamos en los últimos 25 años— dejaron de tener que imponer torpemente su presencia, para ser requeridos por su capacidad para articular unos determinados desarrollos, algo que no había ocurrido casi desde los años de la primera reconstrucción de la post-guerra. Gran parte de la arquitectura de los años sesenta, setenta y ochenta puede ser explicada desde las dificultades de los arquitectos para desempeñar un determinado papel, sin que nadie más realmente creyera en sus capacidades. Esta situación comenzó a cambiar hacia mediados de los ochenta, como consecuencia de la emergencia de una inusualmente ambiciosa escala de proyectos.

Este tipo de intervenciones no habían sido nunca ensayadas en Europa, ni en términos de escala, ni en términos de complejidad de ambiciones. Lo más específico del caso europeo, particularmente en comparación con las operaciones similares realizadas en E.E.U.U.

Freedom from Ties

During the last five years, your work seems to be exploring new directions. Do you recognize it as a fact, and if so, how do you explain this shift? In what way would you relate it to the context of your previous work?

What almost nobody really understands about architecture is that it is a paradoxical mixture of power and powerlessness. I think therefore that it is very important to make a separation in terms of motivations that are imposed and motivations that are internal. This shift was a rare example in which both coincided and reinforced each other.

The external influence was the whole mythology of "Europe 92", which seemed —for a short moment— to create an artificial optimism which was translated into a series of extremely ambitious enterprises and also in some way to a rediscovery of the propagandistic potential of architecture. This had a galvanizing effect on architects in the sense that for the first time in recent history —in 25 years, let's say— they were not clumsily imposing themselves, but being solicited for their power to articulate the developments, to articulate certain visions. That has not happened in our field almost since the first reconstruction after the war. You can explain a lot of the architecture in the 60s, 70s and 80s from the difficulty of architects playing a certain role without anybody else really believing in their work. This whole situation started to change in the middle 80s, as a consequence of an unusually ambitious scale of projects being considered.

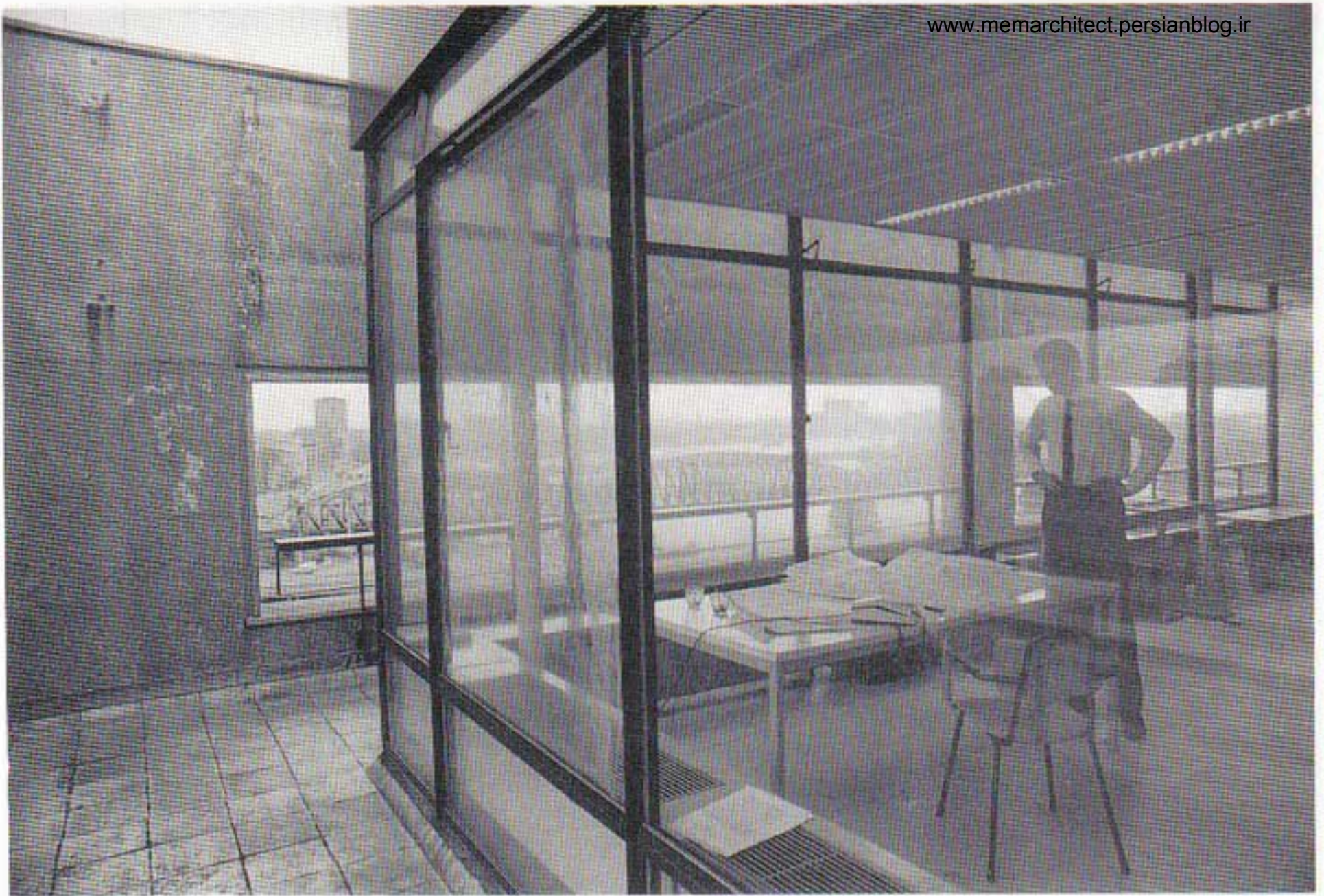


Photo: Michel Bouvold

y en Japón, fue el carácter público —y no privado— de unos proyectos que —creamos o no en la existencia de una esfera pública— suscitaron el debate sobre la delimitación actual de la vida pública.

Este nuevo clima fue ciertamente decisivo. Nuestro mecanismo interno más importante fué la reacción auto-crítica contra nuestras propias intervenciones de los años ochenta. Consideramos que parte de nuestro trabajo era demasiado sensible a los antecedentes de la arquitectura moderna, algo que —en el contexto del nacimiento del postmodernismo a principios de los ochenta— era quizás una actitud muy valerosa, pero que dejó de tener interés cuando la modernidad triunfó masivamente en Europa. Esta postura resultaba muy limitada, por su incapacidad para explorar determinadas influencias que pudieran generar *novedad*. En suma, este cambio interno generó una actitud hacia nuestro propio trabajo, radicalizada por la puesta en tela de juicio del trabajo de casi todos mis colegas.

Durante la última etapa de mi transformación de escritor en arquitecto practicante —que había comenzado a principios de los ochenta— me vi forzado a aprender gran parte del oficio. Era ridículo ser ya *conocido* en medio de este proceso, con todo ocurriendo a la vista del público. Fué alrededor de 1987 cuando empezamos a sentirnos más seguros de nuestra propia capacidad, y a descubrir un cierto valor en nuestra construcción psicológica,...

Y una enorme impaciencia...

Paradójicamente, esta concurrencia de confianza externa e interna, nos permitió remitirnos —no formalmente, sino ideológica y conceptualmente— a nuestro trabajo primero, fundamentalmente a la investigación y a los campos de interés explorados en *Delirious New York*.

A principios de los ochenta en Europa, nunca creí que pudieran tener una aplicación significativa. Fue entonces cuando descubrí que aún tenían importancia. Fue como una

Such developments had never been attempted in Europe, neither in terms of size, nor in terms of complexity of ambitions. What was specific in the European case, particularly in comparison to similar operations in America and Japan, was that the projects were not private, but public. They were projects which —whether you believe in the public realm or not— raised the issue of what is public life today.

This "new" climate was a very important influence. The most important *internal* mechanism was an autocritical reaction on our own development in the 80s; I thought that some of the work we did was much too dependent on precedents in modern architecture. Amidst the rise of post-modernism in the early 80s that was perhaps a courageous attitude, but it became very boring when modernism "triumphed" everywhere in Europe. It was also an uncreative attitude in terms of not exploiting certain influences that could generate "newness". So, the internal shift was based on a criticism of our own work, reinforced by criticism of almost everybody else's work.

In the end, it was also the final instalment of my transformation from a writer into a building architect, that began in the early 80s. I simply had to learn a vast part of the profession. It was ridiculous being already "known" in the middle of such a process, happening all in the public eye. It was only around '87 that we were becoming more confident about our ability and we discovered some courage in our own psychological makeup.



¿Cómo experimentó este cambio como arquitecto, y cómo afectó a la estructura de OMA (Office for Metropolitan Architecture)?

La construcción del *Dance Theater de La Haya* fue una experiencia crucial. Durante años fue como un agujero negro, algo completamente agotador, de pesadilla. Con una absoluta falta de dinero, y con un cliente que en un determinado punto, y debido al exceso de trabajo, en un periodo de seis meses se divorció, despidió al ingeniero acústico, al ingeniero de estructuras, al ingeniero de instalaciones, y finalmente a nuestra oficina en medio de la construcción... Durante algunos meses dirigimos la obra de forma casi ilegal. Ahora somos otra vez buenos amigos, pero en aquel momento... En fin, puede que yo no estuviera particularmente implicado en otros proyectos en aquel momento, pero en el '87, cuando se terminó el *Dance Theater*, me puse al frente del despacho y realicé proyectos como el *Instituto de Arquitectura de Rotterdam* y el *Ayuntamiento de La Haya*. Para mí, fue el comienzo de un nuevo ciclo: me sentí liberado, tomé las riendas de la oficina, y me atreví a funcionar solo... Fue también el momento en que se disolvió mi asociación con Elia Zenghelis. En cierto modo, sentía la necesidad de liberarme de muchos vínculos, algo que al tiempo me asustaba...

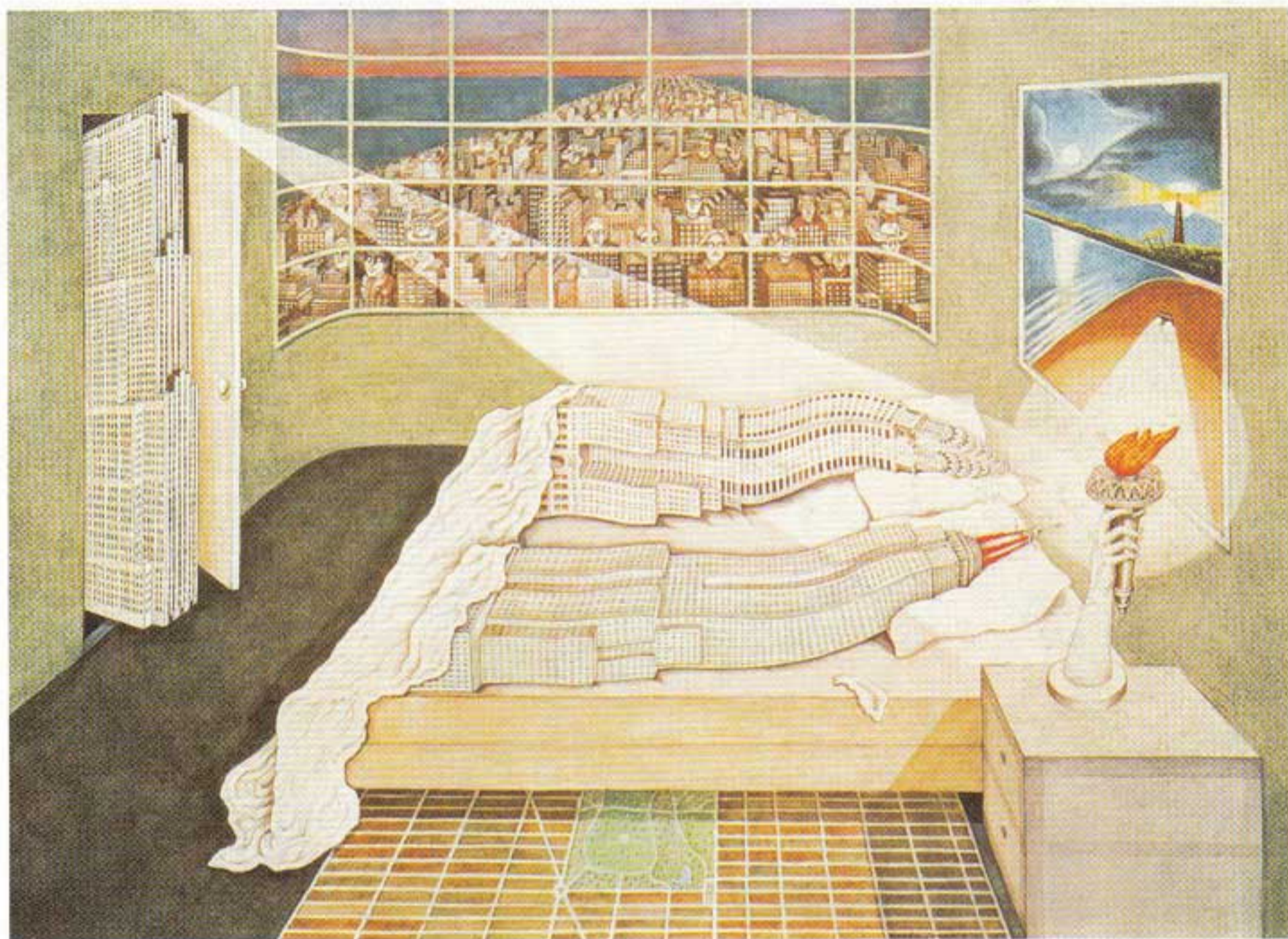
Siempre me ha horrorizado lo que les ocurre a los arquitectos cuando se encuentran realmente solos; lo aburrido, insoportable e importante que se convierte su trabajo. Para luchar contra esta estúpida manía de la soledad me interesa implicar a otras personas en mis proyectos. Desde entonces hemos venido organizando la mayoría de las presentaciones

Paradoxically, this coincidence of external and internal confidence, allowed us to relate—not formally but ideologically and conceptually—to our earlier work, mostly to the research and the fields of interest explored in *Delirious New York*.

During the early 80s in Europe, I saw very little reason to believe that those issues could have any relevant application. But then, at that point I discovered that they were still important. It was like a second pregnancy of the same conception.

How did you experience this shift as an architect, and how did it affect the structure of OMA?

The experience to build the Den Haag Dance Theater was crucial. It was like a black hole for years, completely exhilarating, nightmarish. Absolute lack of money and a client who at some point became completely overworked and in a period of six months divorced, fired the acoustical engineer, the structural engineer, the mechanical engineer, and finally our office in the middle of the building. For some months we were almost illegally leading the site work. Now we are friends, but at that moment,... Anyway, I was not maybe particularly involved in other projects, but in the '87, when the *Dance Theater* was finished, I took charge of the office and did projects like the *Architecture Institute in Rotterdam* and *City Hall* in



en concursos en equipos, parcialmente con gente de la oficina, pero también con colaboradores externos. Esta fórmula puede generar un resultado explosivo del tipo del que se produjo en el concurso de la *Biblioteca de París* y del *Z.K.M. de Karlsruhe*. También intento resistirme a esa soledad colaborando con otros arquitectos: por ejemplo, hace poco hemos invitado a Hans Kolhoff, Jacques Lucan y Fritz Neumeyer a trabajar con nosotros en *La Défense*. Estamos trabajando con Jean Nouvel en su interpretación de algo que preparamos para él en Lille, y también con Christian de Portzamparc, con quien estamos colaborando intensamente. Así, aunque en la actualidad estoy más solo en Rotterdam, nos estamos embarcando en colaboraciones cada vez más ambiciosas con otros profesionales.

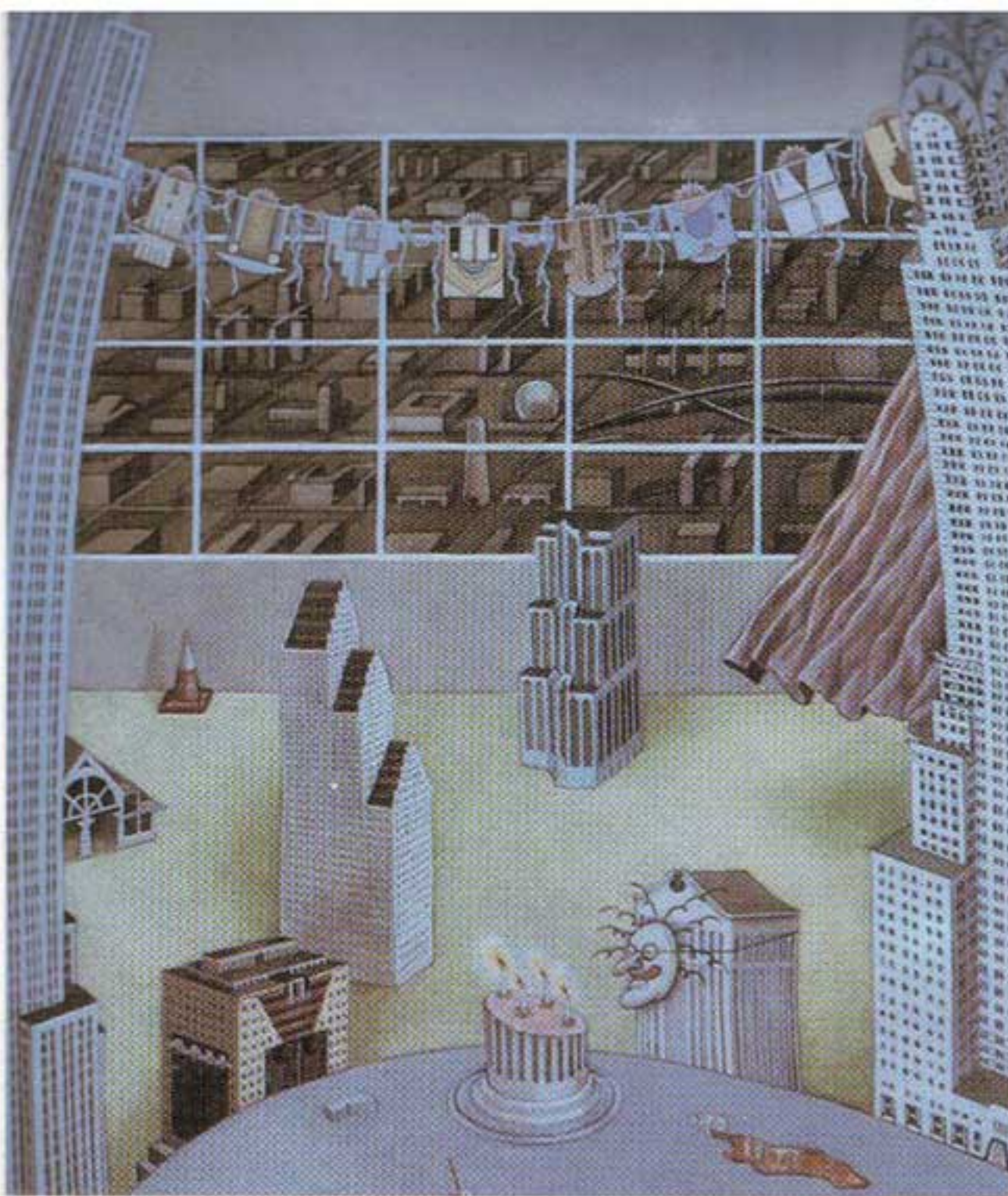
Tenemos ahora un mayor conocimiento de cómo estructurar el proceso creativo, generar unas condiciones adecuadas, lograr la mezcla justa entre pánico y contemplación, crear el incentivo apropiado en términos de relaciones competitivas y de apoyo. En fin, se podría hablar de la estructura de OMA como de una cuestión de diseño: una composición de acentos nacionales y de complementariedades.

Se diría que tratas de experimentar con la integración en el proceso creativo de la mayor cantidad posible de energía aleatoria, inconsciente...

Casi se trata de crear un estado artificial de inconsciencia. Yo siempre he creído en la incertidumbre. Para estar realmente convencido de algo, uno necesita sentir un profundo disgusto por casi todo lo demás. Así, en determinados proyectos, resulta decisivo explorar nuestras fobias para reforzar nuestras convicciones.

Den Haag. And this was for me the beginning of a new cycle: I felt liberated, took the direction of the office, and dared to be alone. That was also the moment that the partnership with Elia Zenghelis dissolved; I had a sense of extricating myself from a lot of ties, which was very scary, of course, because ties are very important...

I have complete horror of what happens to architects when they are really alone and how boring and unbearable and "important" their work becomes. To fight against that insipient mania of loneliness, I have become more interested in involving other people in the designs. And from that moment onwards, we organized most of the new competitions with teams, partly from the office, but partly from outside. And such a formula generated the kind of explosion that took place with the Library competition and with the building in Karlsruhe. I am now interested in resisting this "loneliness" through working together with other architects. For instance, we have invited Hans Kolhoff, Jacques Lucan and Fritz Neumeyer recently to work on La Défense. I'm working also with Jean Nouvel on his interpretation of something that we "prepared" for him in Lille, and we have worked with Christian de Portzamparc in a very intense way. So on the one hand, I'm more alone in Rotterdam, but on the other hand, we have more ambitious collaborations with others.



Pero, ¿cómo se articula esta experimentación en el marco de su actividad profesional?

Bueno, en cierto modo, es una construcción de una estructura esquizofrénica. Siempre he criticado el mito de la profesionalidad del arquitecto. Y por supuesto, esto nos ha ocasionado muchos problemas, porque al mismo tiempo he insistido en adquirir esta profesionalidad —al menos en mis propios términos—. Por eso el proyecto del *Edificio de Viviendas en Fukuoka* ha sido tan importante en este desarrollo, porque en él la materialización y la organización han funcionado debidamente; algo parecido ocurrió con las dos *Casas Patio de Rotterdam*. Para mí es muy importante que los proyectos resulten creíbles en sus propios términos —o en mis propios términos—, y simultáneamente creíbles —o increíbles, según el caso— en términos de detalle y cultura material.

Pero al mismo tiempo mantiene una cierta actitud «brutalista», que sacrificaría la precisión en los detalles en aras de la concepción global...

Como puede imaginarse, éste es un asunto muy espinoso. En Holanda, se considera nuestro trabajo como un completo fracaso. Los críticos dicen que el detalle en nuestros proyectos es sencillamente malo... y yo contesto: no hay detalle. Esa es la cualidad de nuestros edificios. Si no hay dinero, no hay detalle, sólo puro concepto. Nuestro trabajo consiste en encontrar soluciones: cada uno de los problemas tradicionales es eludido, soslayado o trascendido de alguna manera...

Esto es algo que sólo puedo formular tras haber confrontado la cultura holandesa contemporánea, que se niega a invertir en nada relacionado con una visión de futuro: orgullo de lo barato con pretensiones culturales. Sólo tras una larga confrontación con esta

We know better now how to engineer the creative processes and to create the right conditions, the right mixture between panic and contemplation, the right incentive in terms of competitive and supportive relationships, and in the end you could even talk about the composition of the office as a "design" issue, a composition of national accents and complementarities.

It also seems as if you were trying to experiment by integrating in the process as much aleatory, unconscious energy as possible...

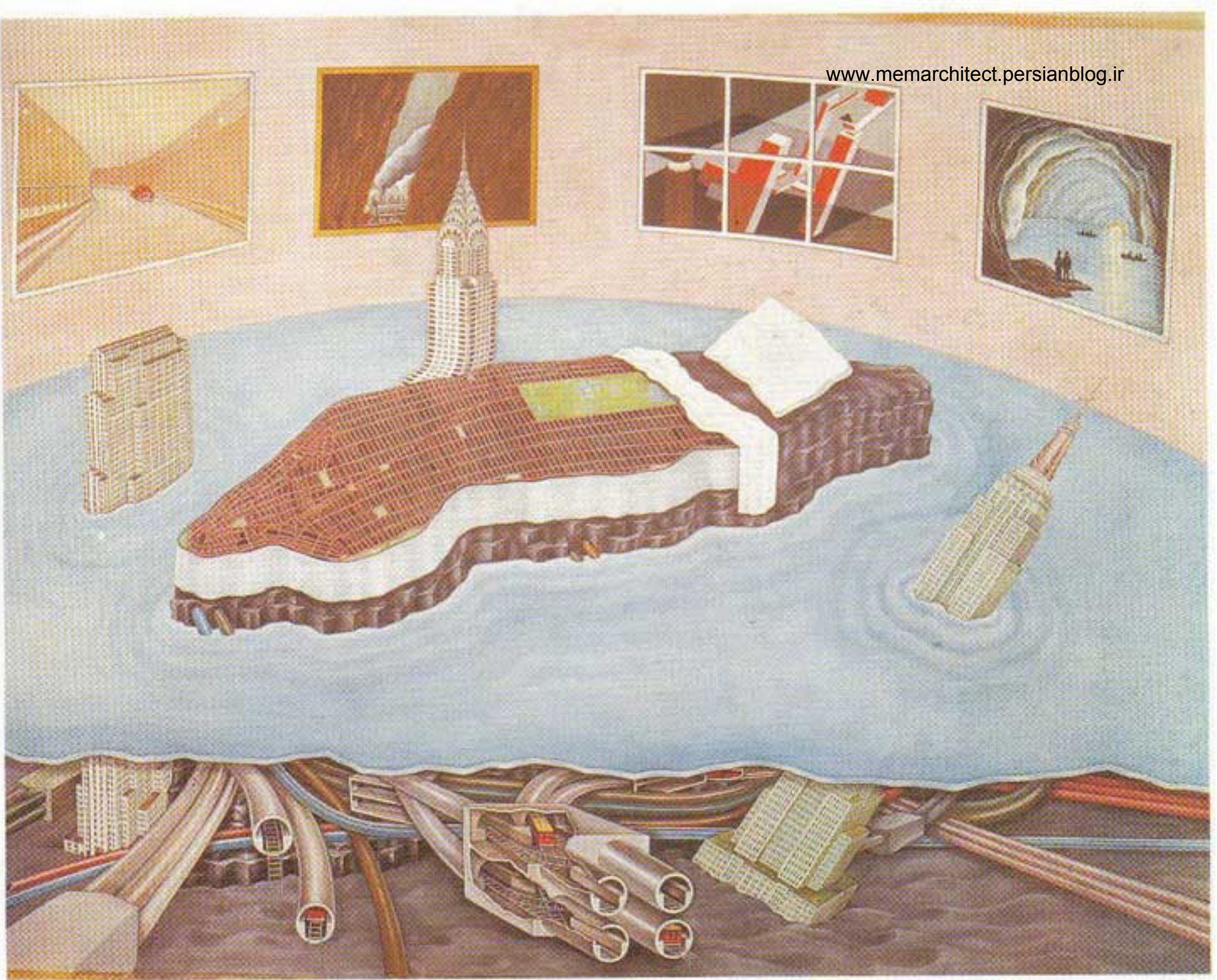
It almost becomes the creation of an artificial condition of unconsciousness. I believe in uncertainty. In order to be really convinced of something you need a profound dislike for almost everything else, so that it's crucial in certain projects to explore your phobias in order to reinforce your convictions.

But, how do you articulate this experimentation within the frame of professional activity?

Well, in a way it is an engineered schizophrenic structure. To some extent we have always insisted on a critique of the myth of the professionalism of the architect. And of course this has created us many problems, because at the same time I have been insistent in acquiring this professionalism, at least in my own terms; that is why the Fukuoka project has been extremely important to me, because the whole materialization and organization have worked well. I like the house in Rotterdam for the same reason. So at the same time it is very important for me to have a secret life of making projects credible in their own terms, or on my own terms, and simultaneously believable, or unbelievable, as the case may be in terms of detail and material culture.

But you have been supporting also a kind of "brutalist" attitude that would sacrifice the precision of detail to the global conception.

This is a very tricky issue, as you can imagine. Here in Holland our work is considered a complete failure. Critics say the detail of the projects is simply bad, and I say there is no detail. That is the quality of the building. No money, no detail, just pure concept. We work in finding solutions: every traditional problem is avoided or evaded or transcended in some way. That is something that I could only formulate after being confronted with the dutch culture at this moment. They completely refuse to invest in anything that has to do with the future: pride in cheapness combined with the pretension of culture. Only after a long experience with that attitude, I realized that there is no protection against it. It's not that if you look for a long time you find somebody who will support you or somebody who will pay you; it is simply not there. In that sense it's only after that knowledge and that loss of any illusion that you can formulate these kind of responses and strategies.



actitud, he comprendido que no es posible protegerse de ella. Por mucho que busques, no vas a encontrar a nadie que te apoye —y mucho menos que te pague—. El tipo de respuestas y de estrategias que nos ocupa sólo puede ser formulado después de llegar a esta conclusión y a esta pérdida de ilusión. Es el principio de acción y reacción: tú me empujas contra la pared, yo te devuelvo el empujón. Esto estimula un tipo de actitud brutal que está ciertamente conformada e inspirada por la experiencia de la fragilidad, la delicadeza y la irracionalidad de la cultura en estos momentos.

detallada, el edificio se convertiría en una pesadilla. Por un lado, el edificio debe ser robusto y utilitario, pero por otra parte debe contar con áreas dotadas de inexplicable refinamiento y misterio. En este sentido, para mí es tan importante crear una especie de aproximación subconsciente —una perturbación en la realización del proceso— como trabajar muy precisamente en la definición de nuestra experiencia constructiva.

Por otra parte, no podemos olvidar la importancia de la materialización; en nuestro proyecto del *Z.K.M. de Karlsruhe* el detalle es muy importante. Sin una materialización

¿Cómo influye en su trabajo el hecho de que un noventa por ciento de los encargos que tiene están fuera de Holanda y se distribuyen por una amplia geografía? ¿Cuáles son las implicaciones de la ubicuidad que el proceso contemporáneo de globalización económica le impone?

Esta nueva internacionalización no implica necesariamente que una nueva homogeneidad internacional esté surgiendo. Casi al contrario, significa que el arquitecto interviene y es influido por muchas culturas diferentes —algunas semanas yo trabajo en Alemania, Francia y Japón al mismo tiempo—, por lo que nuestro trabajo sólo puede ser entendido con un sistema de diferenciación similar.

The principle of action and reaction: you push me against the wall, I push you back. It stimulates a kind of brutal attitude. That response is certainly informed and inspired by an ever more widespread experience with the fragility and delicacy and irrationality of the culture at the moment.

On the other hand, our building in Karlsruhe is obviously very dependent on detail; without a detailed exploration it could turn into a nightmare. It has to have a roughness and utility on the one hand, but on the other hand, areas of inexplicable refinement and mystery. So, in that sense, it is for me as important to create a kind of unconscious, some disturbance in the realization of any process, as to work very precisely on the definition of our building experience.

How does the fact that your commissions are 90% outside from Holland and distributed across a broad geography influence your work? What does the ubiquity you are requested from the contemporary process of economic globalization mean for you?

The new internationalization does not necessarily mean that a new international homogeneity is emerging; it means, almost on the contrary, that a single architect intervenes, and is influenced by many different cultures —there are weeks that I work in Germany, France and Japan. It means that his work can only be described with a similar system of differentiation.



Above / Above:
London
in the *Voluntary Principles of Architecture*, 1962
www.memarchitect.persianblog.ir

Above / Below:
Great House
Miami, United States, 1974
(Constructed per / Built by
Architectonica, 1976)

Libertad de Estructuras

La Biblioteca de París, el Z.K.M. de Karlsruhe o los Centros de Congresos de Lille y Agadir son proyectos que demuestran un renovado interés por la estructura que no aparece en sus primeros proyectos. ¿Cómo se articula este reciente interés por la estructura en el curso de su experimentación como arquitecto?

La primera vez que me impliqué seriamente en el tema de la estructura fue con el *Dance Theater de La Haya*. Tanto la cubierta como algunas de las piruetas estructurales del vestíbulo denotan este creciente interés. El *Skybar*, por ejemplo, tiene capacidad para doscientas personas. Dependiendo de si éstas se sitúan al norte o al sur, el tubo que lo soporta se expande o se comprime, con lo que su comportamiento estructural varía totalmente. No es sólo una cuestión de resolver las cargas, sino una demostración de conducta estructural inestable.

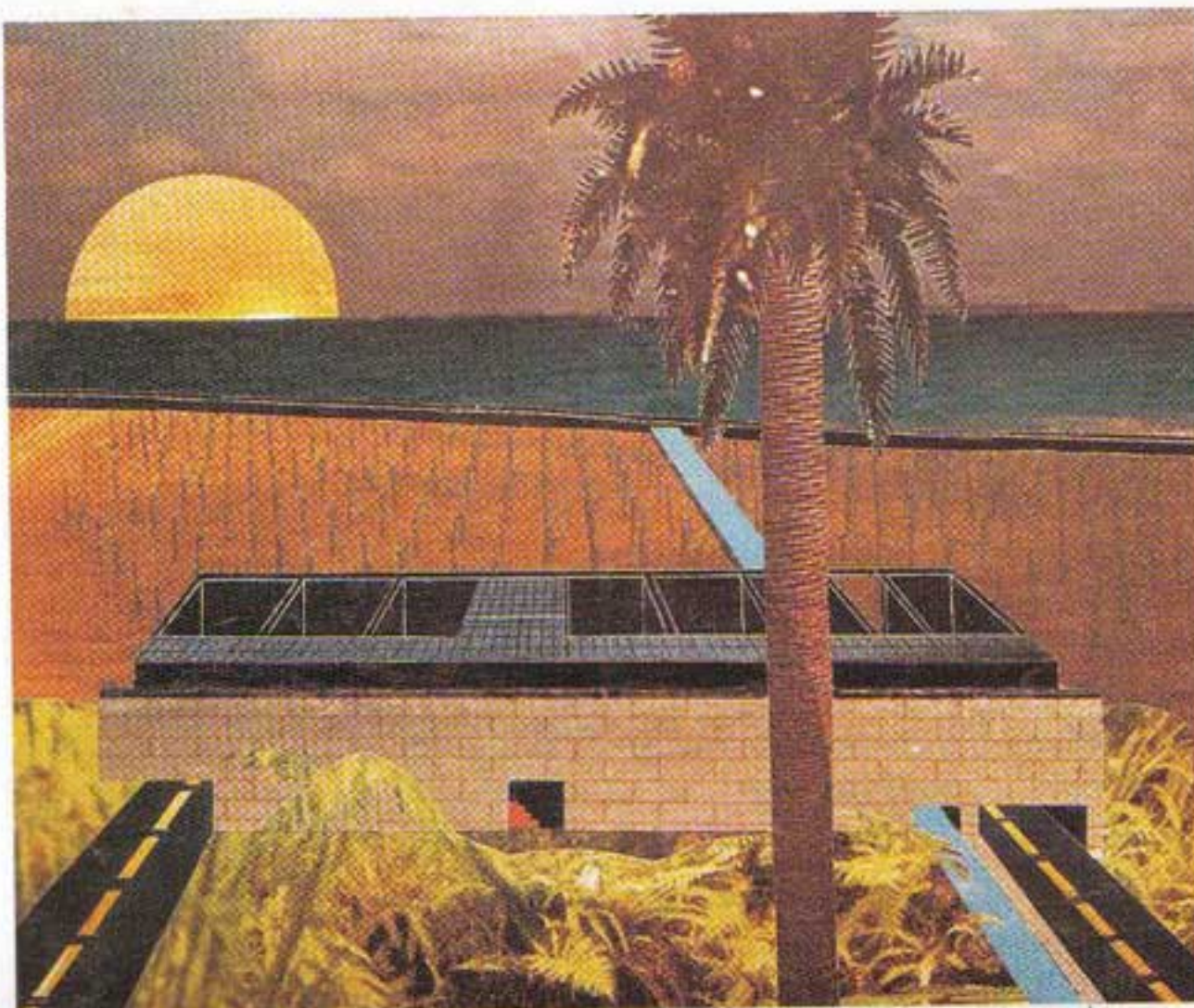
Freedom from Structures

Projects like the Library in Paris, the Museum of Media in Karlsruhe, or the Convention Centers in Lille and Agadir, show a renewed interest in structure that was not evident in your early work. How do you articulate this recent interest in structure within the development of your architectural research?

The Dance Theater in The Hague is the building where I first became seriously involved with structure. If you see the roof and some of the structural gymnastics in the foyer, you could note the beginnings of an interest in structure. The "Skybar" for instance supports 200 people. Depending on whether they stand on the north or the south, the tube that holds it is either stretched or compressed. So, the structural behavior changes completely; it is not a matter of just solving the loads, but a demonstration of unstable structural behavior.

What was interesting about the Library in Paris is that it allowed me to really identify and try to deal with what was absurd and "impossible" about big buildings. They are, of course in terms of the entire length of architectural history, a new phenomenon, barely dealt with in architectural theory, neglected by critics and architects as raising serious issues. The more we worked on them, the more I was able to articulate the intuitions and critiques that I was never very conscious of, but that must have been present since I was working in *Delirious New York*.

The first issue that interests me enormously is how in any large structure, the distribution of loads becomes bigger and bigger towards the lower part of the building, so that on the ground you are literally blocked by a structural and mechanical "inheritance" that comes from "above". You could propose a metaphor of a high rise building or any big building, as the systematic reduction of freedom towards where it matters most, on the ground.

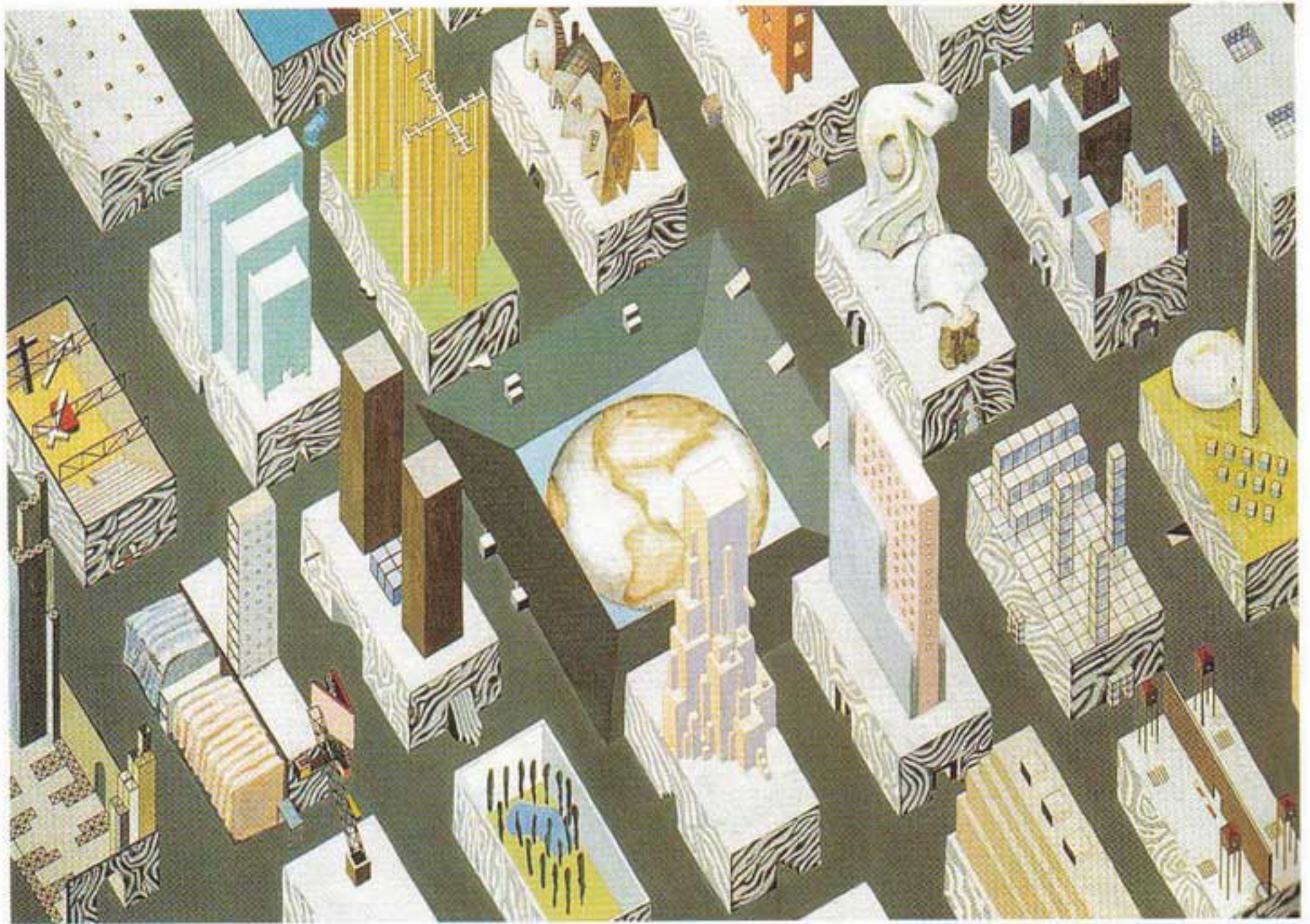


Lo más interesante de la *Biblioteca de París* fue que me permitió identificar y aproximar lo que tradicionalmente ha sido absurdo e imposible respecto a las grandes estructuras. Estas son —por supuesto, desde el punto de vista de la historia de la arquitectura— un fenómeno recientemente negado por críticos y arquitectos en la misma medida en que planteaba serias cuestiones. Cuanto más trabajamos en este campo, más capaces somos de articular críticas e intuiciones de las que nunca fui del todo consciente, pero que deben haber estado presentes desde que trabajé en *Delirious New York*.

Hay algo que me interesa enormemente en una gran estructura, y es la forma en que la distribución de las cargas va aumentando a medida que nos aproximamos a la parte inferior del edificio, de modo que, al llegar al suelo, uno está literalmente bloqueado por el legado estructural que viene de arriba. Cualquier rascacielos o gran estructura puede ser entendido, en sentido metafórico, como un recorte sistemático y progresivo de libertad hasta llegar al punto en que ésta resulta esencial: el suelo. Podría hacerse también una crítica al concepto de las instalaciones en general, un tema que para mí resulta por lo menos tan importante y tan fascinante como el de la estructura. Es increíble que un elemento que significa un tercio de la sección de un edificio y que puede representar hasta un 50% del presupuesto resulte, en cierto modo, inaccesible para el arquitecto, no susceptible de pensamiento arquitectónico. Esto no son especulaciones: es como tener que aceptar que entre un 30 y un 40 por ciento del edificio se escape a tu competencia, y simplemente tragar con el tipo de basura que los ingenieros de instalaciones consideren oportuno.

A parallel critique extends to the whole concept of services in general, which is now for me becoming at least as important and fascinating as structure. It is unbelievable how a component that amounts one third of the section of a building and may represent 50% of the budget, is in a way inaccessible to the architect, not susceptible to architectural thought. We do not speculate about it: it is like accepting that between 30 and 40 percent of the building is simply not your domain and you have to swallow the ridiculous garbage that mechanical engineers install there.

Only after certain experiences can you formulate those criticisms and those rejections. It is a question of gaining confidence, and perhaps arrogance on those issues. This has been stimulated by working with Cecil Balmond and his team at Arup's: they form a counterpart. It is probably also my own honesty of coming to terms with the fact that, after all, I am a *thinker*, and therefore I have to "think" in these questions even though it is not always convenient.

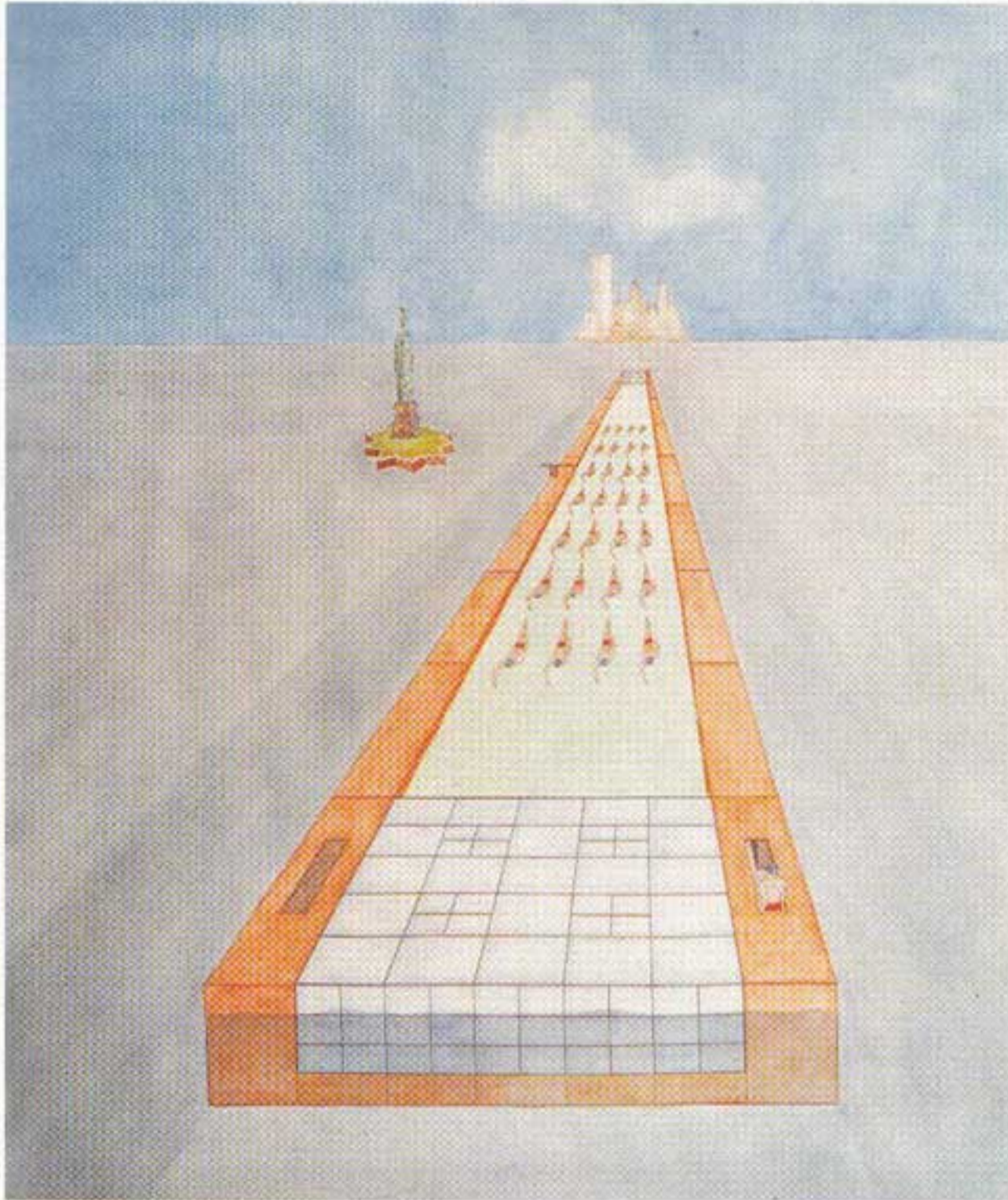


Sólo tras haber pasado por determinadas experiencias, uno es capaz de formular estas críticas y estos rechazos. Es una cuestión de adquirir seguridad en uno mismo —y quizás arrogancia— al tratar estos temas. En mi caso, el haber trabajado con Cecil Balmond y su equipo en *Ove Arup* me ha estimulado mucho: ellos forman el contrapunto. Es también un problema de honestidad conmigo mismo, de llegar a términos con el hecho de que después de todo, soy un *pensador*, y de que tengo que pensar sobre estas cuestiones aunque no siempre sea conveniente.

*The City of the Captive Globe, 1972.
With Zoe Zengheis*

El discurso sobre la estructura me interesa también en un sentido más global. La materialización de sus últimos proyectos guarda relación con ciertos procesos —sociales o económicos— de carácter menos material. Estas estructuras parecen cristalizar el colapso del tiempo y el espacio, algo que ya había investigado en *Delirious New York*. ¿Se trata de un proceso consciente, o es sólo el resultado de encontrarse implicado en un determinado modo de producción?

Aparte de mi progresiva inmersión en lo que podríamos llamar los *misterios profundos* de la profesión —en el sentido de que ciertas áreas del ejercicio de la profesión son simplemente puestas en cuestión y abiertas a la investigación—, el hecho de estar cada vez más implicado en la producción de arquitectura me ha proporcionado un mayor entendimiento y una mayor comprensión sobre las formas más sorprendentes y secretas en que la sociedad de valores se organiza.



But I am also interested in these structures in a more global sense: the materialization of your last projects relates to certain processes, like social or economical processes. Their structure seems to crystallize the "collapse of time and space" that you already explored in *Delirious New York*. Is it consciously engineered, or is it just the result of being involved in a certain mode of production?

Apart from an increasing involvement with, let's say, the deep mysteries of the profession, —by deep mysteries I mean the extent to which vast areas of the actual performance of the profession are just simply put into question, and opened to exploration— there's also an increased involvement in the production of architecture and therefore an increased revelation or understanding of some of the deeper and most shocking secrets of how the value society is organized.

En esta página
/ On this page:
El castro de la piscina
The Story of the Pool, 1976.
With Madelon Vriesendorp.

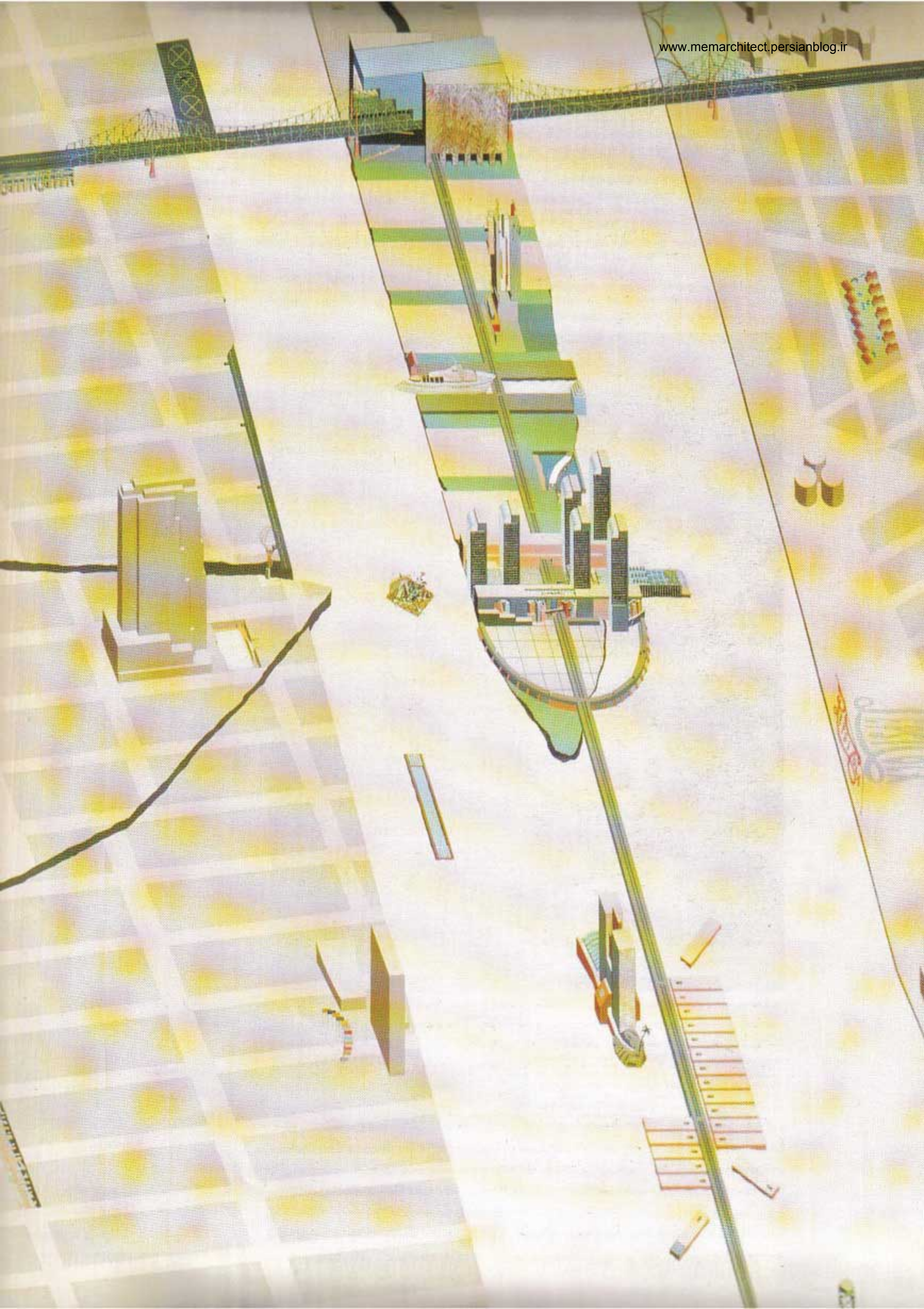
En la página de la derecha
/ On the right page:
Concurso / Competition
New Welfare Island
New York, United States, 1975.
With Madelon Vriesendorp.

Considero que este es un paso decisivo después de casi veinte años de indiferencia por las estructuras en favor de la experimentación dentro del marco de la cultura arquitectónica. Esto trae a la memoria a Kahn distinguiendo los espacios servidos y servidores, o lo público de lo privado; o a Mies y a Le Corbusier en su propuesta del edificio como una cristalización de los procesos sociales y productivos... ¿Es ésta una vuelta a la aproximación estructural?

Todos los nombres que has mencionado son los de las personas que estaban en el *candelero* justo antes de que yo empezara a estudiar arquitectura. Yo empecé a interesarme por la arquitectura alrededor de 1964-65, aunque comencé mis estudios en el 68, y los libros que se leían y que yo compraba antes de mi época de estudiante eran precisamente los de Kahn, Mies, los de los Smithsons... Volviendo la vista atrás creo realmente que ahora estamos tratando de nuevo los mismos temas, después de la *pesadilla semántica* de los últimos años.

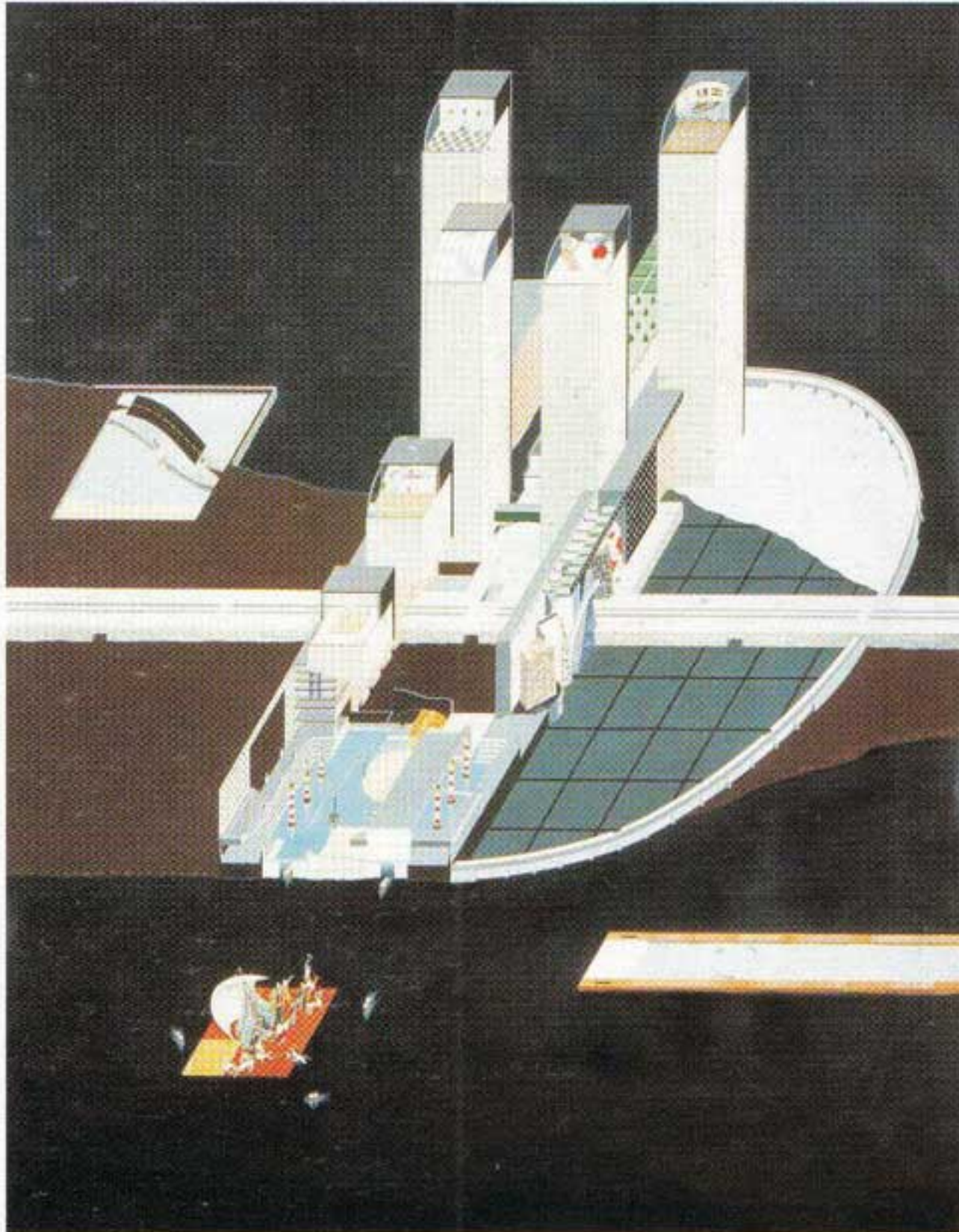
This seems to me a decisive step after almost twenty years of disregard of "structures" in favor of linguistic experimentation within the architectural culture. You could recall Kahn detaching serving and serviced, public and private; or to Mies and Corbu proposing the building as a crystallization of social and productive processes... Is that a return to a "structural" approach?

All the names you named were the people who were at their maximum force just before I started studying architecture. I became really interested in architecture in maybe 64-65, but I started in 68, and the people who were read and whose books I bought before I was an architecture student are precisely Kahn, Mies, the Smithsons,... In retrospect, I really think that we are now dealing with the same issues again, after the "semantic nightmare".



Yo admiro sinceramente sus ideas; mi única crítica es que fueron fatalmente atraídos por la idea del orden, y su aparente obligación de lidiar con ella mediante la arquitectura. Su pensamiento me parece fascinante pero increíble al mismo tiempo, porque si bien su discurso es completamente convincente, la necesidad de articularlo en términos puramente arquitectónicos es muy cuestionable.

Y lo mismo es aplicable a los Smithsons en sus investigaciones sobre el des-orden. Yo diría que algunos de mis proyectos —como *La Villette* o el *Ayuntamiento de La Haya*— pueden entenderse como monólogos con los Smithsons sobre el tema de la indeterminación. Intenté encontrar en ellos una respuesta a algo que ellos —o el Team X— dejaron sin resolver: cómo combinar la indeterminación con la especificidad arquitectónica.



I really admire their thinking; my only critique is that they were fatally attracted by order and their apparent obligation to deal with it through architecture. I find it fascinating but unbelievable at the same time because some of their discourse is completely convincing, but the compulsion to deal, to articulate it in purely architectural terms is very unbelievable.

And the same was true for the Smithsons when they investigated *dis-order*.

I would say that projects like *La Villette* or the *City Hall* in The Hague were to some extent one-sided dialogues with the Smithsons. Specially about dealing with *indeterminacy*. I tried to find, to resolve what they —or Team X— always left unresolved, namely how can you combine actual indeterminacy with architectural specificity.

Do you accept the existence of certain overall order or infrastructure that is taking form, being materialized into these projects, namely a "deep structure" of the system?

No, no. Of course not. There is no overall order. But at the same time, I disagree with the dominant conclusion of a broad spectrum of contemporaries —especially the Japanese— who propose that architecture by definition has to be chaotic. The ultimate justification or argument of this position has been that of analogy: you are in a mess, we are in a mess, you are unstructured, we are unstructured, you are vulgar, we are vulgar, you are chaotic, we are chaotic... I am beginning to think that this a mistake: there is right now an exciting potential for an architecture that resists this mimesis.

Hotel Welfare Palace
New York, United States, 1975.
With Madelon Vivierding.

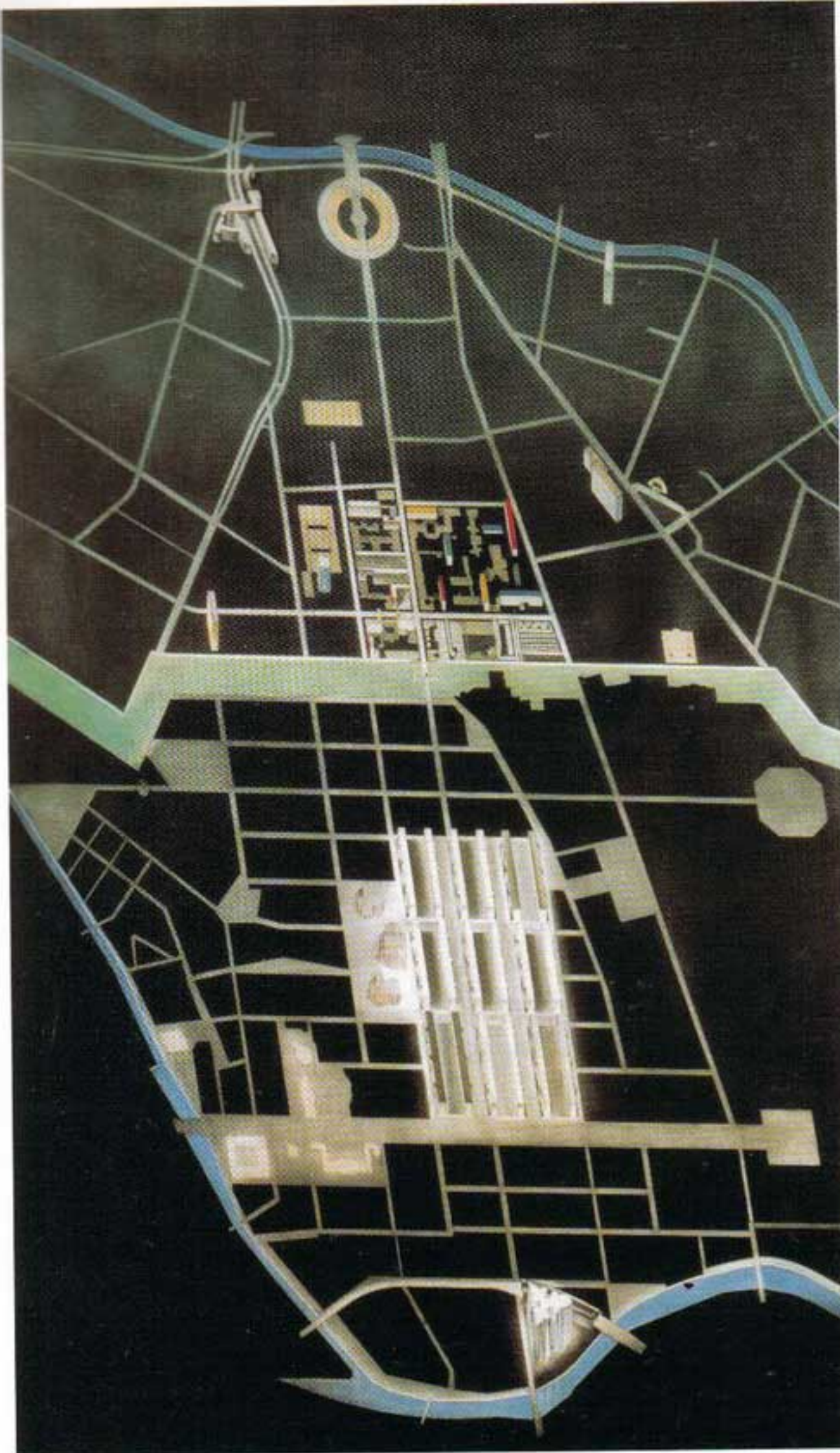
¿Reconocería la existencia de un cierto orden global, de una infraestructura que toma forma, que está siendo materializada en estos proyectos, es decir, de una estructura profunda del sistema?

No, por supuesto que no. No creo que exista un orden global, pero al mismo tiempo no comparto la conclusión alcanzada por un amplio espectro de pensadores contemporáneos —especialmente los japoneses—, quienes proponen que la arquitectura debe ser caótica por definición. La justificación última de esta postura ha sido la de la analogía: si lo que hay es confusión, nosotros creamos confusión; si hay falta de estructura, nosotros ignoramos la estructura; si impera la vulgaridad, nosotros creamos vulgaridad; si hay caos, reflejamos este caos... A mí me parece un error. Contamos con un excitante potencial que nos permite suponer que la arquitectura puede ser capaz de resistirse a esta mimesis.

Por ejemplo, considero que uno de los elementos más prometedores y provocativos del programa de la *Biblioteca de París* fue la nueva formulación de la idea de equipamiento comunitario, una entidad en el contexto del absoluto colapso de la esfera pública. Contra la evidente homogeneización de los medios electrónicos, contra la eliminación de la necesidad del lugar, contra el triunfo de la fragmentación...

For example, I find that one of the most pregnant and provocative elements of the library program in Paris was to re-formulate the idea of a "communal facility", an "entity" in the midst of a complete collapse of the public realm, —and certainly of its classical appearance. *Against* the obvious homogenization of electronic media, *against* the erasure of the necessity of place, *against* the triumph of fragmentation...

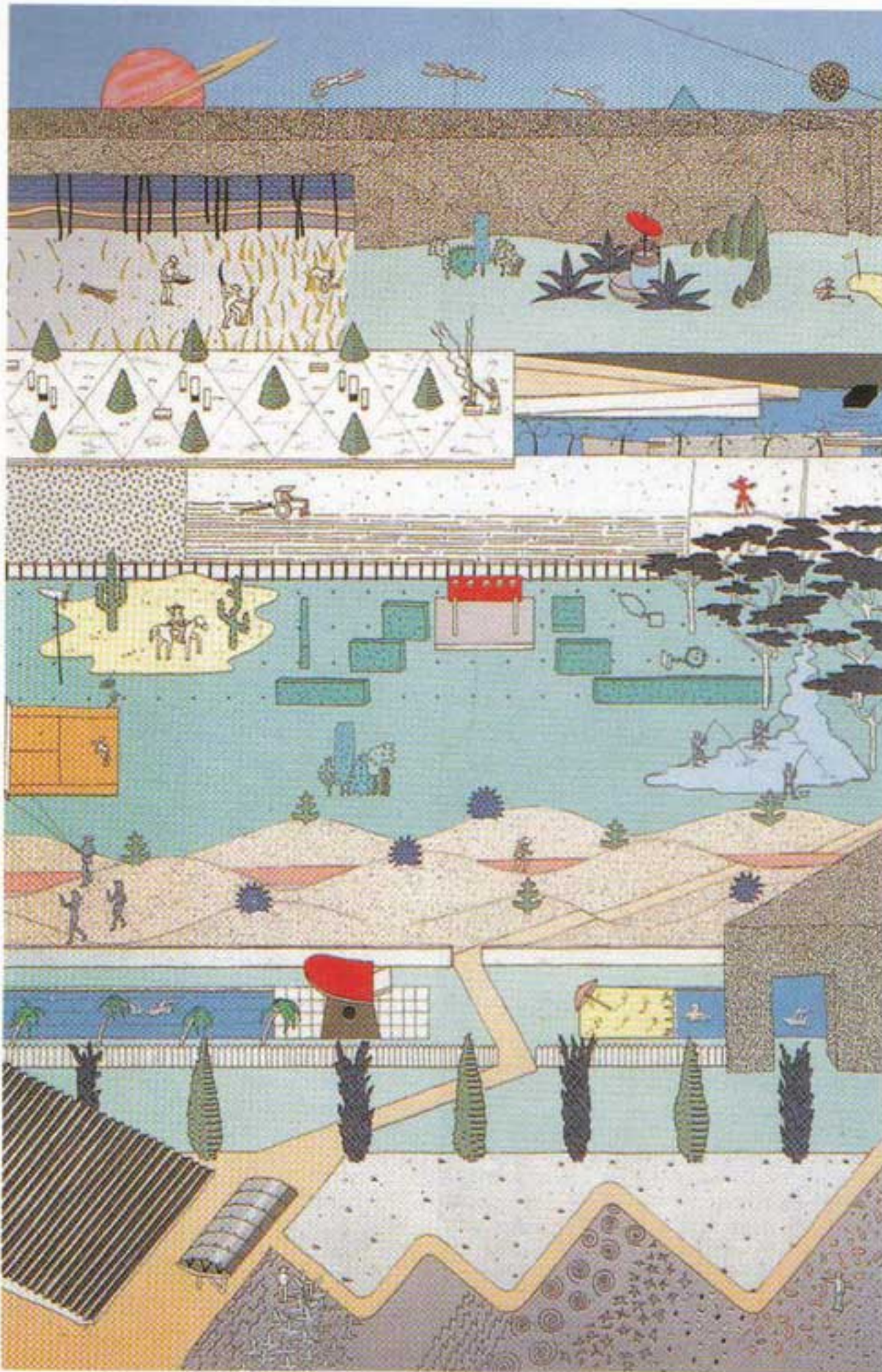
Part of the recent discourse —all the "de's"— has been a very sophisticated attempt to make the inevitable seem glamorous. I have an increasing feeling now, that going in the opposite direction, contradicting the inevitable, may be convincing at some point, important for architecture.



Dibujo para el proyecto de viviendas sociales en la Kochstrasse y la Friedrichstrasse, Berlín, 1900, que incluye otros proyectos modernos; arriba la sede para la German Metallurgical Federation, de Eric Mendelsohn (1929-1932); en el centro, el proyecto urbanístico a lo largo de la Friedrichstrasse de Ludwig Hilberseimer (1928-1932); abajo, el rascacielos del distrito de Ludwig Mies van der Rohe (1921).

Drawing for the social housing project at Kochstrasse and Friedrichstrasse Berlin, 1900, with other modern projects: at top, Eric Mendelsohn's bank quarters for the German Metallurgical Federation (1929-1932); at center, Ludwig Hilberseimer's urban project along Friedrichstrasse (1928-1932); at bottom, Ludwig Mies van der Rohe's glass skyscraper (1921).
Web: Stefano de Martino.

Una gran parte del discurso más reciente —todos esos *des*— no ha sido sino un intento por conseguir que lo inevitable parezca atractivo. Yo tengo la sensación de que ir a contracorriente —luchar contra lo inevitable— puede resultar convincente en algún momento, importante para la arquitectura.



Parc de la Villette
 Concours / Competition
 Paris, France, 1982
 Drawings / Drawings by:
 Alex Wall
 With Elia Zenghelis, Kees Christiaanse,
 Stefano de Martini, Raad Ruanda,
 Ken Sauer, Alex Wall
 and Jan Voorberg

¿Cuál es, en su última obra, la proporción entre réplica e invención? Y volviendo a Delirious New York, ¿suscribiría la posibilidad de un manifiesto prospectivo como alternativa actual a los métodos del manifiesto retroactivo?

Esto es muy interesante. A principios de los ochenta pensaba que la réplica era lo importante, que uno sólo debía inventar cuando fuera estrictamente necesario. Pero últimamente he desarrollado un interés por la invención. Siempre he estado interesado por escandalizar o provocar, y la idea del *manifiesto retroactivo* era finalmente una profunda afirmación de economía. No tiene idea del grado de hostilidad —casi física— que existía en los años setenta contra cualquier idea de modernidad. En aquel momento, me pareció que la única forma en que la modernidad podría ser recuperada era a través de, insistir desde una perspectiva avanzada en su otra cara: su populismo, su vulgaridad, su hedonismo. La única estrategia que podía adoptar era la de tomar algo que ya estuviese allí, que ya existiera y que hubiera tenido éxito. Fué una estrategia completamente determinada por el contexto de aquella época. Todo puede ser entendido como una dialéctica entre poder e impotencia. Fué también una dialéctica entre las contrarreacciones, o estrategias de res-

Which is the ratio between replication and invention in your work, or to connect to Delirious New York, would you subscribe the possibility for "prospective manifestoes" rather than the methods of the "retroactive manifesto"?

That is very interesting, because in the early 80s I thought that replication was extremely important, that you should invent only where necessary. But lately, I became much more interested in invention. I have always been interested in shocking or provoking, and the whole idea of "retroactive manifesto" was also a kind of profound statement of economy.

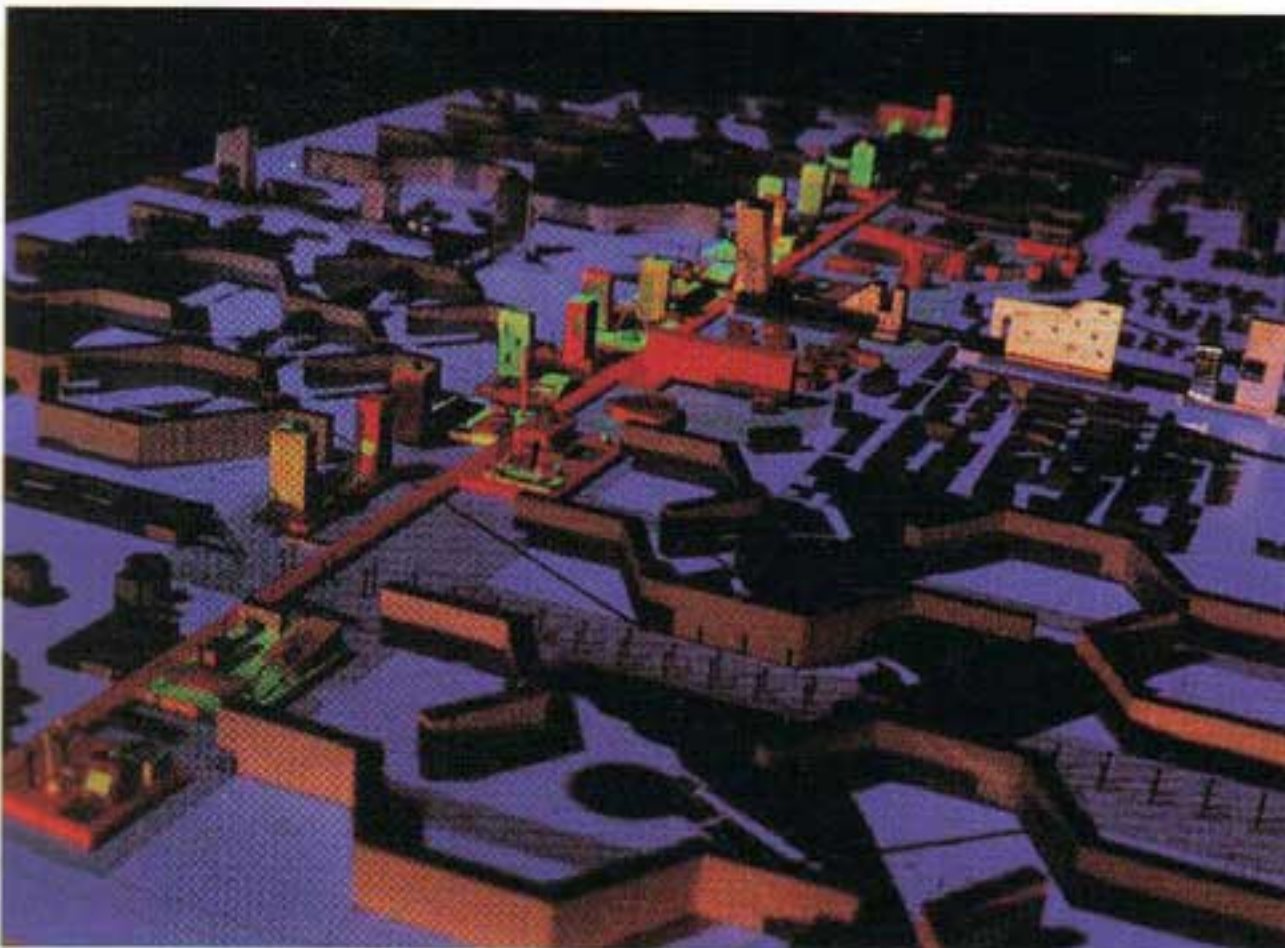
You really have no idea about the deep and fundamental hostility against modernity that was then emerging—in the 70's—and becoming an almost physical hostility. So, at that point I felt that the only way in which modernity could even be recuperated was by insisting in a very progressive way about its other side, its *popularity*, its *vulgarity*, its *hedonism*.

puesta a un contexto, y una especie de trayectoria autónoma que puede, a pesar de todo, encontrar continuidad.

Así que se trataría más de un rechazo ante la simple mimesis o la mera réplica, que de una negación directa de determinadas condiciones sociales o productivas que influyen en las prácticas materiales en general...

Hasta cierto punto, dependemos de las condiciones que nos rodean, debemos hacer nuestra propia reflexión —en parte intuitiva y en parte explícita— y tratar de hallar dónde se encuentra el potencial de aquella interpretación que genera cada proyecto. Es de esta reflexión de lo que depende que nuestra representación del sistema resulte positiva o negativa, neutra o apasionada...

Sin embargo, sus últimos proyectos aparecen más como dispositivos acoplados a ese sistema —trabajando en concordancia o en discordancia—, como mecanismos, herramientas o instrumentos, que como construcciones representativas. Este objetivo de la representación parece formar parte de esa serie de paradigmas lingüísticos que tratamos de evitar...



Ephraïm
Plan de rénovation urbaine
Urban renovation and redevelopment
Amsterdam, Netherlands, 1986

Cuando hablo de la representación no lo hago en el sentido visual o formal, sino en el sentido institucional; como instituciones son representativos aunque parezcan simples mecanismos.

En ese sentido, resulta muy interesante comparar nuestra propuesta para *Melun-Senart* con la de Coop Himmelblau. Ellos proponen una especie de grito desesperado, una colisión forzada, y la declaración de que ya no somos capaces de planificar las ciudades. *El orden es una ilusión*. Ellos proponen edificios de 14 kilómetros de longitud, dispuestos en ángulos irregulares. Aunque la retórica de ambos proyectos es muy parecida, su interpretación de los valores es totalmente opuesta.

A eso me refiero con la utilización de una estrategia no-representativa. Cuando Coop Himmelblau dibujó esta explosión, la intención es fundamentalmente representativa —de la cultura contemporánea, o de lo que sea—, y creo que esto forma parte de un paradigma nostálgico del que quizás el deconstructivismo sea el último heredero. Por el contrario, sus proyectos tienen más que ver con la invención que con la representación...

Nuestra intención podría resumirse en encontrar el modo de sacar partido de toda esta

And that I could only do it through the device of taking something that was already there, that existed and had been successful. It was a strategy completely determined by the context of that time. You could read everything as a kind of dialectic between power and powerlessness. You may also have to be aware of the dialectic between reactions stimulated back or in response to a context and a kind of autonomous course that can, in spite of all these things, find continuity.

So, it would be more a rejection of the simple mimesis or replication than a direct negation of certain social or productive conditions that influence material practices in general...

To some extent you depend on the existing conditions, but you have to make your own judgment, partly intuitive and partly explicit, in terms of where you see the potential for some interpretation to generate a project. It depends on your judgment if the representation of the system is positive or negative, neutral or passionate....

I would rather see your last projects like machines coupled to that system, sometimes working in resonance, sometimes in discordance, than as "representative" constructions. In many ways this aim to represent is part of those linguistic paradigms we are trying to escape from. I would rather characterize them as devices, tools or instruments...

I do not mean representation in terms of visual or formal representation, but as an institution, they are representative even if they're machine-like.

In that sense it is very interesting to compare our entry to Melun-Senart with Coop Himmelblau's one. Coop proposes a kind of scream of despair, a forced collision, and the statement that we cannot plan cities anymore.

Order is an illusion. They propose buildings about 14 kilometers long disposed at irregular angles. It is really interesting to look at what the difference is with our scheme, because you could say that in terms of rhetoric the projects are extremely close, but in terms of interpretation of values, they are absolutely opposite.

That is what I mean by a non-representative strategy in your recent work. If Coop draw this crash it was supposedly to represent something, the contemporary culture, whatever... And I think this is part of a very nostalgic paradigm from which deconstructivism is maybe the last inheritor. I think that your projects relate more to engineering than to representing ...

Our intention could be synthesized in how to turn all that garbage of the present system into our advantage. A kind of democratic King Midas: try to find the concept through which the worthless turns into something, where even the sublime is not unthinkable.



basura del sistema actual; en convertirnos en una especie de Rey Midas democrático; en tratar de hallar la fórmula gracias a la cual lo inútil pasa a tener algún valor, donde incluso lo sublime es posible.

Libertad de Modelos

Cuales son los motivos de su prolongado interés por las grandes estructuras y el planeamiento urbano?

Siempre he estado muy interesado en los proyectos a gran escala y en todo lo que éstos implican, en la artificialidad y la fragmentación que producen, y en el modo en que su propia magnitud se convierte en antídoto contra esta fragmentación. Su mera entidad adquiere la pretensión y a veces la consecución de una realidad envolvente y una absoluta autonomía. Su reto se articula en dos vertientes. En primer lugar, nos exigen la adopción de una postura crítica ante las imposiciones de la tecnología tanto en materia de estructura como de instalaciones. El otro reto tiene un carácter cultural, y es relativo a la condición de universo autocontenido —con todas las libertades, atracciones y singularidades que esto implica—. Es necesario imaginar una nueva forma en la que estos universos independientes y no complementarios puedan coexistir.

Si estos edificios son el resultado de un determinado modo de producción que, en cierto modo, los determina, ¿Piensa que podrían ser considerados como nuevas tipologías o, por el contrario, cree que la propia naturaleza de los procesos contemporáneos impedirá su cristalización como tipos?

Esta pregunta me inquieta enormemente. Quizá la respuesta es: sí, absolutamente, y nosotros somos parte de esa corriente de *liquidez forzada*. No sé exactamente por qué, pero sufro de terror a la repetición, y la idea de la tipología me resulta aterradora. Sólo podría entender la tipología en sus términos más primitivos —grande o pequeño, alto o

Freedom from Models

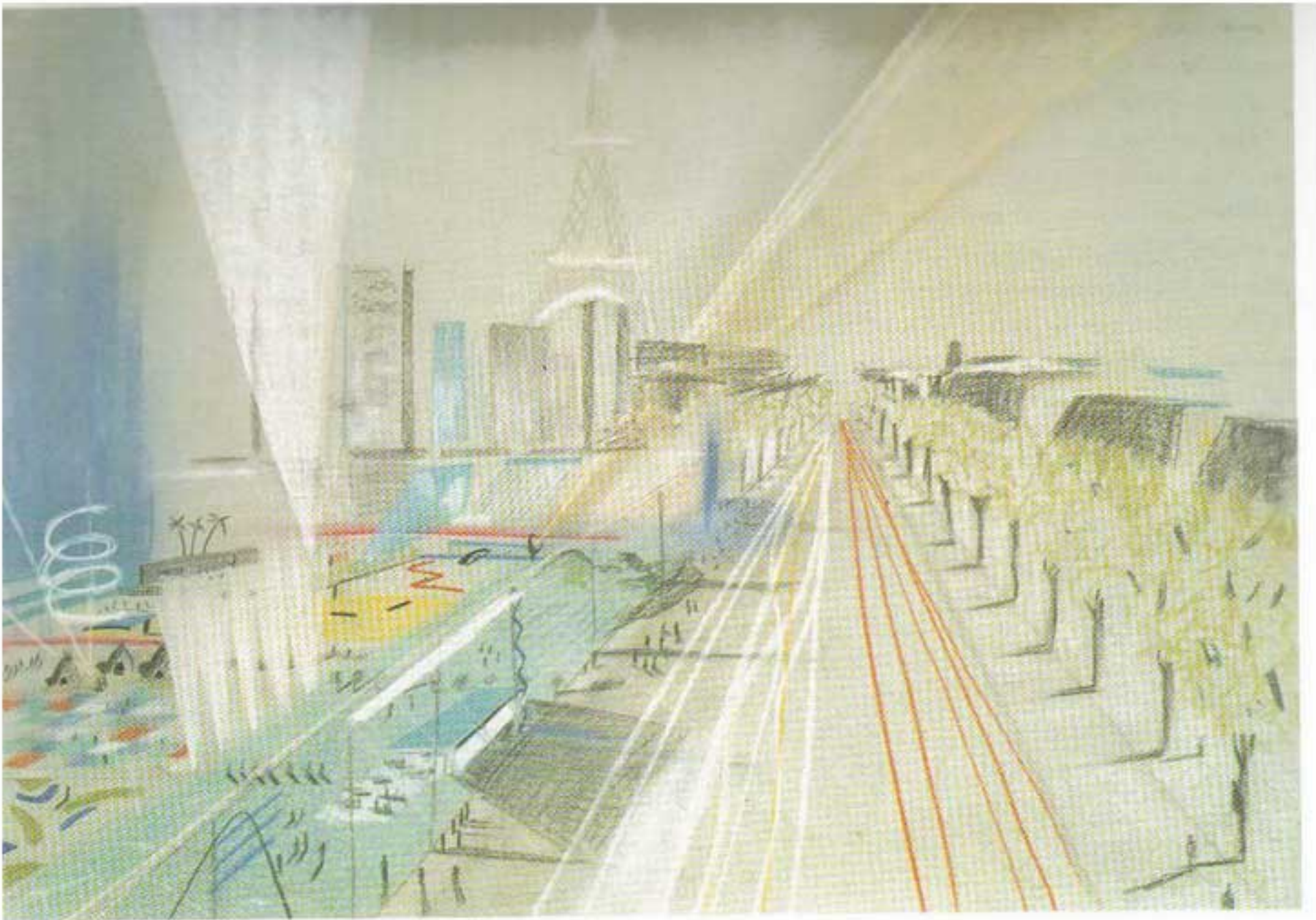
Which are the reasons for your long-lasting interest in large buildings and urban planning?

I've always been very interested in large scale and its implications; in the artificiality and the fragmentation it produces, and how, in a way, the very bigness turns into an antidote against fragmentation. Each of those entities acquires the pretension and sometimes the reality of a completely *enveloping* reality, and an absolute autonomy. So the challenges they bring are twofold: first to deal in a critical sense with some assumptions from the world of technology in terms of structure and services that we talked about. The other challenge is cultural in terms of the potential of those buildings as a universe in themselves with all the freedoms and attractions and uniqueness this implies, and to imagine a new way in which those liberated, non-complementary universes might coexist.

If these buildings are a result of a certain structure or mode of production that determines them to some extent, would you think that they could be considered as emerging typologies or do you think that the nature itself of the contemporary developments will impede their crystallization as types?

Such a question makes me extremely nervous. So, maybe the answer is: yes, absolutely, and we are part of this process of "enforced liquidity". I don't know exactly why, but I suffer of a fear of repetition, which makes me very scared about the whole idea of a typology.

All I can imagine is to interpret typology in its most primitive terms of big and small and low and high, or in terms of synthetic or nonsynthetic shallow and deep, in terms of the



bajo—, o en términos de superficialidad y profundidad sintética o no-sintética, en términos de profundidad del propio edificio...

Bueno, el incremento en la profundidad del espacio construido parece ser una de las corrientes predominantes en los edificios comerciales, como lo es la tendencia a la integración espacial, a la aglomeración, a la descomposición del espacio homogéneo y funcionalmente especializado...

Todo eso es verdad. En la *Biblioteca de París*, por ejemplo, durante mucho tiempo dedicamos todos nuestros esfuerzos al problema de la organización; hasta que llegamos a un punto en el que reconocimos que la cuestión urbanística era sólo algo secundario, hasta el punto de resultar obsoleta. Como efecto lateral, abandonamos cualquier tipo de pretensiones urbanísticas. En el simple hecho de depositar el edificio allí, descubrimos otra forma de lidiar con la ciudad que implica, de nuevo, más libertades.

Sus más recientes escritos se han centrado sobre las ciudades de Atlanta, Perú y Tokio como ejemplos de un nuevo paradigma de estructura urbana ¿Cuál es la relación de los edificios de gran escala— en cuanto a su condición de elementos contenidos en sí mismos— con estas nuevas formas de organización urbana?

Es un gran alivio sentir que nuestras investigaciones recientes se abocan a lo que podríamos definir como *encontrar libertades*. Esto es algo que reconozco paralelo a lo que usted clasifica como estructura poscapitalista, una serie de procesos centrifugos que se resisten a la concentración y a la conexión.

En nuestro caso, no sé si se trata de un síndrome o un propósito, pero a pesar de todo, es extraordinariamente excitante, tras los insufribles y absolutamente melancólicos objetivos que ha perseguido el urbanismo europeo de los años setenta y ochenta, introducir este tipo de fórmulas como modelos urbanos, la exploración de un urbanismo basado en la disociación, la desconexión, la complementariedad, el contraste, la ruptura... Es interesante dejar de entender la ciudad como un tejido, para concebirla como una mera coexistencia,

depth of the building...

Well, somehow the increase in the depth of built space is a mainstream within the average commercial developments, as is the tendency to spatial integration, clustering, breakdown of the functionally specialized, homogeneous space,...

That is certainly true. In the library, for instance, we worked for a long time on the organization of the library, and at some point we realized, admitted to ourselves, that the whole issue of urbanism became secondary to the point of obsolescence. So, as a "courageous" side effect of it we abandoned any urbanistic pretension.

In "just putting it" there, we discovered another way of dealing with the city; again one which implies more freedoms.

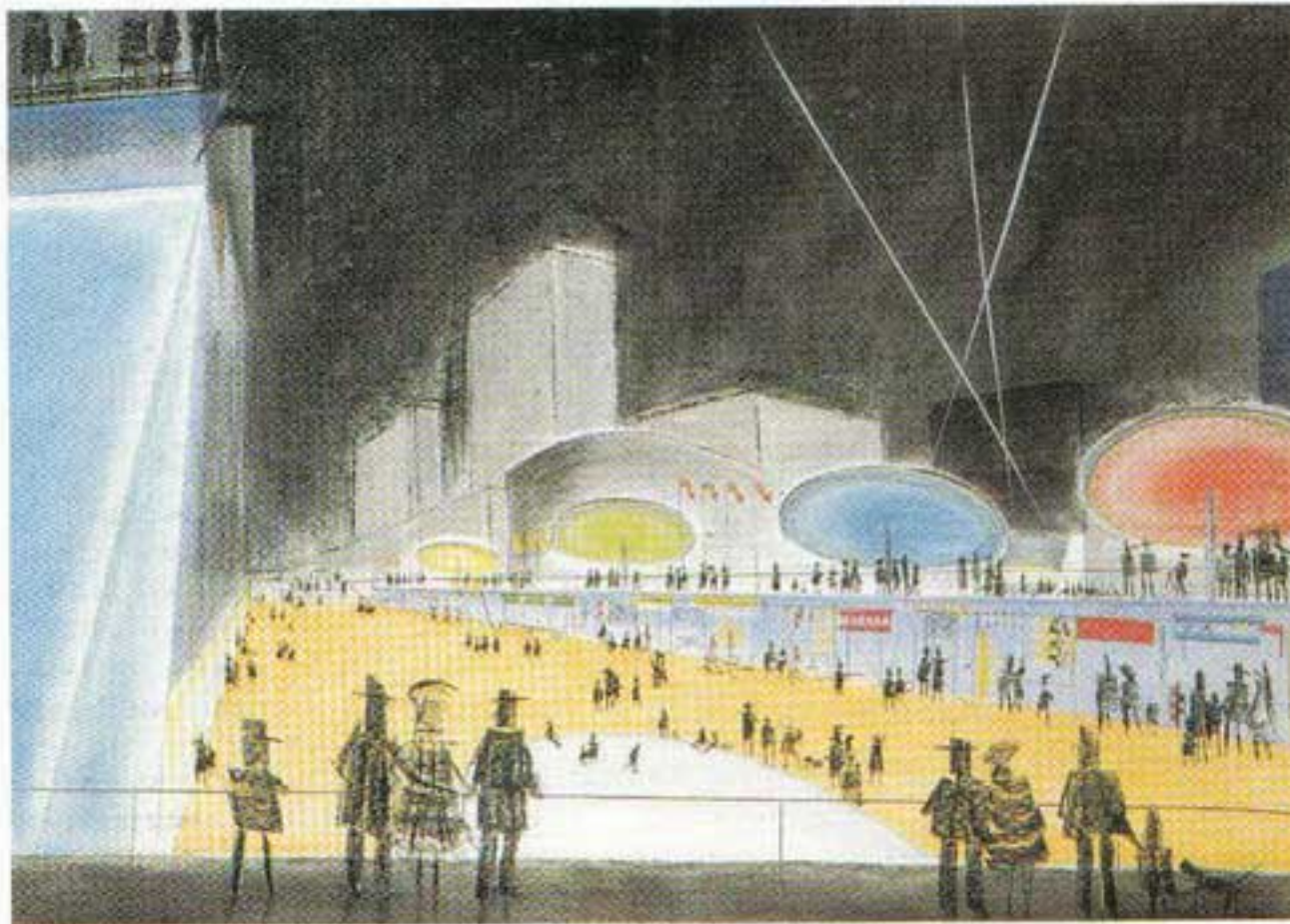
The urban question is a related issue; you have been writing lately about Atlanta, Paris and Tokio as examples of an arising paradigm of urban structure. How do large-scale buildings, as self-contained bodies, relate to these emerging forms of urbanity?

It is a great relief the sense that our whole research is ultimately about, let's say, finding freedoms. And that is something that I recognize as a parallel to what you call late-capitalist structure, a set of processes which seems to be centrifugal and resist concentration and resist connection.

In our work, I never know whether it is a syndrome or a pursuit, and I think it is probably both. But nevertheless it is extremely exciting, after the kind of unbearable and completely melancholic targets of the european urbanism of the 70s and 80s, to introduce those kind of formulas.

un conjunto de relaciones entre distintos objetos que casi nunca se articulan visual o formalmente, que ya no quedan atrapadas en conexiones arquitectónicas. Para mí, éste es un paso decisivo. Pero si llegamos a la conclusión de que la conexión ya no es algo necesario, estamos, en cierto modo, dinamitando los cimientos de nuestra existencia profesional. Si el planeamiento ya no es necesario, o se ha vuelto irrelevante... ¿para qué planificar?

Otra cosa que me fascina —y que se está convirtiendo en el contenido básico de mi libro, más que la información sobre esas ciudades— es la forma en que ha cambiado la profesión —o que tiene que cambiar— para enfrentarse a estas nuevas condiciones. Esta afirmación se basa en la simple observación de que el hecho que ha *acabado* con el urbanismo no han sido los numerosos errores cometidos por numerosos planificadores, sino el de que muy pocos de los procesos y las operaciones que tienen lugar en la sociedad actual pueden ser trasladados a un proyecto de ordenación —el producto clásico de los urbanistas—. Por tanto, deberíamos intentar encontrar otro producto, otra forma que resulte más creíble...



Concurso para el Ayuntamiento de La Haya: City Hall Competition, The Hague, Netherlands, 1966

Libertad de Ideologías

Aparentemente sitúa su trabajo en el marco de la aceptación de una condición cultural y productiva determinada. ¿Como se articula esta aceptación de sus juicios?

Yo estoy interesado en la actividad profesional. Quiero construir. Y no me importa reconocer que construir significa básicamente —por terrible que suene— estar continuamente aceptando, transigiendo. Y no me avergüenzo de ello. Me siento ciertamente provocado en un sentido muy profundo por esta aceptación. En ese sentido, mi interés por Atlanta, por ejemplo, es ambiguo. Básicamente, intento posponer todo lo posible el momento del juicio, con objeto de extraer el mayor número posible de influencias de este proceso.

Pero, ¿cómo encaja esta aceptación desde el punto de vista ideológico? Estamos hablando del posible fin de la esfera pública, de la sociedad civil, del pensamiento humanista... y de otros argumentos considerados tradicionalmente como positivos. ¿Debe esta aceptación ser considerada como una actitud auto-complaciente, conformista, o como una postura revolucionaria?

Es casi imposible responder a estas preguntas. Si me pregunta si mi actitud es conformista, yo diría que no. Sin embargo, esta respuesta podría estar ocultando mi auto-complacencia, o no siendo suficientemente autocrítica. En cualquier caso, desde dentro del

In the urban models, to explore an urbanism that is based more on disassociation, disconnection, and complementarity, contrast, rupture,... I find interesting to understand the city no longer as a tissue, but more as a "mere" coexistence, a series of relationships between objects that are almost never articulated in visual or formal ways, no longer "caught" in architectural connections. And for me that was a very important step to make. But if you have come to the insight that connection is no longer necessary, in a way you put a bomb at the base of your professional existence. If planning is not necessary, or irrelevant,...why "plan"?

Another thing that fascinates me, —and is turning into the actual contents of my book more than a documentation of those cities—, is how the profession has changed —or has to change— to deal with the new conditions.

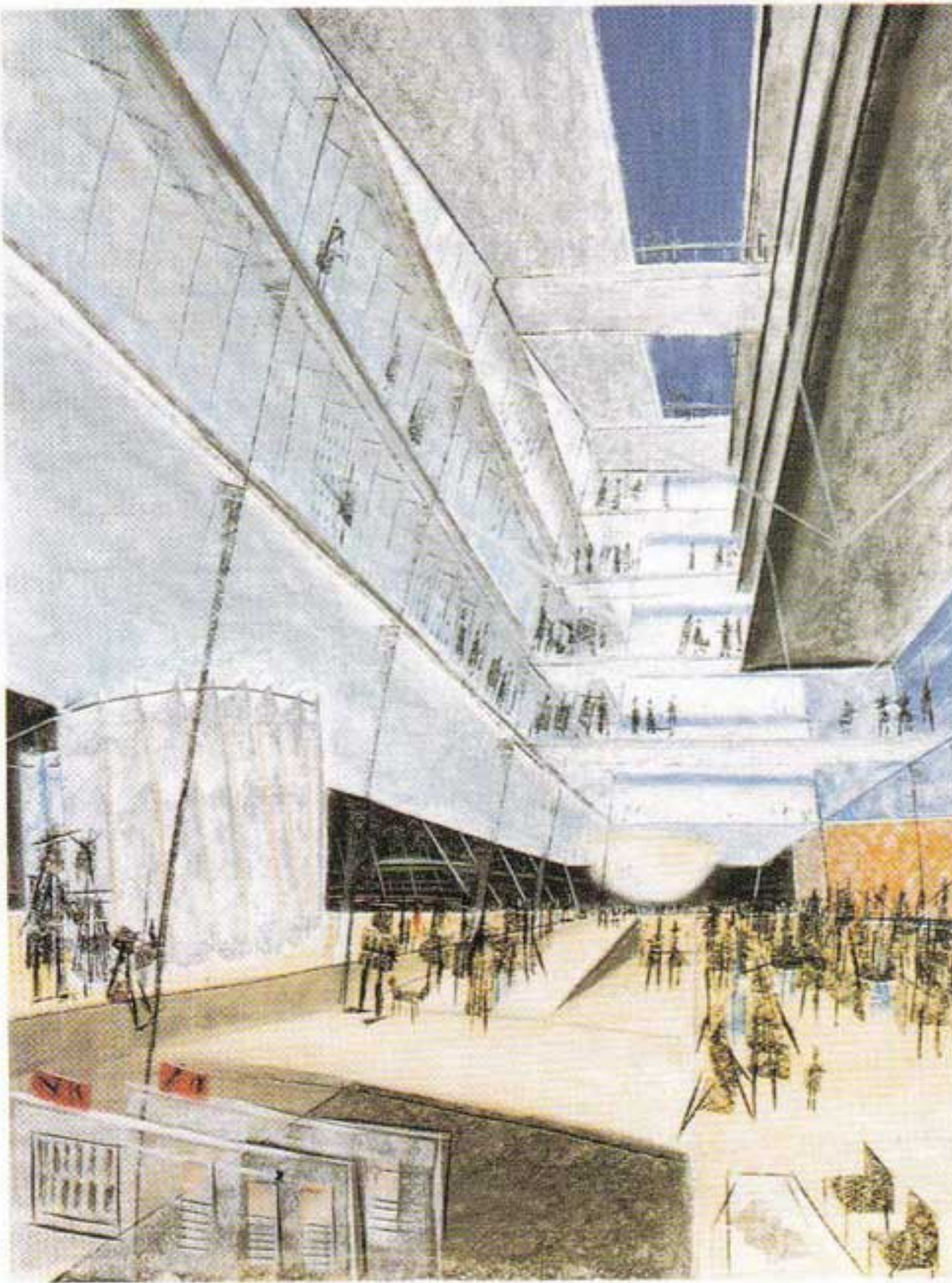
This is based on the simple observation that what has finally killed urbanism is not the fact that so many people made so many desperate mistakes, but the fact that very few of the processes and operations that take place today can take place in the form of a plan, the classical product of urbanists.

So we should find another product, another form that is more credible.

Freedom from Ideologies

It seems that you accept a certain cultural and productive condition as a frame for your work...how do you articulate this acceptance in your judgements?

I have an interest in professional activity, I want to build: to a frightening large extent that means basically accepting most of the time. I'm not embarrassed about that. I am certainly provoked in a very deep sense by this acceptance. It engages me. In that sense, my interest in Atlanta, for example, is ambiguous. Basically, I try to postpone the moment of judgement as long as possible to derive as many influences as possible from it.



Concurso para el Ayuntamiento de La Haya
City Hall Competition
The Hague, Netherlands, 1986

proceso, no se siente uno precisamente complaciente.

Estamos seducidos, sentimos júbilo y horror al mismo tiempo. Intentamos analizar estas emociones contradictorias, que en mi percepción de Atlanta juegan un papel importante. Es increíble el modo en que tantos edificios mediocres juntos pueden generar un fantástico espectáculo arquitectónico. Cómo tanta estupidez puede conducir a un cierto tipo de inteligencia. No se trata de complacencia, sino de fascinación, y en la fascinación siempre existe un elemento de rendición, de entrega.

¿Y no implica esto una cierta incapacidad para el juicio? ¿O una carencia de ideología característica de los discursos contemporáneos?

Esta es una actitud muy superficial, porque en el fondo estamos repletos de opiniones y moralismos, pero al mismo tiempo tenemos el instinto de explorar. Los juicios le hacen a uno muy pesado. Hay que hacer como el alpinista, ir ligero de peso para alcanzar la cumbre. Puede que ésta sea una simple metáfora, pero no creo que la incapacidad para la crítica, para emitir un juicio, sea la expresión adecuada. Yo prefiero hablar de un aplazamiento del juicio y de una articulación de lo problemático, que haga justicia a todas las posibles vertientes de un problema —las positivas y las negativas—. En ese sentido, creo que nuestro papel es el de un *medium*, precisamente porque —a pesar de todo— ahora somos profesionales en activo. Estamos expuestos a las corrientes, los tropismos, las tendencias que sugieren mutaciones, y creo que los presentimos antes de que se conviertan en juicios establecidos.

But how do you deal ideologically with this acceptance? We are talking about the possible end of public realm, of the civil society, of the humanist thought,.... and other arguments traditionally validated as "positive". Should this acceptance be considered as a revolutionary or as a complacent position?

It is almost impossible to answer those questions. If you say it's a complacent attitude, I would say no, but what does it mean if I say no? I might be just hiding my own complacency or not being self-critical enough? It certainly doesn't feel complacent from the inside.

We are seduced; we feel simultaneous glee and horror. We try to think about these contradictory emotions. In my perception of Atlanta those two things always play very strongly. A simple question: how so many mediocre buildings together can generate a fantastic architectural spectacle. Or, how can so much "badness" sometimes lead to a kind of intelligence? It's not complacency but fascination, and in fascination there is always an element of surrender.

Does not this mean a certain inability to judge? Or the lack of ideology characteristic of the contemporary discourses?

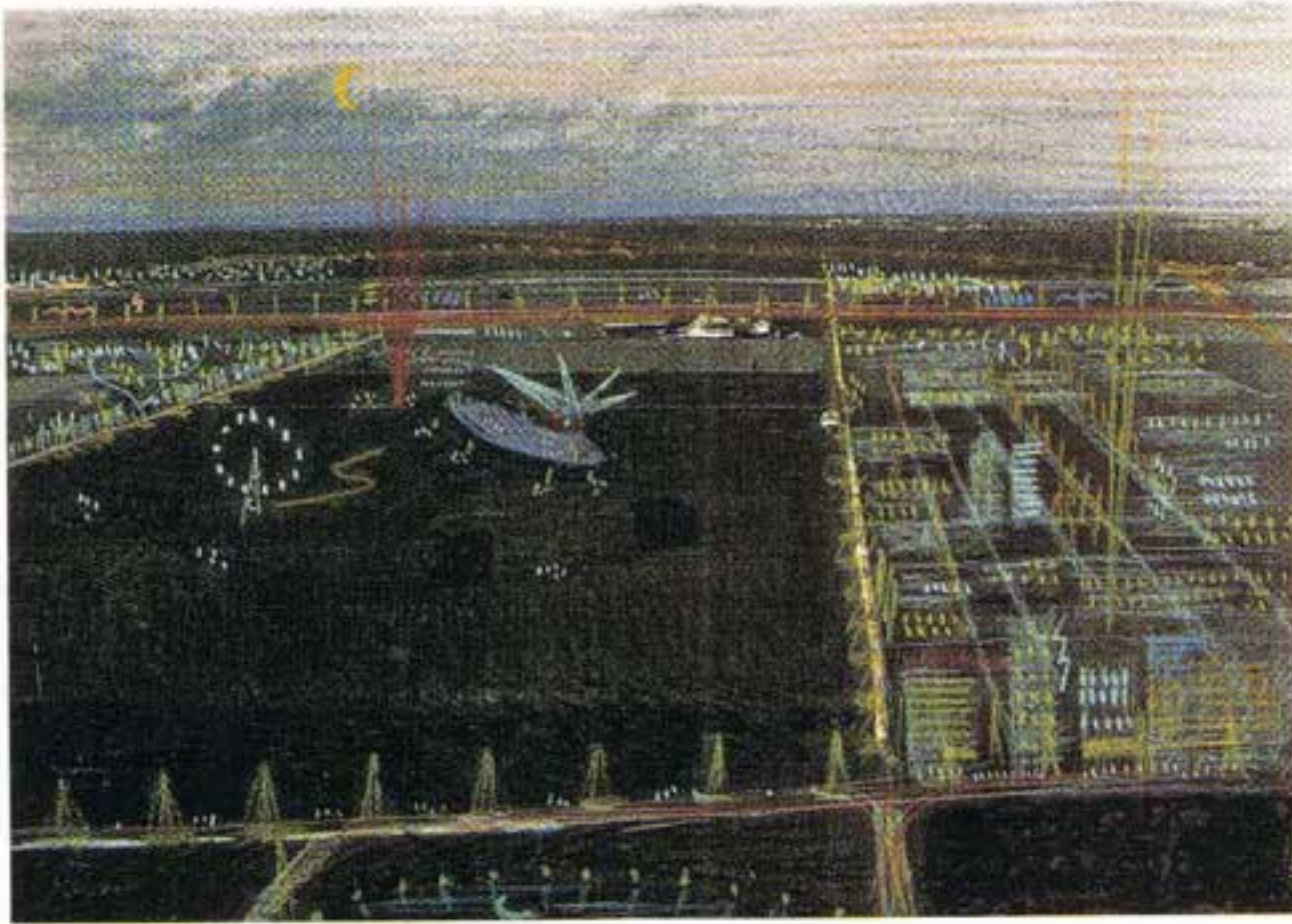
This is also a very artificial attitude, because of course we are full of judgments and full of moralism, but nevertheless we have the kind of instinct to explore things. Judgments make you very heavy. It's like a mountaineer who has to travel light to get somewhere. And this may be a very simple metaphor, but I still think that in the end, the inability to judge is not the right expression. I would rather talk about postponement of judgment and articulation of the problematic, which does justice to as many good and bad sides as possible.

In that sense, I think that we perform a role almost as *medium*, exactly because —in spite of everything— we are now practitioners: we are exposed to drifts, tropisms, tendencies that suggest mutations, and I think we sense them before they become the subject of official judgements.

The advantage of a non-academic position is that we can experiment,.... even on ourselves. But we still "judge" all the time...

La principal ventaja de adoptar una postura no-académica está en la posibilidad de experimentar... Incluso con nosotros mismos. Pero a pesar de todo estamos continuamente juzgando... Nuestro proyecto para *Melun-Senart* contiene opiniones explícitas sobre la arquitectura contemporánea, que en su mayor parte es *merde*. Lo que nosotros pretendemos es realizar con esta *merde* algo que, sin embargo, resulte respetable, apasionante e intelectualmente defendible: una redefinición de la ciudad. En aquel proyecto emitimos juicios sobre la belleza y la ausencia de belleza, sobre lo que debe permanecer y lo que debe desaparecer, sobre lo que debe mostrarse y lo que debe ocultarse. Emitimos juicios en términos de prioridades... Desde luego, todos estos juicios son muy personales, y con objeto de preservar la pureza y la libertad de las diversas fuerzas que aquí están en juego, la cuestión moral es aplazada hasta el último momento, u ocasionalmente suspendida. Como dicen en Japón, *flota*...

If you look at our project for Melun-Senart, there were explicit judgments of contemporary architecture: it is mostly *«merde»*. And then the further attempt to make with this *«merde»* something which is nevertheless respectable and exciting and intellectually tenable: a redefinition of a city. We made many judgments about what is beautiful and what is not so beautiful, what should stay and what should go, what should be shown and what should be hidden. We made judgments in terms of priorities... Of course, they are all individual judgments, and in order to preserve the purity and the freedom of the various forces at play, the issue of morality is postponed till the very last moment, or occasionally suspended. As they say in Japan: it floats.



Concurso de Planeamiento Urbano para la Nueva Ciudad de Melun-Senart
Urban Planning Competition
New Town of Melun-Senart
France, 1967

Así que lo que propone es una manera más completa de juzgar, que consiste en la integración de una multiplicidad de opiniones, no necesariamente incluidas en un único punto de vista, el desarrollo de una lógica operativa, múltiple,...

So, what you propose is a more complex way of judging, to be able to integrate a whole multiplicity of judgements, not necessarily included in a single viewpoint, a manifold, operative logic,...

Se trata simplemente de no estar impedidos por nuestras propias convicciones; la explotación de una especie de fase previa al juicio, que es para mí una mezcla de decisiones conscientes e inconscientes.

It is just an attempt to not be handicapped by our own judgment. The exploitation of a kind of prejudgment phase, which is for me a mixture of an unconscious and a conscious decision. In other words: the generation of an amoral, experimental space where certain logics can unfold wherever they lead. Sometimes I feel guilty about it, but at the same time I am very skeptical about the laziness or the blindness of judgment.

En otras palabras: la generación de un espacio amoral, experimental, donde ciertas lógicas puedan ser desplegadas en cualquier dirección. A veces me siento culpable pero, al mismo tiempo, no puedo evitar ser muy escéptico acerca de la proposición de pereza o de falta de juicio.

How do you think that the raise of "capitalist-socialist hybrids" in Europe, affects the production of architecture.

¿En su opinión, en qué medida afecta a la producción arquitectónica la actual proliferación de los híbridos capitalistas/socialistas en Europa?

Se trata de una influencia muy importante. *Lille* es un buen ejemplo de cómo una ciudad socialista —una ciudad con mayoría socialista— es capaz de crear una empresa de carácter público-privado reteniendo un 50,00001% del peso financiero en la operación. Es una administración socialista que no tiene fondos, pero que pudiendo aportar el suelo, está a merced de ciertas hipótesis financieras que van a determinar finalmente la forma y el programa del proyecto. Estas realidades resultan al mismo tiempo molestas e intrigantes.

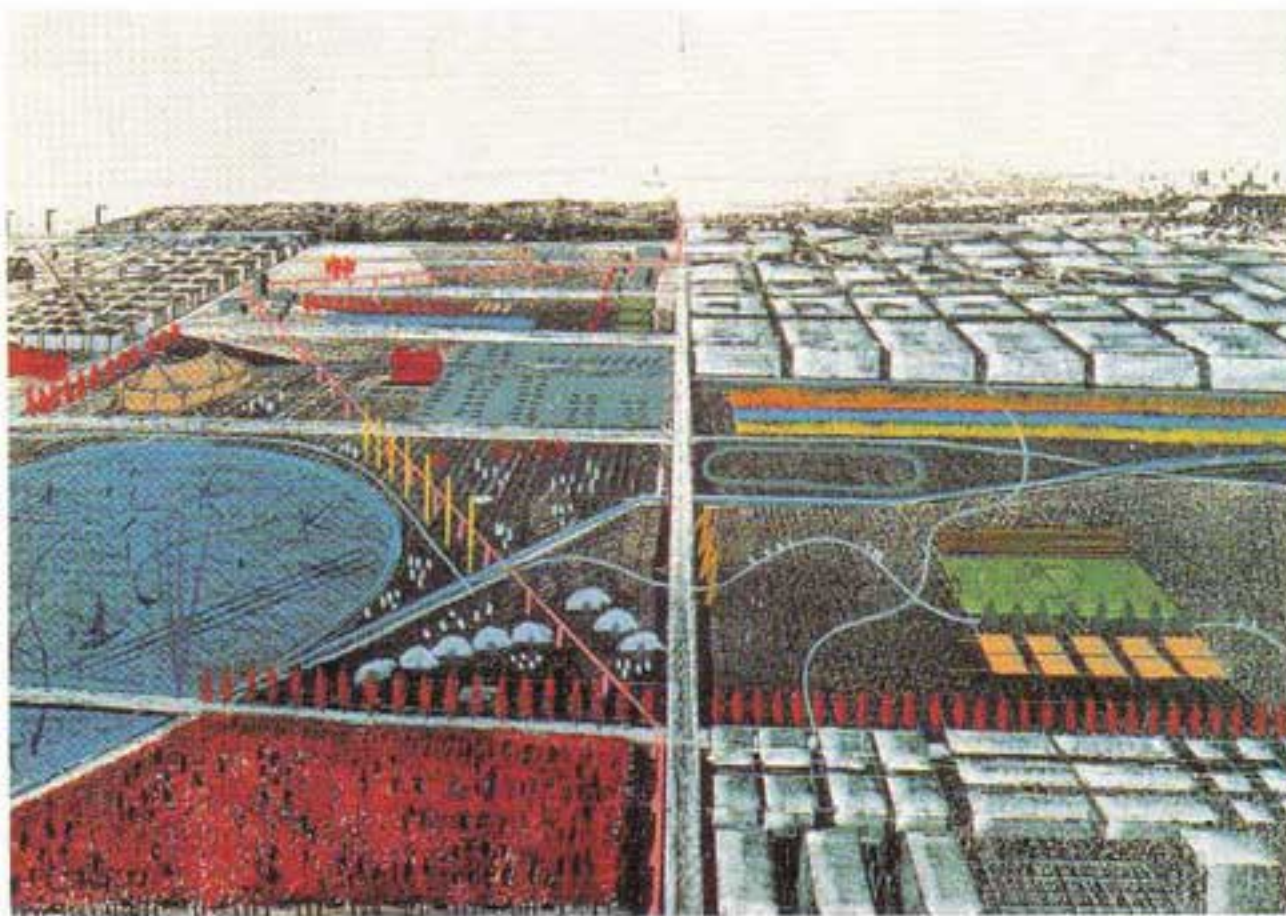
It profoundly influences architectural production. *Lille*, for instance, is a very good example, where a socialist city, a city with a socialist majority, creates a public-private partnership where it retains 50.00001% of financial weight in the operation. It is a socialist administration, that doesn't have any cash, but can deliver the ground. It is therefore completely dependent on certain hypotheses about finance, which determine ultimately the shape and contents of the project. The realities are both unpleasant and intriguing.

Siendo Europa el ejemplo más claro de esta hibridación política, ¿cuáles son los rasgos distintivos de la

condición europea y cómo afectan éstos a la producción arquitectónica en comparación con los modelos japoneses o americanos, o incluso con los modelos socialistas propiamente dichos?

En Europa aún existe una especie de red de seguridad situada debajo de todas estas intervenciones. En otras palabras, siempre hay un punto en el que podemos decir, o nuestros clientes pueden decir: esto está llegando demasiado lejos, no puedo aceptarlo. La entrega sin condiciones no existe. El programa siempre tiene una vertiente política, compuesta por elementos no comerciales, comunitarios o cuasi-comunitarios. Probablemente el rasgo más típico de este sistema híbrido que está describiendo sea el ideal del equilibrio.

Lo más interesante del Japón es su forma absoluta de capitalismo, que se deja sentir en la hegemonía corporativa, en la ausencia de las ambiciones sociales explícitas que se dan en los híbridos capitalistas/socialistas europeos. En Japón impera una ausencia, casi un



Melvin Smart
France, 1967

escape sistemático de cualquier contenido que produce un sentimiento de decepción hacia muchas cosas. Y eso es algo que resulta muy excitante: edificios increíbles sin contenido alguno, sin programa, sin ambición social. Lo más fascinante del momento actual europeo, y de estos híbridos de los que está hablando, es esta condición capitalista en la que aparecen vestigios, y a veces presencias palpables, de ambición social. Creo que éste es un fenómeno único, aunque a veces dudo si es real.

Quizá haya sido sólo una especie de ficción que ha durado uno o dos años, una condición efímera, una euforia temporal: no demasiados problemas...

Libertad de Ordenes

Consideraría las investigaciones llevadas a cabo en *Delirious New York*, o su experiencia americana en general, como el origen de un interés por la no-racionalidad, la no-linearidad o los procedimientos inconscientes como método?

El surrealismo es una corriente que me interesa desde hace tiempo, más por su capacidad analítica y su explotación del subconsciente que por su estética. Yo empecé a escribir sobre el surrealismo a mediados de los setenta —cuando ya era considerado algo vulgar e incluso hortera— pero de hecho, mis implicaciones no eran con su producción visual. Estaba más influido por sus métodos *paranoicos*, que considero una de las invenciones más genuinas de este siglo: un método racional que no pretende ser objetivo, a través del cual el análisis se identifica con la creación.

But, where do you find the distinctive features of the European condition, Europe being the clearest example of this political hybridization, and how do they affect the production of architecture in comparison with the Japanese, or with the American models, or even with the straight socialist models?

Well, in Europe there is still a kind of safety net underneath all these actions. In other words, at some point we can say, or our clients can say: this is going too far, I don't accept it. There is no sell-out: there remains a "political" part of the program in terms of non commercial, communal or quasi-communal elements. There is still an ideal of *balance* that is probably the most typical feature of this hybrid system that you are describing.

What is interesting in Japan is that it is totally capitalist and you feel this in a kind of corporate hegemony, in the absence of explicit social ambitions that the socialist-capitalist hybrids have in Europe. In Japan, there is an enormous "absence" which gives you a sense of disappointment with many things, almost a systematic avoidance of any contents. And that is very exciting: *incredible buildings that are about nothing*. They have no program, no social ambition. What is really fascinating about the present moment in Europe, about the hybrids you are talking about is their capitalist society with remnants, and sometimes very intense appearances, of social ambition. I think is really unique; it is very difficult to say if it is real or not.

Maybe it was just a kind of fiction during one or two years; an ephemeral condition, a kind of temporary euphoria: there were not too many "problems".

Freedom from Orders

Would you consider your research for *Delirious New York*, or your american experience in general, the origin of an interest in non-rationality, non-linearity, or in the unconscious procedures as method?

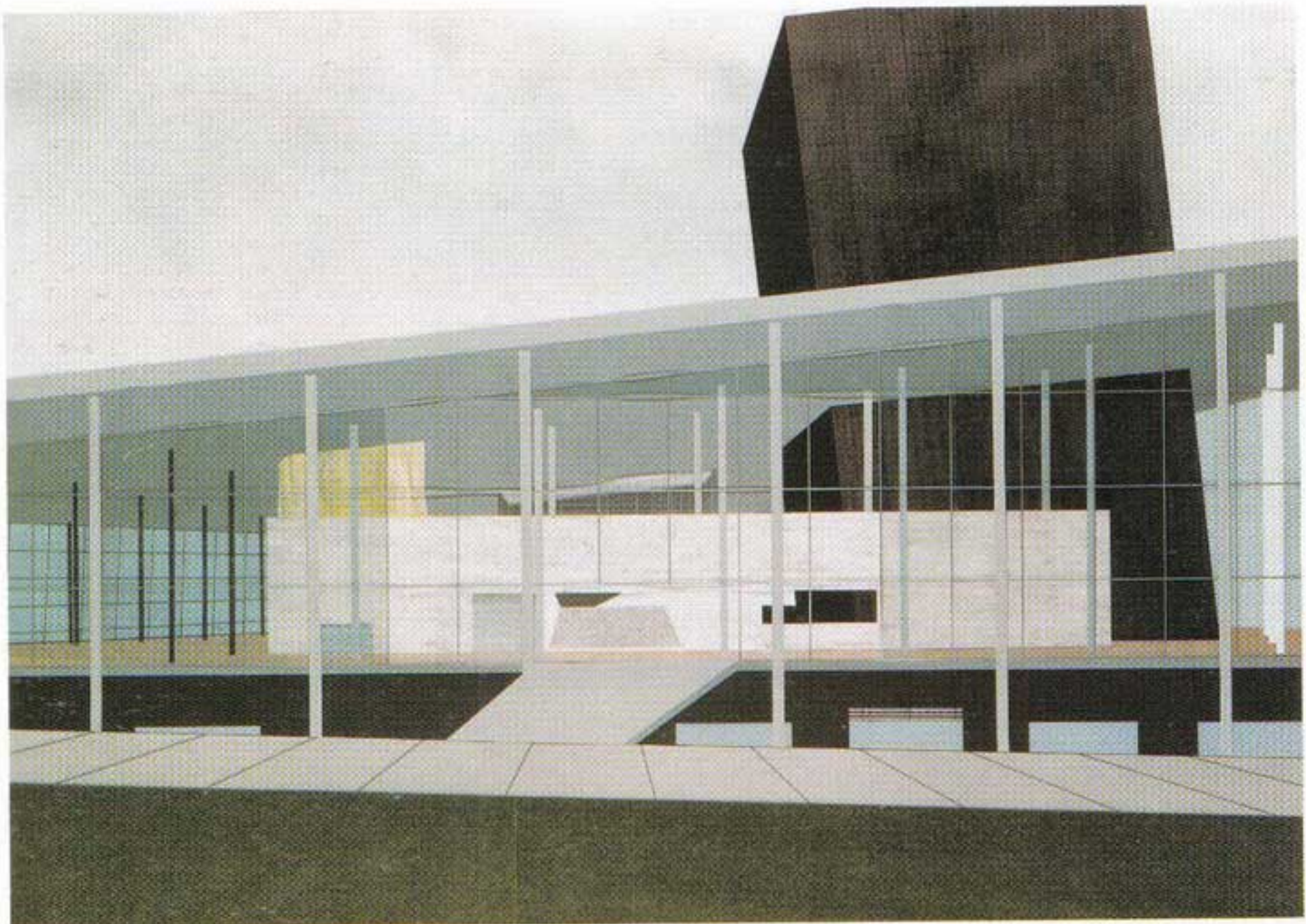
I have had a longstanding interest in Surrealism, but more for its analytical powers than for its exploitation of the subconscious or for its aesthetics. When I first wrote about surrealism, it was in the mid-70s when it was considered very vulgar and kind of corny, but in fact, my engagement with it was much less with its visual production, I was most impressed by its "paranoid" methods, which I consider one of the genuine inventions of this century, a rational method which does not pretend to be objective, through which analysis becomes identical to creation.

¿Es esta metodología un arma de desterritorialización de la realidad convencional, de apertura de nuevas posibilidades o espacios para manifiestos prospectivos?

Is this methodology a weapon to "deterritorialize" yourself from the most conventional reality, to envision new possibilities or spaces for "prospective manifestoes"?

Cualquier arquitecto con ambiciones complejas debe ser extremadamente consciente de la fragilidad de sus iniciativas. Cuando uno anda embarcado en algo, se encuentra continuamente rodeado por una nube —con carga estática— de especulaciones: Para concretizarlas, para cosechar sus resultados, es necesaria una cierta brutalidad que contrarreste la vulnerabilidad de esa situación, sensiblemente ridícula. Para mí, el mayor atractivo de este método como vía de concretizar sistemas especulativos en la sociedad actual, es su capacidad de adquirir realidad para estas especulaciones, independientemente de su verosimilitud. Me interesa como vía para descubrir otras lógicas.

Any architect who has a complex set of ambitions has to be extremely aware of the fragility of his enterprise. Engaged in these enterprises, one walks around surrounded by a perpetual cloud —with the "static"— of speculations: to concretize them, to harvest his insights, you need a kind of brutality to counter the vulnerability of this slightly ridiculous position.



Recientemente ha formulado un interés —que ya estaba presente en su experimentación previa— por el caos como proceso de formalización de la realidad. ¿Cómo influye esta epistemología en sus métodos?

So, what I think is still appealing about this method as a way to concretize speculative systems in the present society is as a method of acquiring reality for them, regardless of their truth, as a way to discover other logics.

Ahora existe una ciencia del caos que parece explicar todo lo que antes parecía inexplicable. Resulta apasionante que esta ciencia tenga una relación tan estrecha con los procesos cerebrales. Es un rico y prometedor prisma para entender el mundo y sentirse menos deprimido sobre la realidad.

Recently, you have formulated an interest —that seems to have been already present in your previous work— about "chaos" as a process of formalization of reality. How does this epistemology influence your methods?

Una de las dificultades más grandes con las que se enfrentan los arquitectos, y la gente en general, es la imposibilidad para permitirse abiertamente el disfrute de múltiples cosas, simplemente porque éstas pueden aparecer como abismales fracasos, o como nobles intentos que degeneran en algo rechazable. Estos desarrollos sólo pueden ser entendidos como parte de un proceso de entropía, degeneración o desintegración. Resulta muy útil que esta ciencia nos permita ver las cosas desde otro punto de vista, pensar de otra manera.

It is important that there is now a science of chaos which seems to explain everything that previously seemed inexplicable. And it is also exciting that it corresponds closely to the brain processes. It is a promising and rich overlay to understand the world and to be less depressed about it.

Al mismo tiempo, soy cada vez más escéptico acerca de lo que estas teorías del caos pueden aportar a la práctica de la arquitectura. Cuando más directa y literal es la influencia que esta ciencia ejerce sobre la producción arquitectónica, más devastadores son sus efectos.

What I mean is that one of the greatest difficulties for architects and in general for everybody relies in the impossibility to really indulge an open enjoyment of a lot of things,

Para nosotros fue muy revelador trabajar en el proyecto de *Melun Senart* y ahora en el de *Lille*, porque esto nos permitió investigar hasta qué punto se puede manipular o aceptar el caos, hasta qué punto podemos permitirle que domine un determinado proyecto. Estos dos proyectos representan, en cierto modo, las dos caras de nuestra ambigüedad con respecto al caos, y constituyen una investigación sobre su impacto en la arquitectura. *Lille* es una intervención clásica que trata de minimizar el caos, mientras que en *Melun-Senart* nuestro objetivo fue hacer uso de él.

Esta es una de las cosas que más me fascinan de Japón, y la razón por la cual, en estos momentos, mantengo un diálogo más intenso con los arquitectos y pensadores japoneses que, digamos, con los intelectuales neoyorkinos. Mi primera visita a Japón se produjo hace unos cuantos años. En aquel entonces su idea del caos me pareció muy sofisticada, con todas sus, más o menos superficiales, analogías y réplicas. Recientemente tomé parte en una conferencia en Japón en la que participaban seis críticos japoneses y seis arquitectos occidentales, uno de los cuales era Michael Graves. Mientras que los arquitectos japoneses presentaban un trabajo más o menos caótico, Michael Graves mostraba su producción convencional. Para mí fué repentinamente claro que la obra de Graves era la única a la que se podía aplicar una estricta definición de caos. Todo un árbol genealógico, desde la modernidad europea a la arquitectura americana; desde el lavado de los contenidos ideológicos de la arquitectura moderna europea para un fácil consumo, realizado por Colin Rowe;



pasando por el *rediseño*, de Graves, llevado a cabo por Jencks, siguiendo por la construcción de su obra en América, que es posteriormente descubierta en Japón, y construida allí a una escala colosal —debe tener como 25 encargos allí—. *Este es el verdadero caos.*

Todas las simulaciones del caos llevadas a cabo por los arquitectos japoneses resultan ingenuas si las comparamos con esta trayectoria. Yo he llegado a la conclusión de que el caos es una de esas cosas intrínsecamente inaccesibles para los arquitectos. No podemos aspirar a alcanzarlo, sólo podemos ser un instrumento de él. Está literalmente fuera de nuestro alcance, como un cazuelo de oro que retrocede cuando estamos a punto de alcanzarlo. La única relación que los arquitectos podemos mantener con el caos es ocupar nuestro legítimo puesto entre las filas de aquellos destinados a prevenirlo, y *fallar*. El caos sólo se produce por error, por accidente.

Parece que algunos de sus últimos proyectos —en concreto, Melun-Senart— están basados en estrategias de integración del caos ¿Cómo definiría estas estrategias?

No es necesaria ninguna estrategia para integrar el caos, simplemente porque se produce

simply because they can only appear as abysmal failures or noble attempts that have degenerated into something completely unwanted. They can only be understood as part of an ongoing process of entropy, degeneration or disintegration. And I think in that sense it is very helpful that this science allows us to see things otherwise.

But at the same time, I am becoming skeptical about the contributions of this chaotic analysis to the profession of architecture. The more direct and literal the influence of this science on the production of architecture, the more devastating its effects. It was extremely revealing for us to produce in one year the projects for Melun-Senart and Lille because it allowed us to explore how far chaos could be manipulated, accepted, or allowed to dominate a particular project. Those two projects were in a way two sides of our ambiguity regarding chaos, an investigation on what its impact will be on architecture. Lille is a classical operation to minimize the chaos, while in Melun-Senart we tried to exploit it.

That is one of my major fascinations with Japan and also the reason why, right now, I have a more intense dialogue with architects and thinkers in Japan than with, let's say, intellectuals in New York. My first visit to Japan was a few years ago: they were very sophisticated about the idea of chaos and all its more or less superficial analogies or replications. I took part recently in a conference in Japan between six Japanese critics and six western architects, one of them Michael Graves. And where the Japanese architects were doing more or less chaotic work, Michael Graves was showing his conventional production.

But to me it was suddenly clear that Graves' work was the only one to which a strict definition of chaos could be applied:

En la página de la izquierda:
On the left page:
Instituto Holandés de Arquitectos
Dutch Architectural Institute
Rotterdam, Netherlands, 1988
En esta página:
On this page:
New World
Complejo residencial, Sección
Residential complex, Section
Fukuoka, Japan, 1989-90

Its whole family tree from European modernism to American architecture, transformed through Colin Rowe's laundering modernism from ideological contents for easier consumption, then the "redesign" of Graves by Jencks, then Graves getting it built in America, and then being discovered in Japan and finally building there at a colossal scale, —he must have 25 commissions there. *That is real chaos.*

The simulations of chaos by Japanese architects are naive in comparison to this. My conclusion is that chaos is one of those things that is intrinsically inaccessible to architects.

You cannot aspire to it, you can only be an instrument of it. It is literally out of reach, like a pot of gold that when you are almost getting to it, will recede. The only relationship that architects can have with chaos is by taking their rightful place in the army of those committed to prevent it, and *fail*. And it is only in failure, by accident, that chaos happens.

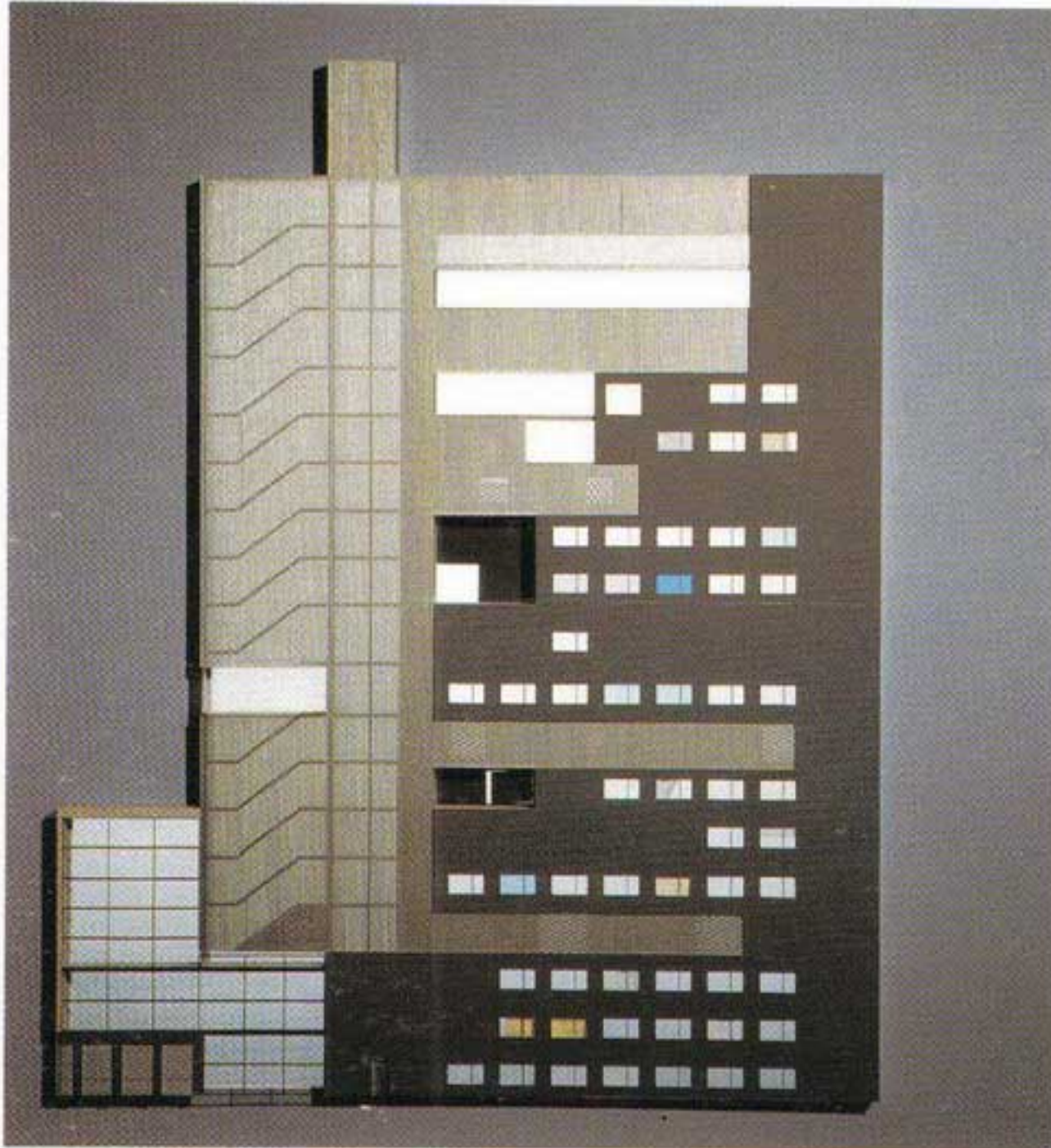
espontáneamente con abundancia. En los últimos tres años nos hemos dedicado más bien a definir nuestra relación con el caos. En este sentido, el proyecto de *Lille* es revelador: empezamos con el objetivo de desenmarañar el caos, de acometer un nudo gordiano de infraestructuras y de situaciones urbanas que habían sido ignoradas durante casi treinta años, y en el que un elemento de un orden radicalmente nuevo, debía ser insertado, casi

But I would say that some of your recent projects, concretely Melun-Senart, are based in strategies to integrate chaos into the project. How would you define these strategies?

There is no need for a strategy to integrate it, because it happens in such abundance.

What we tried over the last three years is more to *define* our relationship to it. And in that sense the further development of Lille is illuminating: we started with an attempt to disentangle chaos, to cut through a Gordian Knot of infrastructure and of urban situations that have been neglected for nearly 30 years, in which an element of a completely new order had to be inserted almost in a collision-like pattern.

So, even with mixed feelings, —the typical mixed-feelings of the "68-generation"—, we started a process of imposing or inventing order. But when you see how, for instance, even the choice of architects is a completely chaotic process, when you work for a client who has a professional planner of commercial centers as advisor who at every gesture you make, makes a kind of counter-gesture, —you realize that this is the real chaos.



ZKM
Centro de Arte y Medios Audiovisuales
Center for Art and Media Techniques
Karlsruhe, Germany, 1989
Maqueta planta de la fachada oeste
Plan model of West elevation
Photo: Hans Werlemann

con una estructura de colisión.

Así, incluso con sentimientos contradictorios —los típicos de la generación del 68— emprendimos un proceso de imposición o de invención del orden. Pero cuando observas cómo, por ejemplo, hasta la elección de los arquitectos es un proceso absolutamente caótico; o cuando trabajas para un cliente que tiene como asesor a un planificador profesional de centros comerciales quien, a cada gesto tuyo, realiza un contra-movimiento; entonces te das cuenta de que éste es el verdadero caos.

Esos son los auténticos equivalentes de la simulación por ordenador del caos. Debemos asimilar la realidad de esas condiciones caóticas: fuerzas casi invisibles, incontrolables, que a la larga determinan la calidad de un edificio, y que, como mucho, permiten alguna manipulación. Se trata de fenómenos triviales, pero que sirven para desvelar cuáles son las fuerzas que están incidiendo en un punto determinado, las fuerzas que en ese momento nos envuelven. No necesitamos integrarlos. Son como las condiciones atmosféricas: la integración ya viene dada.

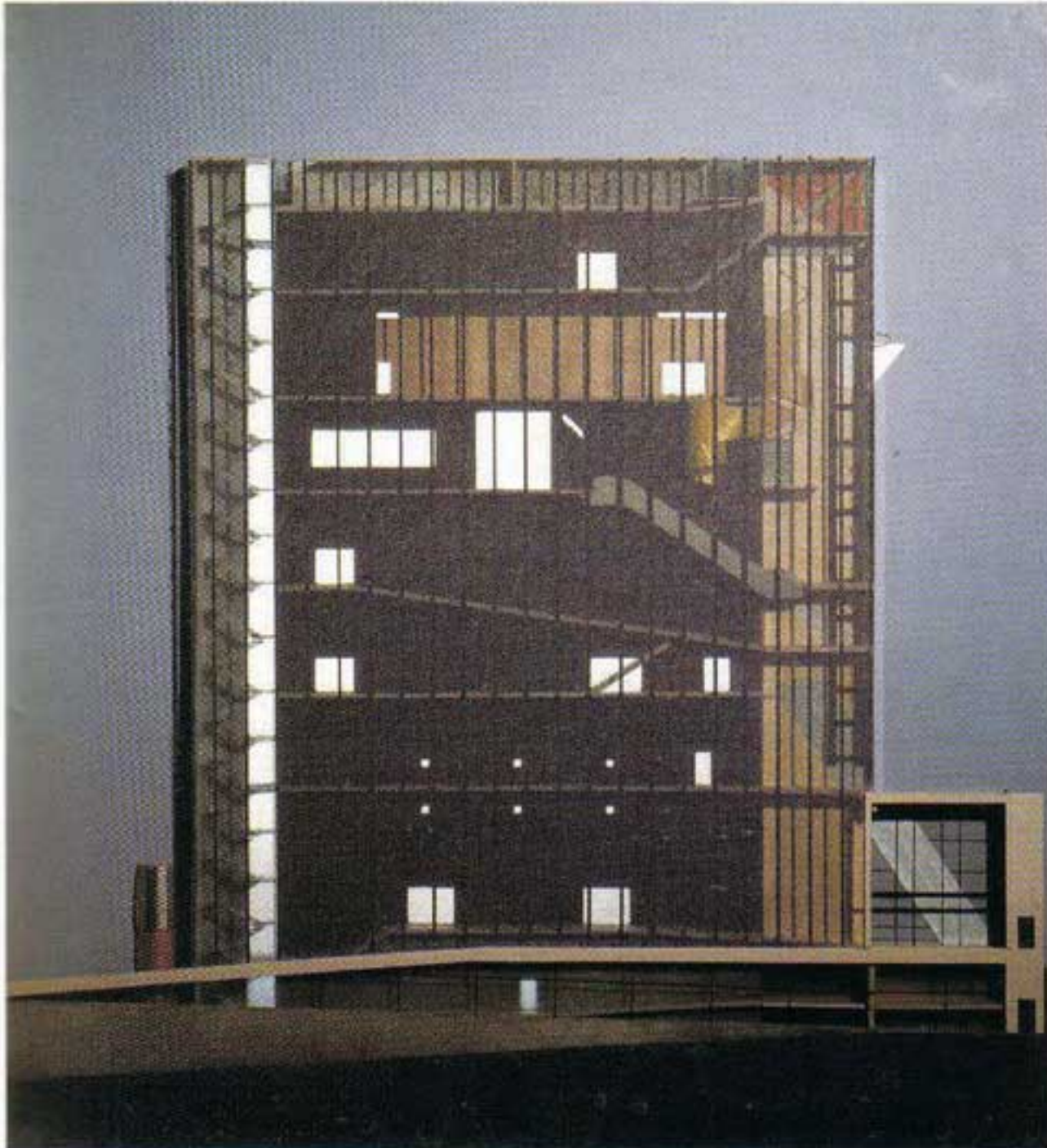
¿Cómo caracterizaría el producto de estos procesos caóticos en términos de organización formal o material?

Seguramente eres consciente de los edificios americanos, y ciertamente conoces *Delirious New York*. Estos tipos de artificialidad desafían finalmente la interpretación de la

Those are the real parallels of the computer simulation of chaos, or of fractals. We have to assimilate the reality of those chaotic conditions: almost invisible forces, all of them uncontrollable, ultimately determine the quality of a building. At the most, they can be manipulated. They are just trivial things, but they show simply the forces that are at work at this point, the forces where we are ourselves involved in.

We don't have to integrate them, they are like the weather. The integration is given.

arquitectura basada en la composición clásica. Eliminan lo que entendemos por composición; eliminan las conexiones dentro-afuera, eliminan la certidumbre, sustituyéndola por secuencias absolutamente impredecibles; eliminan la coherencia de las oposiciones arquitectónicas para reemplazarla por el azar. Todos estos cambios abren un excitante campo para la investigación.



How would you characterize the product of these chaotic processes in terms of formal or material organization?

You are surely aware of buildings in America, and certainly you know *Delirious New York*. That kind of artificiality challenges ultimately the whole classical-composition-based interpretation of architecture. It *eliminates* composition the way we know it, it *eliminates* connections inside-outside, it *eliminates* certainty and replaces it with completely unpredictable sequences; it *eliminates* the coherence of architectural oppositions and replaces it with randomness.

All those changes open a very exciting field of research.

ZKM
Maqueta plana de la fachada Este
Plan model of East elevation
Photo: Hans Werlemann

Libertad de Genealogías

Uno de los aspectos más intrigantes de su carrera es su capacidad para romper con su pasado: su transformación de escritor en arquitecto practicante, su salto de Europa a América y de vuelta a Europa,... No se trata de un proceso evolutivo, sino de una sucesión de rupturas. Recientemente ha venido criticando el desconstruccionismo, a pesar de su participación en aquel famoso show. ¿A qué obedecen esas críticas?

Es algo que tiene que ver con la observación de los efectos del caos: la sensibilidad caótica. No puedo evitar ser escéptico ante la analogía ingenua y banal que efectúan los desconstruccionistas entre una geometría supuestamente irregular y un mundo fragmentado, o un mundo en el que los valores ya no están anclados de forma fija. Es una aproximación desesperadamente visual, compositiva —y por tanto, arquitectónica en su sentido más tradicional. Y en última instancia, para mí, decorativa.

Yo siempre he dudado entre la explosión y la construcción. En este momento, para mí es diez veces más interesante construir que explotar; porque la explosión dura sólo un momento, mientras que la construcción dura mucho más. En ese sentido, la desconstrucción ya ha hecho todo lo que podía hacer en arquitectura. Quizá ha sido un importante método de análisis, de experimentación, pero no le veo ningún futuro dentro del mundo de la arquitectura.

Freedom from Genealogies

One of the most intriguing aspects of your career is your ability to break with your past: from writer to practitioner, from Europe to America and back,... Your process is not evolutive, but made out of breaks. Lately you have expressed your critique of deconstructivism, although you were part of that famous show. Which are the reasons for that critique?

My criticism is basically related to my observation of the effects of chaos: the "chaos sensibility".

My skepticism about deconstructivists is based on their presumption that this naïve, banal analogy between a supposedly irregular geometry and a fragmented world or a world where values are no longer anchored in a fixed way. It is hopelessly visual, compositional and therefore, in a very traditional sense, architectural. And that is ultimately for me decorative.

I always hesitated between exploding things and making things. And right now it is ten times more interesting to *make* things than to *explode* things, also because explosion lasts one moment, but making takes much longer. In that sense deconstruction has done everything it could do in architecture. It might have been an important way of analyzing things, to experiment, but I do not see any future for it within architecture.



Entonces, su crítica se produce desde una perspectiva más estructural, en términos de desaparición de unas determinadas condiciones que convierten este método en inoperante.

Una de las condiciones de las que disfrutamos los arquitectos en este momento es la aparición de ciertas demandas: es muy peligroso defraudar sistemáticamente estas expectativas. Lo que el deconstructivismo ha producido es la peor respuesta que podemos dar, en términos de lo que yo entiendo como adecuada respuesta profesional a estas demandas. Es maravilloso quizá como corriente estética, o como postura intelectual de los arquitectos, pero no ocurre así con los demás implicados en el proceso —el público, por ejemplo—, que se encuentran atrapados dentro de esos momentos fosilizados de insatisfacción o incapacidad. No demasiado interesante, y ni siquiera muy soportable.

Then, your criticism comes also from a more structural perspective, in terms of the disappearance of certain conditions that makes the method inaccurate to operate...

Well, one of the conditions that we enjoy at this moment is the appearance of certain demands made to the profession: It seems very dangerous to me to systematically disappoint these expectations.

What deconstructivism has produced is the worst response you can possibly give, in terms of my interpretation of what the profession should do at this moment. It is wonderful as an aesthetic, or as an intellectual position for the architect, but probably not for all the other



En su experiencia de evolución entre escritor o pensador a arquitecto profesional, del mundo teórico a la implicación directa en los procesos de producción. ¿Cuál es para usted la articulación entre estas dos posiciones?

Se trata de una relación de una enorme intensidad, aunque la verdad es que nunca pensé que fuera posible ser simultáneamente un teórico de la arquitectura y un arquitecto. Yo siempre me sentí arquitecto, un arquitecto con inquietudes teóricas y literarias, con la necesidad de analizar las condiciones exactas y el potencial exacto de la profesión. Esa es mi propia interpretación de mis actividades. En el fondo, escribí *Delirious New York* para definir una agenda personal de lo que me interesaba y lo que podía realizar. Todo lo que puedo añadir es que fue una transición terriblemente difícil. El ejercicio de la profesión es una actividad bestial. Sólo últimamente —con el proyecto de *Fukuoka* en Japón y la *Casa en Rotterdam*— he comenzado a sentirme más cómodo como arquitecto. Me estoy aproximando a algunos de los objetivos que pretendía conseguir.

¿Cuál es para usted la importancia de la profesionalidad en este proceso?

Sólo es importante algunas veces. Pero en estas ocasiones, sería una lástima perder la oportunidad. Es decir, que si existe brutalidad es porque nosotros la queríamos, y si existe refinamiento es porque buscábamos refinamiento.

¿Entiende el ejercicio de la arquitectura como una disciplina aparte que quiere llegar a dominar?

No, lo más apasionante y de lo que uno debe ser capaz es de *no separar ambas disciplinas*. En otras palabras, ser capaces de alcanzar los objetivos que perseguimos por razones intelectuales, ser coherentes con nuestros proyectos. Eso requiere un alto nivel de competencia en diferentes áreas, incluso si después hacemos desaparecer estas competencias. Tratamos de evitar el tipo de detalle que deviene en sustituto del pensamiento, esa clase de competencia exhibida por doquier de forma narcisita y que se ha convertido en el principal problema de gran parte de la arquitectura actual. Incluso la ausencia de detalle resulta a veces necesaria, pero también extremadamente difícil de adquirir...●

partners —the public, for instance— who are stuck in that kind of fossilized moments of "dissatisfaction" or "inability".

Not very interesting and even not very bearable.

You experienced also that shift from being a writer or a thinker to a practitioner, from the theoretical world to an direct involvement in the processes of production. Which is for you the articulation between both?

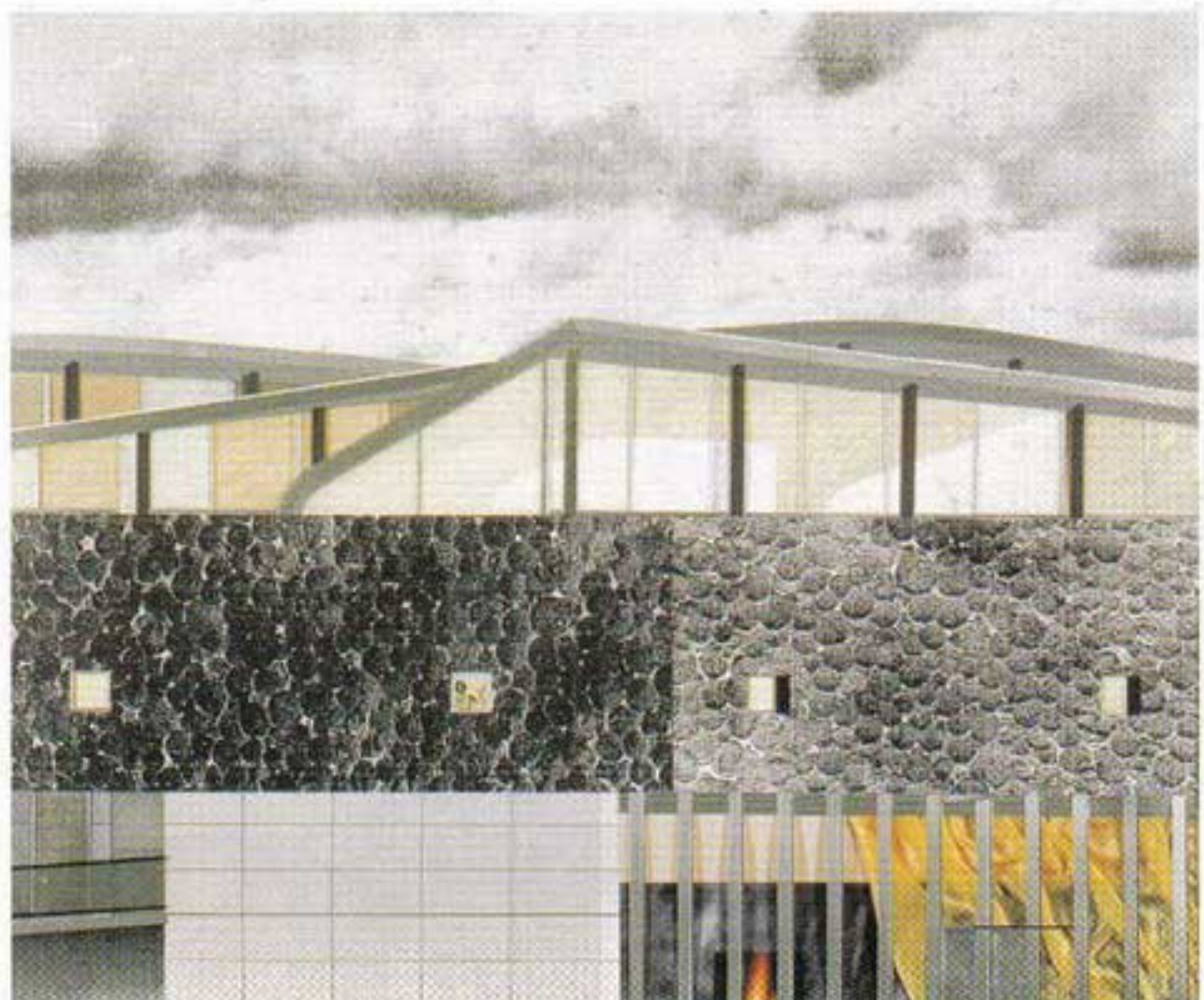
The relationship for me between the two is incredibly strong, although I never really thought that it would be possible to be a theoretician of architecture and an architect. I always felt an architect. An architect with theoretical and literary interests, with the need to analyze the exact conditions and exact potentials of the profession. That is my interpretation of my own activities. Ultimately, I wrote *Delirious New York* to define for myself an agenda of what was interesting and what could be done. And all I can confess is that it was a painful transition: to exercise the profession is almost a bestial activity. It was only recently with the *Fukuoka* project in Japan and the houses in *Rotterdam* and in *Paris*, that I started to feel more confident as a practitioner. Maybe, I am approximating now some of the goals that I wanted to achieve.

Which is for you the importance of professionalism in this process?

It is only sometimes important. But those times, it would be a pity to miss it. So, let's say, if there is brutality, it is because we wanted it, and if there is refinement, it is also because we wanted it.

Do you understand the practise of architecture as a separate discipline that you have to master also?

No, the thing you have to master and which is exciting is not to *make them separate*. In other words, to be able to achieve what you want to achieve for intellectual reasons, or let's say, the coherence with the project. That requires a lot of competence in different areas, even if later you erase these competence. We try to avoid the kind of detail that becomes in itself a substitute for the thinking, the kind of competence that is everywhere displayed in a sort of narcissistic manner, which it is now a problem in many architect's work. Even an absence of detail is sometimes necessary, but also extremely hard to achieve.●



En la página de la izquierda
/ On the left page:
Villa Dall'Ava
Saint-Clément, Paris, France, 1964-1991

En esta página
/ On this page:
Nexus World
Fukuoka, Japan, 1989-1991

OMA 1986-1991.

NOTAS PARA UN
LEVANTAMIENTO TOPOGRÁFICO

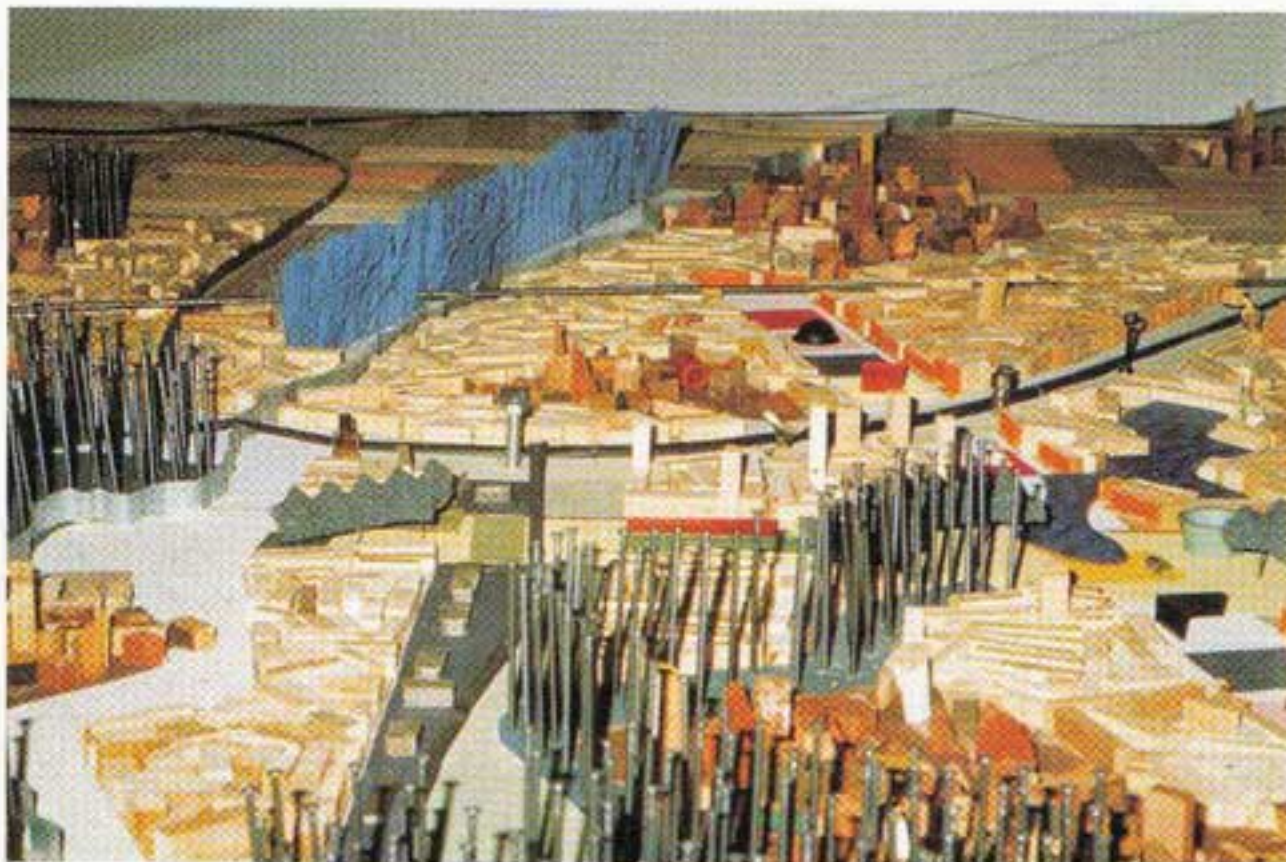
Alejandro Zaera Polo

«The rites of passage are no longer intermittent; they have become permanent» Paul Virilio, *The Overexposed City*.

Metrópolis: Topografía de la Acumulación Flexible

Aún a pesar del explícito rechazo del propio Koolhaas del adjetivo *metropolitano* dentro del nombre de OMA,¹ parece difícil encontrar un calificativo mejor para explicar la actividad de la oficina, en cuanto ésta incide muy directamente en las condiciones de producción que han convertido el metropolitano en categoría cualitativa, más que en territorialización restrictiva. Dentro de la geografía de las formas avanzadas del capitalismo, *metrópolis* equivale a *mundo*. Si la ciudad se constituye históricamente como concentración geográfica de plusvalías, la metrópolis es la infraestructura física de los modos de integración económica basados en la circulación de plusvalías más que en su localización, el paradigma metropolitano supera la oposición ciudad/territorio y se estructura más bien en la oposición desarrollado/subdesarrollado². El interés que el trabajo reciente de OMA merece, consiste precisamente en la explotación de las implicaciones culturales y epistemológicas de los modos de producción de la civilización metropolitana.

Ni el tiempo ni el espacio, las categorías básicas de la experiencia, pueden considerarse como abstractas o *naturales*, sino estrechamente relacionadas con los procesos de organización material implicados en los modos de producción³. El trabajo reciente de OMA ensaya una redefinición de las concepciones del tiempo y el espacio a través de la práctica material, iniciando un replanteamiento de la arquitectura como disciplina de la organización material dentro del modo de integración económica postcapitalista.

NOTES FOR A
TOPOGRAPHIC SURVEY**Metropolis: Topography of Flexible
Accumulation**

In spite of the explicit rejection by Koolhaas himself of the adjective *metropolitan* within the name of OMA¹, it is hard to find a better description for the Office's activity insofar as it directly relates to the conditions of production that have turned metropolitanism into a qualitative category rather than into a restrictive territoriality. In the geography of advanced forms of capitalism, *metropolis* equals *world*.

While the city is historically built as a geographical accumulation of surpluses, the metropolis is the physical infrastructure of the modes of economic integration based on the circulation of surpluses rather than their localization.

The metropolitan paradigm surpasses the city/territory contrast, structuring itself on the developed/underdeveloped dichotomy². The importance of the recent work by OMA lies precisely in the exploitation of the cultural and epistemological implications of the modes of production of metropolitan civilization. Neither time nor space, the basic categories of experience, can be considered to be abstract or *natural*, but rather closely related to the production processes³. The recent work by OMA tests a redefinition of temporal and spatial paradigms through material practices. It initiates a new approach to architecture as the discipline of material organization within post-capitalism.

Concurso de planeamiento urbano para la Nueva Ciudad de Melun-Sénart. Maqueta y plano de situación. New Town of Melun-Sénart. Urban Planning Competition. Model and site plan. France, 1967. With Xavier de Geyer, Luc Reau, and Mike Geyer.

¹ Lección de Rem Koolhaas en Columbia University, Noviembre 1989, transcrita en el catálogo de la exposición *Rem Koolhaas: Proyectos Urbanos 1985-1990*. Colegio de Arquitectos de Barcelona, Enero, 1991.

² David Harvey, «Cities, Surpluses and the Urban Origins of Capitalism», en *The Urbanization of Capital*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1985.

³ David Harvey, *Explanation in Geography*. London: Edward Arnold Ltd., 1969.

¹ Rem Koolhaas' lecture at Columbia University, November 1989, transcribed in the catalogue of the exhibition *Rem Koolhaas: Proyectos Urbanos 1985-1990* in the Barcelona Architects' Association, January, 1991.

² David Harvey, see «Cities, Surpluses and the Urban Origins of Capitalism», in *The Urbanization of Capital*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1985.

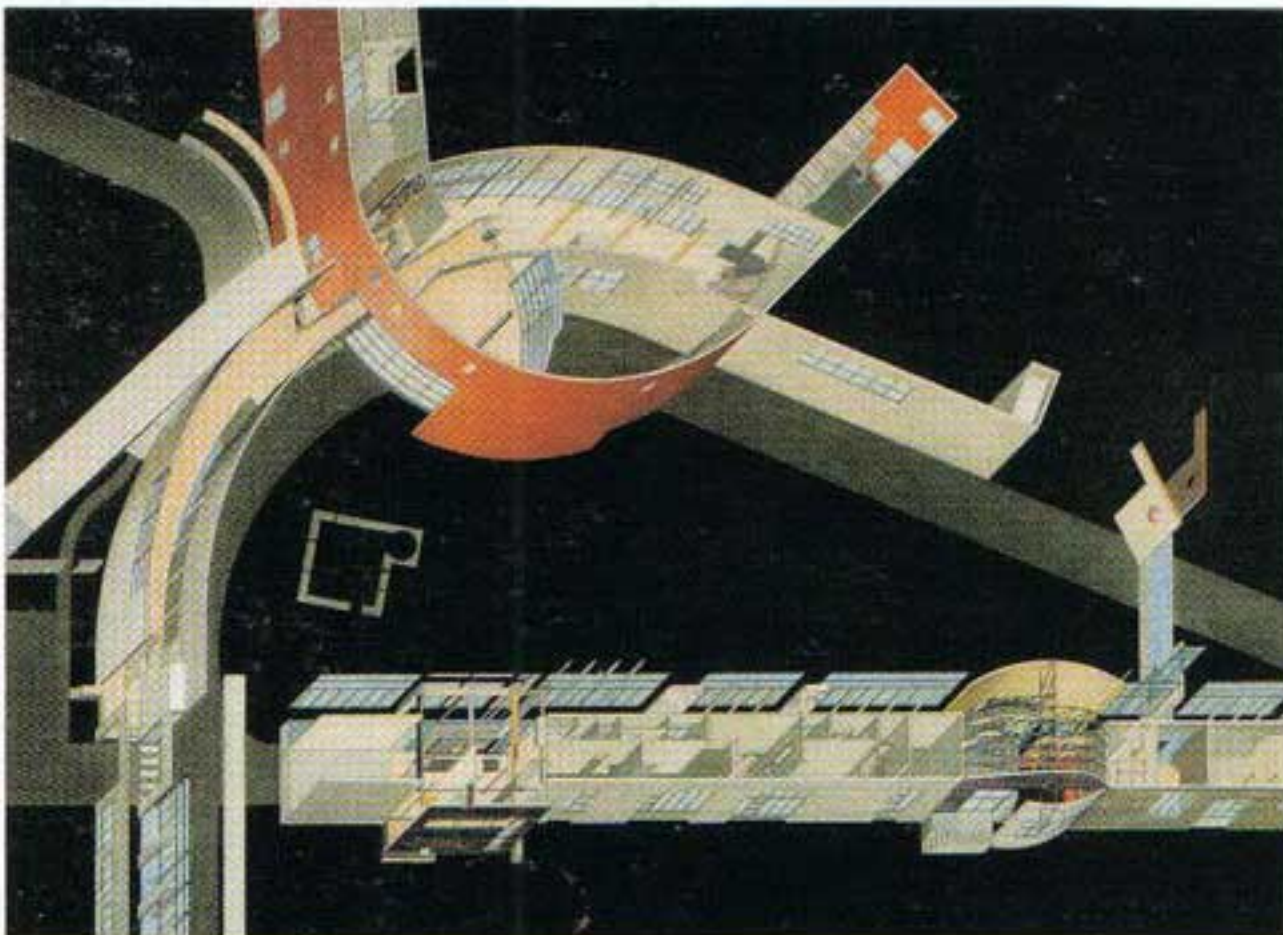
³ See David Harvey, *Explanation in Geography*. London: Edward Arnold Ltd., 1969.



Tal redefinición se aplica a las implicaciones epistemológicas de los dispositivos de *desplazamiento temporal o espacial* que aquel modo de integración económica ha desarrollado para contrarrestar los procesos de sobreacumulación que le son inherentes. En la superación de los modelos *fordistas*, estructurados sobre las correspondencias oferta/demanda y la precisa localización geográfica y social de recursos, productos, y plusvalías, el denominado *régimen de acumulación flexible*⁴ cuestiona los modelos construidos sobre delimitaciones territoriales bien establecidas, prevalentes en las economías keynesianas, modificando sus paradigmas espacio-temporales a través de distorsiones en el tiempo y el espacio: cuanto más flexibles e inarticuladas son las estructuras locales, espaciales, temporales, materiales o sociales, más estable es el sistema a nivel global⁵. Los estrechos lazos que unen el planeamiento económico con el planeamiento espacial y geográfico dentro del modo de producción postcapitalista son una señal del predominio de la organización espacial sobre la secuencia temporal: el espacio se ha convertido en uno de los productos fundamentales de la civilización contemporánea⁶.

El efecto que dichos sistemas de producción tienen sobre la experiencia de la realidad puede sintetizarse en la condición de *compresión espacio-temporal*⁷ que resulta del uso de las mencionadas *técnicas de desplazamiento*. Es precisamente en la integración en las prácticas materiales de los procesos de mutación, flujo y desorden, como partes integrales del régimen de *acumulación flexible*, donde el discurso de OMA es más preciso, tanto por su entendimiento de los modos de producción, como por su capacidad para desarrollar los instrumentos necesarios para desarrollar una práctica material coherente.

El objetivo de este texto es el de plantear un *análisis topográfico* de la obra reciente de OMA, desde una perspectiva que pretende mantenerse ajena a los discursos lingüísticos o genealógicos, para concentrarse en las topografías u organizaciones materiales, y desde ellas llegar a un entendimiento de la epistemología en que se generan.



Such a redefinition can be applied to the epistemological implications of the devices of spatial and temporal displacement developed by post-capitalist economics to halt the over-accumulation problems inherent to the capitalist mode of economic integration. In surpassing *Fordist* models which are structured on supply/demand and the precise geographic and social location of resources, goods and profits, the *regime of flexible accumulation*⁴ puts into question the models built on well-established territorial boundaries, prevalent in Keynesian economics, distorting their space-time parameters: the more flexible and inarticulate the local, spatial, temporal, material or social structures, the greater the overall stability of the system⁵. The close links between economic planning and the spatial and geographic approach under a post-capitalist system of production are an indication of the predominance of spatial organization over time sequence: space has become one of the fundamental products of contemporary civilization⁶.

The effect of these systems of production on the experience of reality can be summarized in a condition of *space-time compression*⁷ which arises from the use of the before mentioned *Techniques of displacement* in the integration within material practice of the processes of mutation, flow and disorder as integral parts of *flexible accumulation* is precisely where OMA's discourse is clearest, both for its comprehension of the mode of production and for its ability to develop the instruments required for a coherent material practice.

This article aims to use a *topographic* analysis of OMA's work from a perspective which is removed from linguistic or genealogical arguments, in order to concentrate on the *topographies* or material organizations, and from them to understand the epistemology in which they are generated.

En esta página / On this page:
Residencia para el Primer Ministro Irlandés
Concurso / Competition
Residence for the Irish Prime Minister
Dublin, Ireland, 1979
With Lisa Zenghelis

En la página de la derecha / On the right page:
Teatro Nacional de Danza de La Haya
National Dance Theatre
The Hague, Netherlands, 1981

With Jan Vroomberg, Stefano de Martino,
Willem-Jan Neutelings, Arjan Karstenberg,
Jeroen Thomas

⁴ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

⁵ David Harvey, «Theorizing the Transition», *The Condition of Postmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

⁶ Henry Lefebvre, «Space, Social Product and Use Value» en *Critical Sociology*. New York, Irvington Publishers Inc., 1979. Sobre el espacio como bien de consumo y su producción, consultar del mismo autor *La Production de L'Espace*.

⁷ «Time-Space Compression and the Postmodern Condition», David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

⁴ David Harvey, *The Condition of Postmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

⁵ See «Theorizing the Transition», in David Harvey's *The Condition of Postmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

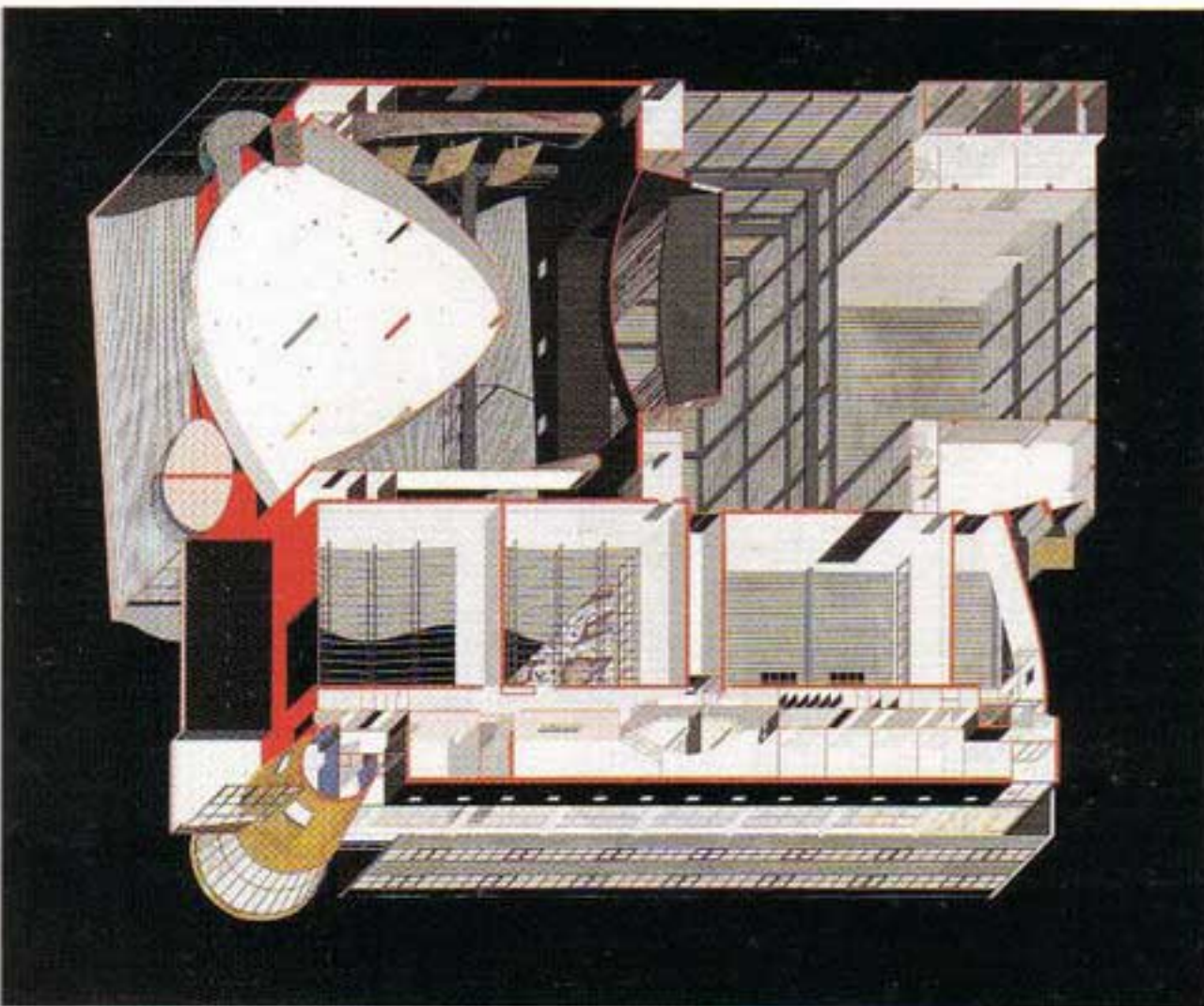
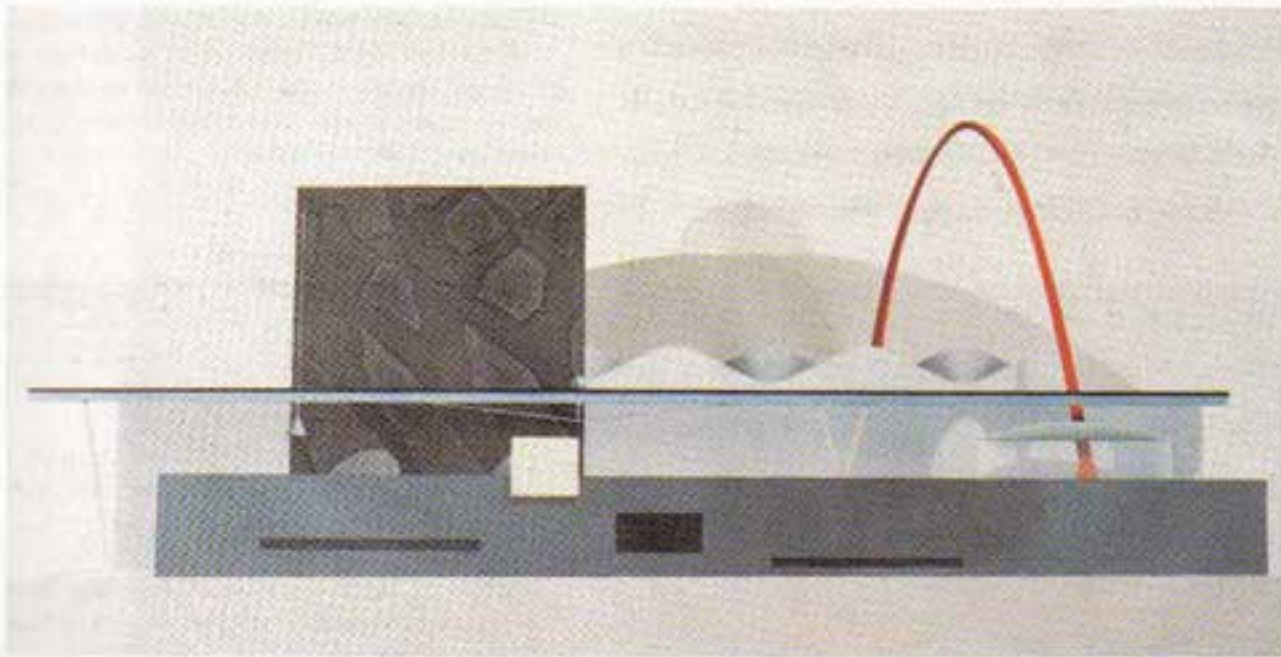
⁶ Henry Lefebvre «Space, Social Product and Use Value» in *Critical Sociology*. New York, Irvington Publishers Inc., 1979. About space as consumer good and its production, see *La Production de L'Espace*, by the same author.

⁷ See «Time-Space Compression and the Postmodern Condition», In David Harvey's *The Condition of Postmodernity*. Oxford, Basil Blackwell, 1989.

Anti-Formalismo: el Rizoma

Solo tras conocer la obra reciente de OMA podemos entender la esquizofrénica dedicación de Koolhaas a Leonidov y Coney Island simultáneamente, como parte consciente o inconsciente de una muy precisa agenda: sus primeras experimentaciones con los lenguajes de la modernidad no son sino una estrategia autodestructiva que apunta a la eliminación total de cualquier aproximación lingüística. Una exterminación programada de la arquitectura representativa por puro agotamiento en sus dos posibles frentes: el del significante y el del significado. Podemos imaginar la irónica sonrisa de Koolhaas frente al suicidio del lenguaje arquitectónico con el que sus *ex-partners*, Zaha Hadid y Elia Zenghelis, le estaban obsequiando. Podemos imaginar la misma ironía frente a sus propios excesos narrativos y simbólicos en *Delirious New York*.

Convirtiendo el proyecto en puro *calco*⁸ o puro texto, la primera producción de OMA



⁸ Ver «Rhizome», primer capítulo del citado *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. El «calco» es el término que Deleuze & Guattari usan para clasificar cualquier «representación» de la realidad operando como un sistema abstracto de codificación tendente a fijar estructuras, reglas, medidas, o «composiciones». El «calco» se opone al «mapa», que es una instrumento de contacto con la realidad, siempre en perpetua modificación, hecho para la experimentación. El «calco» es una herramienta de determinación de «competencias», mientras que el «mapa» es un arma de «performances». La aproximación casi puramente gráfica por la que el trabajo de Hadid y Zenghelis se caracterizan, es casi inmediatamente identificable con el «calco» como abstracción formal de la realidad.

Anti-formalism: the Rhizome

Only after OMA's recent development, we have the understanding of Koolhaas's schizophrenic dedication to both Leonidov and Coney Island, as a conscious or unconscious part of a very precise agenda his first experiments with the languages of modernity are no more than a self-destructive strategy which is aimed at the total elimination of any linguistic approach. It is a programmed extermination of representative architecture by the pure exhaustion of its two possible fronts: signifier and signified. One may imagine Koolhaas' wry grin on the suicide of the architectural language that his *ex-partners* Zaha Hadid and Elia Zenghelis were providing him. One can also imagine the same ironic position towards his own narrative and symbolic excesses in *Delirious New York*.

Turning the project into pure *tracing* or pure *text*, the first OMA production reaches the extreme of a definitive break between architecture and language, the end of ideological architecture by reduction to the purest formalism or the most conceptual narrative⁹.

In the calculated ruins of any codification of building, OMA's recent work seems to indicate a new beginning with a basis that is not linguistic or textual experimentation, but the proposal of a series of geographies or topographies whose meaning is fundamentally *operative* rather than *significant*.

In the classic paradigm, essentially based on a hylomorphic epistemology, forms are instruments of codification or *capture*, devices for reproduction, mechanisms for the establishment of powers and genealogies¹⁰. Similar techniques of control and supremacy over a static, tamed reality are difficult to apply to an artificial nature which is structured on the continuous process of mutation inherent to the contemporary mode of production.

In the latest OMA work, *ideas* or *essences* are replaced by *relations* or *performances*¹¹, ultimately unleashing the linguistic virtuosity which find the terminal stage of the representative paradigm in *deconstruction*. An indifference towards form as linguistic codification which enables us to typify the latest Office production as *rhizomatic*, i.e., fundamentally constructed on its operativity¹².

⁹ See «Rhizome», first chapter of the aforementioned *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. «Tracing» is the term used by Deleuze & Guattari in order to classify any «representation» of reality operating as an abstract system of codification with a tendency to establish structures, rules, measures, or «compositions». «Tracing» opposes the «map», which is an instrument of contact with reality, always in perpetual modification, meant for experimentation. «Tracing» is a tool for the determination of «competences», whereas the «map» is an arm of «performances». The almost purely graphical approach which characterizes the work of Hadid and Zenghelis, is almost immediately identifiable with «tracing» as a formal abstraction of reality.

¹⁰ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1976.

¹¹ Manfredo Tafuri, Op. cit.

¹² The heideggerian concept of «framework» (*Gestell*) as the essence of modern technology substitutes the «Idea» as epistemological base. Whereas the «Idea» is related to a representative of formal knowledge, the framework is associated with a relational conception, utilitarian and operative of reality. Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and other Essays*. New York, Harper & Row, 1971.

¹³ G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

alcanza el extremo de una ruptura definitiva entre arquitectura y lenguaje, el fin de la arquitectura ideológica por reducción al más puro formalismo o a la narrativa más conceptual⁹:

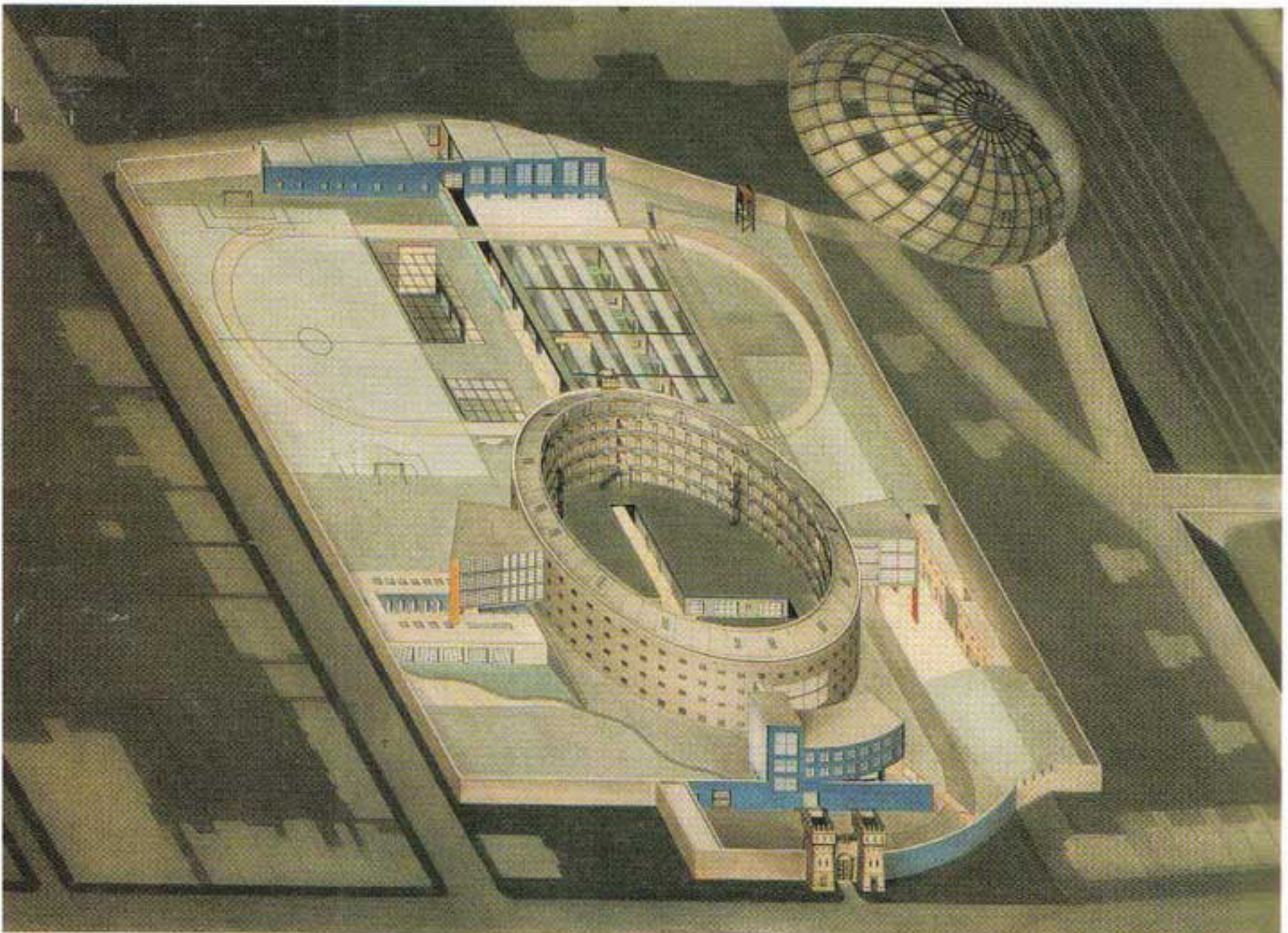
Entre las ruinas calculadas de cualquier codificación de lo construido, el trabajo de OMA parece apuntar a un nuevo comienzo en el que la base no es la experimentación lingüística o textual, sino la proposición de una serie de geografías o topografías cuyo sentido es fundamentalmente operativo, más que significativo.

Dentro del paradigma clásico, soportado básicamente sobre una epistemología hylomórfica, las formas son instrumentos de codificación o captura, soportes para la reproducción, mecanismos para el establecimiento de competencias y genealogías¹⁰. Semejantes técnicas de control y soberanía sobre una realidad domada y estática son difícilmente aplicables a una naturaleza artificial que se estructura sobre el proceso de mutación continuo inherente al modo de producción contemporáneo.

En la obra última de OMA, las ideas o esencias son reemplazadas por relaciones o prestaciones,¹¹ liberándose por fin de los virtuosismos lingüísticos que encuentran en la desconstrucción la fase terminal del paradigma representativo. Una *indiferencia* hacia la forma como codificación lingüística que nos permite caracterizar la producción de la oficina como *rizomática*, es decir, construida fundamentalmente sobre su operatividad¹².

The most perfect example is undoubtedly the design for Melun-Sénart: the strategy consists in the generation of a system apt for development, rather than the determination of formal results. The aims of the proposal are summarized in the accessibility of urban services and the preservation of certain aesthetic qualities of the place. An initial distinction between *urban project* and *development project* may define the areas of control and indetermination¹³. The explicit rejection of any urban ideology as a determinant of the plan implies the acceptance of the impossibility of exercising absolute determination over the materialization of the city¹⁴.

The detonator for Melun-Sénart is directly functional, without compositive preconceptions. The urban system is developed around a series of *belts* associated with different activities and at different *speeds* at which the energy of the design is concentrated, minimizing the determinations of the *developable* areas. In Melun-Sénart, the need for a formal determination of the city is dissolved in a strategy of control over the developable/undevelopable areas. Again, an operative rather than a linguistic logic.



Titelplan: Renovación de una cárcel psiquiátrica / Renovation of a psychiatric prison.
Arnhem, Netherlands, 1979
Rijk Stafano de Martino

⁹ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*, Cambridge, Mass, The MIT Press, 1976.

¹⁰ Manfredo Tafuri. Op. cit.

¹¹ El concepto heideggeriano de «armazón» (Gestell) como esencia de la tecnología moderna viene a sustituir a la «Idea» como base epistemológica. Mientras la «Idea» se relaciona con un conocimiento representativo o formal, el armazón se asocia con una concepción relacional, utilitarista y operativa de la realidad. Martin Heidegger, *The Question Concerning Technology and other Essays*. New York, Harper & Row, 1971.

¹² G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

¹³ OMA, *6 Projects*. Paris, Institut Français d'Architecture, Editions Carte Segrete, 1991.

¹⁴ OMA, *6 Projects*. Op. cit.

Sin duda el ejemplo más perfecto es el del proyecto para *Melun-Sénart*: la estrategia del proyecto consiste en la generación de un sistema apto para ser desarrollado, más que la determinación de unos resultados formales. Los objetivos de la propuesta se cifran en la accesibilidad de servicios urbanos y en la preservación de determinadas cualidades estéticas del lugar. Una primera distinción, entre proyecto urbano y proyecto de desarrollo, sirve para definir las áreas de control y de indeterminación¹³. El rechazo explícito de cualquier ideología urbana como determinante del plan implica la aceptación de la imposibilidad de ejercer una determinación absoluta sobre la materialización de la ciudad¹⁴.

El detonante de *Melun-Sénart* es directamente funcional, sin preconcepciones compositivas. El sistema urbano se desarrolla en torno a una serie de bandas asociadas a distintas actividades y a distintas velocidades en las que la energía del proyecto se concentra, minimizando las determinaciones sobre las áreas desarrollables. La necesidad de una determinación formal para la ciudad se disuelve en Melun-Sénart en una estrategia de control sobre las áreas desarrollables/no desarrollables. De nuevo, una lógica más operativa que lingüística.

El sistema en *Melun-Sénart* está constituido por líneas¹⁵ que se encuentran en puntos no estructuralmente significantes; los puntos de articulación no tienen necesariamente influencia en la materialización de las líneas. Un tipo de estructura perfectamente asociable al principio de conexión y heterogeneidad con el que Deleuze y Guattari caracterizan los sistemas rizomáticos:

«Cualquier punto en el rizoma puede y debe ser conectado con cualquier otro»¹⁶.

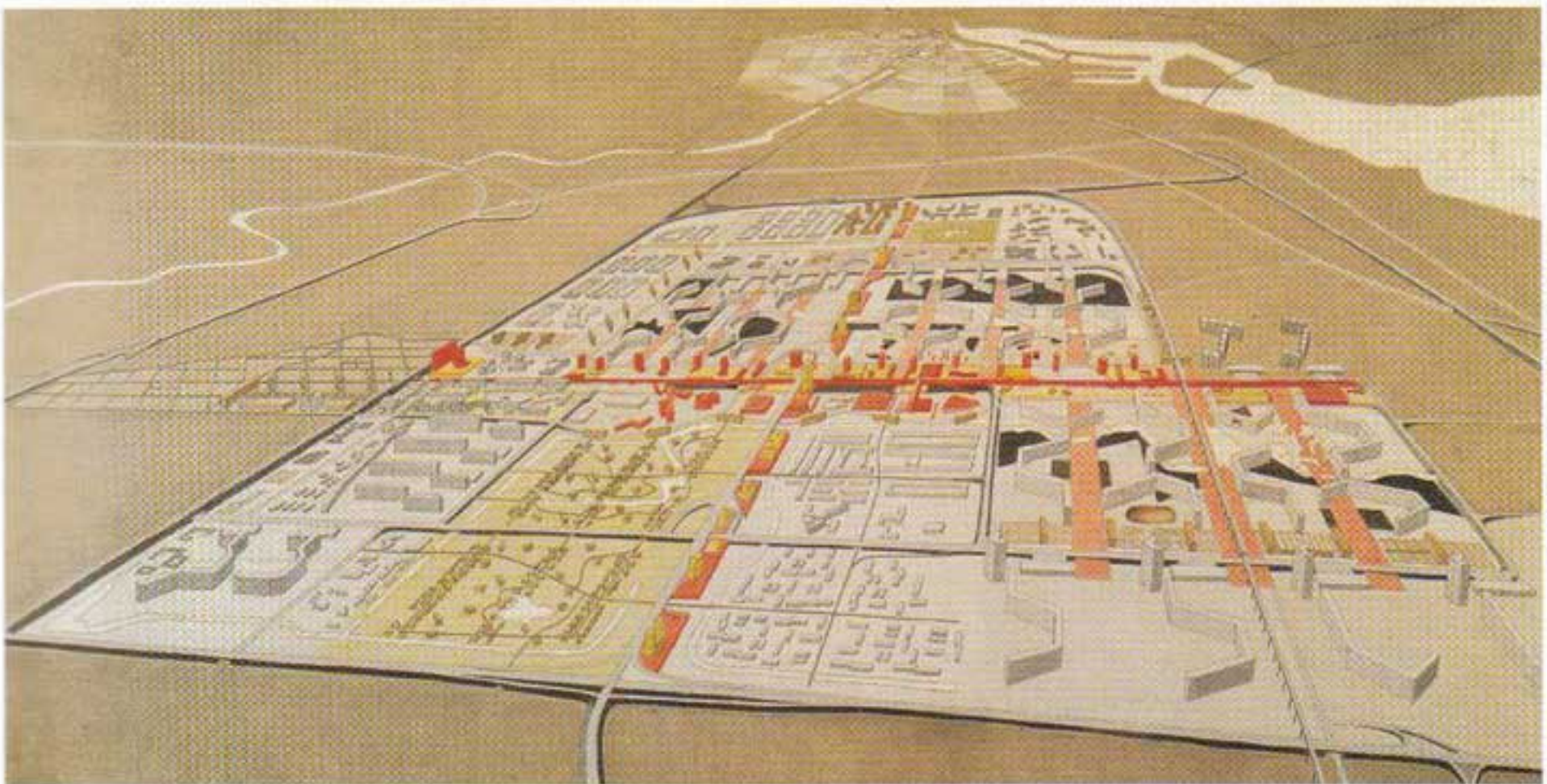
La topografía urbana de *Melun-Sénart* está organizada en líneas o vectores en lugar de puntos, centros o posiciones, teniendo cada línea una determinación particular en cuanto a velocidad, dirección o actividad: una verdadera multiplicidad de medidas y direcciones.

The Melun-Sénart system is made of lines¹⁵ which intersect at *structurally asignifying points*: the points of articulation do not necessarily influence the materialization of the lines. It is a type of structure that can be perfectly associated with the *principle of connection and diversity* used by Deleuze and Guattari to characterize the rhizomatic systems:

«Any point in the rhizome might and should be connected to any other»¹⁶.

The urban topography of Melun-Sénart is organized in lines or vectors instead of points, centres or positions, each line having a particular determination in terms of speed, direction or activity: a *multiplicity of measures and directions*. There is no single spatial reference in orientation or measure. It is a *disorganized topography* which does not impose regulations on the correspondences between elements and positions, in perfect fulfillment of the rhizomatic *principle of multiplicity*:

«In a rhizome there are no points or positions like in a tree, simply lines. There are no units of measure, only multiplicities or varieties of measurement»¹⁷.



Bilmermen: Proyecto de renovación y trabajo urbano / Urban renovation and redevelopment. Amsterdam, Netherlands, 1986. With Art Zuyver, Xaver de Geyer, Mike Geyer and Joes Brunser

No existe una referencia espacial única, ni en orientación ni en medida. Es una topología desorganizada que no impone regulaciones a las correspondencias entre elementos y

¹⁵ See the characterization of «flat space» brought forward by Deleuze and Guattari in the aforementioned text, as a vectorial space made up by lines rather than points.

¹⁶ G. Deleuze & F. Guattari. Op. Cit.

¹³ OMA, *6 Projets*. Paris, Institut Français d'Architecture, Editions Carte Segrete, 1991.

¹⁴ OMA, *6 Projets*. op. cit.

¹⁵ Ver la caracterización del «espacio liso» propuesta por Deleuze y Guattari en el citado texto, como un espacio vectorial, conformado por líneas más que por puntos.

¹⁶ G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

posiciones, en perfecto cumplimiento del rizomático principio de multiplicidad:

«En un rizoma no hay puntos o posiciones como en un árbol, sino únicamente líneas. No hay unidades de medida, sino multiplicidades o variedades de medición»¹⁷.

Las líneas que estructuran *Melun-Sénart* son extensibles, capaces de crecimiento, puesto que sus límites no son significantes, ni dimensional, ni sintáctica ni semánticamente; no existen codificaciones formales de nudos o finales. Aquí encontramos el tercer principio del rizoma, o de la ruptura asinificante:

«Un rizoma puede romperse, destruirse en cualquier punto, pero volverá a desarrollarse desde una de sus antiguas líneas, o mediante líneas nuevas. No tendrá rupturas hipersignificativas separando estructuras o cortando a través de una sola estructura»¹⁸.

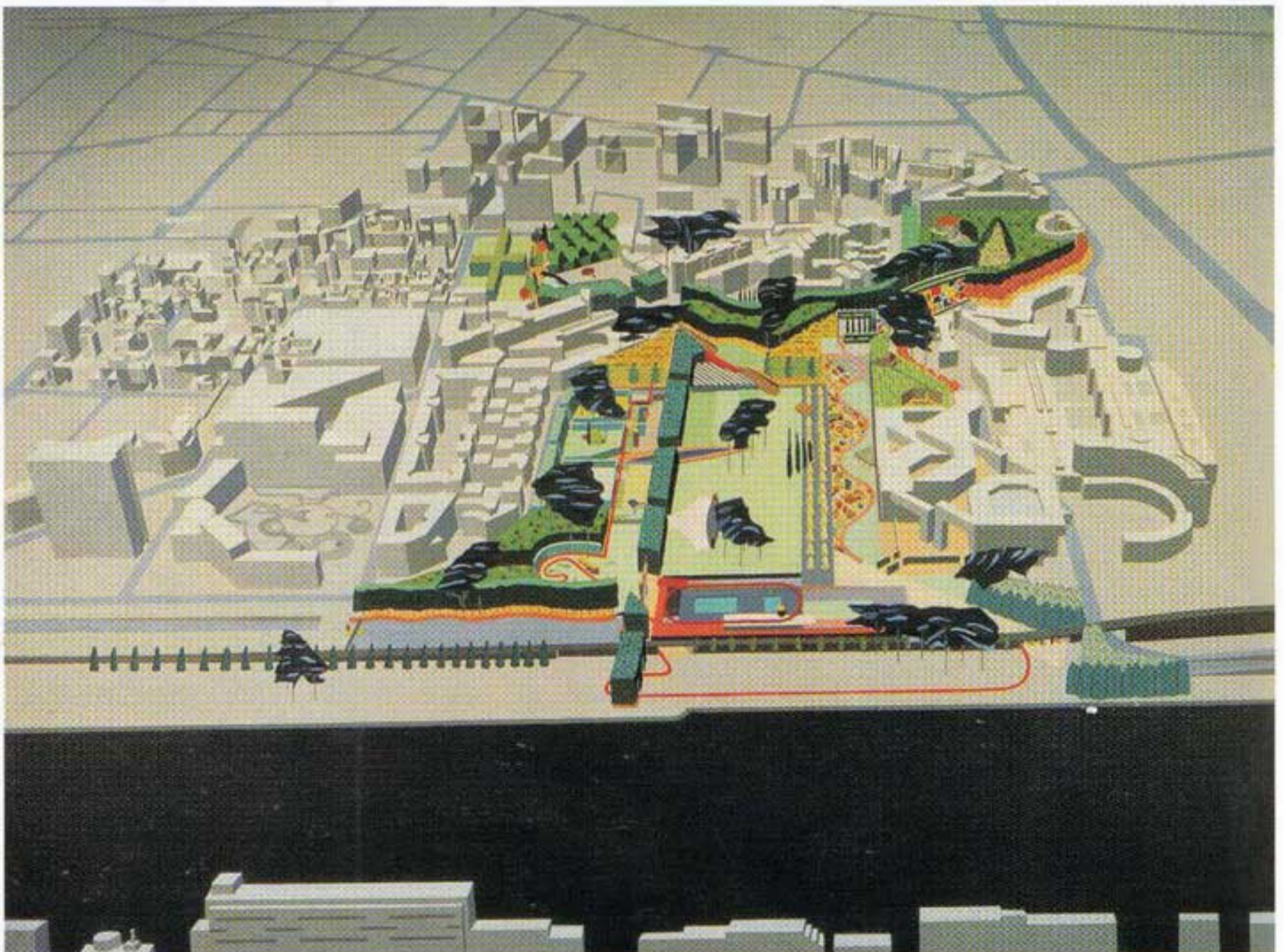
La presentación gráfica del proyecto es sencillamente deliciosa en su heterogeneidad lingüística; una auténtica cartografía. En ella pueden hallarse códigos diferentes, correspondientes a diferentes entradas, a diferentes accesos o relaciones con diferentes parcelas del proyecto, más que la abstracción de una codificación formal de la realidad o un *calco*, sobrepuesta a los procesos reales. Líneas de movimiento, trozos de diferentes fábricas, cifras indicando densidades, figuras que representan actividades, logotipos de corporaciones,... todos ellos yuxtapuestos, contribuyendo a formar un documento informe, siempre modificable, operativo más que legislativo o determinante de competencias. La más estricta aplicación del rizomático principio de cartografía o calcomanía:

The lines structuring Melun-Sénart are extendable, able to grow, given that their boundaries are neither significant, dimensional, syntactic nor semantic; there are no formal codifications of ties or ends. Here we find the third principle of the rhizome, that of *asinifying rupture*:

«A rhizome may be broken, shattered at any spot, but it will start up again from one of its old lines or on new lines. It will not have the oversignificant breaks separating structures or cutting across a single structure»¹⁸.

The graphic representation of the design is simply delightful in its linguistic variety, an authentic cartography. In it, one may find different codes corresponding to different entrances, accesses or relationships with different parts of the design rather than the abstraction of a formal codification of reality or a *tracing* superimposed on the real processes. Lines of movement, bits of different creations, figures indicating densities, figures which represent activities, logotypes of companies,... all juxtaposed, contributing to a modifiable document, operative rather than legislative or determinant of hierarchies. The strictest application of the rhizomatic principle of mapping or *decalcomania*:

«A rhizome is not amenable to any structural or generative model. It is a stranger to any idea of genetic axes or deep structure. A



«Un rizoma no es asimilable a ningún modelo estructural o generativo. Es exterior a cualquier idea de línea genética o estructura profunda. Un rizoma es un mapa, no un cálculo. No sigue la lógica arborescente, orientada a la reproducción y al establecimiento de competencias, sino la lógica rizomática, dirigida a la experimentación y a la acción. Posee múltiples entradas en lugar de un único punto de vista»¹⁹.

En su radical reacción contra las ideologías urbanas, en el abandono de cualquier relación genealógica o histórica, estructural, orgánica o formal, el proyecto de OMA para Melun-Sénart es un ejemplo paradigmático de aplicación de los principios rizomáticos en las prácticas materiales, y probablemente el mayor avance producido durante los últimos veinte años en materia de planeamiento urbano.

Si bien el más explícito, *Melun-Sénart* no es el único proyecto en la obra reciente de OMA que responde a estos principios; prácticamente todos los proyectos desarrollados en OMA durante los últimos cinco años son en un modo u otro asimilables a este tipo de formaciones. El proyecto para el *Ayuntamiento de la Haya* se construye también sobre el principio rizomático de la *ruptura asignificante*, en su ambición de formalizarse precisamente desde la incertidumbre de su inestabilidad programática. La inarticulación espacial que tiene lugar en proyectos como la *Terminal de Zeebrugge*, la *Biblioteca de París* o el *ZKM de Karlsruhe*, se combina con la eliminación de temporalidades lineales en favor de experiencias de simultaneidad o indeterminación. Esta proliferación de conexiones no articulantes, ni espacial ni temporalmente, la insistencia en la heterogeneidad, son finalmente tácticas de desregulación formal: el resultado lógico de la implicación en los desarrollos del régimen de acumulación flexible.

Epistemología del Deseo:

Multiplicidades, Proyecciones, Deformaciones...

La perspectiva que Koolhaas ensaya en *Delirious New York* hace referencia explícita a las metodologías surrealistas. El *método paranoico-crítico* es una alternativa epistemológica, un método de análisis/síntesis que no acepta la existencia de una lógica objetiva: la realidad es una construcción del deseo, no hay una clara frontera entre sujeto y objeto. Como en el Principio de Indeterminación de Heisenberg, no es posible separar el conocimiento de los instrumentos de análisis, la ciencia de la ideología.

Delirious New York es una epistemología del deseo. Los ordenes naturales, *utilitas*, *firmitas*, *venustas* son sistemáticamente eliminados mediante la aplicación de las armas modernas: la gravedad distorsionada mediante sofisticadas estructuras, la belleza sustituida por la cosmética, la necesidad reemplazada por el deseo... La provocación sustituye a la mimesis como argumento fundamental de conocimiento y producción²⁰.

Como una cristalización de este discurso, la obra de OMA se construye sobre el desarrollo de una serie de armas para el análisis y la construcción de la realidad. Una reformulación sistemática de las categorías espacio-temporales se hace necesaria cuando el cortocircuito que la experiencia metropolitana implicaba en *Delirious New York* se extiende por toda la geografía postcapitalista, alcanzando en toda su extensión nuestra experiencia cotidiana. El cuestionamiento de los conceptos de linealidad y homogeneidad en el tiempo y en el espacio no es sino una táctica dentro de la estrategia de la oficina en la elaboración de una epistemología operativa dentro de las prácticas materiales contemporáneas.

Ya sea por el establecimiento de una multiplicidad de velocidades dentro de un mismo espacio, mediante la yuxtaposición de diferentes recorridos, o a través de una diversificación de conexiones entre dos espacios, la experiencia espacio-temporal es frecuentemente distorsionada en OMA. Ejemplos de estos efectos pueden encontrarse ya en la estructura

*rhizome is a map, not a tracing. It does not follow the tree logic, aimed at reproduction and the establishment of powers, but rather the rhizomatic logic, aimed at experimentation and action. It has multiple entrances rather than a single viewpoint*¹⁹.

In its radical rejection of urban ideologies, in the abandonment of any genealogical, historical, structural, organic or formal relationship, the OMA plan for Melun-Sénart is a paradigm of the rhizomatic principles within material practices, and probably the greatest advance in urban planning in the last 20 years.

Melun-Sénart is the most explicit, but not the only recent OMA project to respond to these principles. Practically all of the OMA projects in the last five years resemble to them in one way or another. The plan for the Den Haag City Hall is also based on the rhizomatic principle of *asignifying rupture* in its ambition to be formalized from the uncertainty of its *programmatic instability*. The spatial inarticulation emerging in designs such as the Zeebrugge Terminal, the Paris Library or the ZKM in Karlsruhe combines with the elimination of linear temporalities in favour of experiences of simultaneity or indetermination. This proliferation of non-articulating time or space connections and the insistence on diversity are ultimately tactics of formal *deregulation*: the logical consequence of the developments of the *regime of flexible accumulation*.

Epistemology of Desire:

Multiplicities, Projections, Deformations...

Koolhaas refers explicitly to surrealist methodologies in *Delirious New York*. The *paranoic-critical method* is an alternative epistemology, a method of analysis/synthesis which does not accept the existence of an objective logic: reality is a construction of desire, there is no clear boundary between subject and object. As in the *Heisenberg Principle of Indetermination*, it is not possible to separate the knowledge of reality from the instruments of analysis, science from ideology.

Delirious New York is an epistemology of desire. The *natural orders* —*utilitas*, *firmitas*, *venustas*— are systematically eliminated through the application of *modern tools*: gravity warped by sophisticated structures, beauty replaced by cosmetics, need replaced by desire.... *Provocation* replaces *mimesis* as fundamental argument of knowledge and production²⁰.

As a crystallization of this argument, OMA's recent work is based on the development of a series of tools for the analysis and construction of reality. A systematic reformulation of space-time categories is made necessary when the *short-circuit* implied by the metropolitan experience in *Delirious New York* extends throughout the post-capitalist territory, to reach all of our everyday experience. The questioning of the concepts of linearity and uniformity in time and space is none other than an Office tactic in the creation of an epistemology within contemporary material practice.

¹⁹ G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

²⁰ Martin Heidegger explica la producción tecnológica avanzada como una «provocación» a la naturaleza, más que como una mimesis. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York, Harper & Row, 1986.

¹⁹ G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

²⁰ Martin Heidegger explains the advanced technological production as a «provocation» to nature, rather than as a mimesis. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York, Harper & Row, 1986.

circulatoria del proyecto para *La Villette*²¹, o en la yuxtaposición espacial de sistemas de circulación —rampas de acceso de tráfico rodado, escaleras mecánicas y ascensores— en la *Terminal de Zeebrugge*, la *Biblioteca de París* o el *ZKM de Karlsruhe*. OMA experimenta con la simultaneidad de movimientos y la yuxtaposición de espacios, poniendo en cuestión la validez de la concepción homogénea y lineal de las categorías espaciales y temporales dentro de un entorno artificialmente implementado. El «Espacio Piranesiano» de Lille, donde una serie de movimientos a distintas velocidades coinciden dentro del mismo espacio, o el «Robot» de *Karlsruhe*, son un ejemplo claro de la utilización expresiva de la implementación mecánica²². De la misma forma que las plusvalías son progresivamente independientes de la fuerza de trabajo dentro del entorno tecnológico postcapitalista, la escala humana deja de ser aplicable a una topografía implementada mecánicamente: la relación fenomenológica entre el cuerpo humano y el espacio construido pierde sentido. Las distorsiones de escala en los proyectos citados no son simplemente el resultado de una construcción social o ideológica del cuerpo²³, sino el uso intencional y expresivo de dicha implementación técnica.

Tiempo y espacio son desnaturalizados a través de la implementación tecnológica del entorno: en OMA, las categorías espacio-temporales dejan de ser entendidas como extensiones, para modularse en multiplicidades de intensidad. El espacio se estructura en distancias más que en magnitudes; el tiempo se cuantifica en duraciones más que en medidas. Lejos del espacio cartesiano, kantiano, o moderno, OMA trata el espacio como un fluido no modular, heterogéneo, direccional y liso²⁴. Proyectos como el *Centro de Congresos de Agadir*, la *Biblioteca de París* o el *ZKM de Karlsruhe* suponen una evolución desde los modelos de espacio estriado, homogéneo y lineal, más característico de la modernidad clásica, pero también implican un avance desde los modelos de espacio fragmentado de la postmodernidad hacia un espacio diferencial, variable, vectorial...

Geometrías topológicas, o proyectivas, vienen a sustituir las geometrías euclidianas o métricas en esta ruptura epistemológica; la *Biblioteca de París* o el *Centro de Congresos de Agadir* son topografías donde la medida y la proporción, los instrumentos básicos de la arquitectura clásica, son reemplazados por relaciones fundamentalmente topológicas, geometrías de conexiones, contigüidades o distancias, más que de medidas, magnitudes o propiedades²⁵. OMA opera con una geometría de lo *anexacto*, con una *proto geometría*:²⁶ ciencias de lo eventual, más que de lo esencial, problemáticas, más que teorematías, geometrías de la deformación y la distorsión, más que de la conservación.

Los proyectos se constituyen así en cuerpos más que en objetos. *Cuerpo* en el sentido de materia sin sobrecodificación lingüística; ni formas puras ni fragmentadas, sino esencias vagas: lo redondo, lo alargado, lo oblongo,... No más constantes, no más formas ideales, pero tampoco sus fragmentos, sino sus deformaciones. No hay proporciones precisas en la *Biblioteca de París* o en el *ZKM de Karlsruhe*, sino una vocación de cubicidad que pertenece más a una lógica operativa que a una codificación formal o lingüística. La *Terminal de Zeebrugge* o el *Centro de Convenciones de Agadir* son también ejemplos de esta geometría de flujos y cambios de forma en el tiempo y el espacio.

Ya en el proyecto para el *Ayuntamiento de la Haya*, —que conserva aún muchos remanentes de las etapas más formalistas de OMA, se revela la intención de evitar formas reducibles a la translación de una planta o sección, de un patrón en el espacio. La indeterminación métrica en la que los proyectos de OMA se producen es una alternativa a la absoluta imposición de la forma sobre una materia homogeneizada: la consideración de las

The space-time experience is often warped in OMA's recent work whether through the establishment of a multitude of speeds within a single space by the juxtaposition of different routes or through a diversification of connections between two spaces. Examples of such effects may be found in the circulatory structure of the design for *La Villette*²¹, or the spatial juxtaposition of systems of movement —access ramps for motor traffic, escalators and elevators— in the *Zeebrugge Terminal*, the *Paris Library* or the *ZKM in Karlsruhe*. OMA experiments with the simultaneity of movement and the juxtaposition of spaces and trajectories, questioning the validity of the uniform, linear concept of space and time categories within an artificially implemented environment. The *Piranesian Space of Lille*, where a series of movements at different speeds coincide within the same space, or the «*Robot*» in *Karlsruhe's ZKM* are clear examples of the expressive usage of mechanical implementation²². In the same way that surplus value is increasingly independent of manpower in the post-capitalist technological environment, the human scale ceases to be applicable to a topography implemented mechanically: the *phenomenological* relationship between the human body and constructed space loses its sense. The distortions to scale in these projects are not merely the result of a *social or ideological construction of the body*²³, but the intentional and expressive usage of this technical implementation.

Time and space are *denatured* through technological implementation of the environment: in OMA's recent work, space-time categories cease to be understood as extensions, (to become moulded into multiplicities) of intensity. Space is structured into *distances* rather than *magnitudes*, time is quantified in *duration* rather than in *measurements*. Far from Cartesian, Kantian or *modern* space, OMA's recent work treats space as a non-modular, diverse, directional and *smooth* fluid²⁴. Projects such as the *Agadir Conference Centre*, the *Paris Library* or the *Karlsruhe ZKM* are an advance on *stratified*, uniform, linear space models, more characteristic of classical modernity, but also imply progress from the fragmented space models of *postmodernity* towards a differential, variable, vectorial space...

Topological or projective geometries replace the Euclidian or metric geometries in this epistemological rupture. The *Paris Library* or the *Agadir Conference Centre* are topographies where *measure and proportion*, the basic instruments of classical architecture, are replaced by fundamentally topological relationships, geometries of connections, adjacencies or distances instead of measurements, magnitudes or properties²⁵. OMA operates within a geometry of the *anexact*, a *progeometry*²⁶: sciences of the eventual rather than the essential, problems rather than theorems, geometries of deformation and distortions rather than conservation.

OMA's recent projects thus constitute *bodies* rather than *objects*. *Body* in the sense of material without *linguistic overcoding*; neither pure nor fragmented forms, but *vague essences*: rounded, elongated, oblong,... No more constants, no more ideal forms, nor their fragments but instead their deformations.

²¹ OMA, *6 Projets*. Op. cit.

²² G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

²³ F. Jameson. *The Ideologies of Theory*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1984.

²⁴ G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

²⁵ Conviene aquí aclarar la diferencia entre los términos distancia y magnitud, tal como los expone Bertrand Russell en *The Principles of Mathematics*. (New York, Norton, 1964). Una distancia no es divisible sin alterar la naturaleza de sus segmentaciones, mientras que una magnitud se compone de unidades homogéneas.

²⁶ Edmund Husserl. *Ideas*. New York, Humanities Press, 1976.

²¹ OMA, *6 Projets*. Op. cit.

²² G. Deleuze & F. Guattari. Op. Cit.

²³ F. Jameson. *The Ideologies of Theory*. Minneapolis. The University of Minnesota Press, 1984.

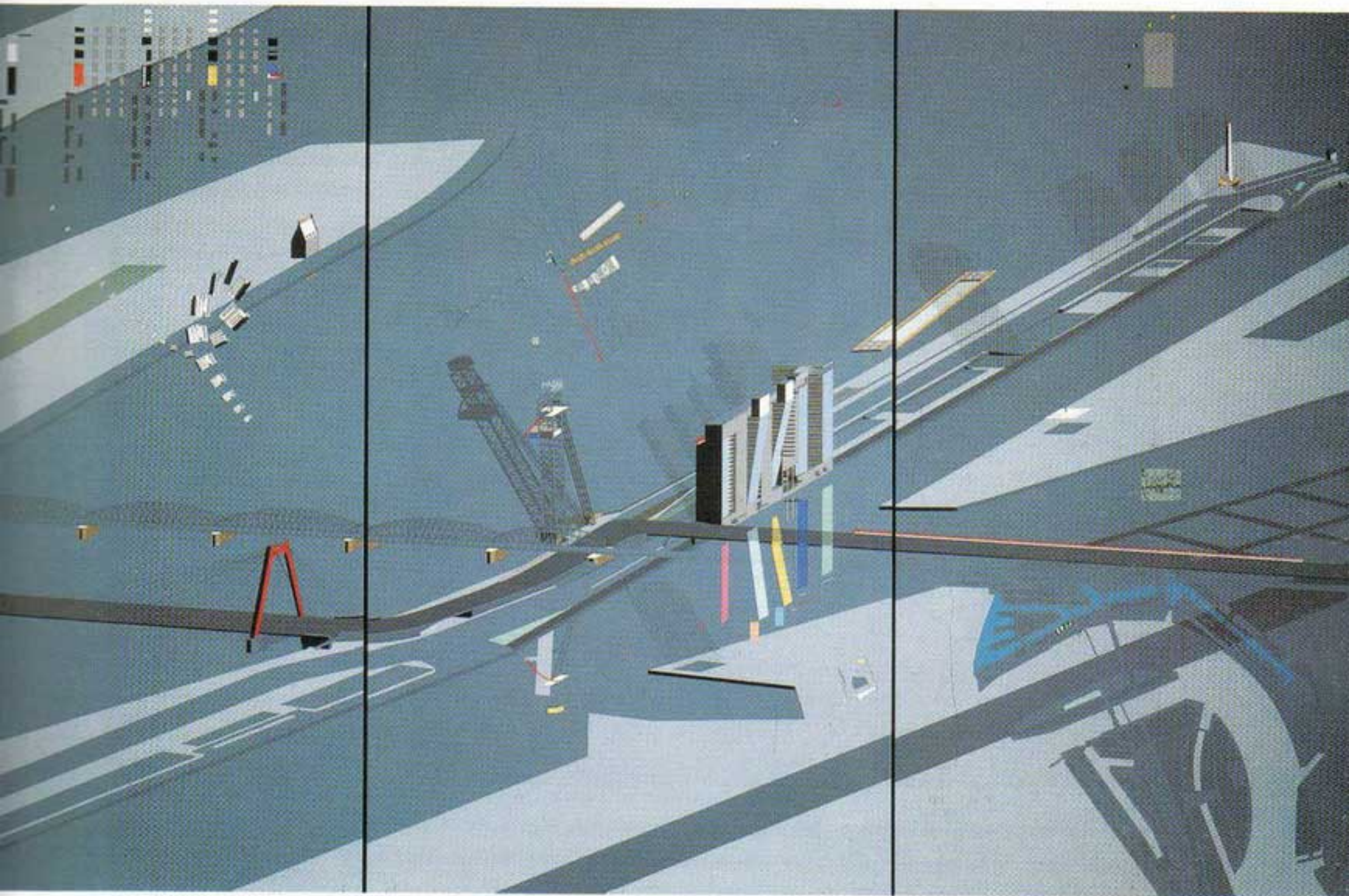
²⁴ G. Deleuze & F. Guattari. Op. cit.

²⁵ It is as well to explain here the difference between the terms distance and magnitude, such as Bertrand Russell uses them in *The Principles of Mathematics*. (New York, Norton, 1964). A distance is not divisible without altering the nature of its segmentations, whereas a magnitude consists of homogeneous units.

²⁶ Edmund Husserl. *Ideas*. New York, Humanities Press, 1976.

singularidades de la materia y el espacio. Los proyectos recientes de OMA se definen a través de un gradiente de precisión en el que ciertas áreas del proyecto son intensamente determinadas y otras extensamente abandonadas. La agotadora exhibición de detalles que una parte de la producción arquitectónica contemporánea ejerce, es sustituida en OMA por una estrategia selectiva de control sobre el detalle, que no implica tanto una formalización extensiva del proyecto, como una determinación intensiva de su materialización.

There are no precise proportions in the Paris Library or the Karlsruhe ZKM, but rather a desire for cubicness which belongs to an operative logic rather than a formal or linguistic codification. The Zeebrugge Terminal and the Agadir Conference Centre are also examples of this geometry of flows and changes of form in time and space.



Skulptur: Torre de Mosques y Puente de la Torre / Slab Tower and Tower Bridge, Rotterdam, Netherlands, 1992
Web: Stefano de Martino and Kees Christaansen

Topografía Desarticulada: el Cuerpo Desregulado

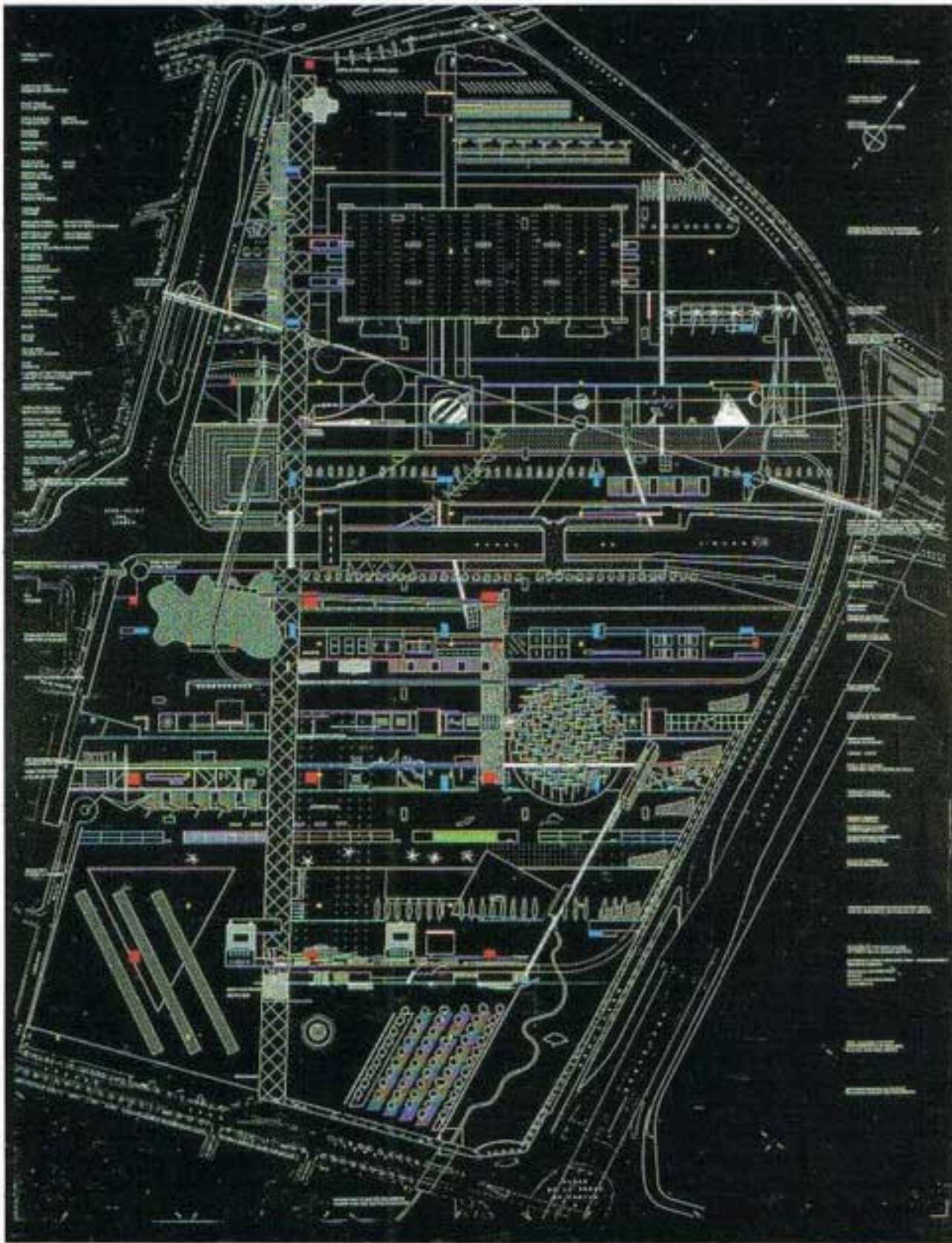
La evolución del pensamiento de Koolhaas desde *Delirious New York* hasta el momento presente es una metamorfosis desde el discurso textual al discurso material. Desde la perspectiva temporal o narrativa a la perspectiva espacial o estética, dicha evolución atraviesa una etapa intermedia de experimentación lingüística que tiene como objeto la depreciación del lenguaje arquitectónico. Fuera del discurso lingüístico o histórico, sólo una reflexión topográfica sobre la organización material y espacial puede darnos la clave de la experimentación que OMA desarrolla en esta última producción.

En *Delirious New York*, las leyes naturales son sistemáticamente transgredidas. Los gradientes de la gravedad, ventilación, iluminación,... son distorsionados de forma paralela a los ritmos y rituales de la vida cotidiana en la metrópolis. La implementación técnica conduce a similares desarticulaciones topográficas, sociales o psicológicas —deformidad, inestabilidad y esquizofrenia, respectivamente—, el progreso tecnológico como origen de indeterminación o libertad, más que como instrumento de optimización y determinación mecánica.

Las técnicas empleadas por OMA tales como fluctuaciones de escala y medida, ruptura de secuencias lineales, simultaneidad, heterogeneidad espacial y deslizamiento funcional,

As early as the Den Haag City Hall design, which still contains many remnants of more formalist phases of OMA, there is an attempt to avoid forms which may be reduced to the translation of a plan or section, from a *pattern* in space. The metric indetermination in which OMA operates is produced as an alternative to the absolute imposition of form over a homogenized material: the consideration of the singularities of material and space. OMA's recent projects are defined through a gradient of precision in which certain areas of the building are intensively determined and others extensively abandoned. The exhausting exhibition of details linking part of contemporary architectural production is replaced in OMA by a selective strategy of control over detail, which does not imply an excessive formalization of the design so much as an *intensive* determination of its materialization.

Paris, France, 1982
 With Elia Zenghelis, Kees Christiaanse,
 Stefano de Martino, Raoul Rosada,
 Ron Steiner, Alex Wall and Jan Vossberg



Unarticulated Topography: the Disorganized Body

The progression of Koolhaas' thinking since *Delirious New York* is a metamorphosis from textual to material discourse. Between the temporal or narrative perspective and the spatial or aesthetic perspective, this evolution passes through an intermediate stage of linguistic experimentation aimed at deprecating architectural language. Beyond the linguistic or historical discourse, only a *topographic* reflection on material and spatial organization can provide the key to OMA experiments in this latest phase.

In *Delirious New York*, natural laws are systematically transgressed. The gradients of gravity, ventilation, illumination... are warped in parallel to the rhythms and rituals of everyday life in the metropolis. Technical implementation leads to similar topographical, social or psychological dearticulations—deformity, instability and schizophrenia respectively—, technological progress as the origin of indetermination or freedom, rather than as an instrument of optimization and mechanical determination.

The techniques used in the recent OMA's works such as fluctuations of scale and measure, rupture of linear sequences, simultaneity, spatial uniformity and functional sliding can be considered as *detritorializing*²⁷. Tools capable of dismantling the articulations between different domains of material or social reality, permitting recombinations, densifications or dissolutions of some in others. The generation of a unitary and disorganized *body* rather than a structured composition of parts as occurred in classical or *modern* architecture.

Analyzing the Karlsruhe ZKM, the Paris Library, the Agadir and Lille Conference Centres, the Zeebrugge Terminal or the Rotterdam Kunsthal, one notices a common initial decision, an initial *detritorializing* tactic: the seclusion of the majority of the constructed volume in the interior of the building. Determining the ground plans and sections of the buildings in sensibly non-directional proportion, the relationship between edified volume and facade surface is reduced to a minimum, aiming at a deconstruction of space, replacing its *natural* determinations with artificial techniques. This internalization of the building exploits the possibility of generating large areas of artificially controlled space. It is not a coincidence that this usage of the deconstructing, *liberating* potential of technological implementation does not imply resistance to the contemporary developments of speculative typologies: *fat buildings*, with a low ratio between perimeter and useable area, have developed over the last 10 years as an emerging type of tertiary space, in the same way that large structural spans have almost become a requirement in commercial buildings in order to increase flexibility and allow for a maximum technical implementation.

pueden ser consideradas como armas desterritorializantes o desestratificantes²⁷. Armas capaces de dismantlar las articulaciones entre diferentes parcelas de la realidad material o social, permitiendo recombinaciones, densificaciones o disoluciones de unas en otras. La generación de un cuerpo unitario y desorganizado, más que una composición estructurada de partes, como ocurría en la arquitectura clásica o moderna.

Analizando el ZKM de Karlsruhe, la Biblioteca de París, el Centro de Congresos de Agadir y de Lille, la Terminal de Zeebrugge o el Kunsthal de Rotterdam, se advierte una primera decisión en común, una inicial táctica desterritorializante: la seclusión en el interior del edificio de la mayor parte del volumen construido. Determinando las plantas y secciones de los edificios en proporción sensiblemente adireccional, la relación entre volumen edificado y superficie de fachada es reducida al mínimo, con el objetivo de desestructurar el espacio sustituyendo sus determinaciones naturales mediante técnicas artificiales. Esta internalización del edificio explota la posibilidad de generar grandes áreas de espacio artificialmente controlado. No es mera coincidencia que este aprovechamiento del potencial desestructurante y liberador de la implementación tecnológica, no implique resistencia alguna a los desarrollos contemporáneos de las tipologías especulativas: los denominados *fat buildings*, o edificios de baja relación entre perímetro y superficie utilizable, se han venido desarrollando durante los últimos diez años como un tipo emergente de espacio terciario, en la misma manera en que las grandes luces estructurales se han convertido casi en un requerimiento en los edificios comerciales con objeto de incrementar la flexibilidad y permitir la máxima implementación técnica.

La densidad que el *ZKM de Karlsruhe*, el *Centro de Congresos de Agadir*, o la *Terminal de Zeebrugge* adquieren mediante su extraordinaria compacidad, da paso a una verdadera mutación en su estructura. Es como si, tras alcanzar una determinada masa crítica, se produjese la licuefacción de las articulaciones espaciales internas. La última generación de edificios de OMA puede probablemente explicarse mejor como una colección de contenedores de gel o de mecanismos hidroneumáticos, que como una serie de formaciones geológicas o apilamientos. Esta *licuefacción* del espacio, se produce también en los proyectos domésticos: *Fukuoka* se configura como dos cuerpos informes que flotan sin vínculos geológicos ni urbanos. La cubierta de las viviendas se utiliza para introducir por reflexión una luz solar, desprovista de orientación, en las viviendas horadadas en la masa oscura. Ninguna articulación con la naturaleza ni con la ciudad, sino flotaciones y disoluciones; densidades relativas. En las villas *Dall'Ava y Linthorst —Two Patio Villas—*, similares disoluciones del espacio con el agua y la luz tienen lugar.

A este respecto, es revelador el análisis de la estructura portante de estos edificios como uno de los instrumentos fundamentales en la investigación reciente de OMA. Los conceptos estructurales de estos proyectos apuntan en la misma dirección que sus primeras determinaciones volumétricas: la consecución de un espacio inarticulado. Esta corporeidad inarticulada es, de nuevo, claramente resonante con la desorganizada estructura postcapitalista.

Un análisis del *ZKM de Karlsruhe*, revela la estrategia estructural del edificio como un poderoso instrumento de desterritorialización. La belleza del concepto de la viga *Vierendeel* consiste en la utilización de la estructura como espacio, invirtiendo las categorías tradicionales lleno/vacío, utilizando estructuralmente la discontinuidad de la materia. La viga *Vierendeel* es al mismo tiempo un verdadero instrumento de desestratificación en el más literal sentido del término: es el mecanismo capaz de alterar completamente el orden geológico, gravitatorio, natural, desplazando la presencia material de la estructura desde la base del edificio a su coronación, disolviendo la continuidad de las líneas de fuerza gravitatoria. La cualidad material de la estructura del edificio, que evoluciona desde acero en los niveles inferiores, a hormigón en los superiores, insiste en la transgresión de los órdenes naturales; una vez más una afirmación radical de artificialidad.

Tanto en el *Centro de Congresos de Agadir*, como en el *Kunsthall de Rotterdam*, la estrategia estructural utilizada es también un arma de desarticulación del espacio. En Agadir encontramos de nuevo una estructura de tipo *Vierendeel* que se conforma al espacio propuesto. La anisotropía espacial conforma una estructura cuyos elementos se adaptan a las fuerzas que los atraviesan; la dualidad materia/forma evoluciona hacia la unidad fuerza-material.

En el *Kunsthall de Rotterdam*, la estrategia seguida es similar, mediante el uso de estructuras funcionalmente especializadas incluidas dentro de un único volumen. En el *Kunsthall*, las columnas inclinadas desafían las líneas de atracción gravitatoria para alinearse con la topografía generada en el proyecto, en una radical declaración de libertad e independencia de los órdenes naturales. Una perfecta materialización del *clinamen* que hubiera hecho las delicias de Lucrecio.

Espacio Liso:

Cash-Flow, Data-Channel, Drive-Thru y Otros Flujos

No es por casualidad que la *Office for Metropolitan Architecture* esté localizada en Holanda y dirigida por un holandés. Holanda es el *terrain vague*²⁸ por excelencia, el territorio artificial, el del dominio de los flujos —hidrodinámica— y el del comercio,.. La metáfora del *surfer*, que Koolhaas utiliza para explicar la lógica operativa de OMA²⁹ no es sino una versión actualizada, *americanizada*, de otras herencias culturales holandesas como el comerciante o el navegante: OMA hereda una larga tradición de conocimiento nómada

The density acquired by the Karlsruhe ZKM, the Agadir Conference Centre or the Zeebrugge Terminal through their extraordinary compactness leads to a mutation of their structures, as if after attaining a certain *critical mass*, there were a liquefaction of the internal spatial articulations. The latest generation of OMA buildings is probably explained better as a collection of containers of gel or hydropneumatic mechanisms rather than a series of geological formations or piles. This *liquefaction* of space also occurs in domestic projects: *Fukuoka* is configured as two shapeless bodies which float without geological or urban linkage. The warped roofs are used here to produce unoriented light to enter the dwellings, carved in the dark, heavy mass of the complex. There is no articulation with nature or city, but floatations and dissolutions; relative densities. In the *Dall'Ava and Linthorst villas*, similar dissolutions of space with water and light take place.

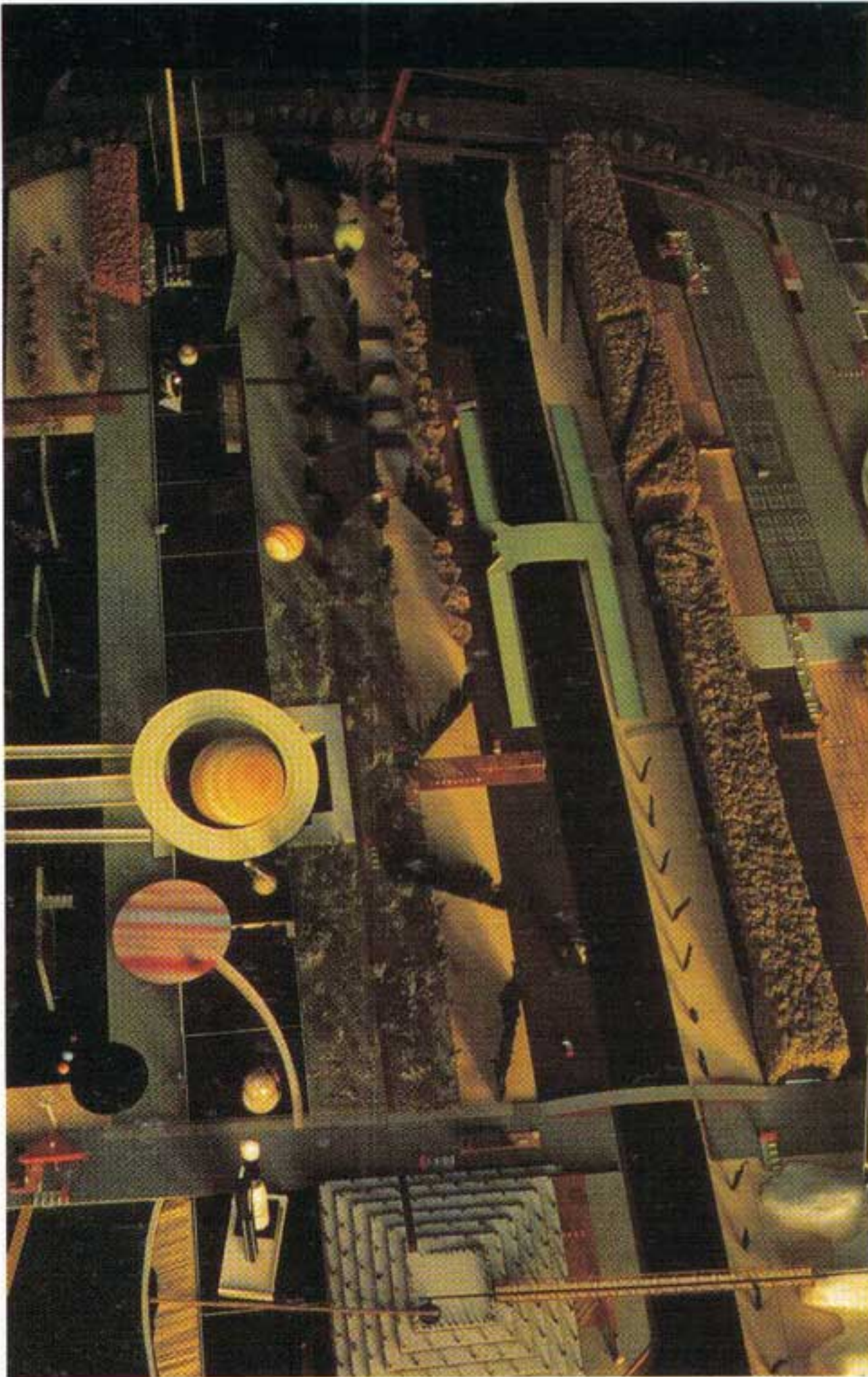
In this respect, the analysis of the loadbearing structure of these buildings as one of the fundamental instruments in recent OMA research is revealing. The structural concepts of these designs points in the same direction as the initial volumetric determinations: the achievement of an inarticulate space. This *articulated corporeality* of OMA's recent work is again clearly resounding with the disorganized post-capitalist structure.

An analysis of the Karlsruhe ZKM reveals the structural strategy of the building as a powerful deterritorializing instrument. The beauty of the concept of the *Vierendeel beam* lies in the use of structure as space, inverting the traditional full/empty categories, structurally using the *discontinuity of matter*. The *Vierendeel beam* is at the same time a real instrument of *destratification* in the most literal sense of the term: it is the mechanism capable of completely changing the geological, gravitational, *natural order*, shifting the material presence of the structure from the base of the building to its coronation, dissolving the continuity of the lines of gravitational force. The material quality of the building structure which evolves from steel at the lower levels to concrete above, insists on the transgression of *natural orders*; again a radical affirmation of artificiality.

The structural strategy in both the Agadir Conference Centre and the Rotterdam *Kunsthall* is also a weapon of spatial dearticulation. In Agadir we also find a *Vierendeel* type of structure which adapts to the proposed space. The spatial anisotropy composes a structure with elements that adapt to the forces crossing them; the material/form duality evolves towards the *force/material* unity.

In the Rotterdam *Kunsthall*, the strategy followed is similar, through the use of functionally specialized structures included in a single volume. The inclined columns challenge the gravitational lines of attraction to align with the topography generated by the project, in a radical declaration of freedom and independence from natural orders: a perfect materialization of *clinamen* which would have delighted Lucretio.

Paris de la Ville: Concours / Competition
View of a fragment of the model
Paris, France, 1982



Smooth Space: Cash-flow, Data-channel, Drive-thru and other Flows.

It is not by chance that the *Office for Metropolitan Architecture* is in Holland and headed by a Dutch architect. Holland is the supreme *vague terrain*²⁸, the artificial territory, the domain of flows: hydrodynamics and commerce...the metaphor of the surfer, used by Koolhaas to explain OMA's operative logic²⁹ is only an updated, *Americanized* version of other Dutch cultural heritage such as the merchant or the sailor: OMA has inherited a long tradition of nomadic knowledge and strategic operativity, an important advantage when operating in the *smooth space* of *flexible accumulation*. It is the open, international economy where the Dutch root of OMA must be sought, rather than in the heritage of the *nieuwe zakelijkheid* and the modern Dutch rationalism.

OMA operates within a *nomadic* epistemology, more appropriate to the constant confrontation with new territories rather than to the establishment of settled bases of knowledge, competences and regulations. A science of irreversible processes rather than constant laws of a non-temporal nature which have nothing to do with the mutable essence of post-capitalist structure.

The need to interpret a reality made of flows and changes of state implies a science which can tackle deformations, distortions and variations of form in time and space. The reconsideration, within contemporary modes of production of *turbulent*, stochastic, differential models which were marginal within the systems of production of historical modernity, are examples of an epistemological rupture which OMA approximates within material practices.

Topographies such as the Agadir Conference Centre, the Karlsruhe ZKM or the Paris Library imply an approach to form as a changing entity through time and space: reality as a constitution of flows or deformations. We are confronted with a real cartography of post-capitalist *smooth space*, the space of individualized production and diversified networks rather than tree-like, reproducible hierarchies of euclidian geometry, still perfectly valid within the *striated space* of the assembly line and the *mass media*³⁰.

The Agadir Conference Centre or the Lille Congrexpo are good examples of this spatial *smoothness*. Both are paradigms of a reality sculpted by flows of money and information, and the consequent reformulation of the material or spatial determinations. Both designs are perfect examples of a growing mobility and deterritorialization of surpluses which impede their tectonic identification and put the «object» into question. Both buildings become «disorganized bodies», «superconductors», able to be reconfigured, crossed by flows of heterogeneous nature and direction.

y de operatividad estratégica, una importante ventaja para operar en el espacio liso de la acumulación flexible. Es en la economía abierta e internacional donde hay que buscar la raíz holandesa de OMA, más que en la herencia de la *nieuwe zakelijkheid* y el racionalismo moderno holandés.

OMA opera dentro de una epistemología nomáda, más propicia al constante enfrentamiento con nuevos territorios que al establecimiento de bases fijas de conocimiento, competencias y normas reguladoras. Una ciencia de los procesos irreversibles más que las leyes constantes de una naturaleza atemporal, que nada tienen que ver con la esencia mutable de la estructura postcapitalista.

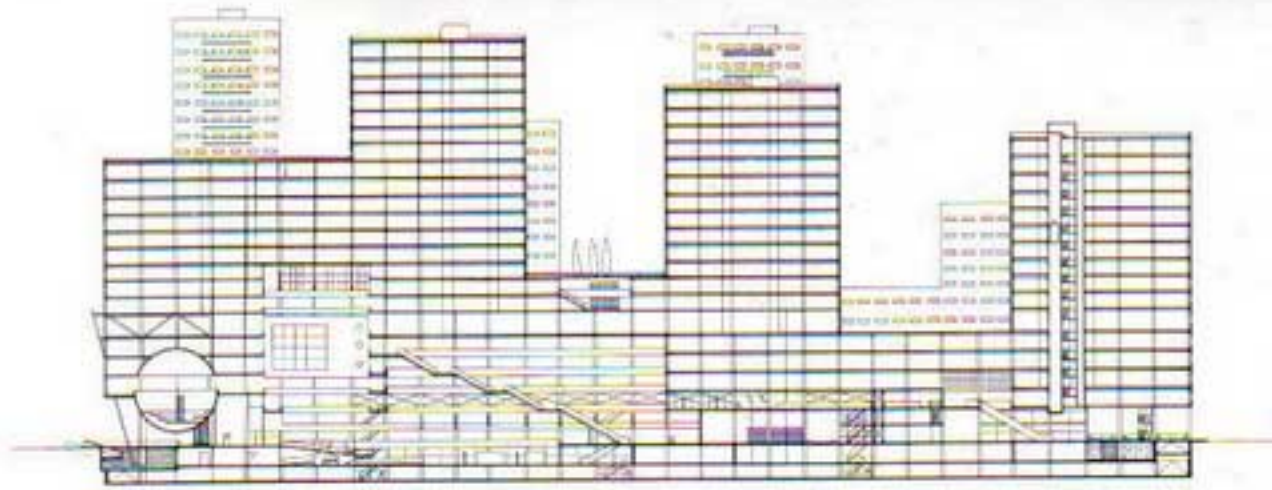
La necesidad de interpretar una realidad hecha de flujos y cambios de estado implica una ciencia capaz de aproximar deformaciones, distorsiones y variaciones de la forma en el espacio y el tiempo. La reconsideración, dentro de los modos productivos contemporáneos, de los modelos turbulentos, estocásticos y diferenciales, marginales dentro de los sistemas de producción de la modernidad histórica, son ejemplos de una ruptura epistemológica que OMA lleva a cabo dentro de las prácticas materiales.

Topografías como las del *Centro de Congresos de Agadir*, el *ZKM de Karlsruhe*, o la

²⁸ Paul Virilio, *Essai sur l'Uncertaineté du Territoire*.

²⁹ Rem Koolhaas, *Op. cit.*

³⁰ G. Deleuze & F. Guattari, *Op. cit.*



Concurso para el Ayuntamiento de La Haya.
Sección longitudinal.
City Hall Competition.
Longitudinal section.
The Hague, Netherlands, 1986.

Biblioteca de París implican una aproximación a la forma como entidad cambiante a través del tiempo y el espacio: la realidad como una constitución de flujos o deformaciones. Nos hallamos ante una verdadera *cartografía del espacio liso* postcapitalista, el espacio de la producción individualizada y las redes diversificadas más que de las jerarquías arbóreas y reproducibles de la geometría euclidiana, aún perfectamente válidas dentro del espacio estriado de la cadena de montaje y los *mass-media* ³⁰.

El *Centro de Congresos de Agadir* o el *Congrexpo de Lille* son buenos ejemplos de esta lisura espacial. Ambos son paradigmáticos de una realidad esculpida por los flujos de dinero e información, y la consecuente reformulación de las determinaciones materiales o espaciales. Ambos proyectos son perfectos ejemplos de una creciente movilidad y deslocalización de las plusvalías que dificulta su identificación tectónica y pone en cuestión el objeto. Ambos edificios se convierten en cuerpos desorganizados, superconductores, capaces de reestructurarse, de dejarse atravesar por flujos de distinta naturaleza y dirección. En todo caso, más que como falta de materialidad, estos proyectos deben entenderse como alteraciones de las formas de organización material y espacial resultantes de la inoperatividad de cualquier tipo de codificación formal.

El *Centro de Congresos de Agadir* es probablemente el más asombroso ejemplo de esta corporeidad material, de la conectividad del espacio liso. No más segmentaridad entre espacios, pero tampoco homogeneidad: una continua variación de la forma a través del espacio, la generación de un espacio vectorial, direccional y anisótropo. Agadir es un espacio diferencial, más que una articulación de homogeneidades. Ya desde la simple eliminación de la malla estructural, la fijación de referencias espaciales o métricas desaparece, y con ella la posibilidad de una codificación formal. El espacio y la materia son tratados en Agadir como flujos dinámicos más que como formas estables.

En el *Congrexpo de Lille* encontramos una similar sintaxis deslizante. En *Congrexpo* aparece uno de los temas favoritos de OMA en su explotación de la naturaleza fluida de la realidad: el *drive-thru*: el edificio como cuerpo atravesado por un flujo de tráfico rodado: la infraestructura viaria atraviesa el edificio como si éste fuese una masa desestructurada e informe. Ninguna influencia en la organización de la forma, ninguna articulación con sus estructuras materiales o espaciales, sino la explotación intencional de la penetración.

En la *Terminal de Zeebrugge*, un variado número de infraestructuras y flujos atraviesan el cuerpo blando del edificio, cuya informe redondez insiste, como en Lille, en una corporeidad inarticulada y superconductora, capaz de orientarse debidamente para permitir el paso de flujos. De aquí también la falta de orientación, de dirección predominante en el espacio. El mismo evento se repite en el *Kunsthall de Rotterdam*, donde flujos de tráfico rodado y peatonal se cruzan en el interior de la masa del edificio, sin encontrar resistencia alguna.

En la *Biblioteca de París*, encontramos una paralela estrategia desestructurante. Aquí no es un flujo de infraestructura viaria el que atraviesa el edificio, sino el cambio de fase entre diversos estados de la información: del estado sólido en su fase de almacenamiento, al estado líquido en su fase activa. Una alegoría de las leyes de la entropía y de la irreversibilidad de los procesos físicos: la cantidad de información es inversamente proporcional a la estructura del sistema.

Rather than lack of materiality, these designs should be understood as alterations of forms of material and spatial organization resulting from the inoperativity of any type of formal codification.

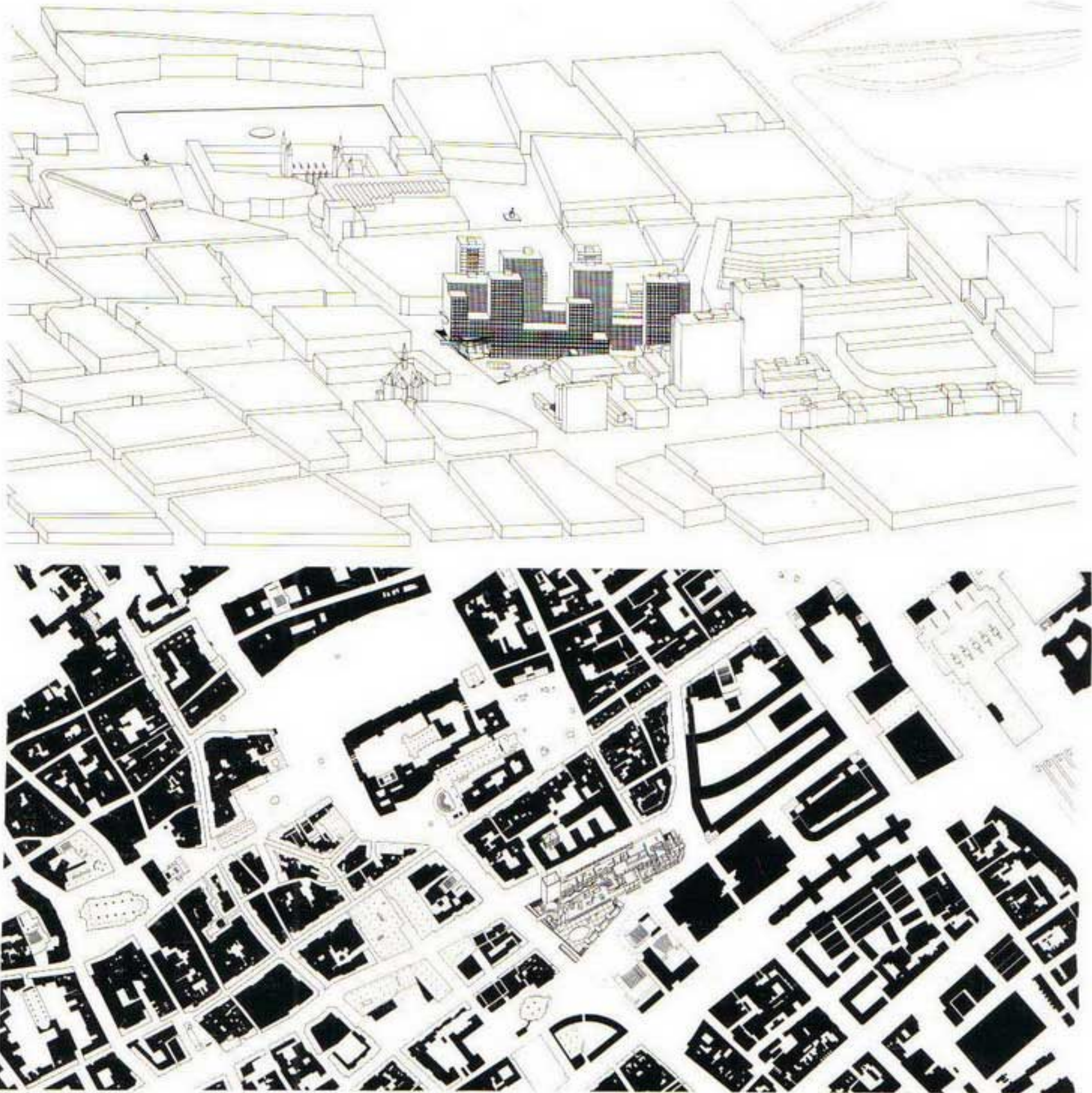
The Agadir Conference Centre is probably the most astonishing example of this material corporeality, of the connectivity of smooth space. No more segmentation between spaces, no more homogeneity: a continuous variation of form through space, the generation of a vectorial, directional and anisotropic space. Agadir is a differential space rather than an articulation of homogeneities. From the simple elimination of the structural grid, the setting of spatial or metric references disappears and with them the possibility of a formal codification. Space and material are treated in Agadir like dynamic flows rather than stable forms.

In the Lille Congrexpo one finds a similar sliding syntax. One of the favourite themes of OMA in its exploitation of the fluid nature of reality appears in Lille Congrexpo: *drive thru*, road infrastructure cutting through the building as if it were a destructured, informal mass. No influence on the organization of form, no articulation with its material or spatial structures, but rather the intentional exploitation of penetration.

In the Zeebrugge terminal, a varied number of infrastructures and flows cross the soft body of the building, whose informal roundness insists, as in Lille, on an inarticulate, superconductive corporeality, capable of being oriented correctly to permit the passage of flows. Hence also the lack of orientation or predominant direction in space. The same event is repeated in the Rotterdam Kunsthall, where vehicular and pedestrian traffic cross inside the mass of the building without any resistance whatsoever.

In the Paris Library, we find a parallel deconstructive strategy: here it is not a flow of road infrastructure which crosses the building, but the change of phase between diverse states of information: from the solid phase of storage to the liquid state in its active phase. An allegory of the laws of entropy and the irreversibility of physical processes: the amount of information is inversely proportional to the structure of the system.

Paris and Agadir are geometries of changes of phase, relating to an epistemology of turbulence and instability. The elevations of both buildings refer almost directly to natural organizations: waves, dunes, clouds... Not in vain Lorenz's attractor was discovered while resolving a meteorological problem. The recent OMA work is a return to the Heraclitian, chaotic *Weltanschauung*, irreducible to the application of forms and meanings; an acceptance of the lack of power and sovereignty over reality.



París y Agadir son geometrías de cambio de fase, corresponden a una epistemología de la turbulencia y la inestabilidad. Las elevaciones de ambos edificios remiten casi directamente a organizaciones naturales, a topografías de lo no lineal, lo aleatorio: olas, dunas, nubes,... No en vano el *Atractor de Lorenz* fué descubierto resolviendo un problema meteorológico. La obra reciente de OMA es un retorno a la *Weltanschauung* heraclitiana y caótica, no reducible a la aplicación de formas y significados. Una aceptación de la falta de dominio y soberanía sobre la realidad.

Topografías de la Indeterminación

Ya en *Delirious New York*, Koolhaas había identificado la *incertidumbre* como una de las características constituyentes de la cultura metropolitana, iniciando una línea de investigación en torno a los procesos aleatorios en las prácticas materiales. En palabras de Koolhaas, la arquitectura es una mezcla de poder e impotencia³¹. Tal entusiasmo por la

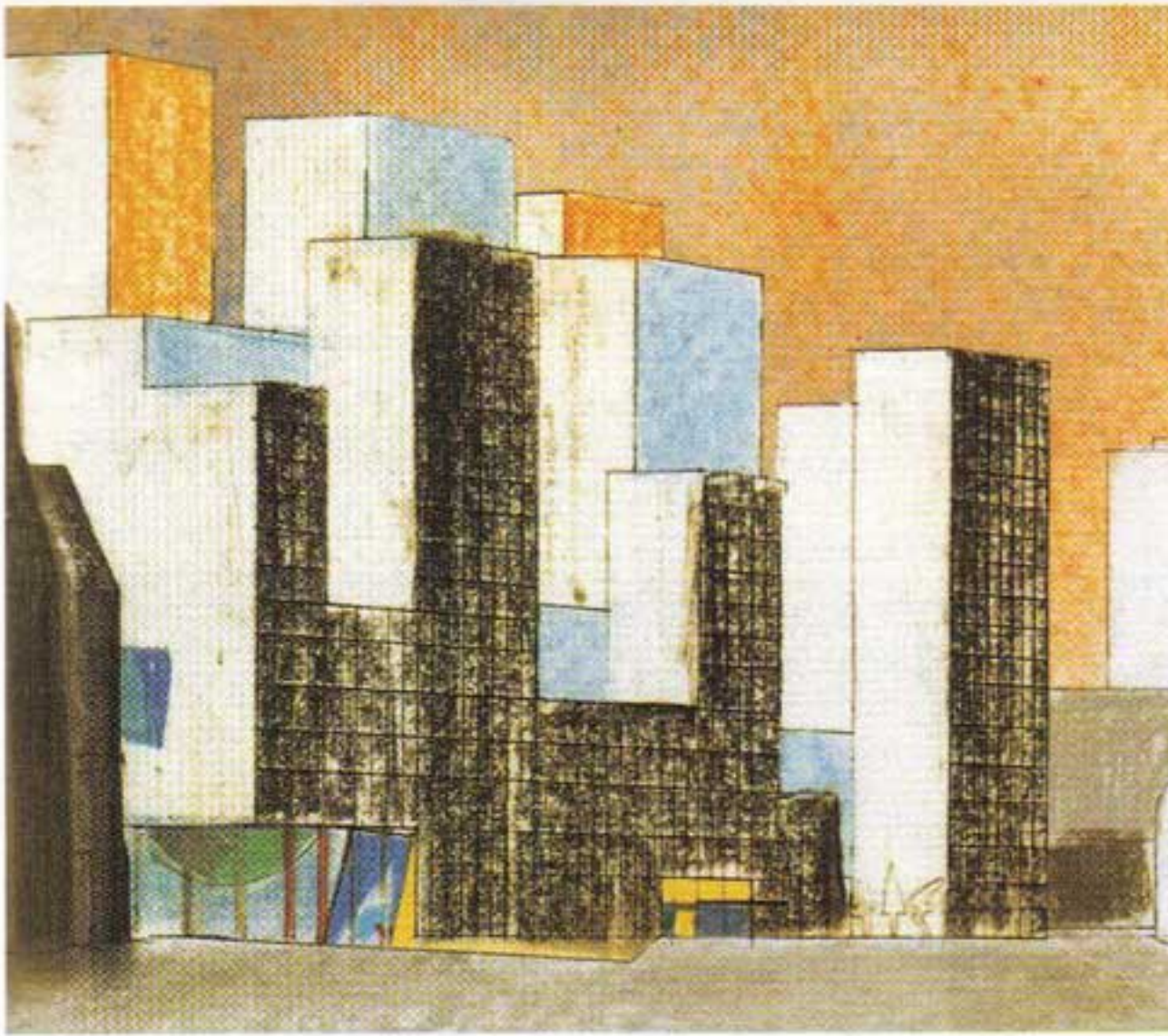
Topographies of Indetermination

Already in *Delirious New York*, Koolhaas had identified uncertainty as one of the constituent characteristics of metropolitan culture, beginning a line of research around the random processes of material practice. In the words of Koolhaas, architecture is a *mixture of power and impotence*³¹. Such enthusiasm for uncertainty shows a clear alignment with the epistemological rupture at the start of the 1970's, as a consequence of the first great crisis of overaccumulation leading to the post-capitalist era. The *theories of chaos or catastrophe theory* arising from this new paradigm proposes a basis of radically different knowledge from those which prevailed in traditional sciences.

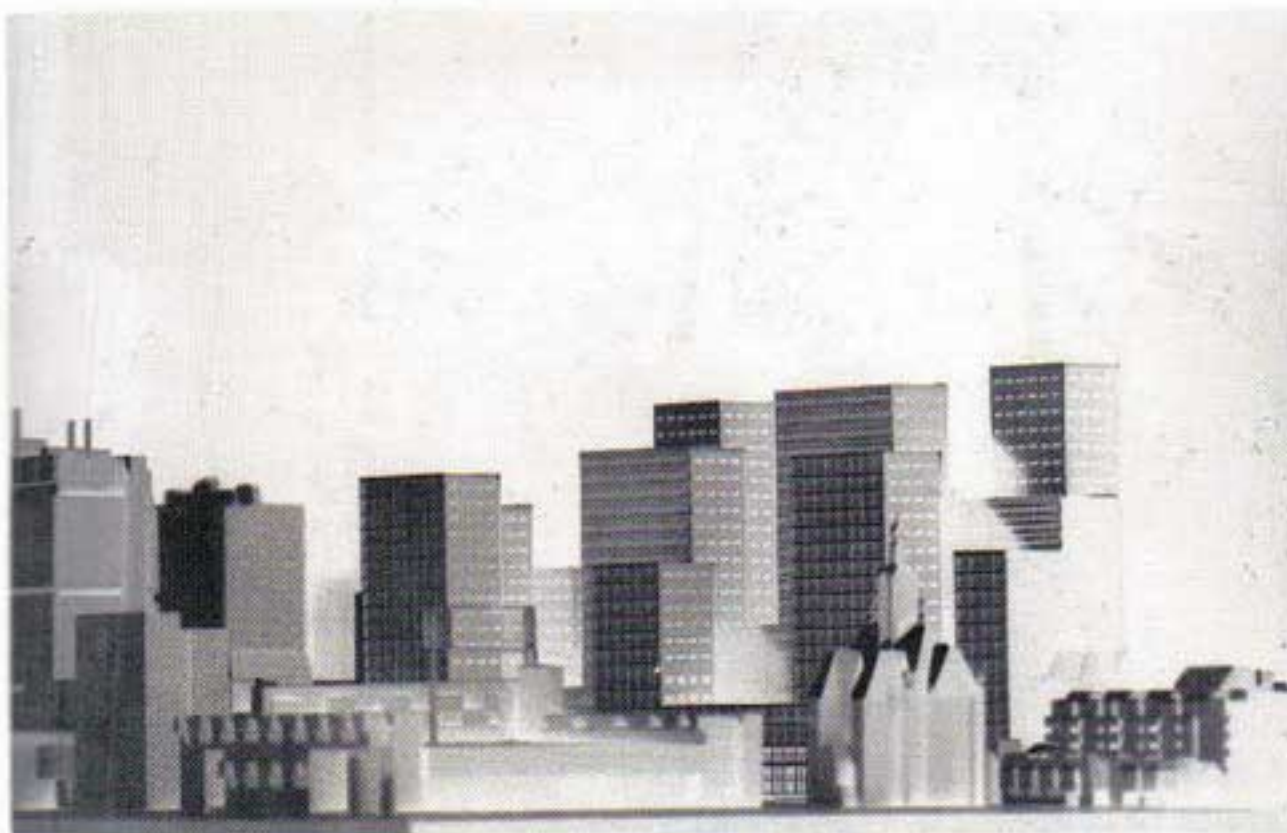
³¹ Rem Koolhaas. Op. cit.

³² Ilya Prigogine and Isabelle Stengers. *Order Out of Chaos*. New York, Bantam New Age Books, 1984.

³¹ Rem Koolhaas. Op. cit.



Concurso para el Ayuntamiento de La Haya
Croquis y vista de la maqueta
City Hall Competition
Sketch and view of the model
The Hague, Netherlands, 1986
With Jan Nouweling, Gert Krieger,
Marty Kohn, Ron Smeets, Luc Kruse,
Brigitte Koelke, Graciela Torre
and Jensen Thomas



incertidumbre muestra una clara alineación con la ruptura epistemológica ocurrida a principios de la década de los sesenta, como consecuencia de la primera gran crisis de sobrecumulación que da origen a la era postcapitalista. Las denominadas teorías del caos o teoría de las catástrofes, nacidas dentro de este nuevo paradigma, proponen unas bases de conocimiento radicalmente diferentes de las que habían prevalecido dentro de las ciencias tradicionales.

Dichas formas de conocimiento se caracterizan por la experimentación con modelos no lineales, con sistemas complejos o desarrollos determinados por una multiplicidad de procesos interrelacionados, que irradiando desde los procesos económicos y productivos, informan las estructuras del conocimiento³².

Si la función de la ciencia con respecto a los modos de producción consistía en la elaboración de modelos o lenguajes para la producción de lo real, esta nueva epistemología se orienta a la generación de nuevos espacios, nuevos territorios de expansión, más que de regulación y control de unos recintos delimitados. El conocimiento se convierte, de esta

Such forms of knowledge are characterized by experimentation with non-linear models, complex or developments determined by a multiplicity of interrelated processes which irradiate from the economic and productive processes, and inform the structures of knowledge³² if the function of science in respect to the modes of production was the generation of models or languages for the construction of the real. This new epistemology is aimed at the generation of new spaces, new territories of expansion, rather than regulation and control of delimited domains. Knowledge thus becomes an instrument for the production of indetermination rather than uncertainty. From *real* to *nomadic science*, from the *device of capture* to the *war machine*; from knowledge as a tool of independence to science as *machine of exteriority*³³.

³² Ilya Prigogine e Isabelle Stengers. *Order Out of Chaos*. New York, Bantam New Age Books, 1984.

³³ «Nomadology and the War Machine», G. Deleuze & F. Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. Minneapolis. The University of Minnesota Press, 1987.

forma, en un instrumento de producir indeterminación más que certidumbre. De la ciencia real a la nomádica; del aparato de captura a la máquina de guerra; del conocimiento como herramienta de soberanía, a la ciencia como máquina de exterioridad³³. Las ciencias del caos sólo pueden ser entendidas a la luz de los desarrollos de la civilización postcapitalista.

La producción reciente de OMA registra la aplicación de estos modelos a las prácticas materiales. Las topografías propuestas por la oficina desde 1985 nos remiten muy directamente a cuestiones de organización material muy similares a las que las teorías del caos tratan de afrontar: replanteamiento de las dualidades textura/figura, simetría/asimetría escalar, estructura/información, dimensión/medida, irreversibilidad de los procesos morfogenéticos,...

La inversión de los términos tradicionales entre textura y figura, o entre figura y fondo, lleno y vacío, es una de las cuestiones planteadas en el trabajo reciente de OMA. En una forma similar a como las hipótesis de no linealidad proponen los atractores como aquellas formaciones que, independientemente de una materialidad central, causal, gravitatoria, determinan ciertas condiciones de estabilidad, los proyectos urbanos de OMA se conforman en galaxias de plancton que gravitan en torno a configuraciones generadas aleatoriamente. Melun-Sénart, la Expo de París '89, el Parque de la Villette, etc.,..., son ejemplos de estas topografías que combinan la especificidad arquitectónica con la indeterminación programática³⁴.

La urbanidad no se estructura en la dualidad centro/periferia ni como extensión homogénea. Las propuestas urbanas de OMA responden más bien a la proposición de campos configurados en función de los órdenes fluctuantes que una serie de atractores producen.

La inversión de lleno y vacío que se propone en *Melun-Sénart*, o la oscilación entre textura y figura que se propone en el *Ayuntamiento de la Haya* y en la *Expo de París '89* revelan el mismo tipo de orden a través de fluctuaciones que los modelos científicos de análisis no lineal descubren en las formaciones naturales. En la obra reciente de OMA, la forma no es resultado de un proceso mecánico o lineal, pero tampoco de una ley estadística³⁵. Las topografías propuestas por OMA no son estables ni mecánicas ni estadísticamente; no son ni deterministas ni gaussianas, sino que son configuraciones brownianas³⁶ estructuradas desde los propios fenómenos. Un modelo que nuevamente nos remite al régimen de acumulación flexible, cuya estabilidad general depende de su flexibilidad para integrar fluctuaciones a escala local con órdenes a nivel global. *Melun-Sénart* es obviamente uno de los mejores ejemplos de estos modelos. La aceptación de la incertidumbre en la que el fenómeno urbano se produce, y la renuncia al control formal sobre tales desarrollos, se nivela con el establecimiento de unos límites operativos³⁷. *Melun-Sénart* es una estrategia de control sobre el vacío en lugar de la sobrecodificación de la fábrica urbana por la que el diseño urbano se ha caracterizado durante los últimos veinte años. La importancia que las fases de desarrollo del proyecto tienen en la materialización final es un índice de un concepto fluido de la realidad, y por tanto de la irreversibilidad de los procesos morfogenéticos: la síntesis formal depende y resume en cada momento el desarrollo del proyecto, y expresa la forma en la que la idea generadora se implementa, se deforma por su propio proceso. Ya en *La Villette* y aún en *Melun-Sénart*, la forma se produce como un resultado dependiente de una evolución temporal irreversible³⁸.

³³ «Nomadology and the War Machine», G. Deleuze & F. Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia*. Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1987.

³⁴ OMA, *6 Projets*. Op. cit.

³⁵ «Estadístico» y «mecánico» en el sentido de Levi Strauss: en el modelo mecánico, los elementos tienen la misma escala que los fenómenos, mientras que en el modelo estadístico la simetría de escalas se rompe, permitiendo una independencia entre elementos y fenómenos. Es decir, que determinadas partes del sistema se comportan aleatoriamente, mientras que a ciertos niveles se mantiene una estabilidad estructural. C. Lévi-Strauss, «Methodes et Enseignement» *Anthropologie Structurale*. París, Plon, 1969.

³⁶ B. Mandelbrot, *The Fractal Structure of Nature*.

³⁷ OMA, *6 Projets*. Op. cit.

³⁸ OMA, *6 Projets*. Op. cit.

The sciences of chaos can only be understood in the light of the developments of post-capitalist civilization.

The recent OMA production registers the application of these models to material practice. The topographies proposed by the Office since 1985 refer directly to matters of material organization similar to those which the theories of chaos attempt to tackle: a new approach to the dualities of texture/figure, scale symmetry/asymmetry, structure/information, dimension/measure, irreversibility of morphogenic processes...

The inversion of the traditional terms between texture and figure or figure and background, full and empty, is one of the matters tackled in the recent OMA work. In the same way as the hypotheses of non-linearity propose attractors as those formations which, independent of a central, causal, gravitational materiality, determine certain conditions of stability, the urban designs of OMA are shaped in galaxies of plancton which gravitate around random configurations. Melun-Sénart, the '89 Paris Expo, the Villette Park, etc., are examples of these topographies which combine architectural specificity with programmatic indetermination³⁴.

Urbanity is neither structured in the centre/periphery duality, nor as a homogeneous extension. The urban proposals of OMA rather respond to the proposition of fields configured in accordance with fluctuation orders produced by series of attractors.

The inversion of full and empty proposed in Melun-Sénart or the oscillations between texture and figure proposed in the Den Haag City Hall and the '89 Paris Expo, reveal the same type of order through fluctuations as those discovered in natural forms by non-linear scientific models of analysis. In the recent OMA work, form is not the result of a mechanical or linear process, or of a static law³⁵. The topographies proposed by OMA are not stable mechanically or statistically; neither deterministic nor Gaussian, but Brownian configurations³⁶, structures from the phenomena themselves. A model which again refers to the regime of flexible accumulation, whose overall stability depends on its ability to integrate local fluctuations on a global level.

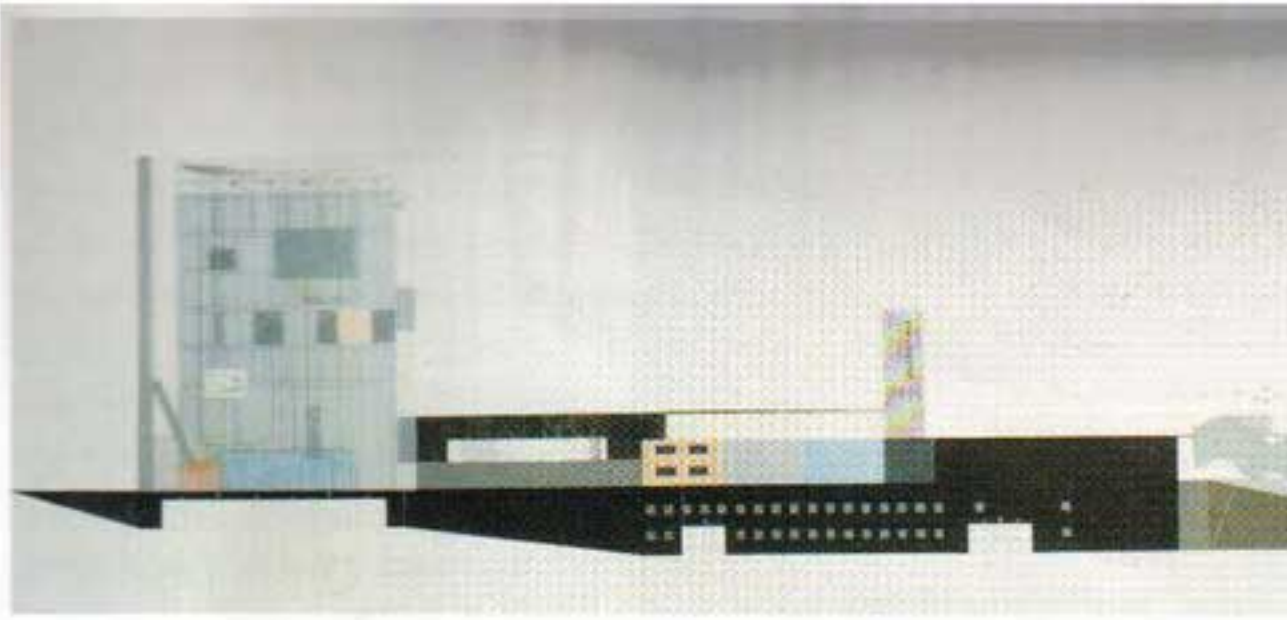
Melun-Sénart is obviously one of the best examples of these models. The acceptance of the uncertainty in which the urban phenomenon is produced, and the renunciation of formal control over such developments is levelled with the establishment of operative limits³⁷.

³⁴ OMA, *6 Projets*. Op. cit.

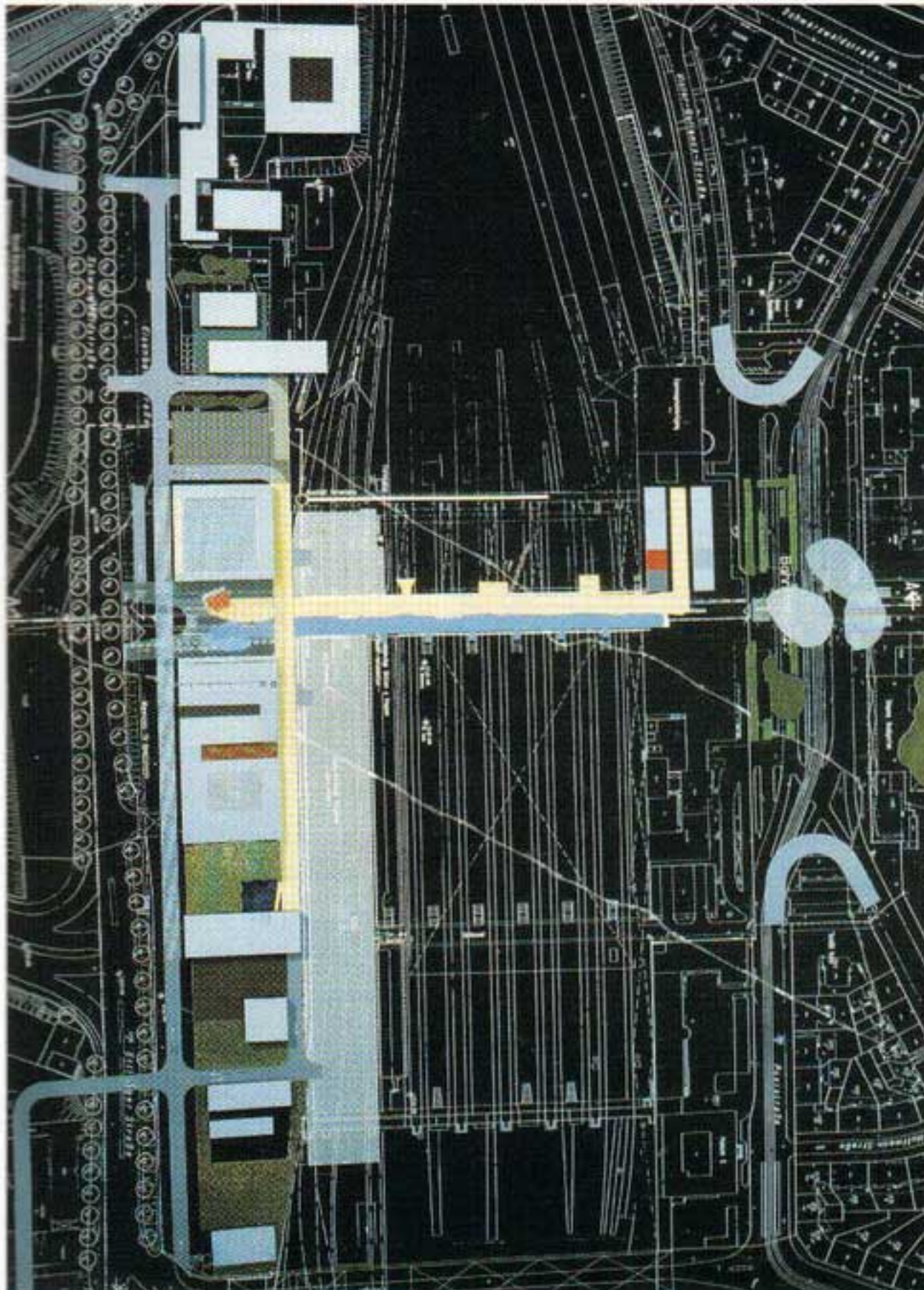
³⁵ «Stadistic» and «mechanical» in Levi Strauss' sense: in the mechanical model, the scale of the elements is the same as that of the phenomena, whereas in the stadistic model the symmetry of scales breaks, allowing for an independence between elements and phenomena. In other words, certain parts of the system act randomly, whereas on certain levels a structural stability is maintained. C. Lévi-Strauss, «Methodes et Enseignement» *Anthropologie Structurale*, Paris: Plon, 1969.

³⁶ B. Mandelbrot, *The Fractal Structure of Nature*.

³⁷ OMA, *6 Projets*. Op. cit.



2006, Competition: Competition
Center for Art & Media Technology
Center for Art and Media Technology
Karlsruhe, Germany, 1999



Melun-Sénart is a strategy of control over the void instead of an overcoding of the urban fabric characteristic of urban design during the last 20 years. The importance of the stages of development in the final materialization is an index of a fluid concept of reality, and hence the irreversibility of the morphogenetic processes: formal synthesis depends on and constantly summarizes the development of the design. It expresses the way in which the generating idea is implemented, *deformed* by its own process. Already in La Villette and still in Melun-Sénart, form is produced as a dependent result of an irreversible temporal evolution³⁸.

In projects such as the '89 Paris Expo, Melun-Sénart, NNAO, Scientopia, etc., the very presentation of the design implies the proposal of topographies where *information* predominates over *structure*; topographies in an advanced entropic state in which color and material diversity impose over the need for a stable formal codification.

In OMA, the process of formal synthesis is closer to *morphogenetic processes*³⁹ than to the classical precepts of *hylomorphism*. *Morphogenesis* as an approach to form in its fluid state, rather than in its eternal or ideal state, form as temporarily stable configuration within a process of entropy, rather than an unvariant or solid idea. Reality as an unstable composite of flows rather than a series of objects; a collection of operative topographies rather than significant.

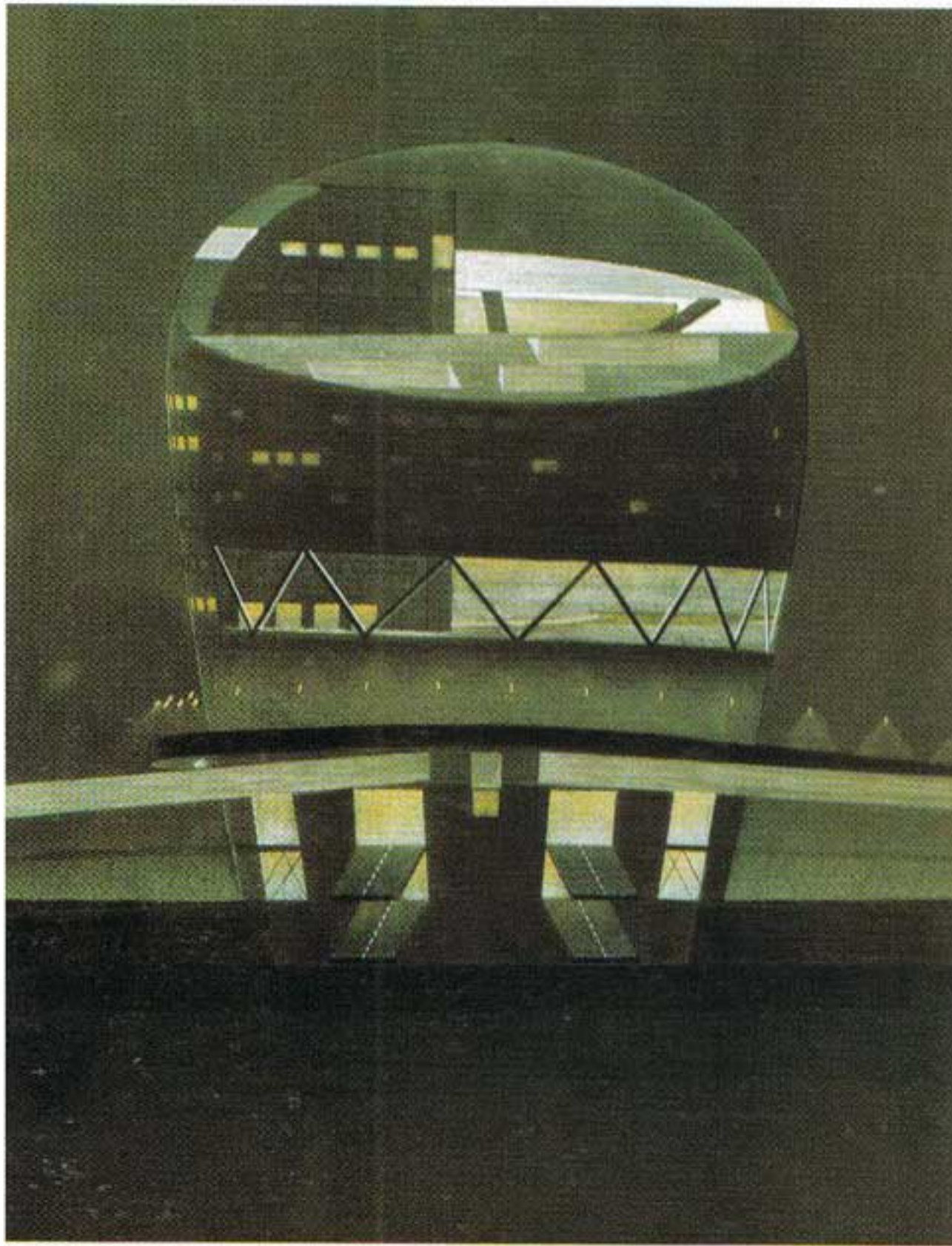
En proyectos como la *Expo de Paris'89*, *Melun-Sénart*, *NNAO*, *Scientopia*,... la propia presentación del proyecto implica la proposición de topografías donde la información predomina sobre la estructura; topografías en estado entrópico avanzado en las que el color y la heterogeneidad material se imponen a la necesidad de una estable codificación formal.

En OMA, el proceso de síntesis formal se halla más próximo a los procesos morfogenéticos³⁹ que a los preceptos clásicos del hylomorfismo. Morfogénesis como aproximación a la forma en su estado fluido, más que en su estado eterno o ideal; forma como configuración temporalmente estable dentro de un proceso entrópico, más que como invariante o

³⁸ OMA, 6 Projects, Op. cit.

³⁹ René Thom, *Structural Stability and Morphogenesis*. Reading, Mass, Benjamin, 1975.

³⁹ René Thom, *Structural Stability and Morphogenesis*. Reading, Mass, Benjamin, 1975.



Terminal Maritime
de Zebrugg.
Dessin de la façade Nord-Est
Zebrugg
Sea Terminal
Drawing of Northeast elevation
Belgium, 1989

sólido ideal. La realidad como un compuesto inestable de flujos más que un conjunto de objetos: una colección de topografías operativas más que significantes.

Post-Ideológico, Post-Lingüístico: Performativo

La propuesta conceptual de Koolhaas se ha caracterizado, ya desde *Delirious New York* por la explotación intencional de una cierta ambigüedad ideológica que sólo es comparable al desprecio por la coherencia lingüística que ha seguido la evolución de su obra. El manifiesto retroactivo proponía la modernidad como sensibilidad o experiencia, más que como programa de acción, abandonando los proyectos ideológicos y las filiaciones estilísticas para abrirse realmente a una reflexión programática.

El interés del trabajo reciente de OMA reside precisamente en el alejamiento de aquellas actitudes que han venido desarrollándose tras la crisis económico-ideológica de finales de los sesenta, en las que la arquitectura se confina a una posición superestructural limitada exclusivamente a la investigación lingüística. Esta actitud es cada vez menos sostenible en una situación en la que no es posible evitar las implicaciones *infraestructurales* en la práctica profesional, en cualquier sentido que le demos a este término. Podemos detectar en la obra reciente de OMA, un cuestionamiento de las ideologías tradicionales, bien evidente en un interés en proyectos *ideológicamente insanos*.

Si la ideología ha constituido la forma de legitimación y validación de la acción dentro de los procesos productivos, constituyendo una especie de cemento social capaz de dotar a los procesos de producción y reproducción social de una serie de normas y valores, es

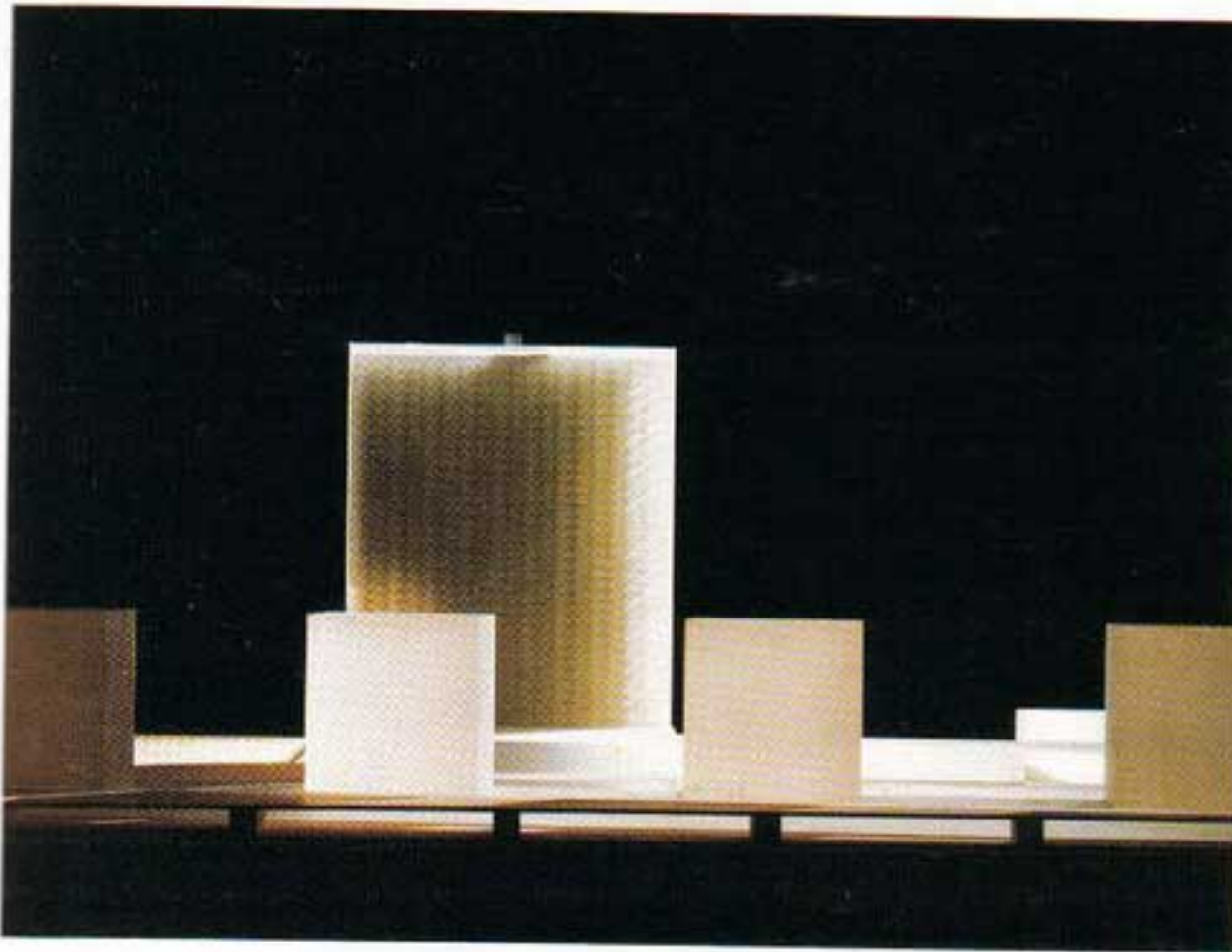
Post-ideological, Post-linguistic: Performative

The conceptual proposal of Koolhaas has been characterized since *Delirious New York* by the intentional exploitation of a certain ideological ambiguity which is only comparable to the despise for linguistic coherence evident in the evolution of his work. The *retroactive manifesto* proposed modernity as sensitivity or experience, rather than a program of action, abandoning ideological designs and stylistic affiliations to really open out to a programmatic reflection.

The importance of OMA's recent work lies precisely in the distancing from those attitudes which have developed since the economic ideological crisis at the end of the 1960's, in which architecture has been confined to a *superstructural* position, restricted exclusively to linguistic research. This attitude is increasingly unsustainable in a situation in which it is impossible to avoid the *infrastructural* implications in the professional practice, in whatever meaning one may give to this term. One can detect in the recent OMA work a questioning of traditional ideologies, a quite clear interest in *ideologically insane designs*.

bastante cuestionable que el sistema productivo postcapitalista precise de consenso ideológico para ser capaz de reproducirse⁴⁰. La crisis de las ideologías que se origina en la decadencia de la estructura capitalista tradicional, tiene implicaciones epistemológicas evidentes, tanto en su relación con la ciencia como con el lenguaje⁴¹.

Es también improbable que la coherencia sintáctica sea posible dentro de este modo de producción y sus mecanismos de compresión espacio-temporal. En el caso particular de OMA, la apertura del diafragma ideológico permite la exposición a toda una serie de fenómenos específicamente contemporáneos que sólo pueden ser afrontados desde una posición exterior a la de las ideologías tradicionales. Dicha aproximación ideológica implica la característica renuncia a la coherencia lingüística⁴² que ahora se constituye como base operativa en la propia estructura de OMA. Es aquí donde el eclecticismo del manifiesto retroactivo se convierte en la base operativa del manifiesto prospectivo con el que podemos



Bibliothèque de France
Concurso / Competition
Fachada a la calle Tolbiac
Elevation towards rue de Tolbiac
Paris, France, 1989

catalogar la producción reciente de la oficina: de la destrucción de la coherencia ideológica y lingüística, a la articulación de multiplicidades con fines *performativos*⁴³. La arquitectura de OMA es fundamentalmente performativa, en el sentido que su validación como construcción no se produce en función de la representación o reproducción de un modelo, sino en su exactitud, adecuación o eficiencia operativa. Lejos de las cuestiones ideológicas o semánticas, los esfuerzos se concentran en la organización material, topológica y espacial del proyecto. El trabajo de OMA ha de verse finalmente como una retirada estratégica, el cese de la resistencia ideológica a los desarrollos de la civilización contemporánea.●

It is also unlikely that syntactic coherence is possible within this form of production and its mechanisms of space-time compression. In the particular case of OMA, the aperture of the ideological diafragma permits exposure to a whole series of specifically contemporary phenomena which can only be affronted from an external position to that of traditional ideologies. Such an ideological approach implies the characteristic renunciation of linguistic coherence⁴² which now becomes the operative basis in the structure of OMA itself. It is here where the eclecticism of the *retroactive manifesto* becomes the operative basis to catalogue the recent production of the Office: from the destruction of ideological and linguistic coherence to the articulation of multiplicities with *performative aims*⁴³. OMA's architecture is fundamentally performative, in the sense that its validation as construction is not produced in function of the representation or reproduction of a model, but in its operative exactness, adequacy or efficiency. Far from ideological or semantic questions, effort is concentrated on the material, topographic and spatial organization of the design.

The work of OMA must be seen ultimately as a strategic retreat, the cessation of ideological resistance to the developments of contemporary civilization.●

Alejandro Zaera es arquitecto y graduado March II por la Harvard Graduate School of Design. Es colaborador habitual de EL CROQUIS, y actualmente forma parte de O.M.A.

Alejandro Zaera is an architect and March II graduate by the Harvard Graduate School of Design. He is a regular contributor in EL CROQUIS and currently a member of O.M.A.

⁴⁰ John B. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*. Cambridge, UK, Polity Press, 1984.

⁴¹ John B. Thompson, *Op. cit.*

⁴² John B. Thompson. *Op. cit.* La estrecha relación que une ideología y lenguaje ha sido ya extensamente analizada por la crítica de Habermas, Jameson, Bourdieu,...

⁴³ J. François Lyotard, *La Condition Postmoderne*

⁴⁰ John B. Thompson, *Studies in the Theory of Ideology*. Cambridge, UK, Polity Press, 1984.

⁴¹ John B. Thompson. *Op. cit.*

⁴² John B. Thompson. *Op. cit.* The close relation which binds ideology and language has already been fully analysed by Habermas, Jameson, Bourdieu...

⁴³ J. François Lyotard, *La Condition Postmoderne*.

CREDITOS / CREDITS

PATIO VILLAS

Design Team: *Rem Koolhaas, Georges Heintz, Goetz Keller, Jeroen Thomas, Thijs de Haam, Jo Schippers*
 Garden: *Petra Blaisse*
 Photographs: *Peter Aaron - Esto, except as noted*

NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE

Design Team: *Rem Koolhaas, Xaveer de Geyter, Luc Reuse, Gregor Mescherowsky, Ron Steiner, Jeroen Thomas, Alexander Nowotny*
 Engineering Advisors: *Cecil Balmond, Ove Arup & Partners*
 Photographs: *Hans Werlemann*

BIBLIOTHEQUE DE FRANCE

Design Team: *Rem Koolhaas, Art Zaayer, Xaveer de Geyter, Georges Heintz, Heike Lohman, Alex Wall, Ron Steiner, Christophe Cornubert, Yushi Uehara, Marja van der Burgh*
 Engineering Advisors: *Cecil Balmond, Ove Arup & Partners*
 Photographs: *Hisao Suzuki*

ZEEBRUGGE

Design Team: *Rem Koolhaas, Xaveer de Geyter, Jaap van Heest, Erik van Daele, Ramon Klein, Wim Kloosterboer, Maartje Lammers, Luc Reuse, Ron Steiner, Yushi Uehara*
 Engineering Advisors: *Cecil Balmond, Ove Arup & Partners*
 Photographs: *Hans Werlemann*

NEXUS WORLD

Design Team: *Rem Koolhaas, Fuminori Hoshino, Ron Steiner, Maartje Lammers, Marc Peeters, Ramon Klein, Leo van Immerzeel, Jaap van Heest, Shin-ichi Kanetani*
 Interior: *Kyoko Ohashi, Petra Blaisse*
 Photographs: *Tomio Ohashi - Shokokusha, Richard Barnes, The Japan Architect*

KUNSTHAL

Design Team: *Rem Koolhaas, Fuminori Hoshino, Tony Adam, Issac Batenburg, Leo van Immerzeel, Jo Schippers, Marc Peeters, Ron Steiner, Alexa Hartig, Caspar Smeets, Jim Njoo, Edu Arroyo Muñoz*
 Engineers: *Cecil Balmond, Ove Arup & Partners and City of Rotterdam*
 Photographs: *Hisao Suzuki, except as noted*

ZKM

Competition design: *Rem Koolhaas, Heike Lohman, Christophe Cornubert, Rients Dijkstra, Xaveer de Geyter, Georges Heintz, Mark Schendel, Ron Steiner, Alex Wall*
 Advisor: *Cecil Balmond, Ove Arup & Partners*
 First Phase: *Rem Koolhaas, Jeroen Thomas, Wim Kloosterboer, Maartje Lammers, Heike Lohman*
 Preliminary Design: *Rem Koolhaas, Jeroen Thomas, Wim Kloosterboer, Jacob van Rips, Marion Goerdt, Christian Basset, Laura Weeber*
 Definitive Design: *Rem Koolhaas, Sven Ollmann, Jacob van Rips, Marion Goerdt, Christophe Cornubert, Karin Penn, Gro Bonesmo, Kyoko Ohashi, Eric Carlson, Ron St, Markus Röthlisberger, Alejandro Zaera, Farhad Mo, Frans Blok, Ruud Kobussen*
 CAD: *Cecil Balmond, Ove Arup and Partners*
 Engineer: *Cecil Balmond, Ove Arup and Partners*
 Photographs: *Hisao Suzuki, except as noted*

VILA DALL'AVA

Design Team: *Rem Koolhaas, Xaveer de Geyter, Jeroen Thomas*
 Site Supervision: *Loïc Richalet*
 Garden: *Ives Brunier*
 Interior Advisor: *Petra Blaisse*
 Engineer: *Marc Minram*
 Photographs: *Hisao Suzuki*

CENTRE INTERNATIONAL D'AFFAIRES

First Phase: *Rem Koolhaas, Donald van Dansik, Luc Reuse, Ari Erik van Daele, Mark Schendel, Jan-Willem van Kuilenburg, Jim Njoo, Edu Arroyo Muñoz*
 Second Phase: *Rem Koolhaas, Donald van Dansik, Floris Alkema, Sarah Whiting, Douglas Grieco, William Wilson, Hassan Karamine, Edzo Bindels, Isabell Menu, Alexandre Lamboly, Marleen Vink, Age Alberts*
 Seminar: *Georges Heintz, Willem-Jan Neutelings, Alex Wall, Xaveer de Geyter*
 Engineering Advisors: *Ove Arup & Partners, London*
 Photographs: *Hisao Suzuki*

CONGREXPO

Design Team: *Rem Koolhaas, Jan-Willem van Kuilenburg, Ray M, Mark Schendel, Yushi Uehara, Ron Vitte, Rients D, Delhay-Caille: Francois Delhay, Olivier Touraine, Christoph d'Hulst, Francois Brevart*
 Co-Architects (Lille): *Cecil Balmond, Ove Arup & Partners*
 Photographs: *Hisao Suzuki, except as noted*

AGADIR

Design Team: *Rem Koolhaas, Winy Maas, Yushi Uehara, Xaveer de Geyter, Ron Steiner, Ray Maggiore, Vince Scirano, Elizabeth Alford*
 Advisors: *Cecil Balmond, Ove Arup & Partners*
 Photographs: *Hisao Suzuki, except as noted*

TWO PATIO VILLAS	54
NETHERLANDS ARCHITECTURE INSTITUTE	62
BIBLIOTHEQUE DE FRANCE	68
ZEEBRUGGE	80
NEXUS WORLD	86
KUNSTHAL	102
ZKM	118
VILLA DALL'AVA	136
CENTRE INTERNATIONAL D'AFFAIRES	158
CONGREXPO	166
AGADIR	182

TWO PATIO VILLAS

Viviendas unifamiliares

Single-family houses

Rotterdam, Holanda. 1984/1988

Intentando una parodia de la sección holandesa clásica, esta casa se proyectó sobre el dique elevado de una autopista cuya realización fue abandonada. Se crearon dos pisos: una planta inferior, al nivel de la calle, y una planta superior situada al sur del solar, junto al jardín.

La cocina, el comedor y el estar simplemente *sucedan* alrededor de un patio situado en una posición descentralizada.

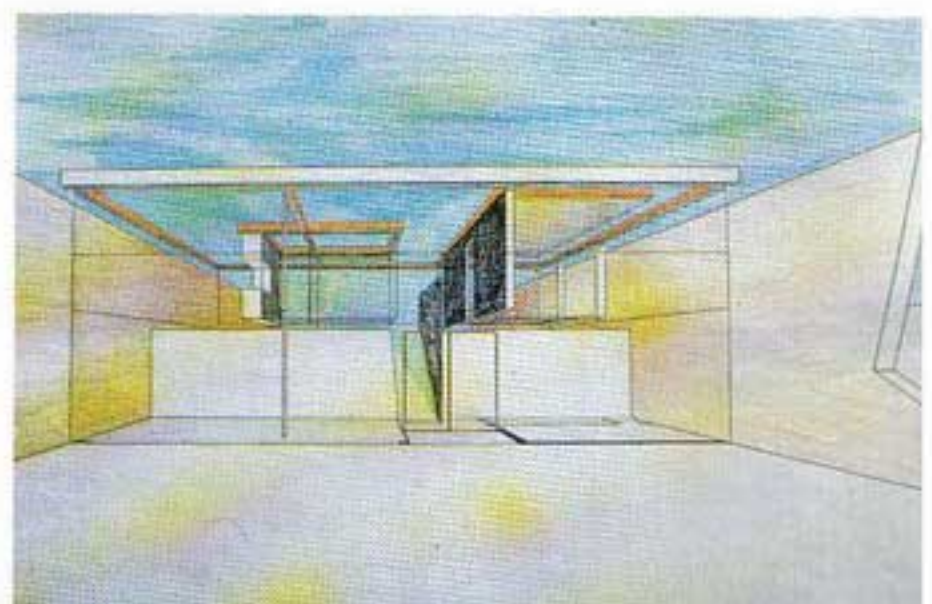
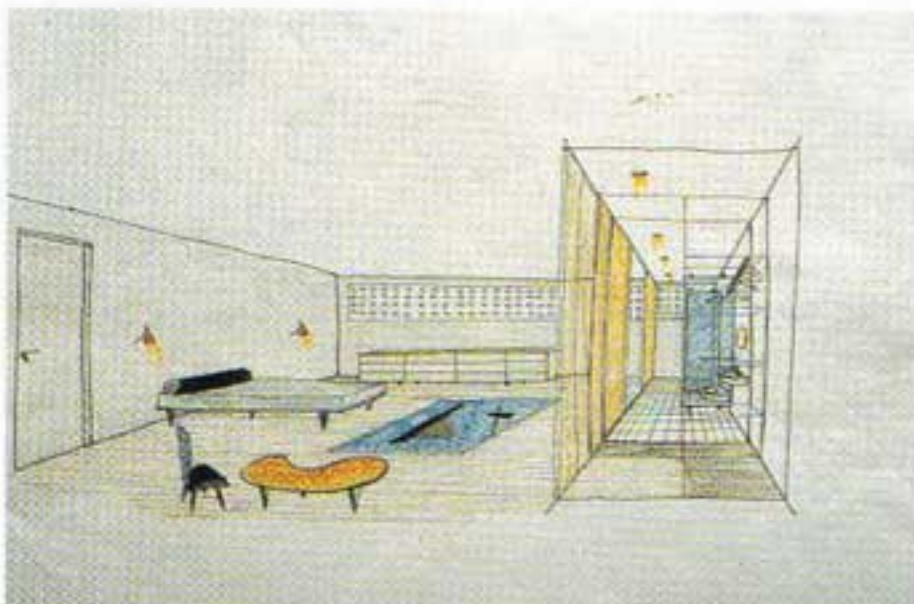
Bajo el suelo acristalado de este patio se habilita un gimnasio. Un muro exento —tras el que se sitúan el dormitorio, el estudio y el cuarto de baño— define el segundo elemento espacial de la vivienda.

En el alzado sur de la casa se utilizan varios tipos de cristal —translúcido, transparente, verdoso y vidrio armado—, lo que proporciona alternativos efectos en la fachada, de transparencia, oscuridad y reflexión.

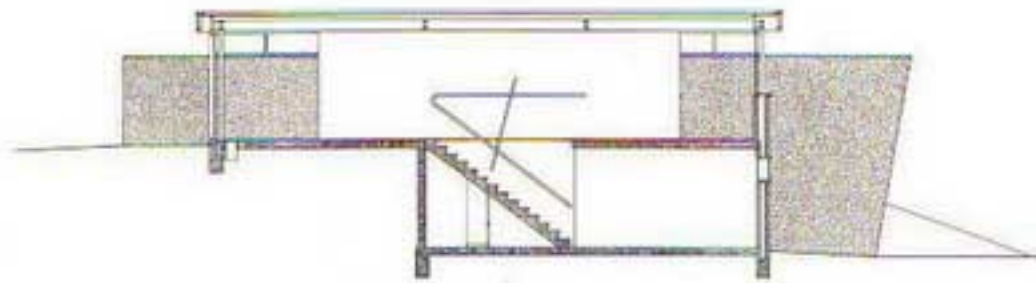
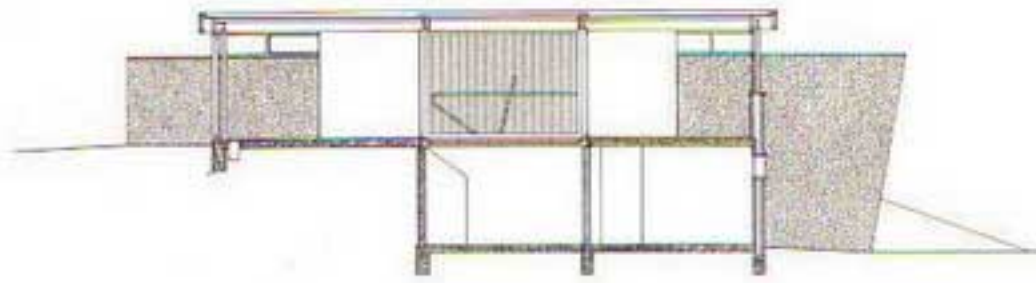
In a parody of the classical Dutch section, this house is projected onto the raised embankment of an unrealized highway creating two levels — a lower floor at street-level, and an upper floor on the southern garden/water side.

Around a patio, placed off-center in the house, the kitchen, dining and living rooms «happen». A gym lies under the patio's glazed floor, while a free-standing wall —with bedroom, study, and bathroom behind— defines the second spatial element.

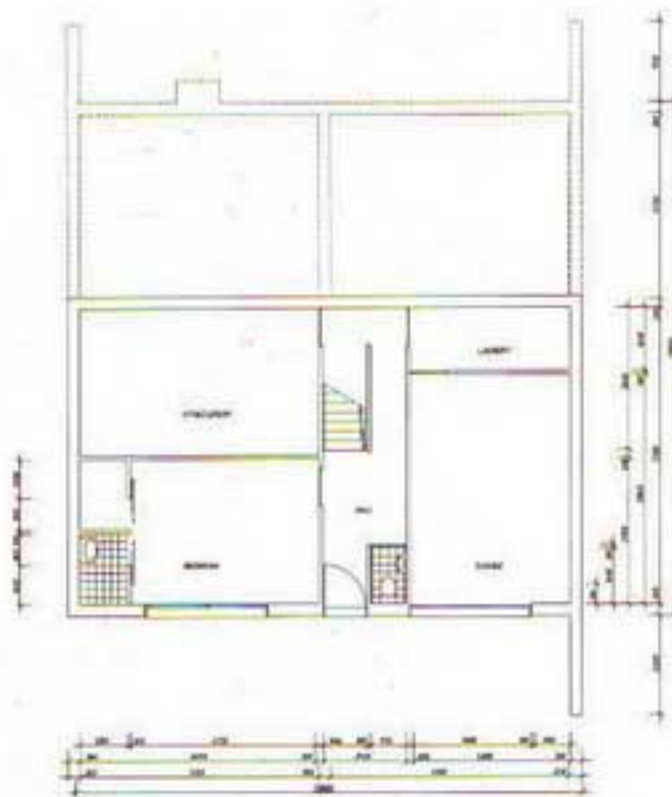
Various kinds of glass comprise the south elevation of the house. Through translucent, clear, green-tinted, and wire glass, the alternating effects of transparency, obscurity, and reflection occur.



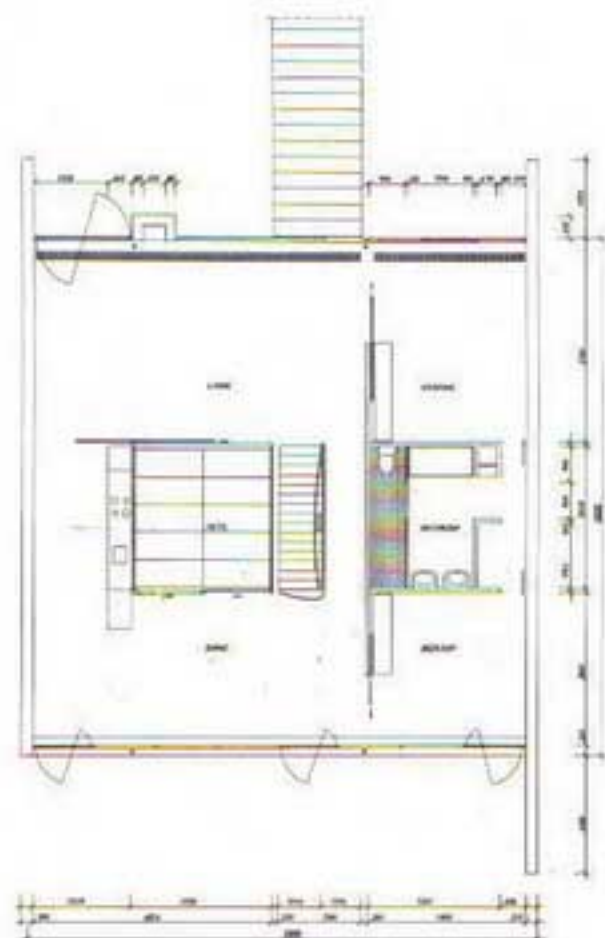




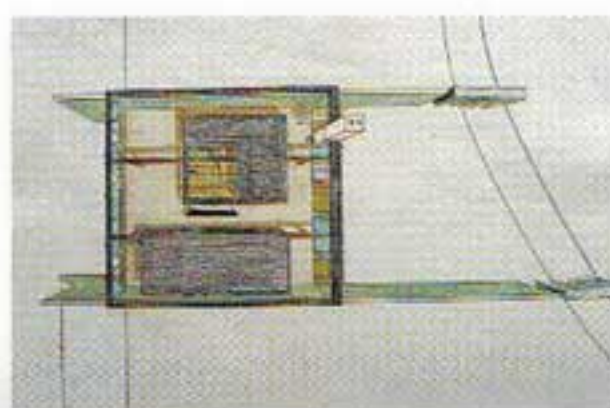
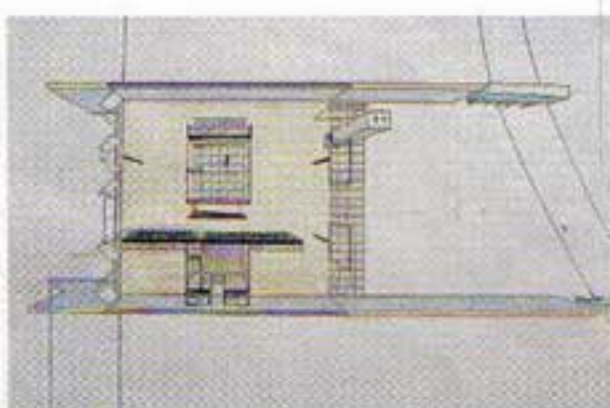
Secciones transversales por patio y por escalera
Cross sections through patio and through staircase



Planta inferior
Lower floor plan



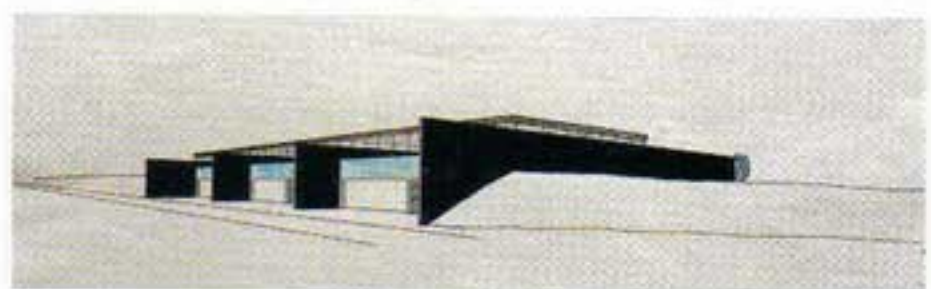
Planta superior
Upper floor plan



Croquis preliminares / Preliminary sketches

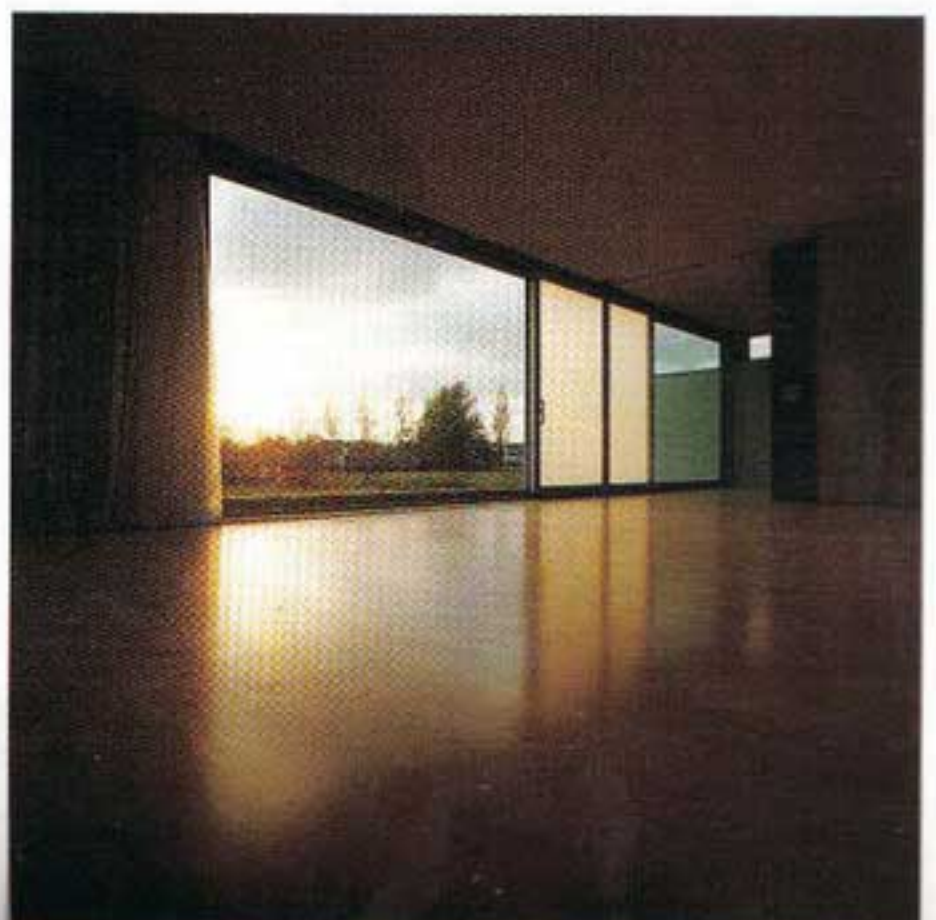
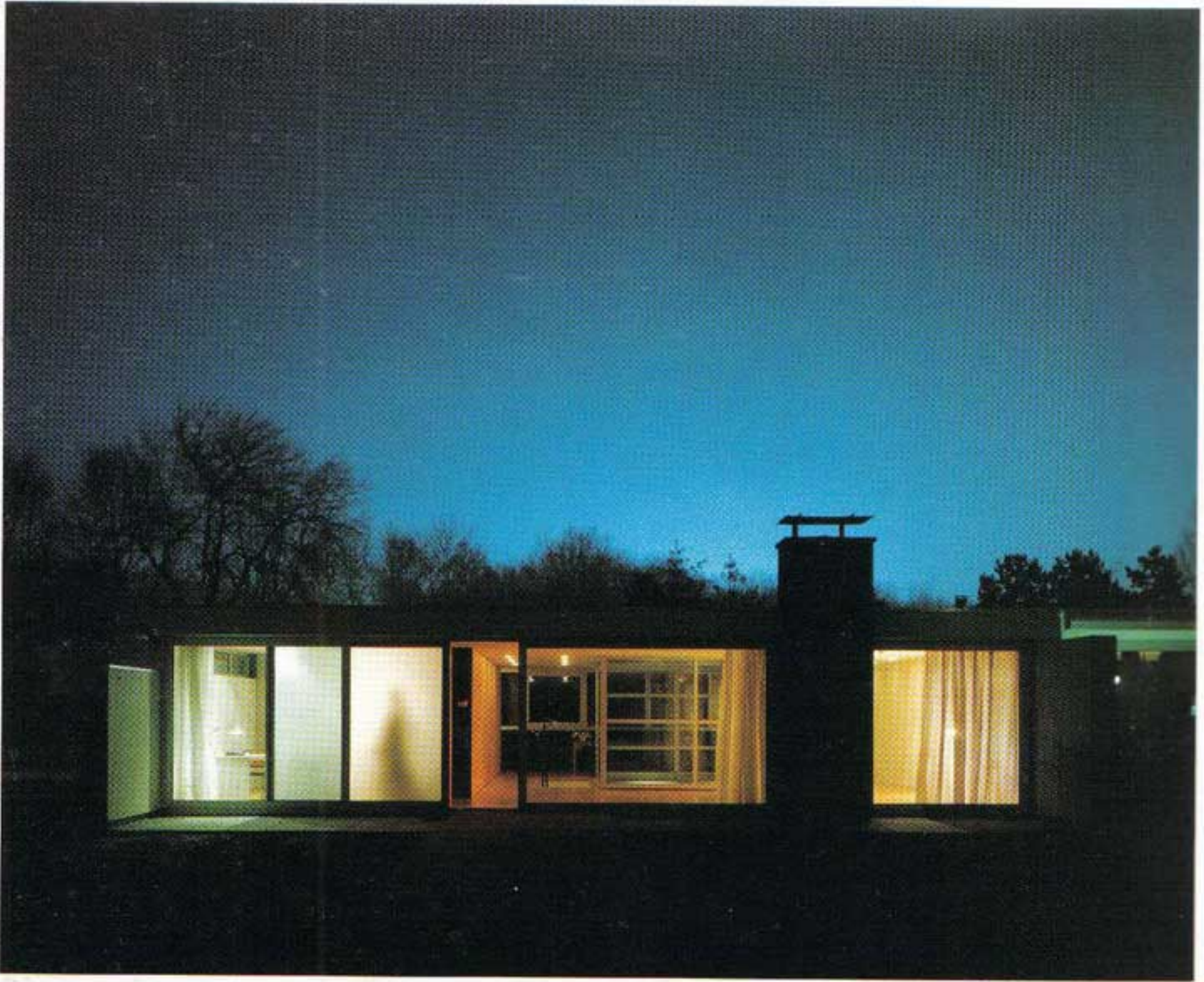


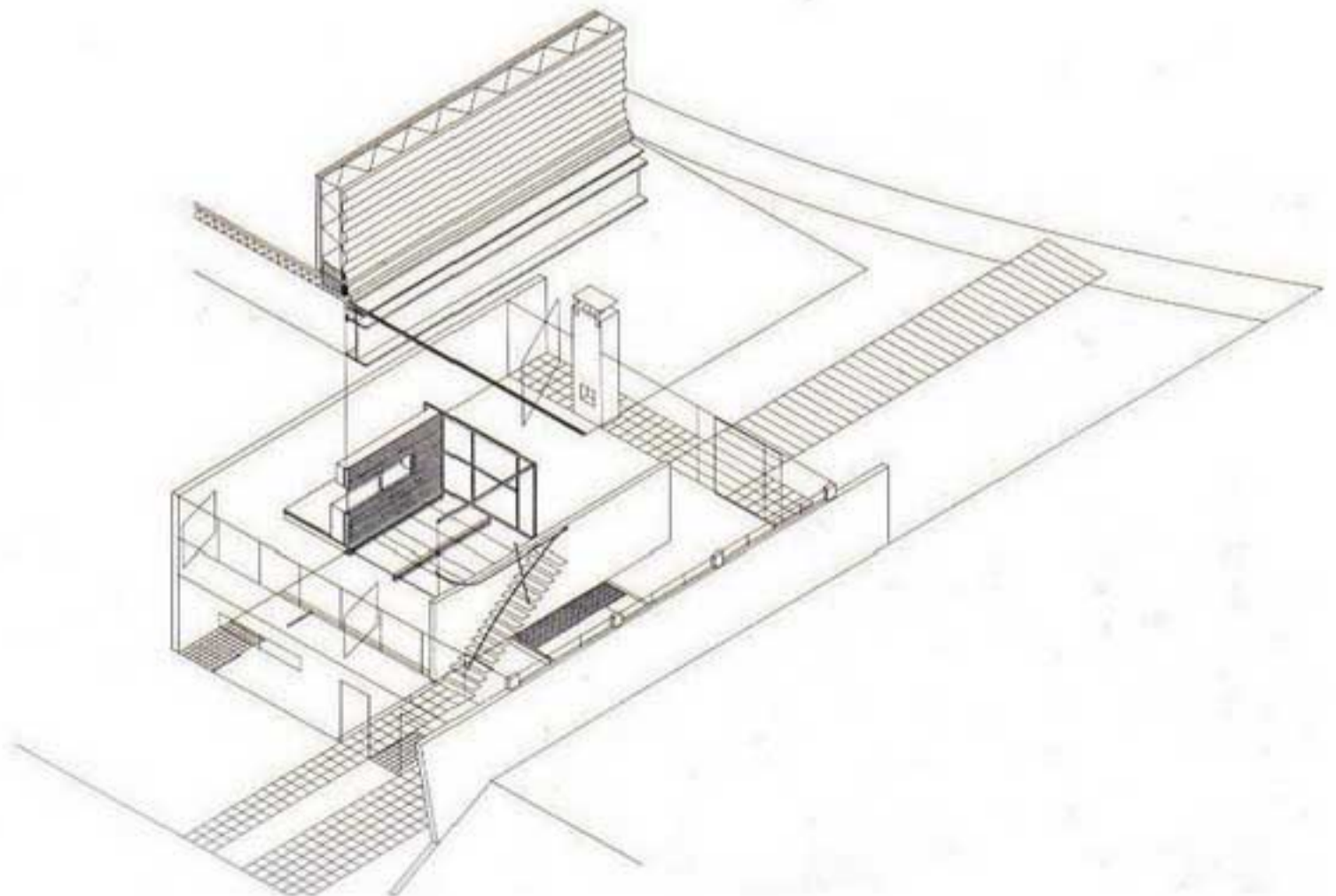
Photo: Hans Werlemann



*Groque preliminar
Preliminary sketch*

DOS CASAS PATIO









INSTITUTO HOLANDES DE ARQUITECTURA

Concurso / Competition

El objetivo de este proyecto era la construcción de un edificio que alojara los archivos nacionales de arquitectura y sirviera al mismo tiempo como centro de investigación, facilitando el acceso del público a los objetos arquitectónicos gracias al museo.

El edificio se genera a través de la confrontación de dos elementos básicos. Un podio rectangular —destinado a contener todas las actividades que requieran un cierto grado de intimidad— se inserta en el interior de una forma triangular, definiendo así las zonas públicas más importantes del programa: las áreas de exposición y la biblioteca. El podio simboliza la colección, la posesión y la investigación; los espacios que le rodean, el acceso.

La entrada al recinto, donde el podio y el triángulo se sitúan en paralelo, desemboca en el hall principal, que se encuentra excavado en el podio. El despliegue de un sistema de rampas que asciende hasta la cubierta sirve para acomodar el auditorio, al que una cortina mecánica de seda amarilla protege de la luz diurna y del ruido, según las necesidades.

En la cubierta del podio se dispone un restaurante. Alrededor de este cuerpo se producen las exposiciones permanentes (al norte), las exposiciones temporales (al oeste) y la librería (al sur). Los archivos —la verdadera razón de ser del instituto— se localizan en una torre inclinada de hormigón, que se macla al podio mediante las zonas de trabajo dispuestas alrededor de un vacío de luz. Esta segunda torre hueca es generada por un patio que perfora el tejado y permite el paso de la luz del día hasta el corazón del podio. Su suelo es reflectante, de manera que la longitud visual total es idéntica a la de la torre de hormigón.

El triángulo tiene una cubierta dorada, soportada por un bosque de delgadas columnas de acero cuyos diámetros van en aumento en consonancia con la inclinación del tejado. Este desnivel indica la transición desde el Museum Park —que comparten el Instituto, el Poymans-van Beuningen Museum y el Kunsthal— hasta la ciudad.

*Netherlands Architecture
Institute*

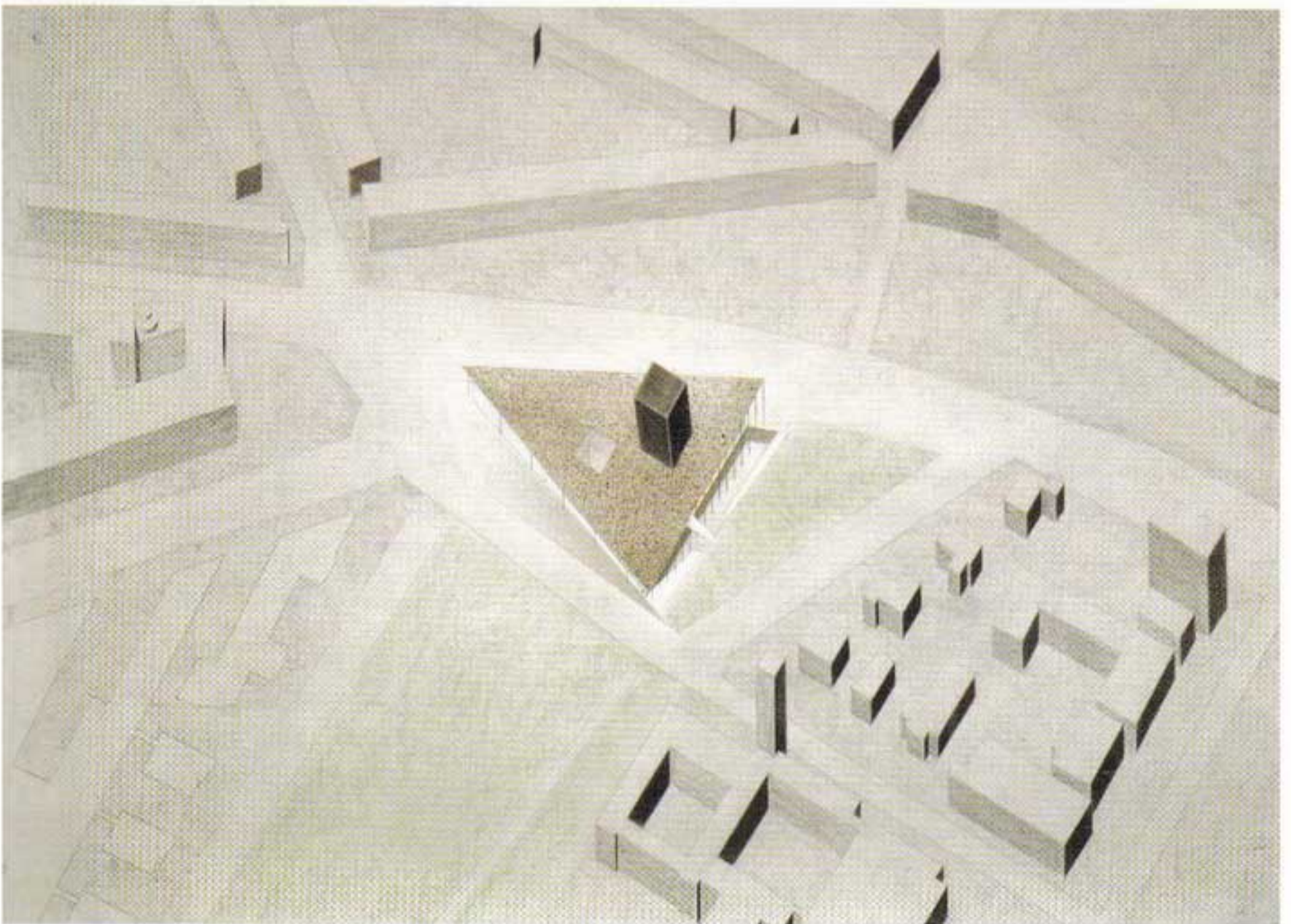
Rotterdam, Holanda. 1988

The Netherlands Architecture Institute will house the national architectural archives, facilitate research and show architectural objects to a broader public in its museum. The building is generated through a confrontation of two elements: a rectangular podium —for all activities that need a measure of intimacy— is placed in a triangular form, in such a way that it defines the main public parts of the program: exhibition spaces and library. The podium symbolizes collection, possession and research; the spaces around it, access.

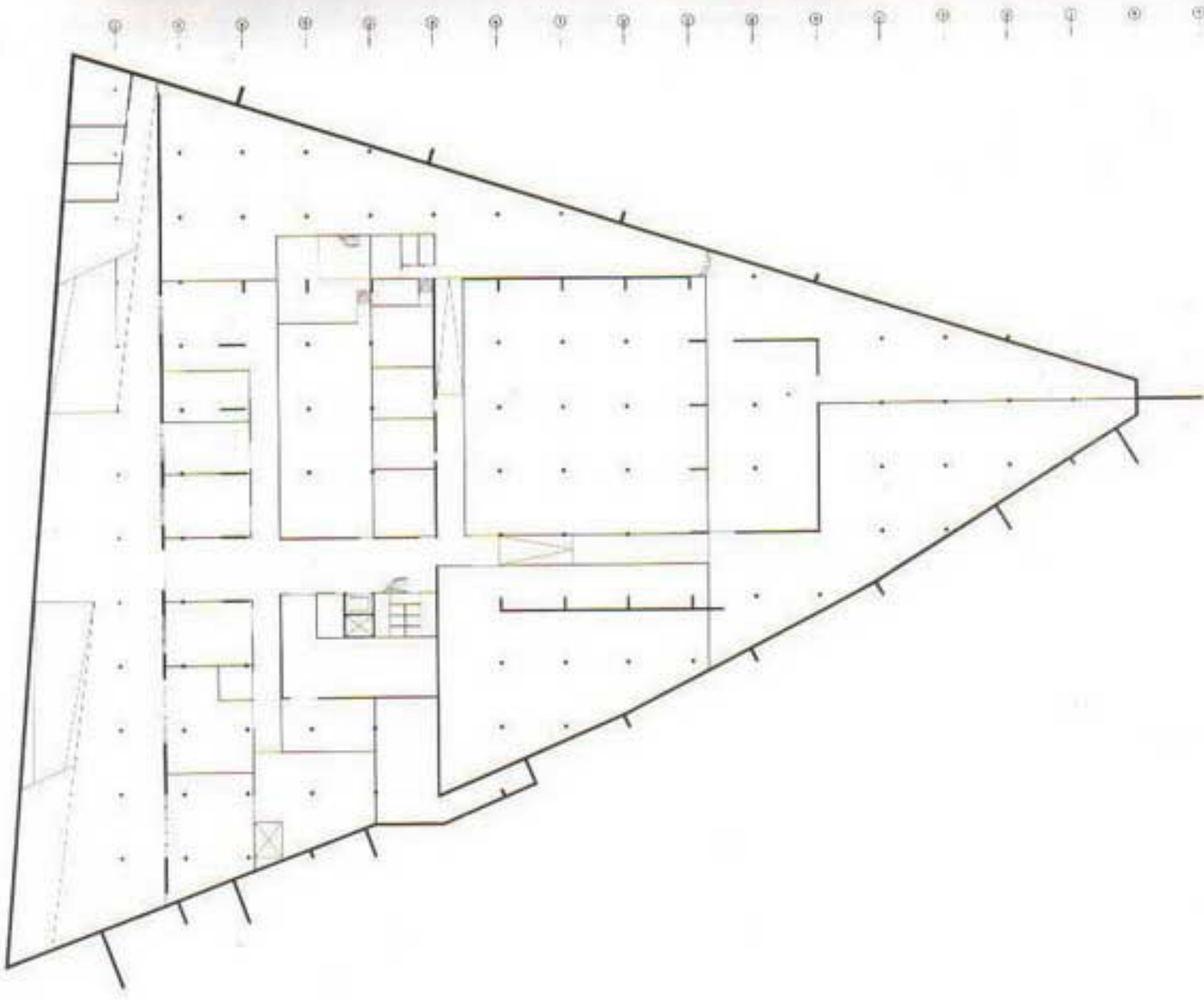
At the entrance, where podium and triangle run parallel, the podium is excavated to form a main hall. The widening of a system of ramps running to the podium roof accommodates the auditorium, where a mechanical curtain of yellow silk excludes daylight and noise when necessary.

The roof of the podium accommodates a restaurant. Around the podium are the permanent exhibitions and niches (to the north), changing exhibitions (to the west) and the library (to the south). The archives —the very reason for the existence of the institute— are set in an inclining black concrete tower, connected to the podium with the work spaces around a light well. This second «hollow» tower is generated by a patio that perforates the roof, bringing daylight conditions to the heart of the podium. Its floor is reflective, so that the total length is identical to that of the black tower.

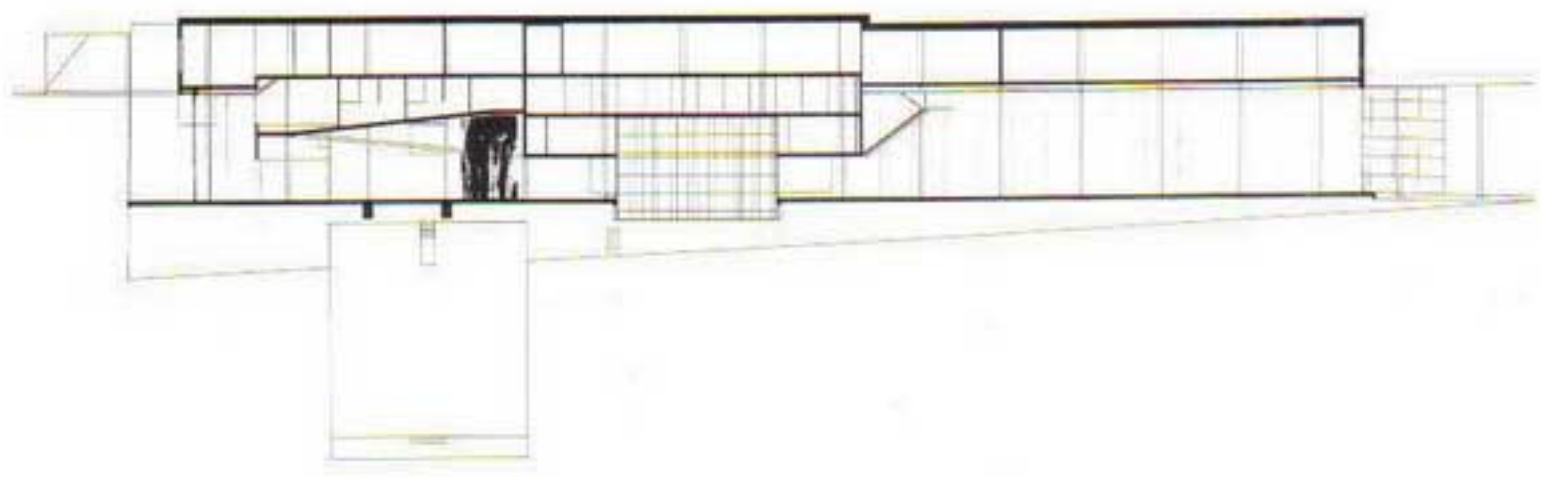
The triangle has a golden roof, resting on a forest of thin steel columns whose diameters increase in three steps with the slope of the roof. This sloping roof marks the transition from Museum Park —the site of the institute, the Poymans-van Beuningen Museum, and the Kunsthal— to the city.



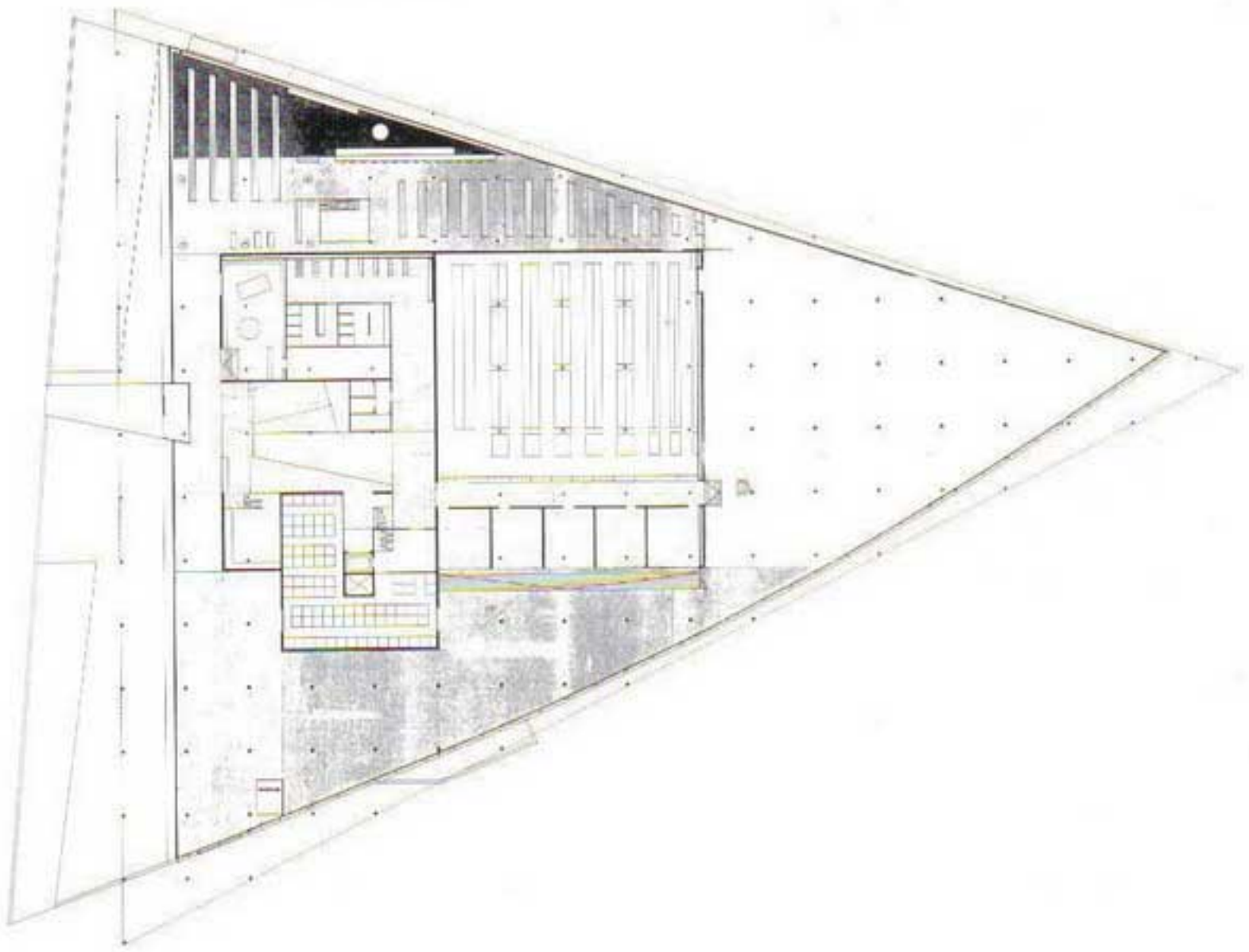
Floor section
Business plan

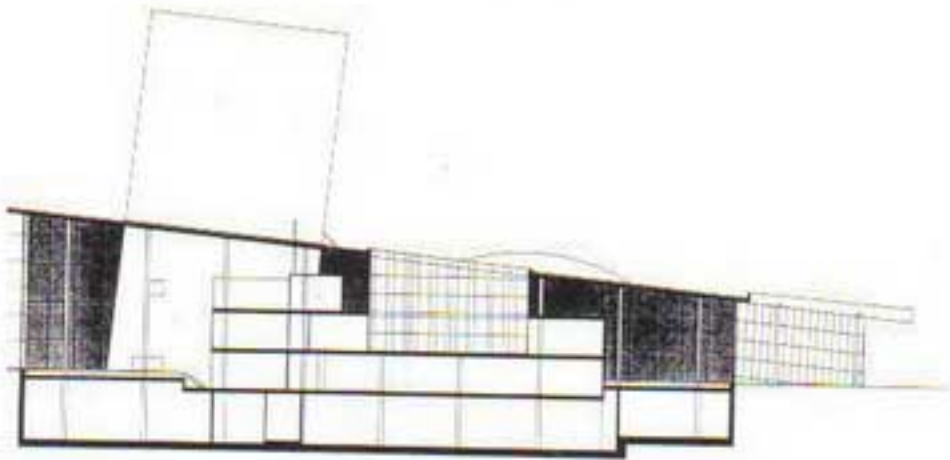
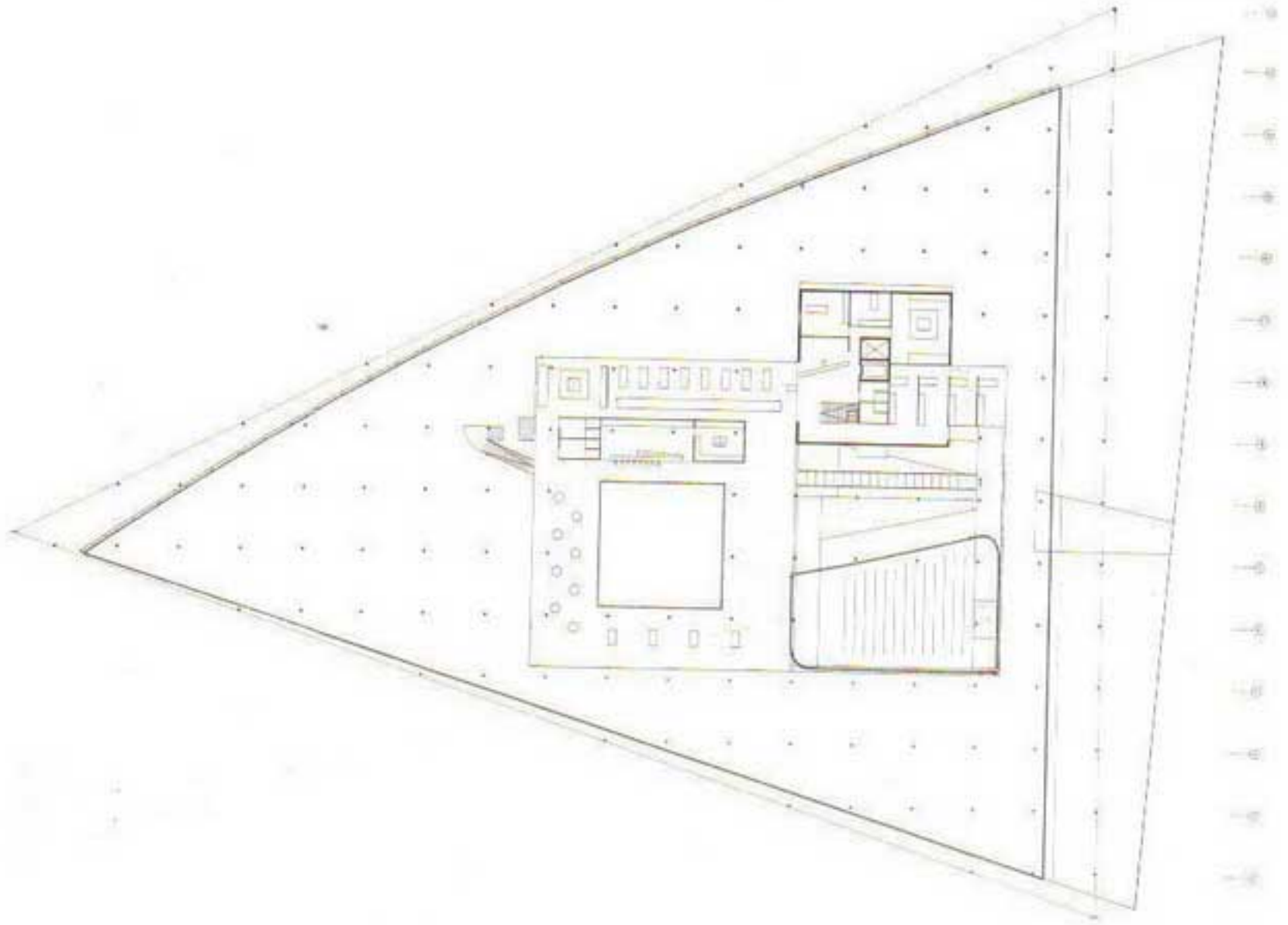


Section horizontal BB
Longitudinal section BB

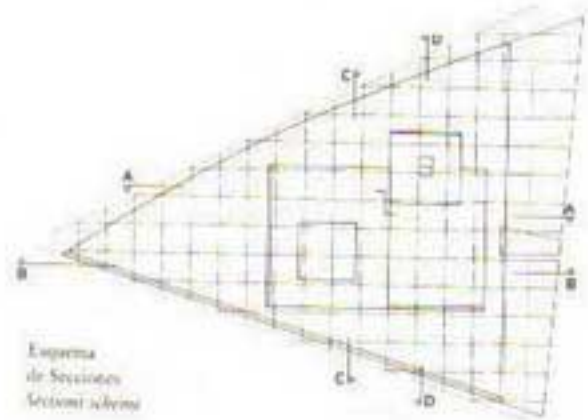


Floor plan
Ground floor plan

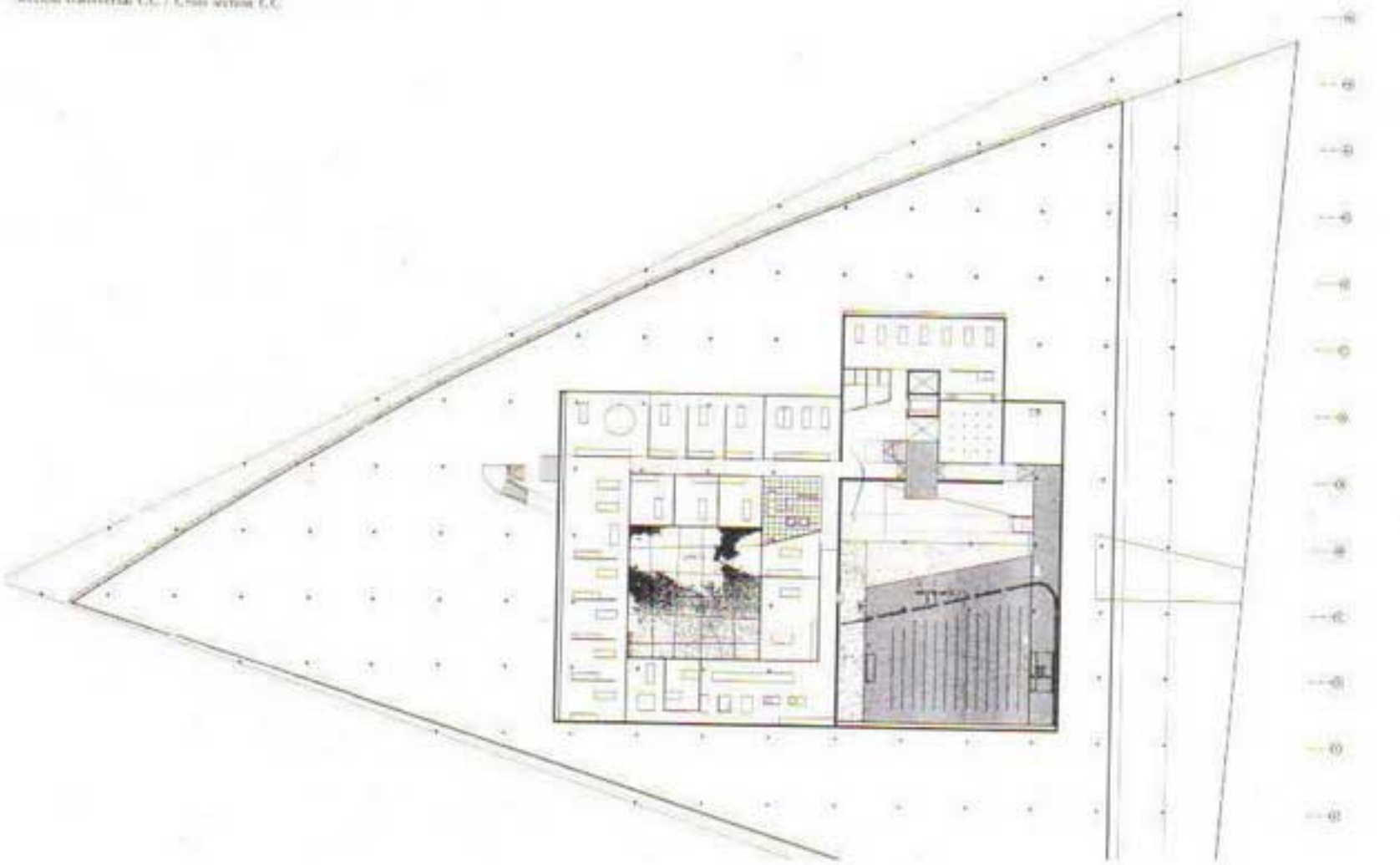


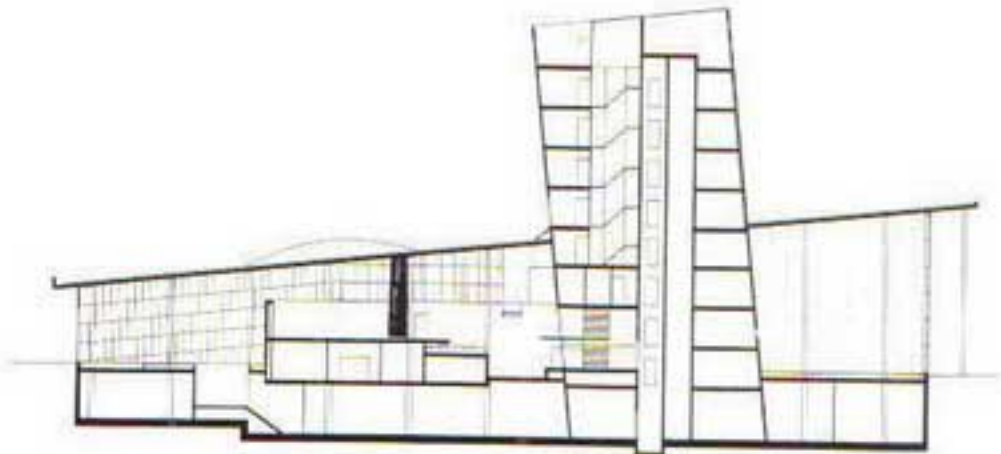


Sección transversal CC / Cross section CC

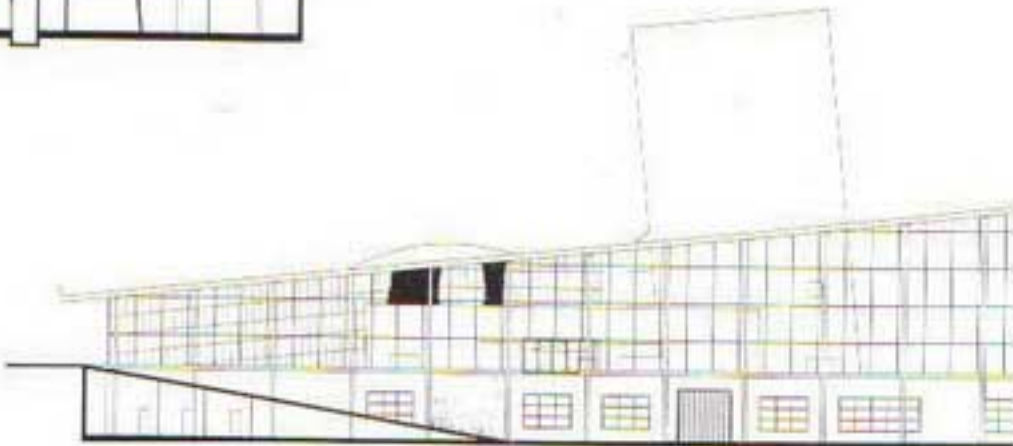


Esquema de Secciones / Section system





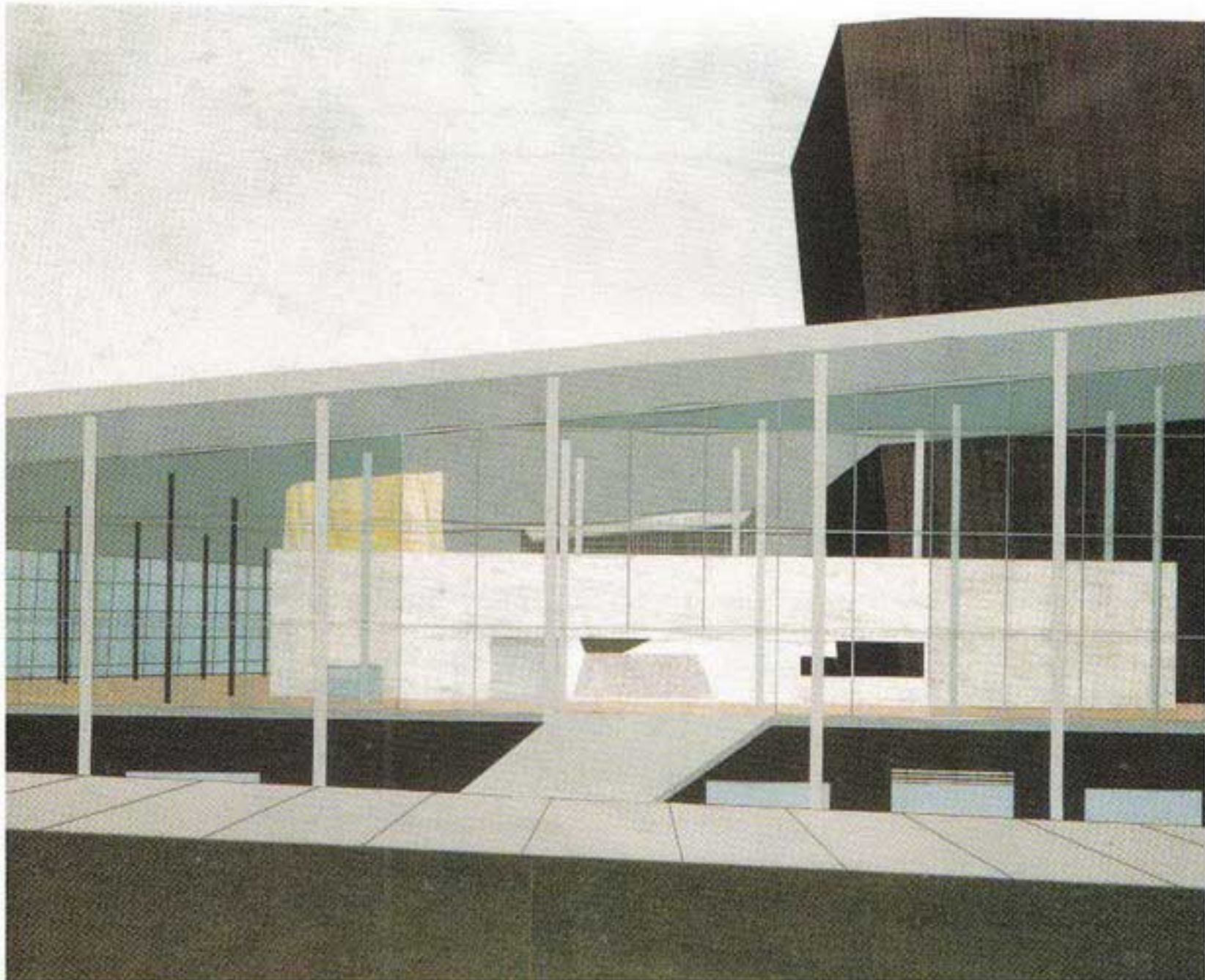
Sección transversal DD / Cross section DD



Alzado Este / East elevation



Sección longitudinal AA / Longitudinal section AA





07 South elevation



BIBLIOTHEQUE DE FRANCE

Biblioteca pública

Public library

Paris, Francia. 1989

En un momento en que la revolución de la electrónica parece traspasar todas las barreras, podría parecer arriesgado tratar de imaginar un edificio para la última biblioteca. Sin embargo, eso es exactamente lo que el gobierno francés pretendía cuando convocó un concurso para la Biblioteca de Francia en verano de 1989. El plan proponía un edificio colosal de 250.000 m², situado en la parte este de París, en un solar con vistas al río Sena.

Además de salas de conferencias, restaurantes, etc., el complejo incluía cinco bibliotecas diferentes y autónomas destinadas a contener toda la producción de palabras e imágenes (la biblioteca sería, asimismo, cinemateca) existente desde el año 1945. Nuestro proyecto aspiraba a liberar a la arquitectura de las responsabilidades que ya no puede asumir, así como a explorar, de manera agresiva, esta recientemente estrenada libertad.

Concepto

La biblioteca se interpretará como un bloque de información, un depósito de todas las formas de la memoria: libros, discos ópticos, microfichas, ordenadores, etc. En este bloque, los principales espacios públicos se definen como *ausencia de edificios*, vacíos excavados en el sólido de la información. Se nos presentan como embriones múltiples, flotando en la memoria, cada uno de ellos conectados a su propia placenta tecnológica. Por su definición como vacíos, la espacialidad de cada una de estas bibliotecas puede ser explorada según su lógica inherente. Se trata de espacios independientes entre sí y con respecto a la envoltura externa y a los condicionantes habituales de la arquitectura, incluso a las leyes de la gravedad. En su conjunto, implican una gama de experiencias espaciales que van desde lo convencional hasta lo experimental. El potencial revolucionario del *ascensor*, su capacidad para establecer relaciones mecánicas más que arquitectónicas, se constituye en la cualidad de las relaciones —libres y aleatorias— que se dan entre los diferentes componentes de un edificio. La única conexión entre los espacios interiores más importantes de la biblioteca es una batería de nueve ascensores que atraviesa el bloque a intervalos regulares.

At a moment when the electronics revolution seems is solid, it is dangerous to imagine the building of the library. But that was exactly what the French Government intended when it organized a competition for the Bibliothèque de France in the summer of 1989. Located on the east side of a site near the Peripherique facing the Seine, it proposes a building of 250,000 sq.m. Along with conference centers, restaurants, etc., it contains 5 separate and autonomous libraries which the complete production of words and images (the Bibliothèque is as much cinemateque as library) should be contained. The ambition of the project is to rid architecture of responsibilities that it can no longer sustain and to explore this new freedom.

Concept

The library is interpreted as a solid block of information, a repository of all forms of memory, books, optic discs, computers, etc. In this block, the major public spaces are defined as absences of building, voids carved out from the information block. Floating in memory, they are like multiple embryos, each with its own technological placenta. Since they are defined as individual libraries, they can be spaces defined strictly according to their own logic, independent of each other, of the external conditions, and free of the classical obstacles of architecture, even, partly. Together they imply a range of spatial experiences from the conventional to the experimental.

In its ability to establish relationships mechanically rather than architecturally, it was always the revolutionary potential of the elevator to introduce a new era of liberated and random relationships between the different components of a building. The only connection between the major interiors of the library is a battery of 9 elevators that penetrates the storage block at regular intervals.



Vista de la esquina formada por las fachadas a la calle Tolbiac y la que mira hacia París
View of the corner formed by the Rue de Tolbiac facade and the facade facing Paris

La organización del edificio se hace evidente en el Gran Vestíbulo de Ascensión, en el que todo el bloque parece descansar sobre las cajas de cristal de los nueve ascensores que conducen a cada una de las bibliotecas situadas en la parte superior. El suelo es de cristal, lo que proporciona vistas sobre los *tesoros* que alberga el edificio. Sobre las paredes del hueco de los ascensores se disponen unos paneles electrónicos verticales que anuncian los diferentes destinos, fragmentos de textos, títulos, nombres, canciones, etc. Este movimiento continuo ascendente crea la ilusión de que el edificio reposa sobre signos, en una perpetua cuenta atrás previa al despegue. Cada uno de los ascensores conduce a un destino diferente. En su ascensión por el interior de sus tubos de cristal, atraviesan las otras bibliotecas con un discreto murmullo. En la zona inferior, el Gran Vestíbulo conduce a seis zonas diferenciadas:

1. *Los Guijarros*: La Biblioteca de la Imagen y el Sonido.

Contiene salas de cine, televisión, música —auditorios y cabinas— que se encuentran empotradas en el podio.

2. *El Cruce*: La Biblioteca de Adquisiciones Recientes.

Dos vacíos que se entrecruzan: la sala de lectura es horizontal, las salas de televisión y audio forman un auditorio continuo que descende en pendiente hacia el río. En su intersección se sitúa el anfiteatro. A lo largo de las paredes se alinean una serie de cabinas de video.

3. *La Espiral*: La Biblioteca de Consulta.

Constituida por una espiral continua que en tres giros conecta las cinco plantas de estanterías abiertas, cabinas de estudio, etc... Cada una de las intersecciones permite la variación temática o espacial.

4. *La Concha*: La Sala de Catálogos.

Desde el exterior se asemeja a un guijarro, y sirve de conexión entre la espiral y el bucle. Esta zona disfruta de una vista panorámica sobre París, que es también un catálogo más.

5. *El Bucle*: La Biblioteca de Estudio.

Un interior *científico* en el que el suelo se convierte en muro, después en techo y después de nuevo en muro. Una cinta de Moebius que riza el rizo en las catacumbas del edificio.

6. *La Cima*.

Un restaurante, un gimnasio, un jardín, una piscina.

Las plantas restantes del edificio contienen diversas instalaciones de almacenaje. En la cara norte se localiza la zona de oficinas, que alberga los servicios administrativos, las zonas restringidas al personal y otras instituciones diversas que se encuentran, en caso de necesidad, directamente conectadas con las zonas en las que se almacenan los libros y con las salas principales.

The organization of the building is most evident in the Great Hall of Ascension, where the whole block seems to rest on the glass cages of the 9 elevators, each leading into one of the libraries above. The floor is made of glass, providing a view of the building's «treasures». On the vertical electronic billboards announce different destinations —fragments of texts, titles, names, songs... Ascending continuously, the whole edifice seems to be in a perpetual count down for take-off. Each elevator, for its different destination; on the way up in their glass respective interiors, they traverse the other libraries. Below, the Great Hall leads to:

1. *The Pebbles: The Sound and Moving Image Spaces for film, tv, music — auditoria & booths on the podium.*

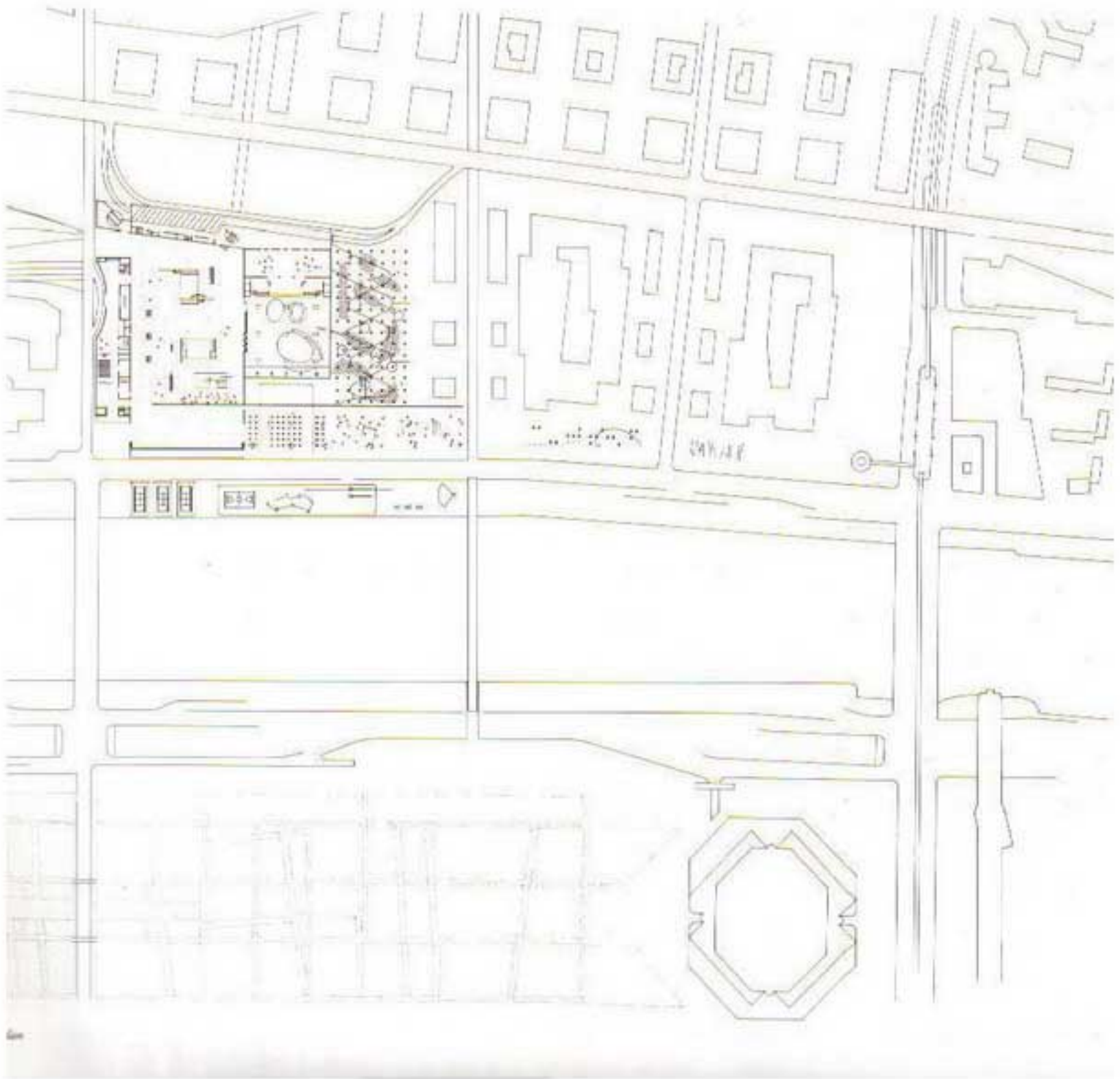
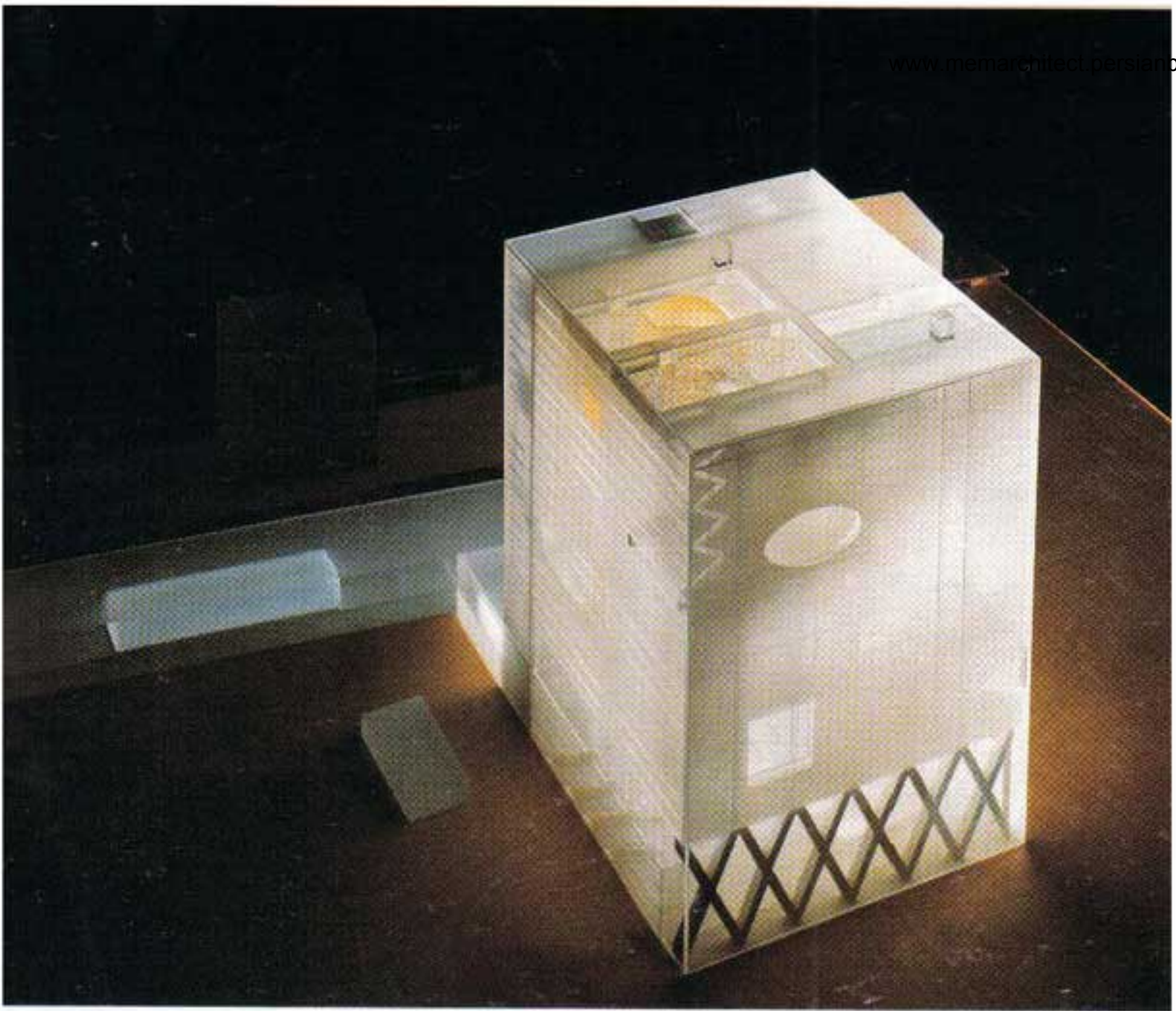
2. *The Cross: The Recent Acquisitions Library*
Two voids that intersect: the reading room is horizontal and TV spaces form a continuous auditorium that descends toward the river. At their intersection is the amphitheatre lined with transparent viewing booths.

3. *The Spiral: The Reference Library*
The Reference Library is a continuous spiral that turns, five floors of partly open storage, carrels, and at their intersection allows for thematic or spatial variations.

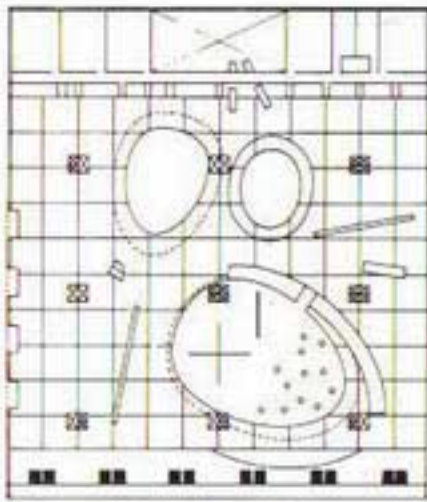
4. *The Shell: The Catalogue Room*
On the exterior appearing like a pebble, it connects the spiral and the loop and provides a panoramic view of Paris, its own catalogue.

5. *The Loop: The Research Library*
A «scientific» interior where floor becomes wall, wall becomes floor... Mobius-strip that performs a loop, the catacombs of the building.

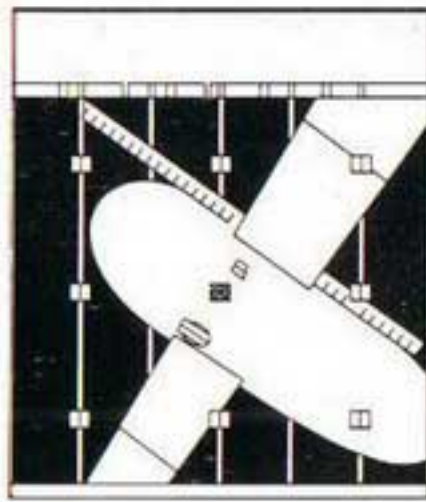
6. *Top: On top, a restaurant, a gymnasium, a swimming pool.*
All the other floors of the building contain various spaces for storage. Against the entire north face of the building zone, where all the administrative offices, person and various other institutions are accommodated, when direct connection to the stacks or the major room.



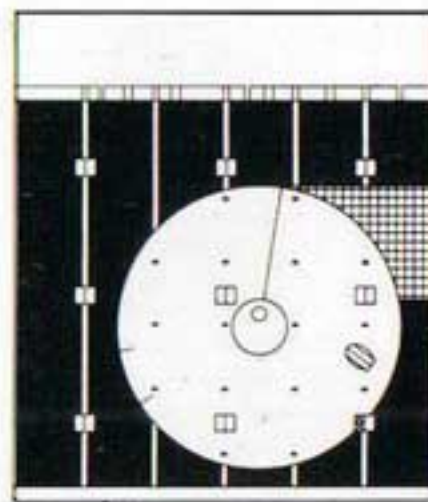
BIBLIOTHEQUE DE FRANCE



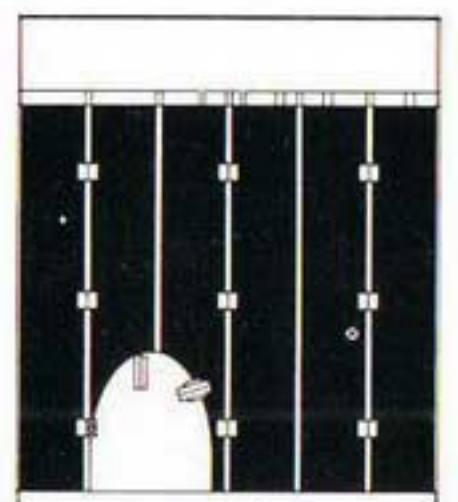
Planta cota + 0.00 / Level + 0.00 plan



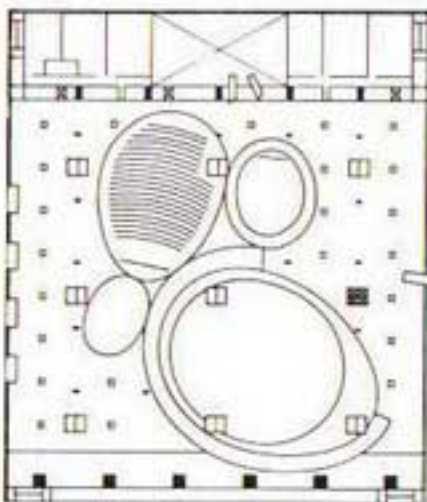
Planta cota + 5.00 / Level + 5.00 plan



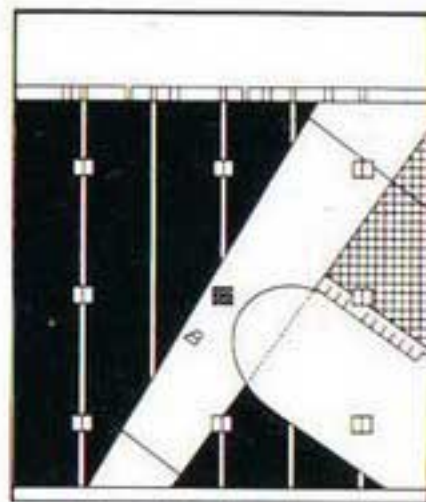
Planta cota + 10.00 / Level + 10.00 plan



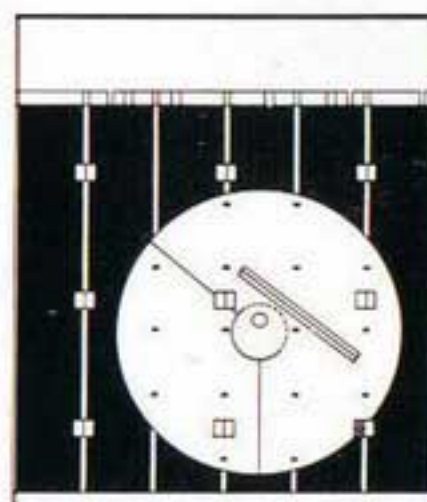
Planta cota + 15.00 / Level + 15.00 plan



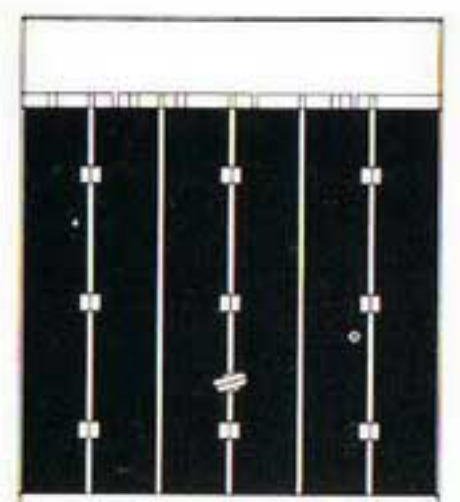
Planta cota - 1.00 / Level - 1.00 plan



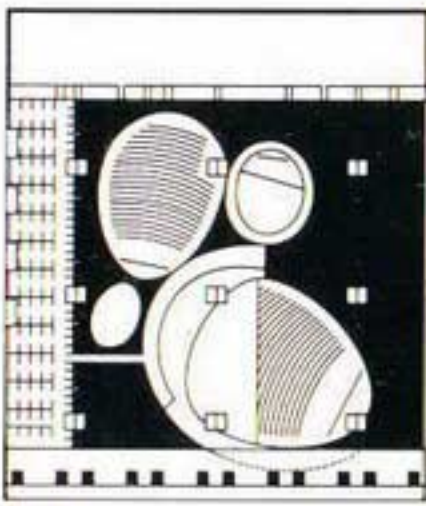
Planta cota + 4.00 / Level + 4.00 plan



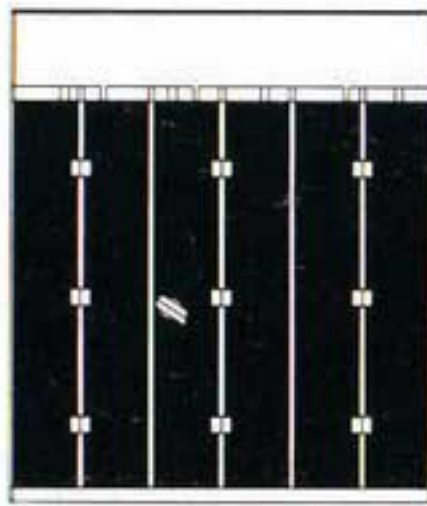
Planta cota + 9.00 / Level + 9.00 plan



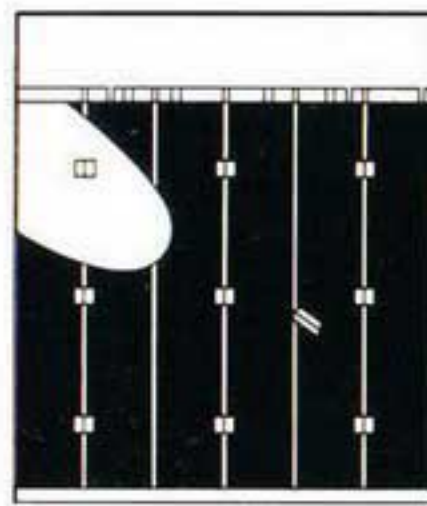
Planta cota + 14.00 / Level + 14.00 plan



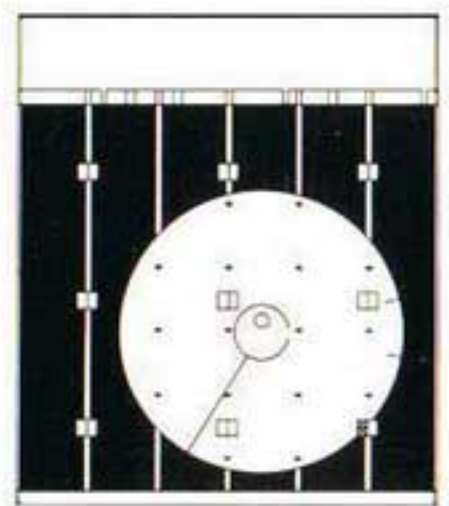
Planta cota - 3.00 / Level - 3.00 plan



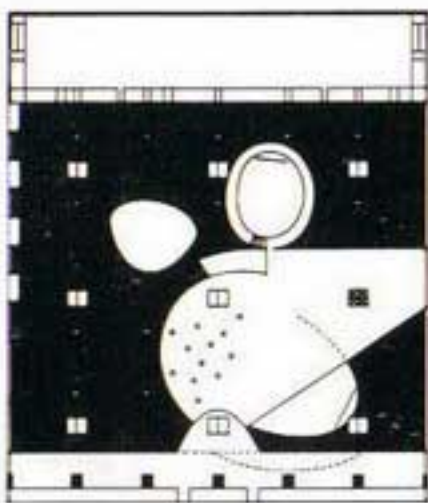
Planta cota + 2.00 / Level + 2.00 plan



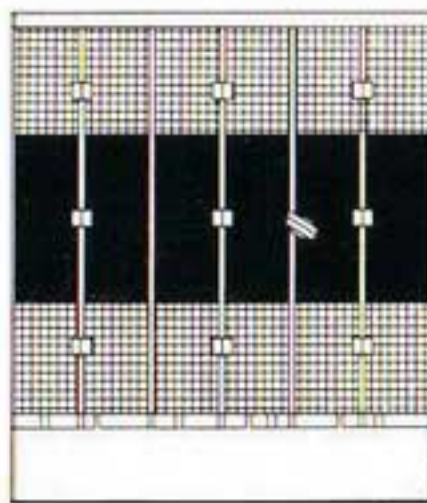
Planta cota + 7.00 / Level + 7.00 plan



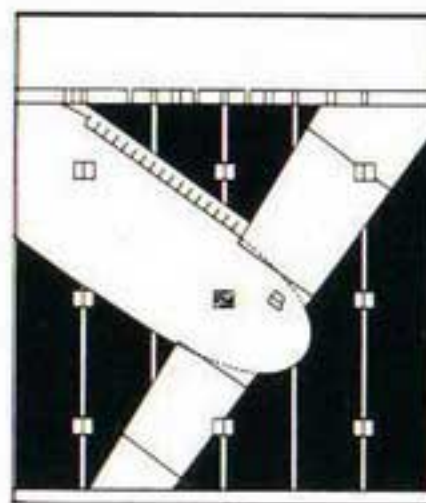
Planta cota + 12.00 / Level + 12.00 plan



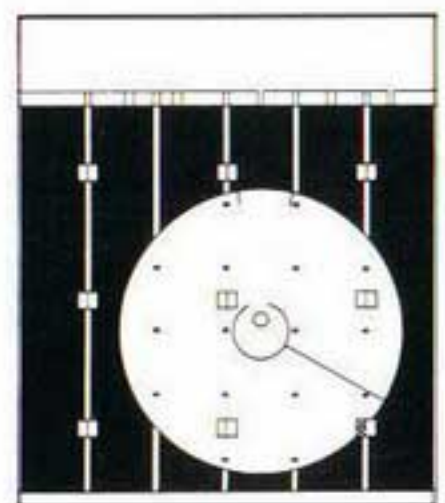
Planta cota - 4.00 / Level - 4.00 plan



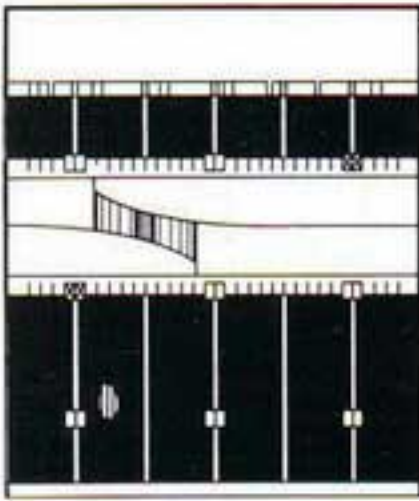
Planta cota + 1.00 / Level + 1.00 plan



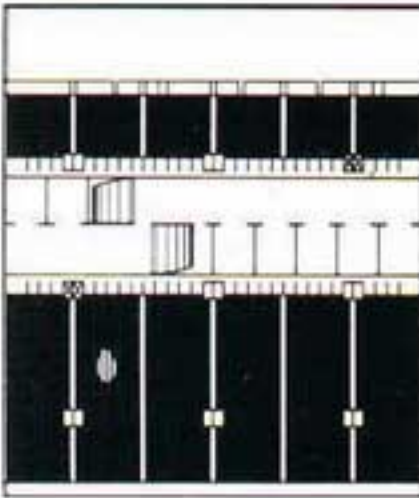
Planta cota + 6.00 / Level + 6.00 plan



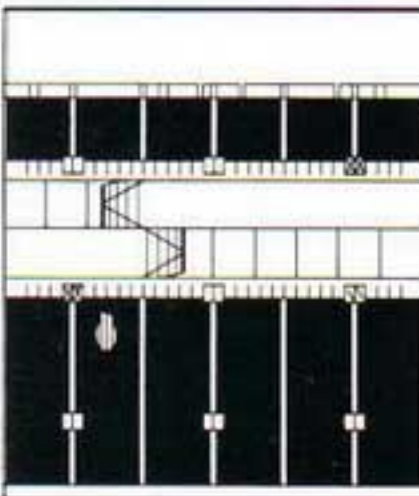
Planta cota + 11.00 / Level + 11.00 plan



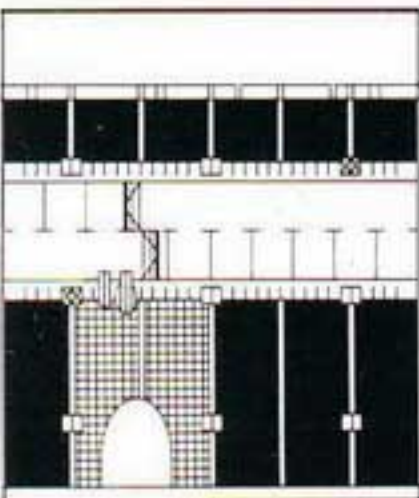
Planta cota + 20.00 / Level + 20.00 plan



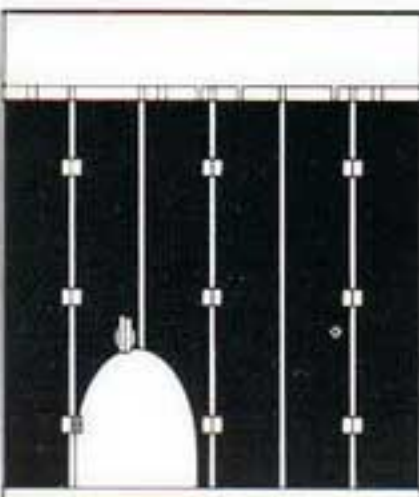
Planta cota + 19.00 / Level + 19.00 plan



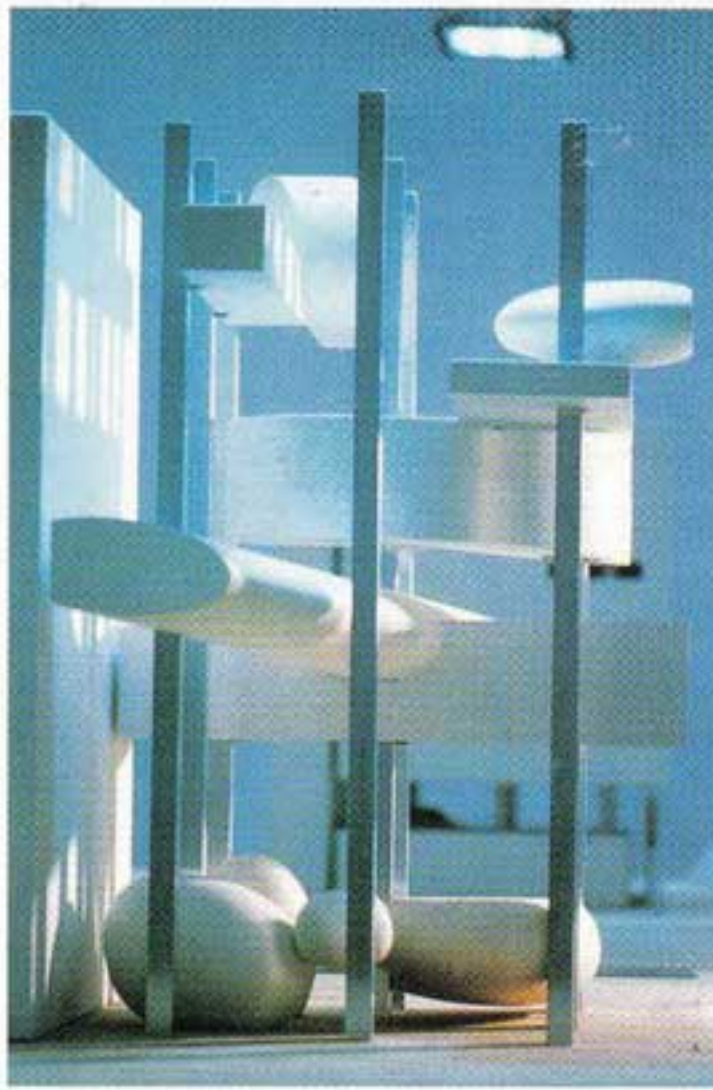
Planta cota + 18.00 / Level + 18.00 plan



Planta cota + 17.00 / Level + 17.00 plan

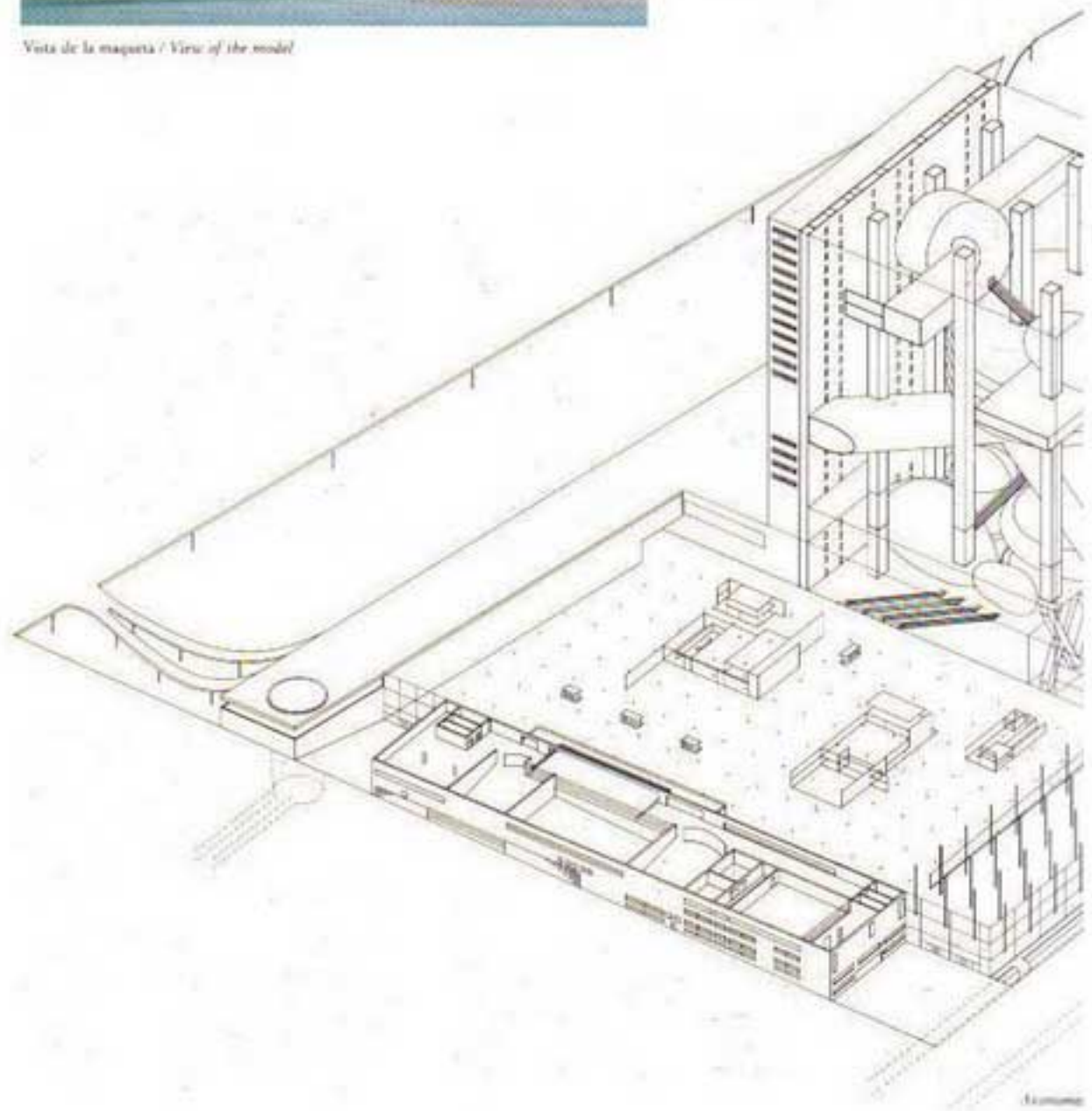


Planta cota + 16.20 / Level + 16.20 plan

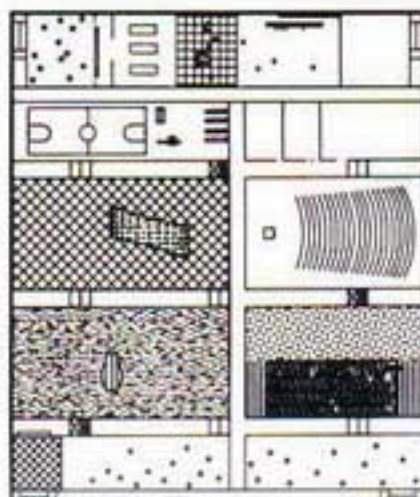


Vista de la maqueta / View of the model

- Terraza: Restaurante, gimnasio, piscina, jardín
- + 19.00 Biblioteca de estudio: sala de lectura, almacén
- + 18.00 Biblioteca de estudio: salas de conferencia, aula
- + 17.00 Biblioteca de estudio: mostrador central, sala de
- + 16.00 Almacén general
- + 15.00 Almacén de catálogos
- + 14.00 Almacén general
- + 13.00 Biblioteca de consulta: final de la espiral, vs
- almacenes
- + 12.00 Biblioteca de consulta: sala de lectura, instalaci
- + 11.00 Biblioteca de consulta: sala de lectura tipo, aula
- + 10.00 Biblioteca de consulta: sala de lectura, estanterías
- + 9.00 Biblioteca de consulta: recepción, mostrador, sa
- + 8.00 Almacén
- + 7.00 Almacén
- + 6.00 Adquisiciones recientes: sálido, cabina, almacén
- + 5.00 Adquisiciones recientes: intersección, lectura au
- + 4.00 Adquisiciones recientes: audio, cabinas, instalaci
- + 3.00 Adquisiciones recientes, sala de lectura de pu
- + 2.00 Almacén tipo
- + 1.00 Instalaciones, almacén
- + 0.00 Gran Vestíbulo de Ascensión: información, rece
- 1.00 Exposición de «retoros», imagen y sonido
- 2.00 Imagen y sonido: cabinas, cine, oficinas: acceso
- 3.00 Imagen y sonido: cine, conferencias, cabinas
- 4.00 Imagen y sonido: vestíbulo

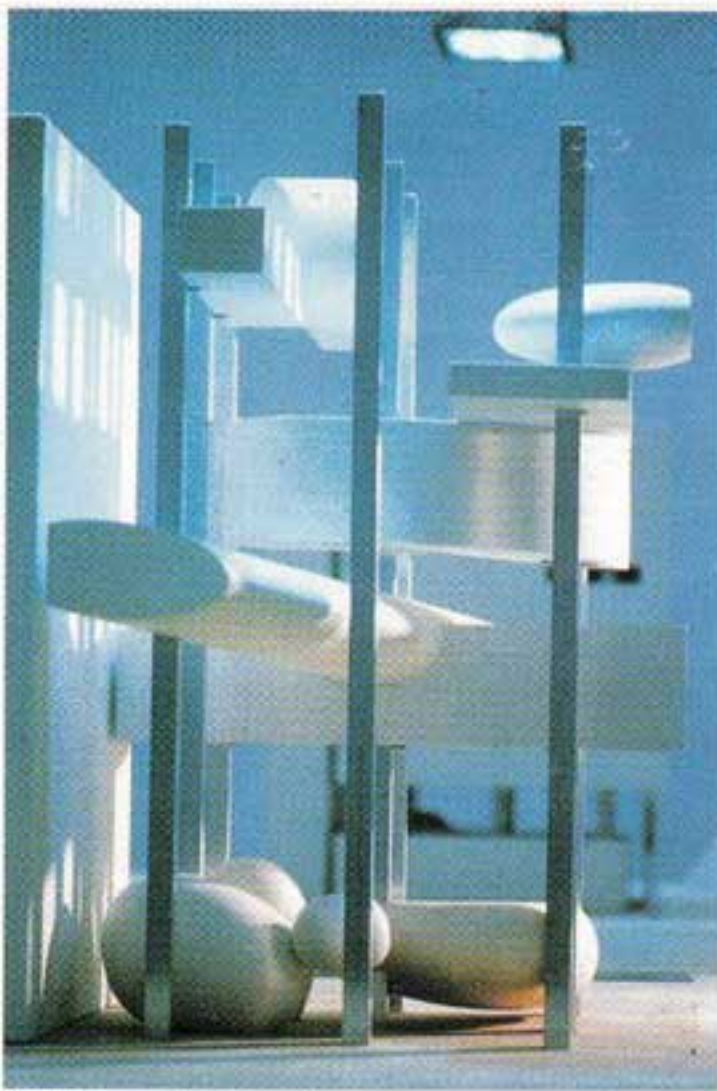


Edificio



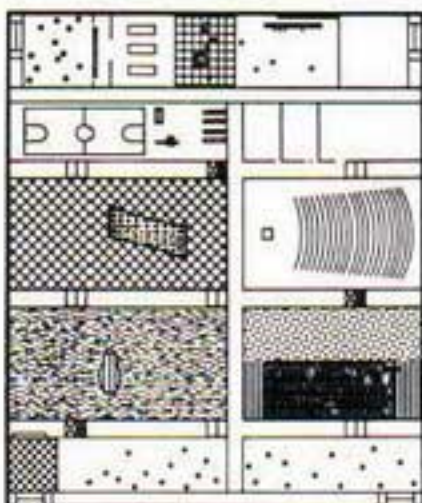
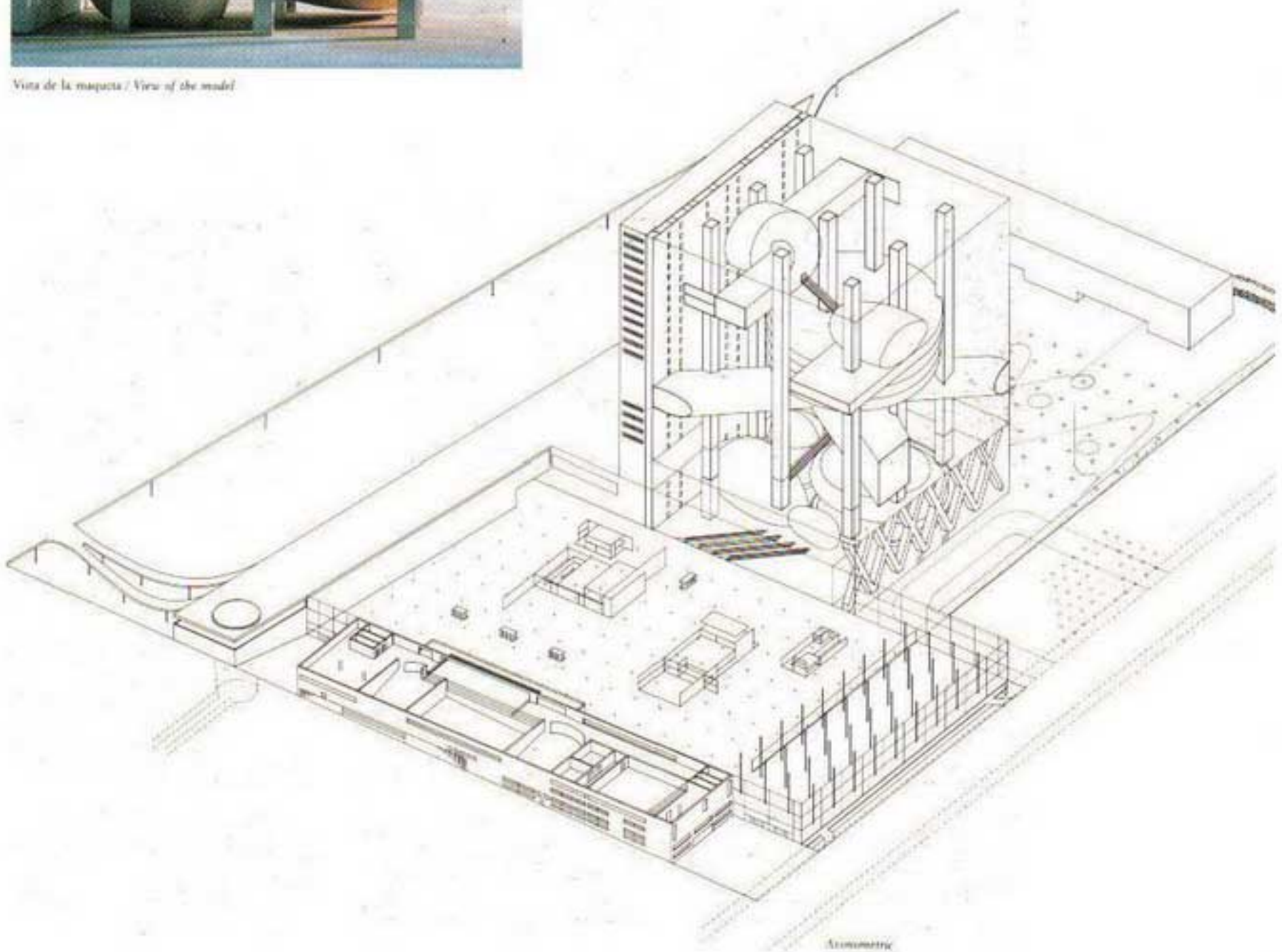
Planta de cubierta / Roof plan

- Roof: Restaurante, gimnasio, pool, jardín
- + 20.00 Research library: lounge, storage
- + 19.00 Research library: reading room, storage
- + 18.00 Research library: conference rooms, storage
- + 17.00 Research library: central desk, reading room, storage, plant
- + 16.00 General storage
- + 15.00 Catalogue room storage
- + 14.00 General storage
- + 13.00 Research library: end of spiral, lounge, conference rooms, various storage
- + 12.00 Research library: reading room, plant, various storage
- + 11.00 Research library: typical reading room, various storage
- + 10.00 Research library: reading room, open storage, carrels, (individual) storage plant
- + 9.00 Reference library: reception, central desk, reading room



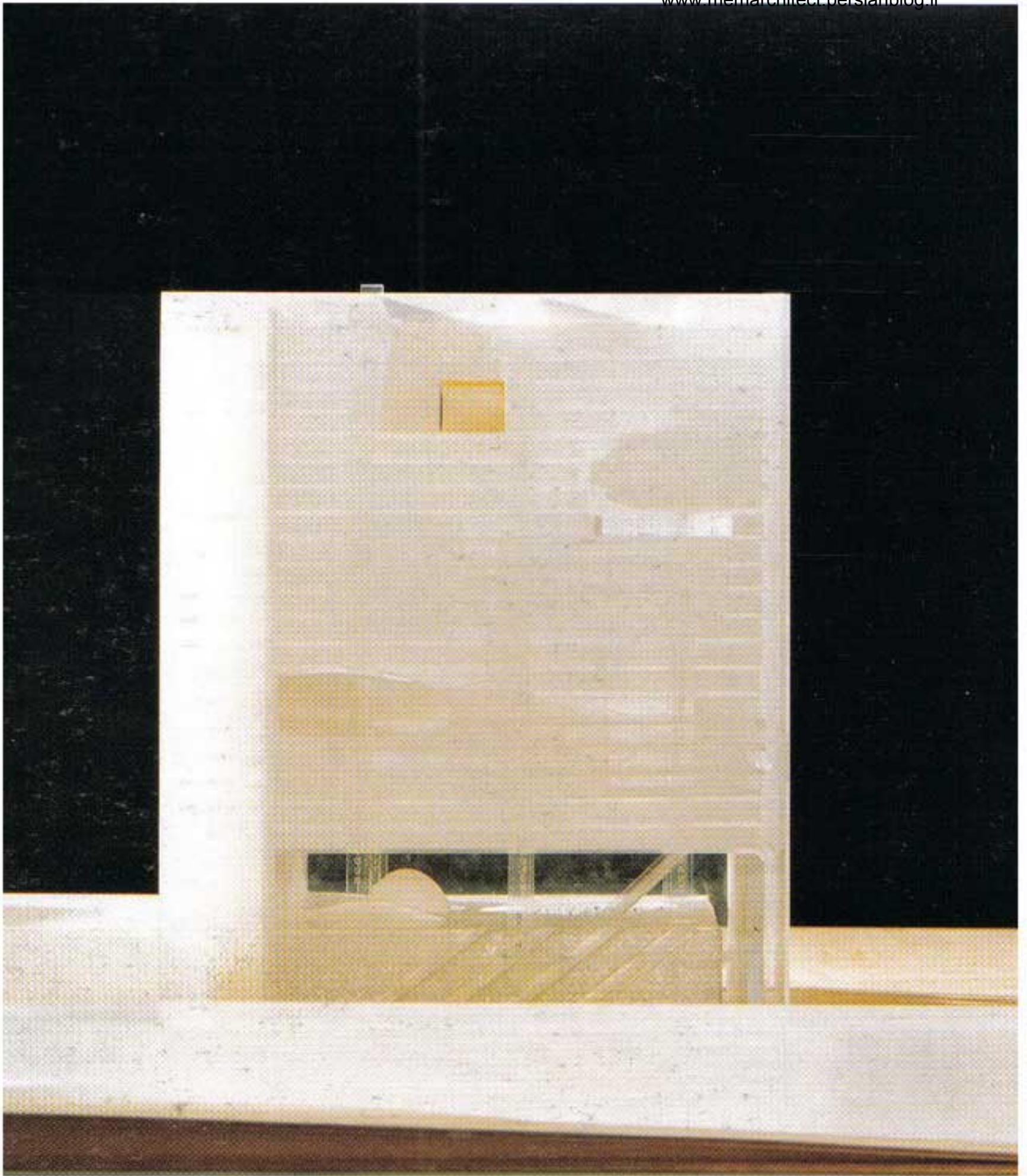
Vista de la maqueta / View of the model

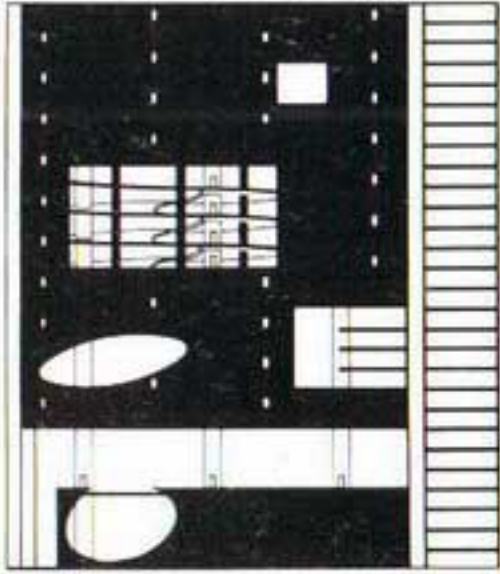
- Terraza: Restaurante, gimnasio, piscina, jardín
- + 20.00 Biblioteca de estudio: vestíbulo, almacén
- + 19.00 Biblioteca de estudio: sala de lectura, almacén
- + 18.00 Biblioteca de estudio: salas de conferencia, almacén
- + 17.00 Biblioteca de estudio: mostrador central, sala de lectura, almacén, instalaciones
- + 16.00 Almacén general
- + 15.00 Almacén de catálogo
- + 14.00 Almacén general
- + 13.00 Biblioteca de consulta: final de la espiral, vestíbulo, salas de conferencia, almacenes
- + 12.00 Biblioteca de consulta: sala de lectura, instalaciones, almacenos diversos
- + 11.00 Biblioteca de consulta: sala de lectura tipo, almacenos diversos
- + 10.00 Biblioteca de consulta: sala de lectura, estanterías abiertas, almacén (robotizado)
- + 9.00 Biblioteca de consulta: recepción, mostrador, sala de lectura
- + 8.00 Almacén
- + 7.00 Almacén
- + 6.00 Adquisiciones recientes: vídeo, cabina, almacén
- + 5.00 Adquisiciones recientes: intersección, lectura audio-visual, auditorio
- + 4.00 Adquisiciones recientes: audio, cabinas, instalaciones, almacén
- + 3.00 Adquisiciones recientes: sala de lectura de publicaciones francesas, almacén
- + 2.00 Almacén tipo
- + 1.00 Instalaciones, almacén
- + 0.00 Gran Vestíbulo de Ascensión: información, recepción
- 1.00 Exposición de «tesoros», imagen y sonido
- 2.00 Imagen y sonido: cabinas, cine, oficinas: acceso
- 3.00 Imagen y sonido: cine, conferencias, cabinas
- 4.00 Imagen y sonido: vestíbulo



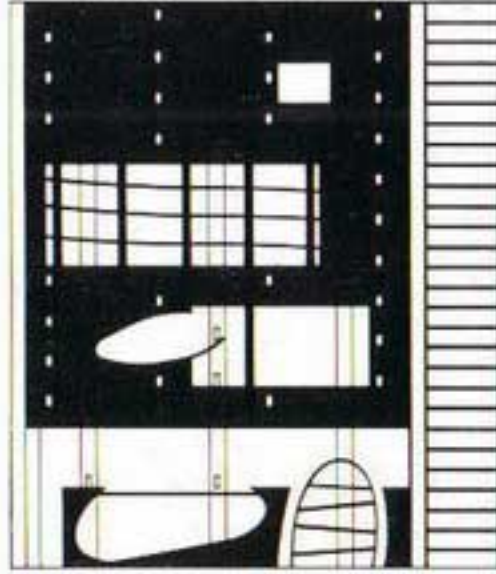
Plano de cubierta / Roof plan

- Roof: Restaurante, gimnasio, pool, jardín
- + 20.00 Research library: lounge, storage
- + 19.00 Research library: reading room, storage
- + 18.00 Research library: conference rooms, storage
- + 17.00 Research library: central desk, reading room, storage, plant
- + 16.00 General storage
- + 15.00 Catalogue room storage
- + 14.00 General storage
- + 13.00 Research library: end of spiral, lounge, conference rooms, various storage
- + 12.00 Research library: reading room, plant, various storage
- + 11.00 Research library: typical reading room, various storage
- + 10.00 Research library: reading room, open storage, carrels, (robotized) storage plant
- + 9.00 Reference library: reception, central desk, reading room
- + 8.00 Storage
- + 7.00 Storage
- + 6.00 Recent acquisitions: video, books, storage
- + 5.00 Recent acquisitions: intersection, audio/video, reading, auditorium
- + 4.00 Recent acquisitions: audio, booths, plant, storage
- + 3.00 Recent acquisitions: reading room French publications, storage
- + 2.00 Typical storage
- + 1.00 Plant, storage
- + 0.00 Great Hall of Ascension: information, reception
- 1.00 'Treasures' exhibition, sound and moving images
- 2.00 Sound and moving image: booths, cinemas, Offices: entrance lobby
- 3.00 Sound and moving image: cinemas, conference, booths
- 4.00 Sound and moving image: lounge

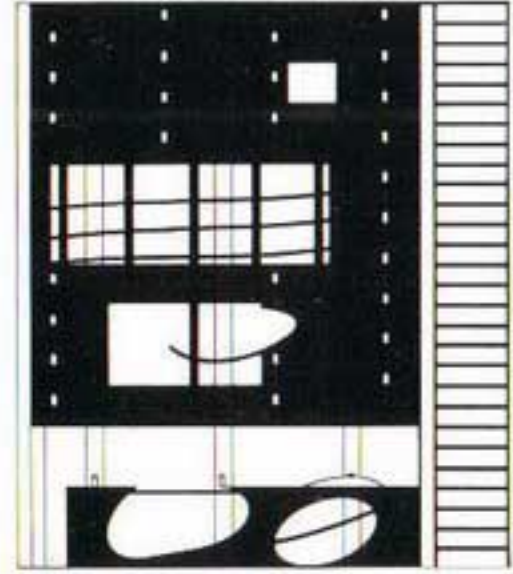




Muro 2 / Wall 2

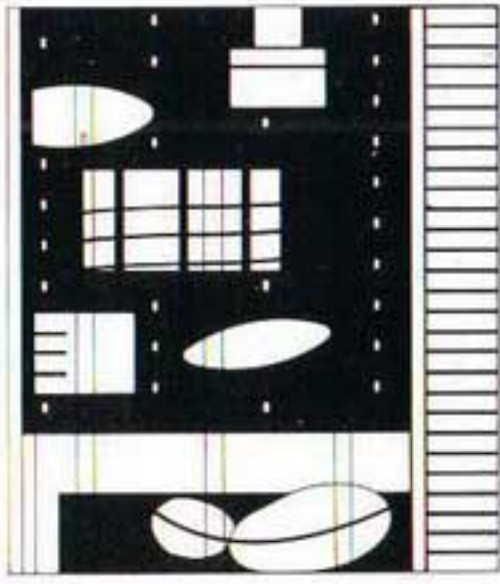


Muro 3 / Wall 3

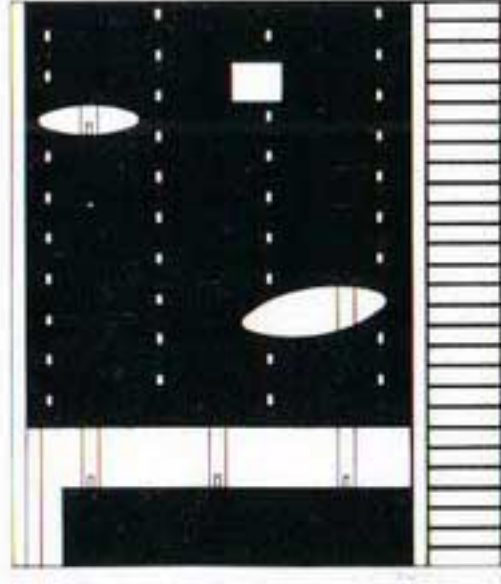


Muro 4 / Wall 4

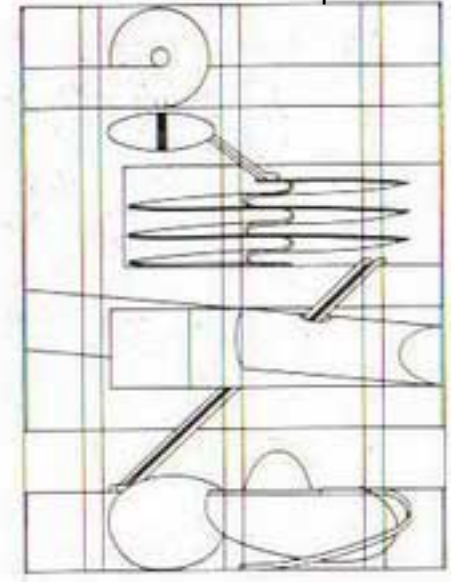




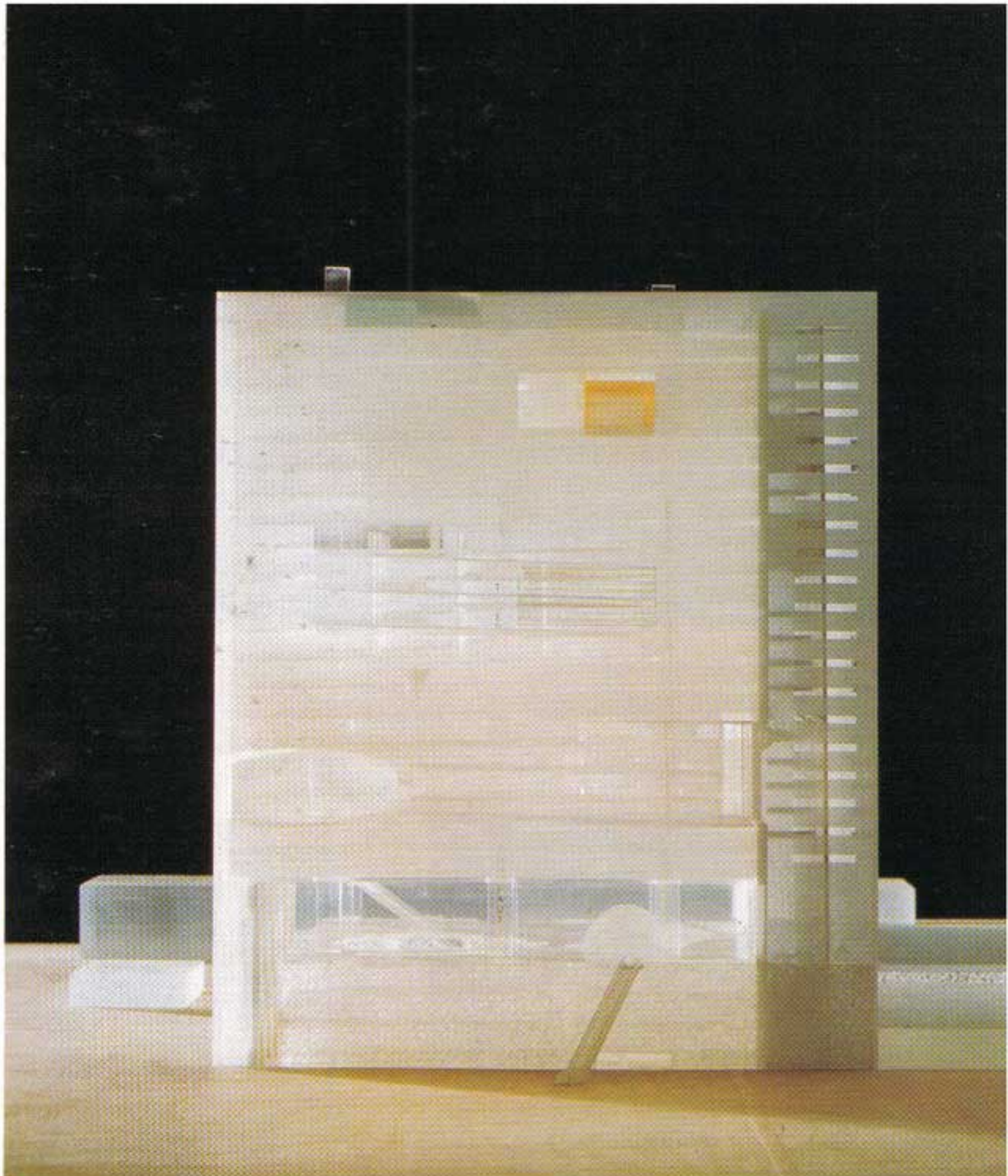
Muro 3 / Wall 3



Muro 6 / Wall 6

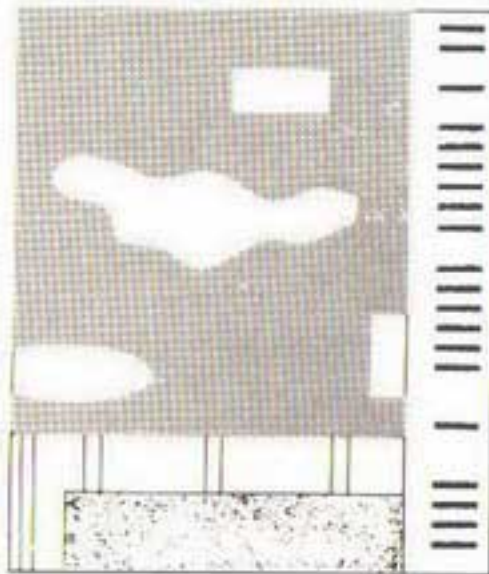


Sección transversal / Cross section

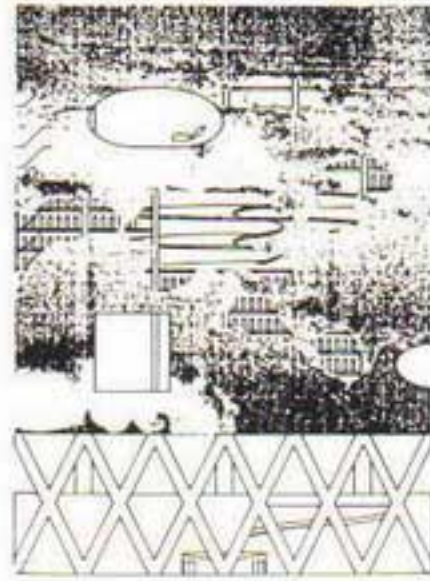




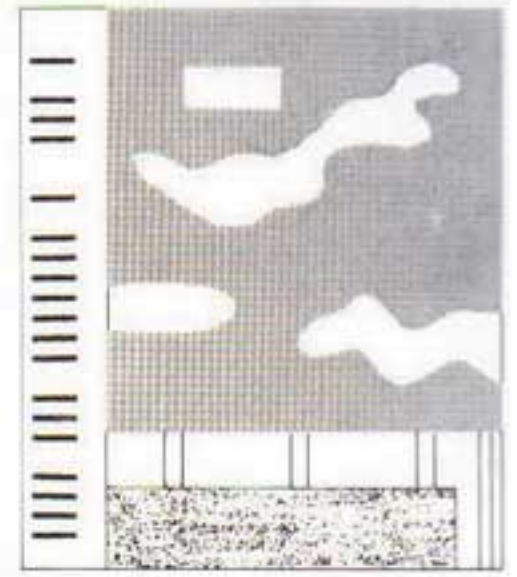
Fachada a la calle Tolibas
Facade towards rue de Tolbiac



Fachada a Paris
Facade facing Paris



Fachada al Sena
Facade overlooking the Seine



Fachada hacia la periferia
Facade facing the suburbs



ZEEBRUGGE

Estación marítima

Este proyecto opta en su forma por una imagen que elude lo convencional, prefiriendo evocar asociaciones sucesivas: mecánicas, industriales, utilitarias, abstractas, poéticas, surrealistas... El objetivo es la combinación de la excelencia artística con la máxima eficacia.

La idea escogida —una *Babel Eficaz*— se inspira en la nueva ambición de unidad europea y en las propias necesidades de la terminal. A diferencia de la torre de Babel original, símbolo de la ambición, del caos y finalmente de la incompetencia, esta torre es una máquina funcional y operativa, que acoge a los viajeros, les entretiene y les orienta hacia sus destinos.

Situado en paralelo con el dique, el solar se divide en dos zonas: una de llegada y otra de salida. El área de espera de vehículos adopta una forma en S que rodea dos espacios circulares: un parque infantil y un restaurante.

El edificio es un híbrido entre una esfera y un cono. Los dos niveles inferiores organizan, de manera eficaz, el tráfico desde y hacia los barcos, haciendo posible que tanto las salidas y las llegadas, como las actividades de carga y descarga y el movimiento en el interior del edificio, se realicen sin dar lugar a la confusión.

Sobre este clasificador se dispone una estación de autobuses, a la que los viajeros pueden acceder cómodamente gracias a un anillo exterior separado del edificio. Sobre ella, dos plantas de aparcamiento serpentean en una espiral ascendente, culminando en un gran vestíbulo público que revela, por primera vez, una vista panorámica del mar y del campo.

Más arriba, el cono se divide en segmentos verticales. Una torre de oficinas divide la esfera, generando el arco del hotel, de la zona administrativa y de los servicios de atención al público. El vacío creado entre estas dos partes ofrece vistas del cielo y del aparcamiento situado bajo el suelo de cristal. En el nivel superior, bajo la cúpula de cristal, las dos mitades quedan de nuevo conectadas por una serie de pasarelas.

Sea terminal

Zeebrugge, Bélgica. 1989

This project opts for a form which avoids the familiar, instead evoking successive associations: mechanical, industrial, utilitarian, abstract, poetic, surrealist... It combines artistic excellence with maximum efficiency.

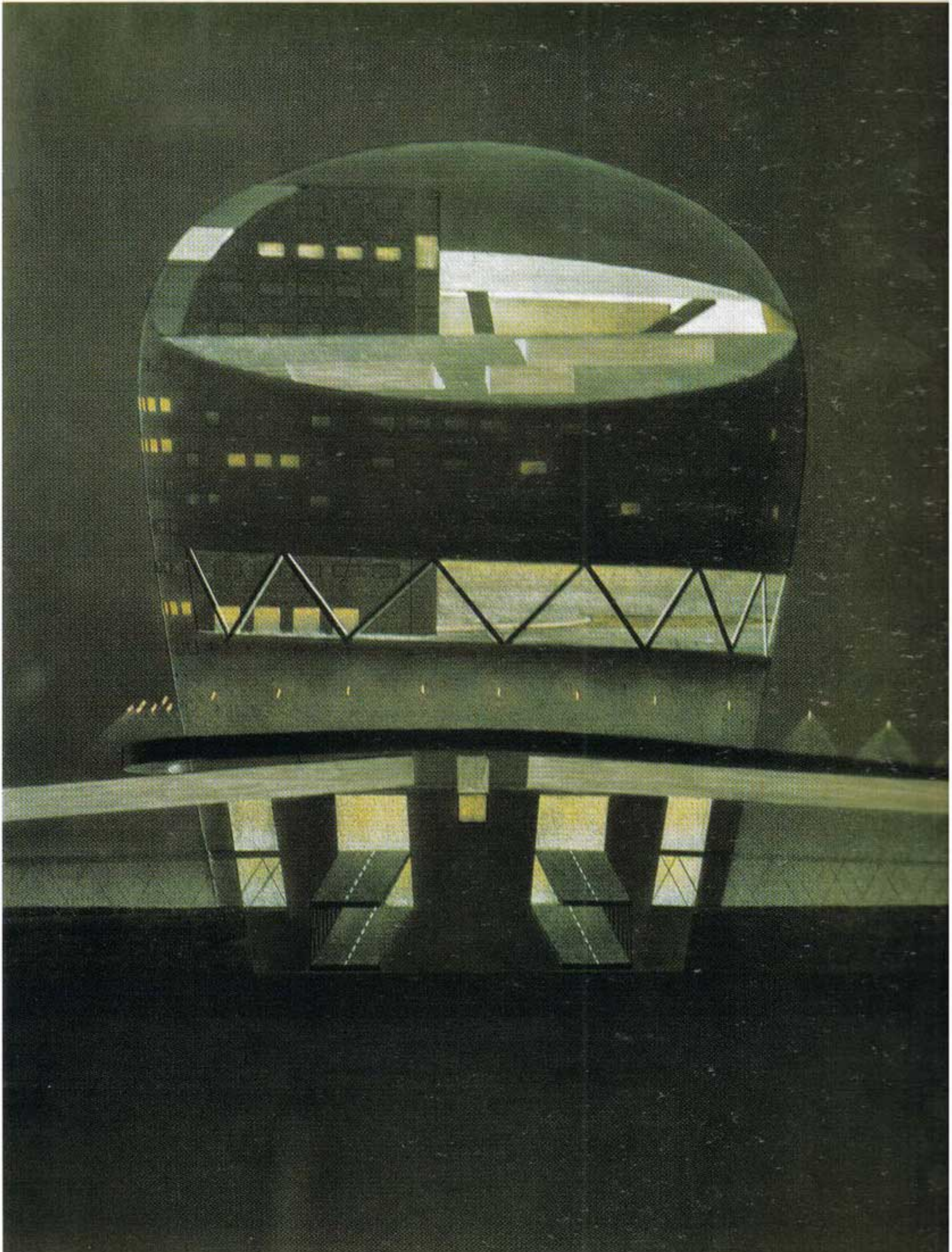
The theme chosen — «A Working Babel» — is analogous to Europe's new aspirations and to the needs of the terminal. While Babel was originally a symbol of ambition, chaos, and finally incompetence this tower is functional and operative, welcoming the masses of travelers, entertaining them, and sending them off again to their destinations.

Parallel to the dike, the site is divided into incoming and outgoing zones. The stream of waiting cars assembles in a S-form around two circular areas: the first is a playground/park; the second, a drive-in restaurant/amusement area.

The building is a cross between a ball and cone. The two lower floors conduct traffic to and from the boats with maximum efficiency: even when four boats are being loaded and unloaded at the same time, the approach to and from the land, and movement within the building has been conceived to allow traffic to proceed without confusion.

Above this «sorting-machine» lies a layer for buses to which travellers can comfortably gain access by way of a separate external loop. Above, two floors of parking wind in an ascending spiral, culminating in a great public hall, which reveals, for the first time, a panoramic view of the sea and countryside.

Further up, the cone splits into vertical segments: a tower of offices divides the sphere into an arch for the hotel and an area for the administrative and promotional services. The void between these two parts offers an upward view to the sky and a downward view, through the glass floor, to the depths of the parking garage. On the top level, under the arching glass roof, the two halves are connected again by sky bridges.



- 9 Plantas superiores
- 1 Sala de conferencias
- 2 Casos
- 3 Recepción
- 4 Casos
- 5 Asos
- 6 Piscina
- 7 Ymnasios
- 8 Asos

- 8 Planta de oficinas y hotel
- 1 Hotel
- 2 Habitación tipo
- 3 Baño
- 4 Asos
- 5 Vacio restaurante
- 6 Oficina
- 7 Asos
- 8 Area de oficinas
- 9 Abllio area de oficina / habitaciones del director
- 10 Asos
- 11 Pantalla de cine y video

- 7 Vestibulo
- 1 Vestibulo hotel
- 2 Restaurante
- 3 Cocina
- 4 Ba
- 5 Asos
- 6 Anillo peatonal
- 7 Oficinas
- 8 Asos
- 9 Zona de exposicion y de servicios al publico
- 10 Cine
- 11 Pantalla de cine y video

- 6 Hall publico
- 1 Sala de espera
- 2 Asos
- 3 Restaurante
- 4 Cocina
- 5 Bar
- 6 Asos
- 7 Oficinas
- 8 Mostradores
- 9 Asos
- 10 Cafeteria
- 11 Cocina
- 12 Mirador
- 13 Bar

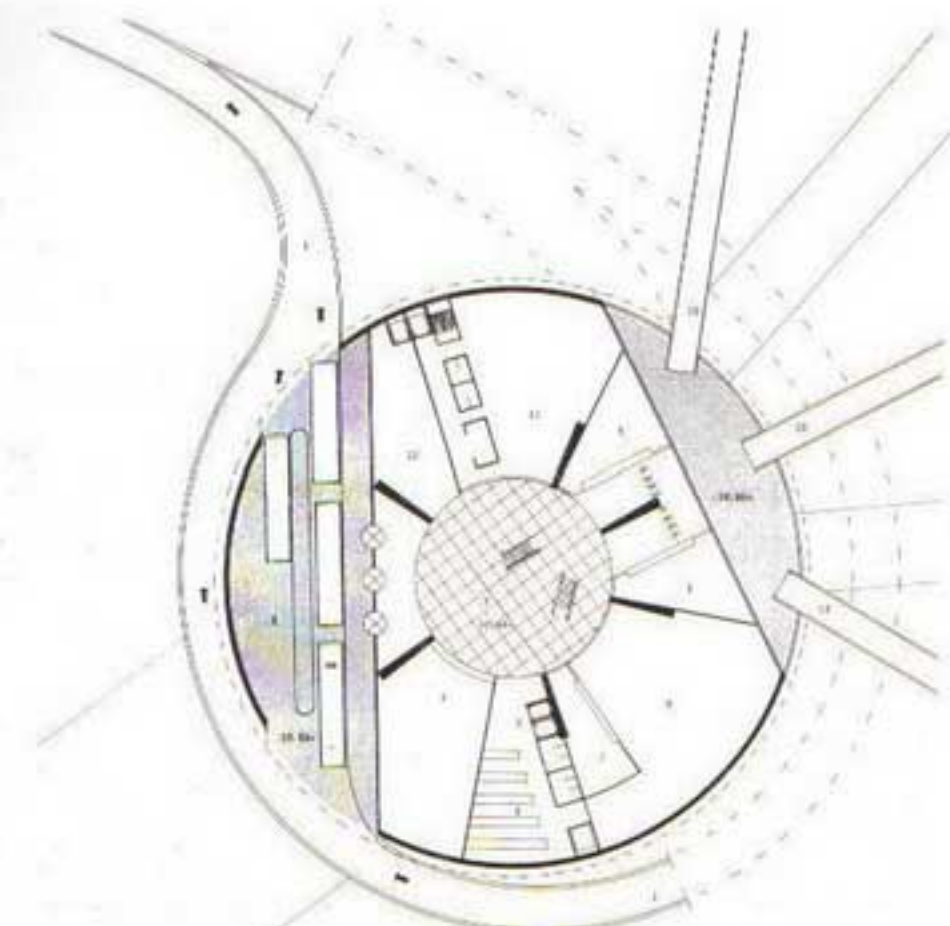
- 5 Area de camioneros
- 1 Aparcamiento
- 2 Oficinas
- 3 Asos
- 4 Mostradores
- 5 Sala de espera
- 6 Asos
- 7 Cafeteria
- 8 Cocina
- 9 Sala de espera
- 10 Asos

- 4 Entrada aparcamiento
- 1 Entrada aparcamiento
- 2 Anillo de autobuses
- 3 Entrada aparcamiento
- 4 Aparcamiento
- 5 Vacio vestibulo

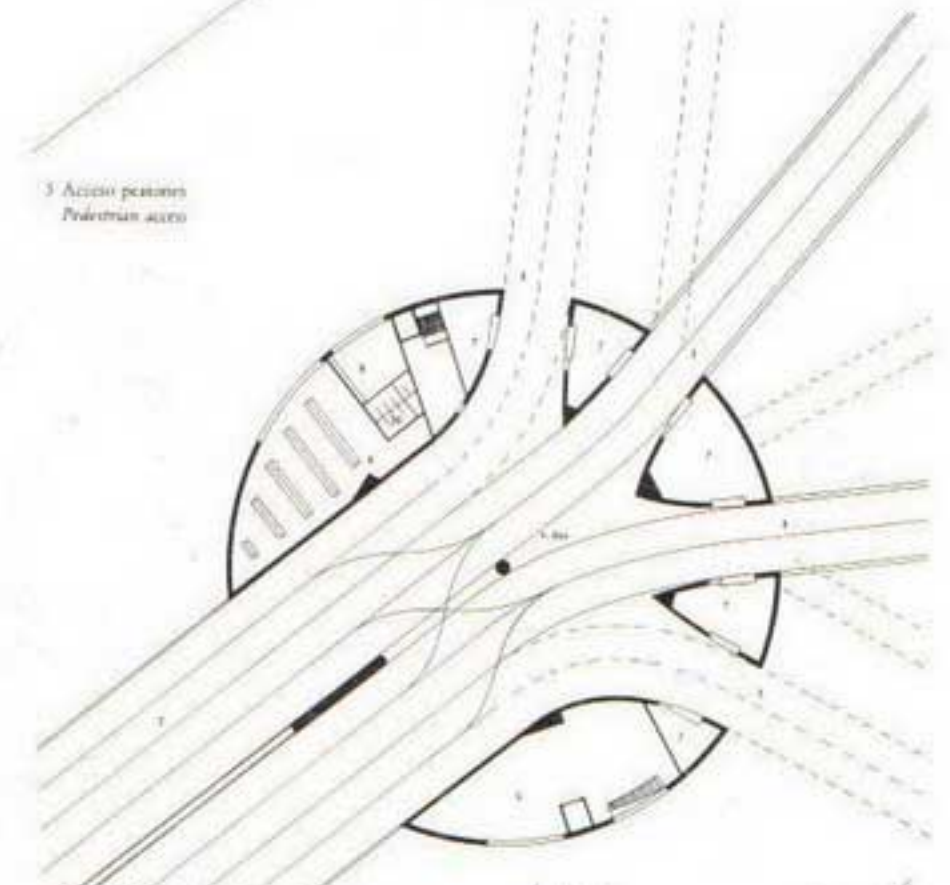
- 3 Trafico peatonal
- 1 Anillo de autobuses
- 2 Parada de autobuses/taxis
- 3 Vestibulo
- 4 Recepcion
- 5 Acceso a oficinas
- 6 Compras
- 7 Cocina
- 8 Restaurante
- 9 Billetes/Admisia
- 10 Pasarela peatonal
- 11 Oficina de informacion
- 12 Acceso hotel

- 2 Trafico de vehiculos privado
- 1 Salida de vehiculos privados
- 2 Entrada de vehiculos privados
- 3 Pasarela a Embarcadero 1
- 4 Pasarela a Embarcadero 2
- 5 Posible ampliacion
- 6 Oficina de carga
- 7 Control de billetes
- 8 Ventanero mujeres
- 9 Ventanero hombres
- 10 Asos

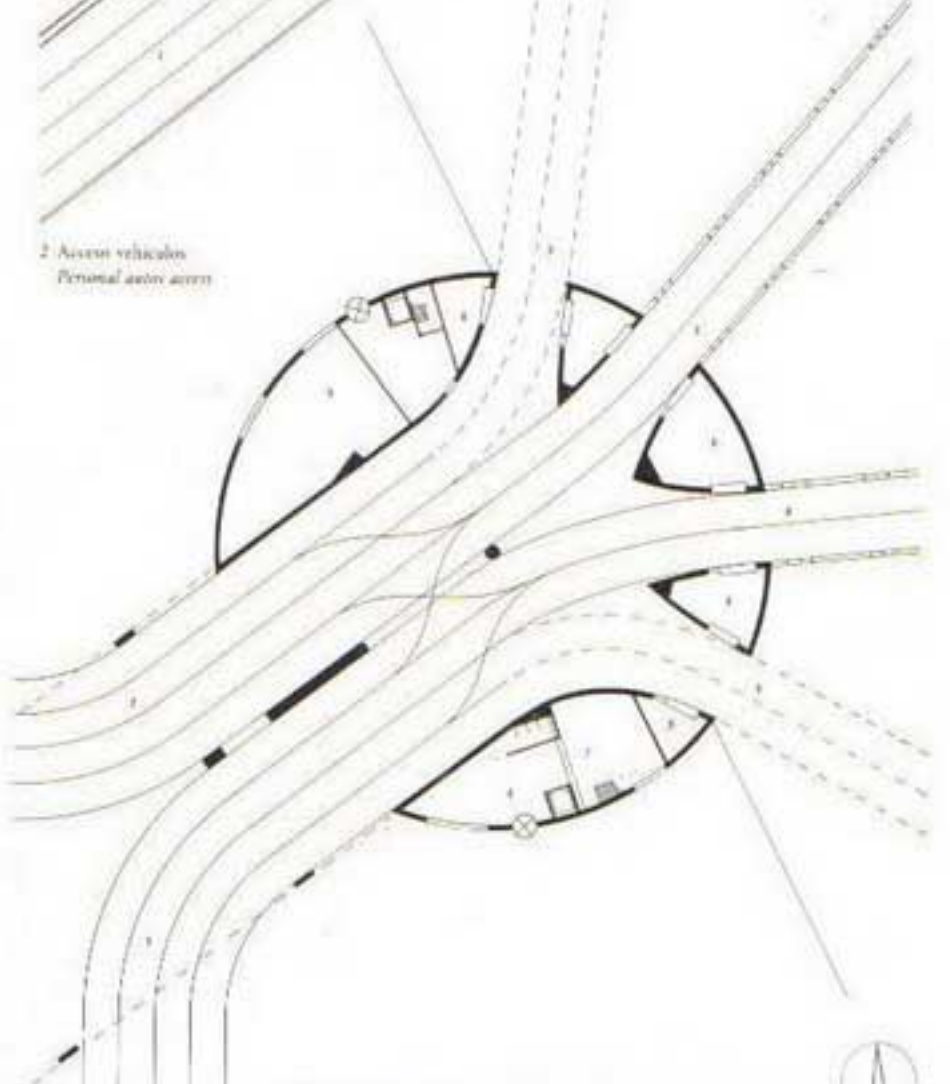
- 1 Trafico de camiones
- 1 Salida de camiones
- 2 Entrada de camiones
- 3 Pasarela a Embarcadero 1
- 4 Pasarela a Embarcadero 2
- 5 Posible ampliacion
- 6 Entrada de conductores
- 7 Mostrador de carga
- 8 Control de billetes
- 9 Bodega
- 0 Asos



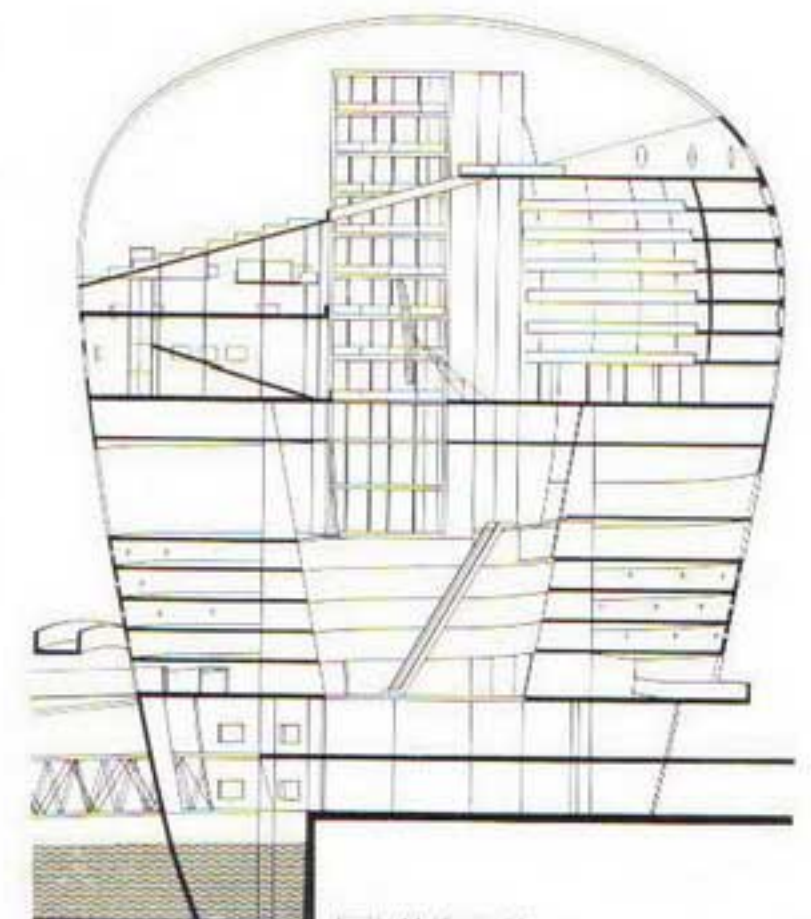
3 Acceso peatonal
Paseo de acceso



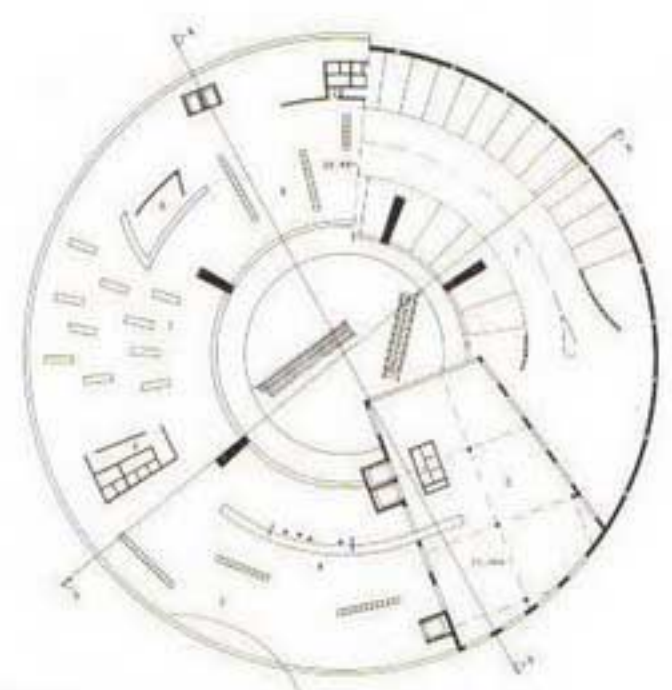
2 Acceso vehiculos
Personal auto acceso



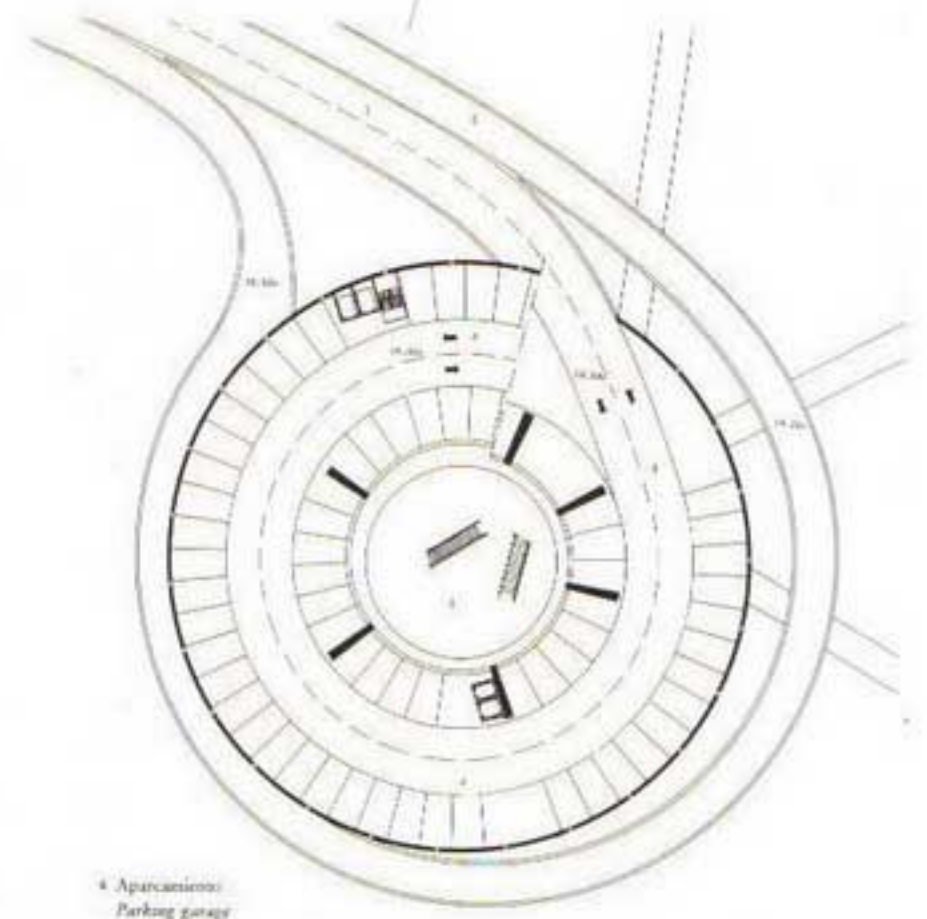
1 Acceso camiones / Trucks acceso



Sección AA / Sección AA

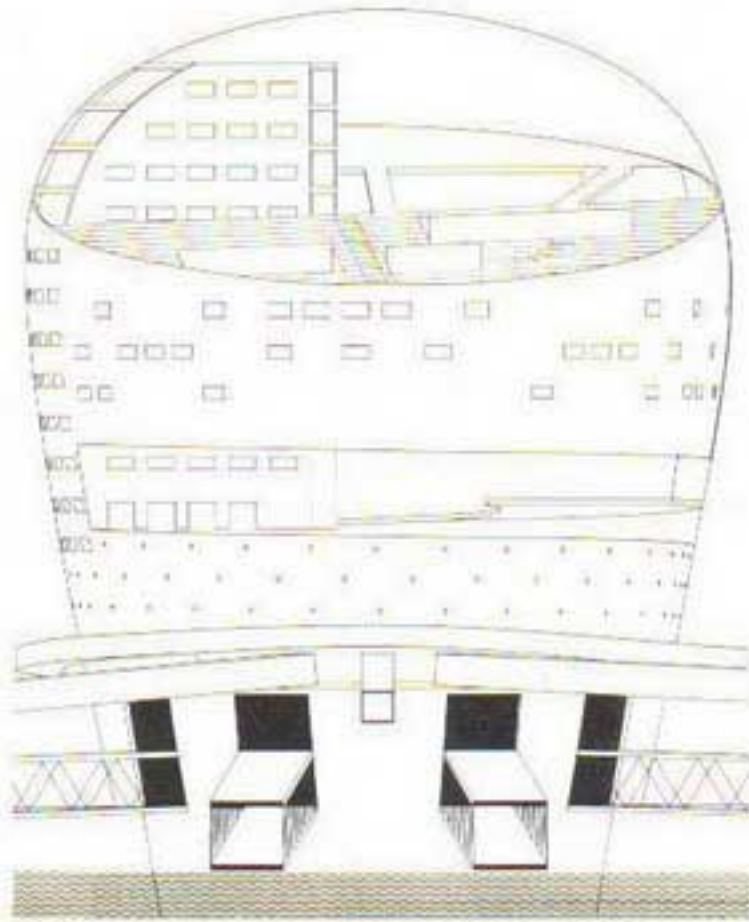


5 Area camioneros / Truckers level



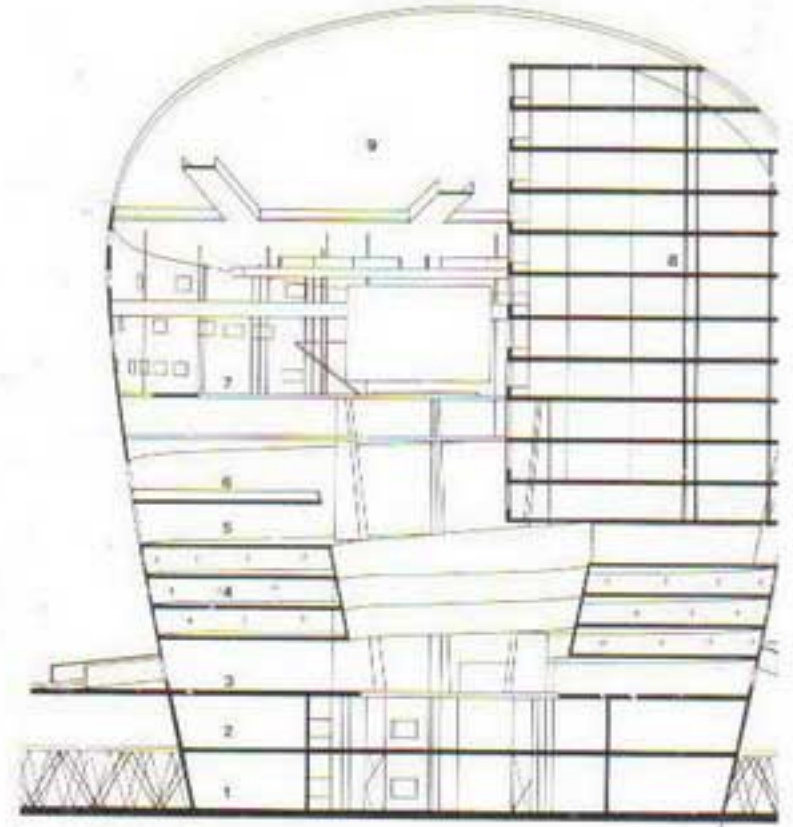
4 Aparcamiento
Parking garage

- 9 Top floor**
 1 Conference rooms
 2 Corridor
 3 Reception
 4 Cash
 5 Toilets
 6 Swimming pool
 7 Dressing rooms
 8 Toilets



Alzadeh Nordeste / Northeast elevation

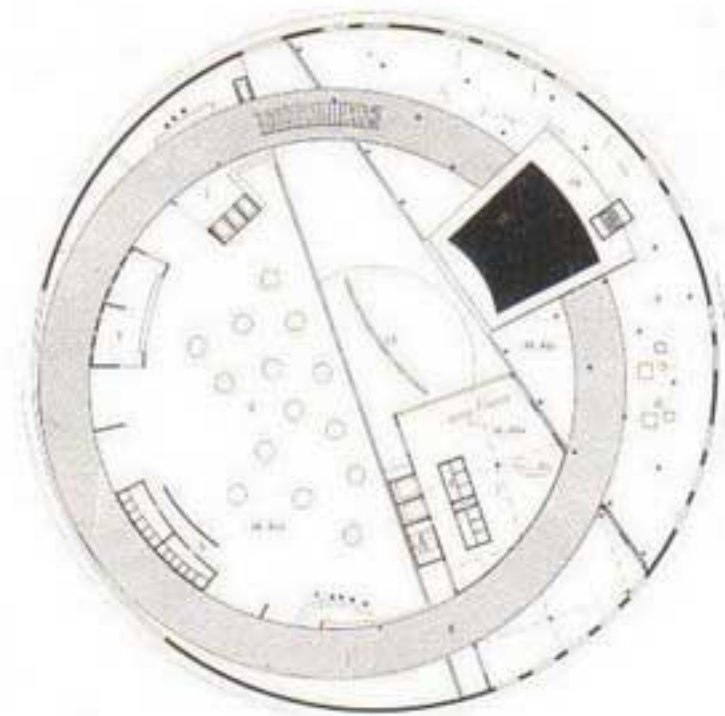
- 8 Hotel and office**
 1 Hotel
 2 Hotel room
 3 Bathroom
 4 Toilet
 5 Visual restaurant
 6 Office
 7 Toilets
 8 Office floor
 9 External office floor
 director's room
 10 Toilets
 11 Film/vidéo areas



Section BB - Jazayeri AB

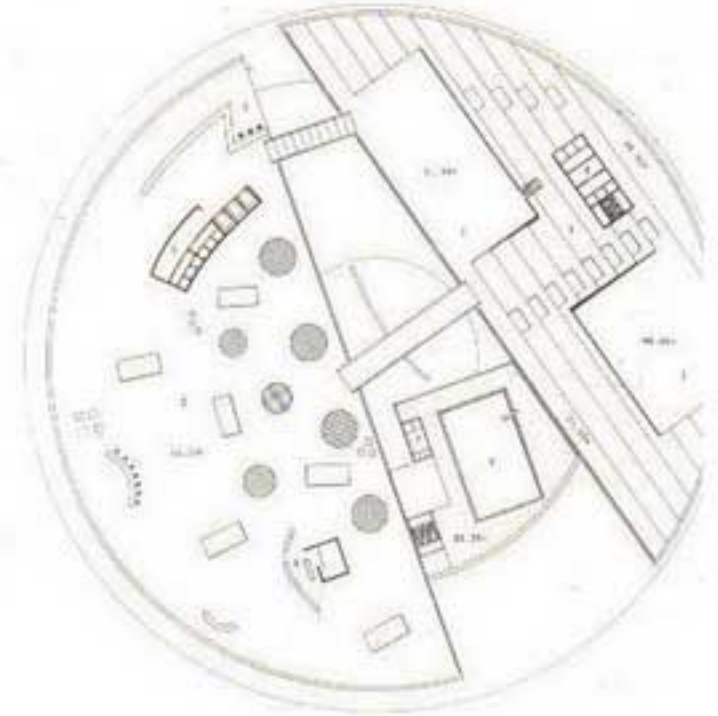
- 7 Lobby**
 1 Hotel Lobby
 2 Restaurant
 3 Kitchen
 4 Bar
 5 Toilets
 6 Ring Park
 7 Office
 8 Toilets
 9 Exposition
 promotion area
 10 Cinema
 11 Exhibition areas

- 6 Public hall**
 1 Waiting area
 2 Toilets
 3 Restaurant
 4 Kitchen
 5 Bar
 6 Toilets
 7 Office
 8 Counters
 9 Toilets
 10 Cafeteria
 11 Kitchen
 12 Balcony
 13 Bar



2 Vestibule / Lobby

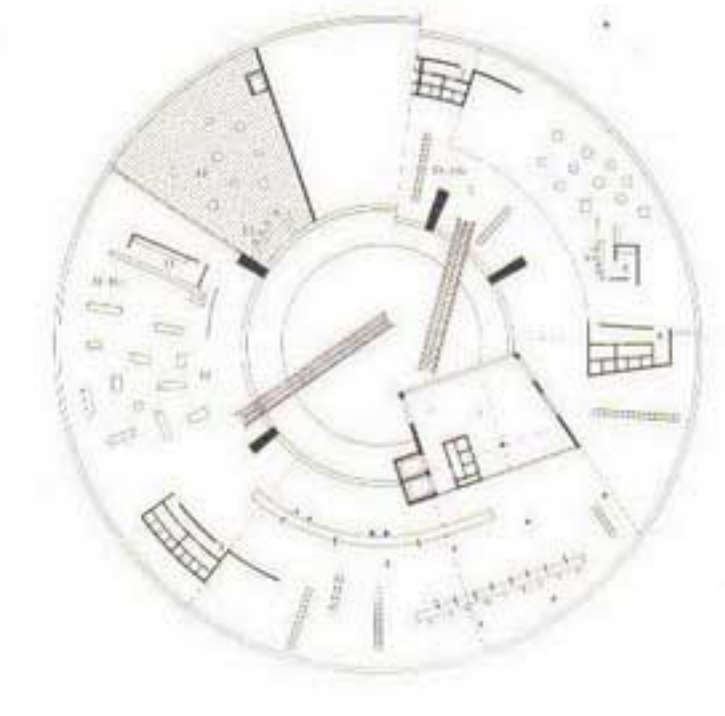
- 5 Hall-Truckdrivers**
 1 Parking garage
 2 Office
 3 Toilets
 4 Counters
 5 Waiting area
 6 Toilets
 7 Cafeteria
 8 Kitchen
 9 Waiting area
 10 Toilets



9 Plateau superieur / Terrace / Top floor / Terrace

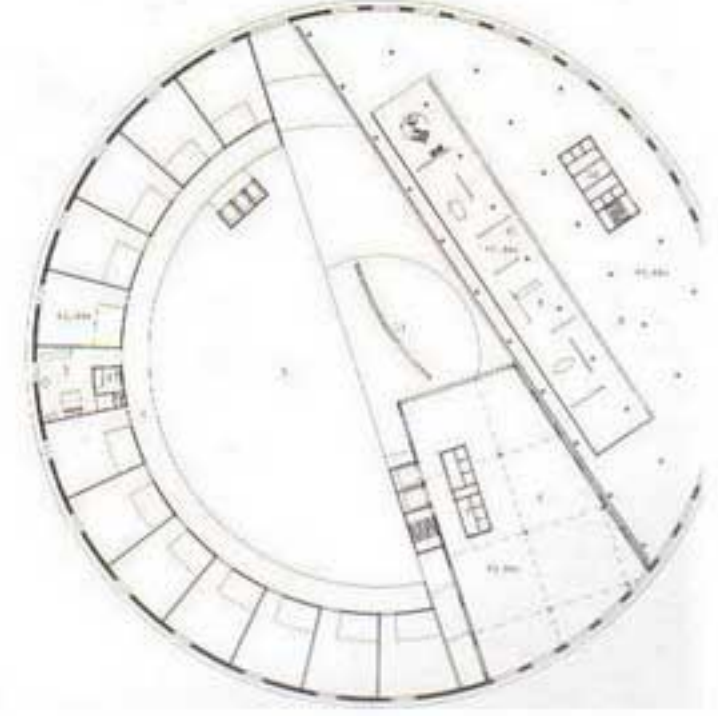
- 4 Entrance parking garage**
 1 Entrance parking garage
 2 Bus ring
 3 Entrance parking garage
 4 Parking garage
 5 Void lobby

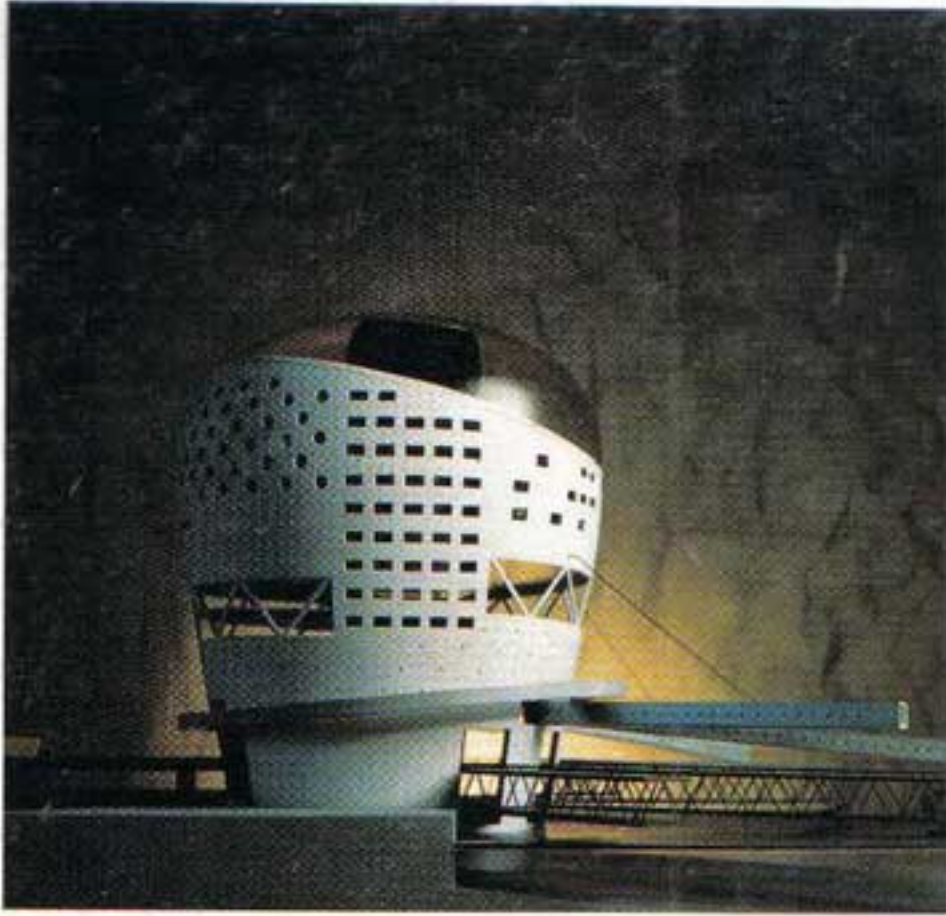
- 3 Pedestrian traffic**
 1 Bus ring
 2 Bicyclist stop
 3 Lobby
 4 Reception
 5 Entrance to office
 6 Lockers
 7 Kitchen
 8 Service restaurant
 9 Ticket station
 10 Pedestrian bridge
 11 Service office
 12 Entrance hotel



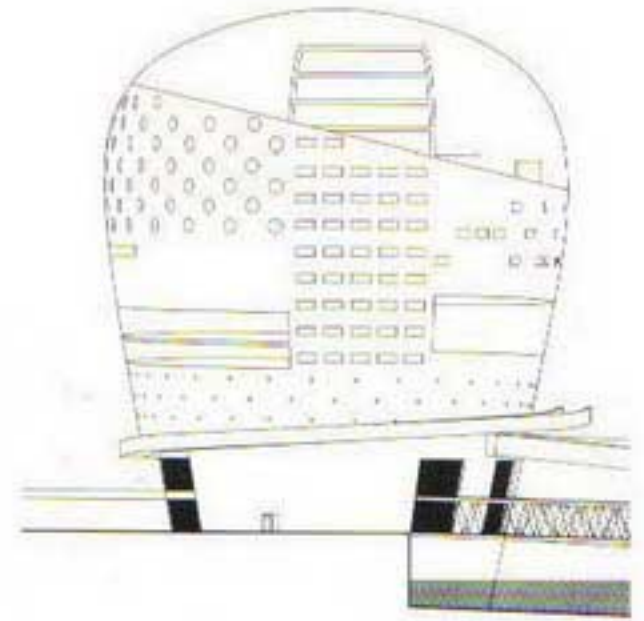
- 2 Personal automobile traffic**
 1 Personal auto exit
 2 Personal auto entrance
 3 Bridge to boat 1
 4 Bridge to boat 2
 5 Possible extension
 6 Office freight
 7 Ticket control
 8 Women's dressing room
 9 Men's dressing room
 10 Toilets

- 1 Truck Traffic**
 1 Truck exit
 2 Truck entrance
 3 Bridge to boat 1
 4 Bridge to boat 2
 5 Possible extension
 6 Entrance truck drivers
 7 Ticket control
 8 Ticket control

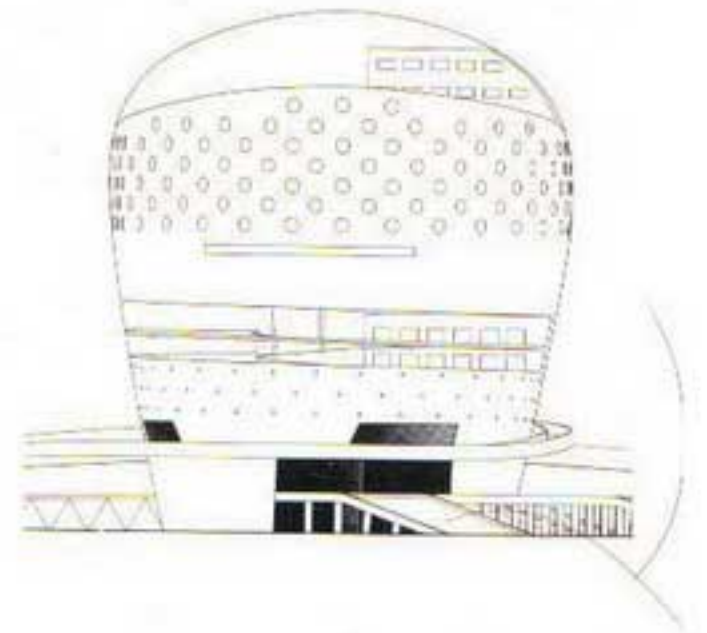




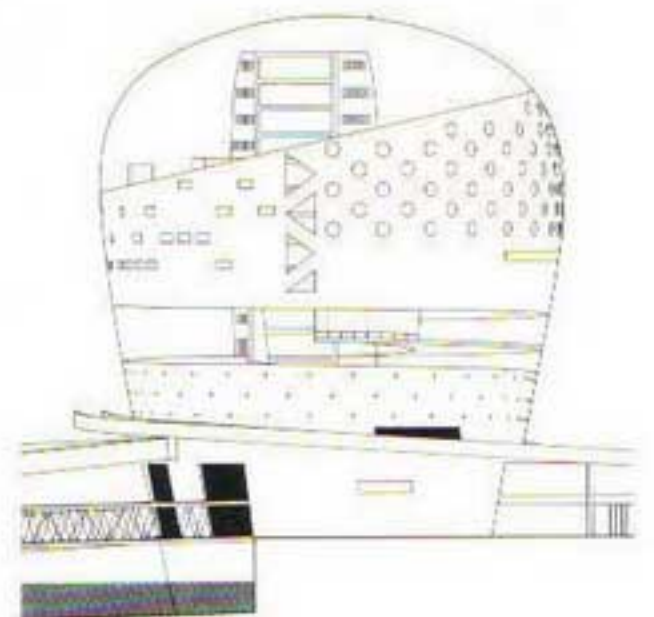
Alzadeh Southeast
Southeast elevation

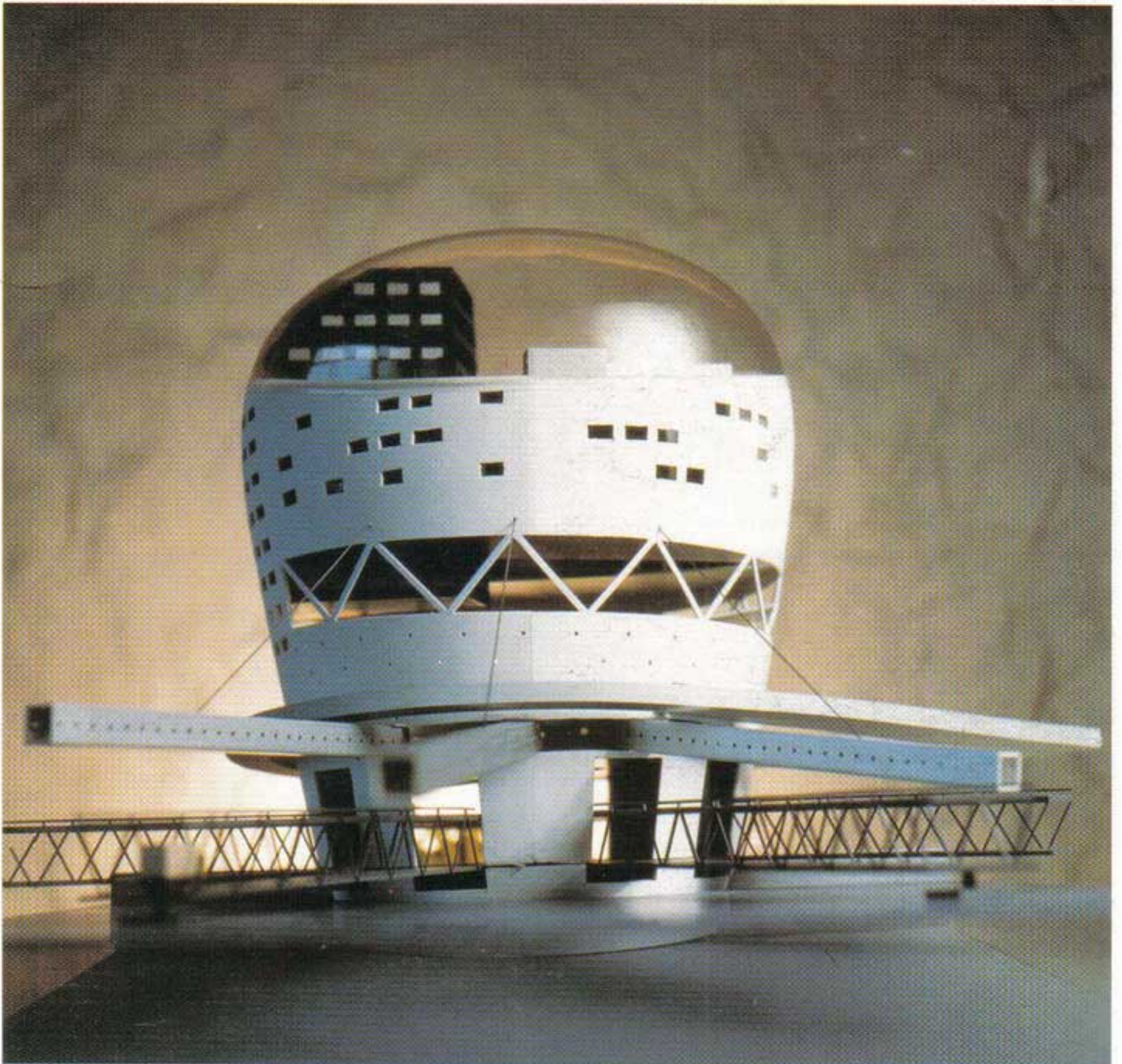


Alzadeh Southwest
Southwest elevation



Alzadeh Northwest
Northwest elevation





NEXUS WORLD

Conjunto residencial

Siempre que un arquitecto occidental considera la posibilidad de construir en Japón se enfrenta al siguiente dilema ¿Debería el proyecto ser *lo más occidental posible* —una exportación europea más, como las pinturas de Van Gogh, los Mercedes o los bolsos de Louis Vuitton—? ¿O debería reflejar el hecho de su construcción en Japón? En Nexus World este dilema se acentuó dada la naturaleza de la ubicación del edificio, la ciudad de Fukuoka, un contexto más organizado, menos *caótico* de lo que es habitual en una ciudad japonesa. El único aspecto *japonés* del planeamiento que hizo Isozaki es la colocación de un par de torres de 120 metros de altura en el centro de un bloque perimetral bajo, pues de no haber sido así todo él hubiera resultado casi europeo. Para éste nuestro primer proyecto en Japón, quisimos presentar un tipo de vivienda diferente al edificio de apartamentos convencional o a la vivienda aislada que habíamos experimentado en Europa, cuya construcción fuera posible dentro de las condiciones económicas de este país. El proyecto consta de veinticuatro viviendas unifamiliares de tres plantas agrupadas en dos bloques. Contrastando con esta idea de compacidad, un patio vertical privado penetra en el interior de cada una de las casas, introduciendo luz y espacio en el centro de éstas. Los bloques se encuentran rodeados por unos *ciclópeos* muros cerrados que actúan como zócalos de las torres de Isozaki, y de los cuales parecen *escapar* las cubiertas flotantes de las casas. El acceso al interior de las viviendas se realiza a través de plataformas situadas sobre estos muros, que rodean y atraviesan los bloques. El objetivo fue proporcionar a cada casa una amplia gama de condiciones espaciales y de contrastes tectónicos: confinado-díafano, íntimo-abierto, público-privado, alto-bajo, tosco-refinado, oscuro-claro, concreto-abstracto.

En la primera planta se dispone de un patio privado, la segunda se ocupa por los dormitorios, y en la tercera se crea una *suite* —que incluye estar, comedor y una habitación adicional— en la que una serie de pantallas, cortinas y otros elementos móviles permiten la creación de ambientes diferentes. Así, mientras que en la segunda planta todas las habitaciones poseen un carácter íntimo e introvertido, en el tercer nivel las tensiones acumuladas explotan en un único y extrovertido espacio, volcado al exterior, a las vistas, al cielo.

Residential complex

Fukuoka, Japan, 1991

Confronted with the possibility of building in Japan, a western architect faces a dilemma: Should the project be «as western as possible» — is it just another export form Europe to Japan like Van Gogh's paintings, a Mercedes car, or a Louis Vuitton bag? — or should it reflect the fact that it is built in Japan? In the case of the Nexus World project, the dilemma is reinforced by the nature of the site: the building is located in Fukuoka, but in a context which is more organized, less «chaotic» than the typical Japanese city. The only «Japanese» aspect of Isozaki's masterplan is perhaps to put the pair of 120m-high skyscrapers at the center of an otherwise almost European, low perimeter block.

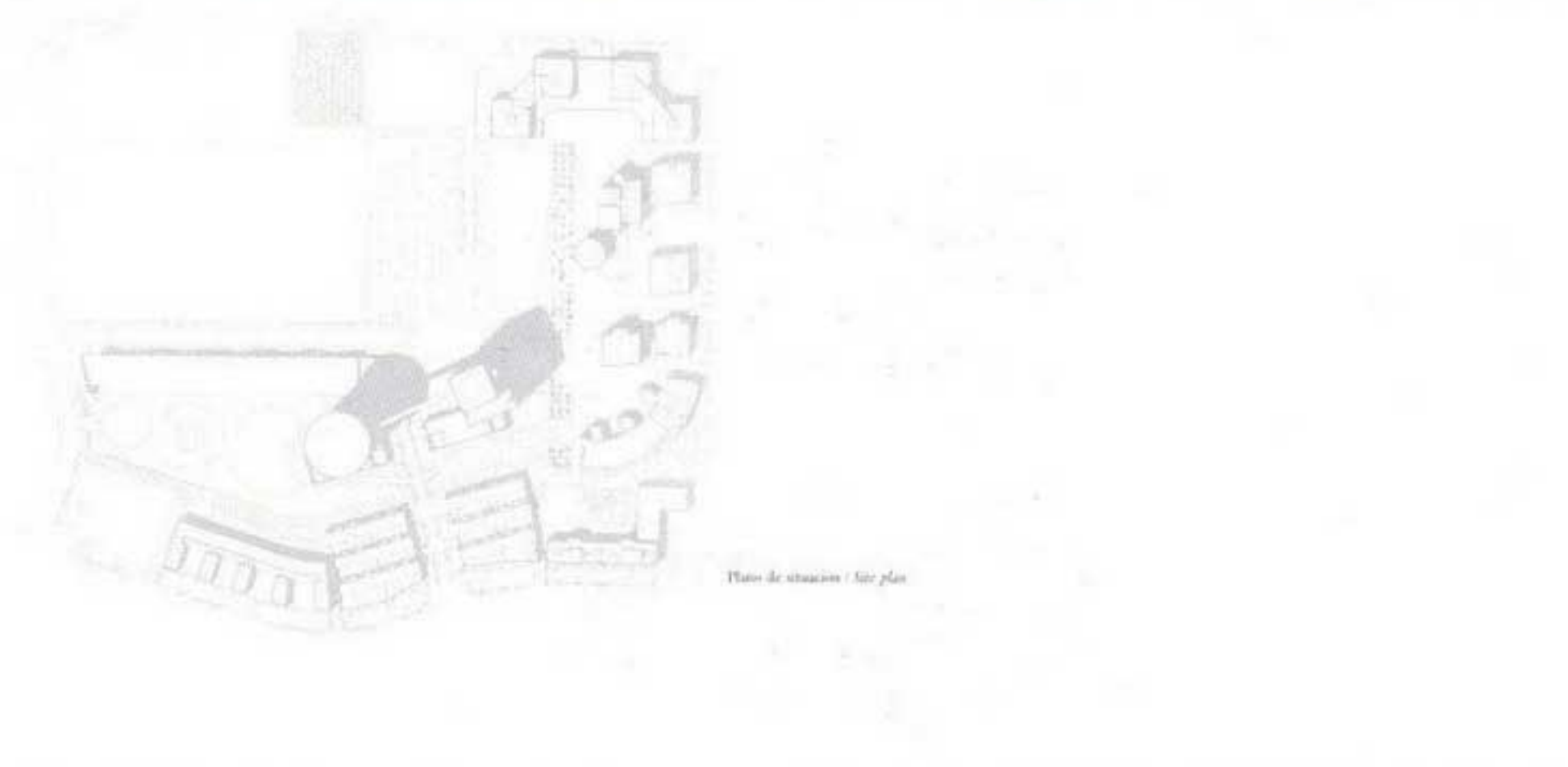
For our first project in Japan we wanted to introduce a new type of housing —not the conventional apartment building, not the freestanding house that we had experimented in Europe— but one which could now be realised in the (economic) conditions of Japan. The project consists of 24 individual houses, each three stories high, packed together to form two blocks. In contrast to their compactness, each house is penetrated by a private vertical courtyard that introduces light and space into the center of each house.

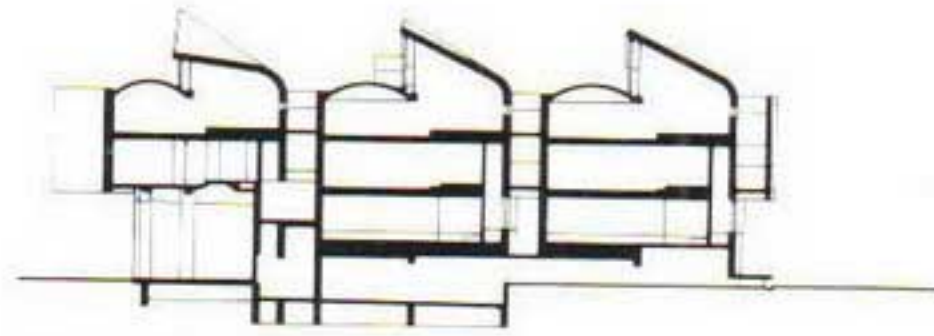
The exterior of the blocks is marked by closed «cyclopean» walls that serve as socles to Isozaki's towers. «Escaping» from the block walls are the floating rooflines of the houses. The walls are lifted to give access to the interior of the blocks —each house is accessible through a concourse that runs around and through the blocks. In each house we tried to offer a rich variety of spacial conditions and tectonic contrasts: enclosed vs. exploding, intimate vs. open, public vs. private, high vs. low, rough vs. refined, dark vs. light, concrete vs. abstract. The first floor accomodates a private stone garden and an entrance; on the second floor are different bedrooms; on the third floor is a complex of living, dining and an extra room that together form a suite where screens, curtains and other mobile elements allow different scenarios. If, on the second floor, all rooms are intimate and introverted, on the third floor the built up tensions explode in a single extroverted space, which is connected to outside space, to the view, to the sky.



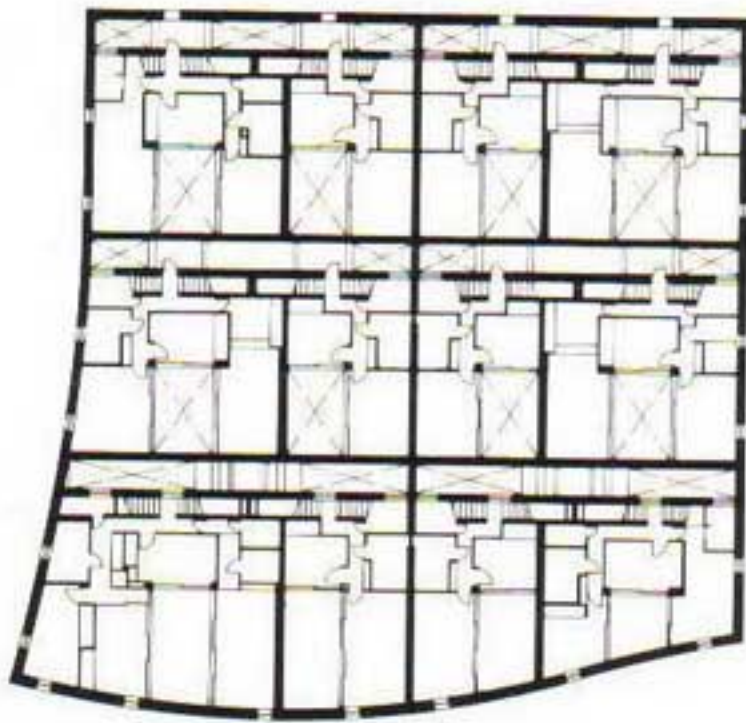
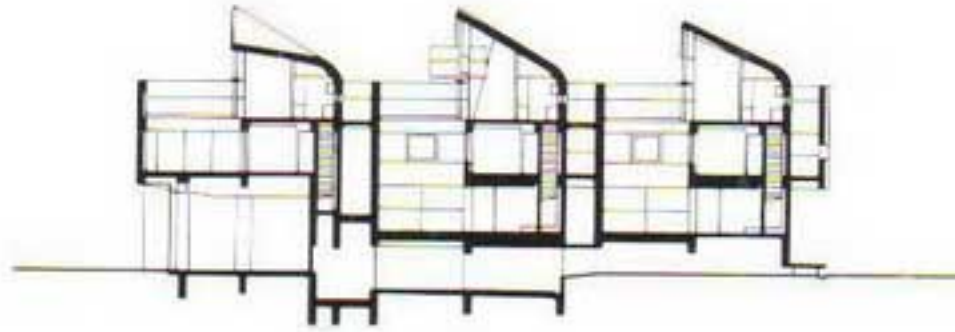




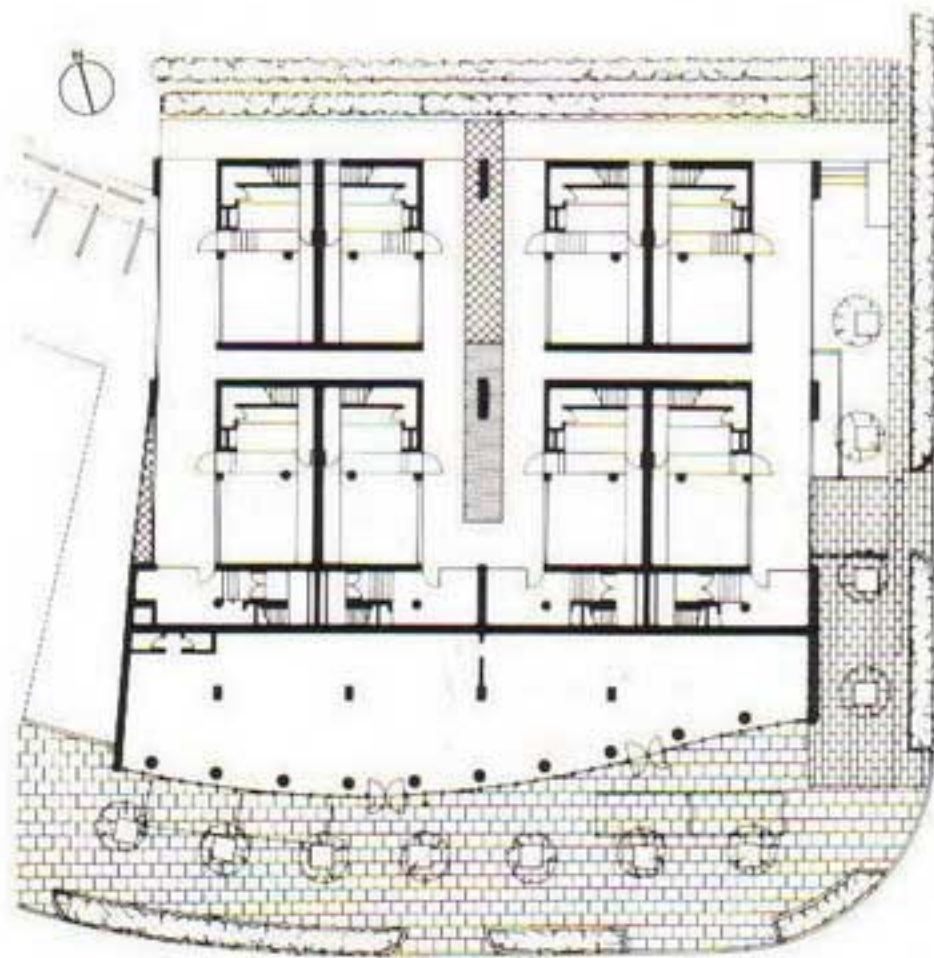
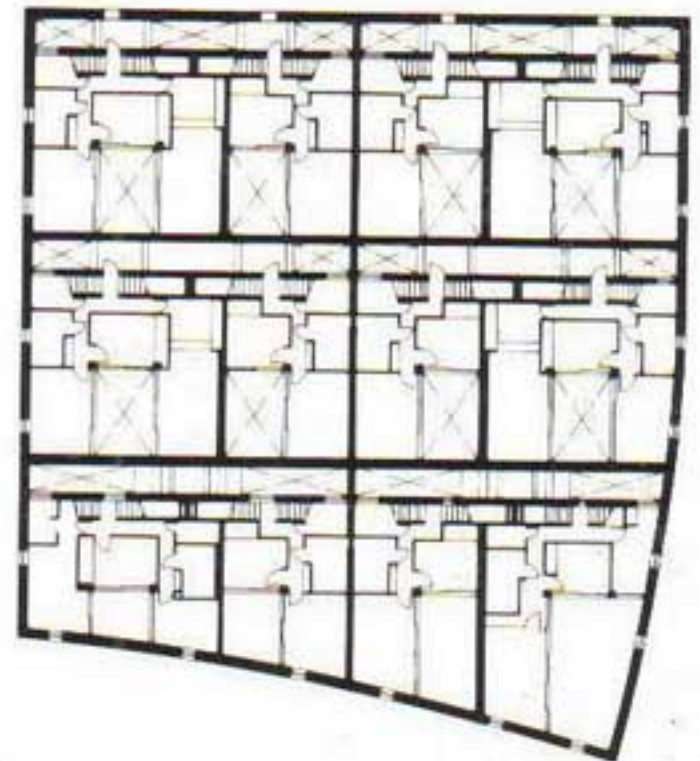




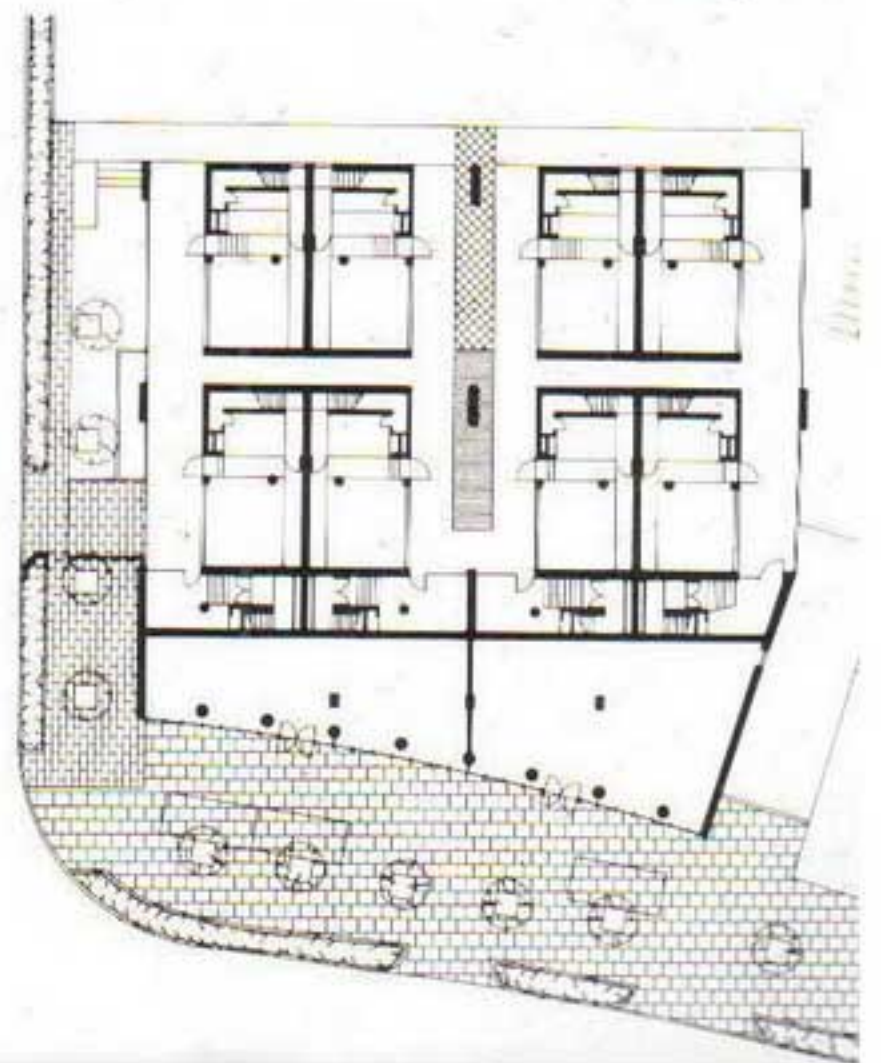
Secciones transversales / Cross section

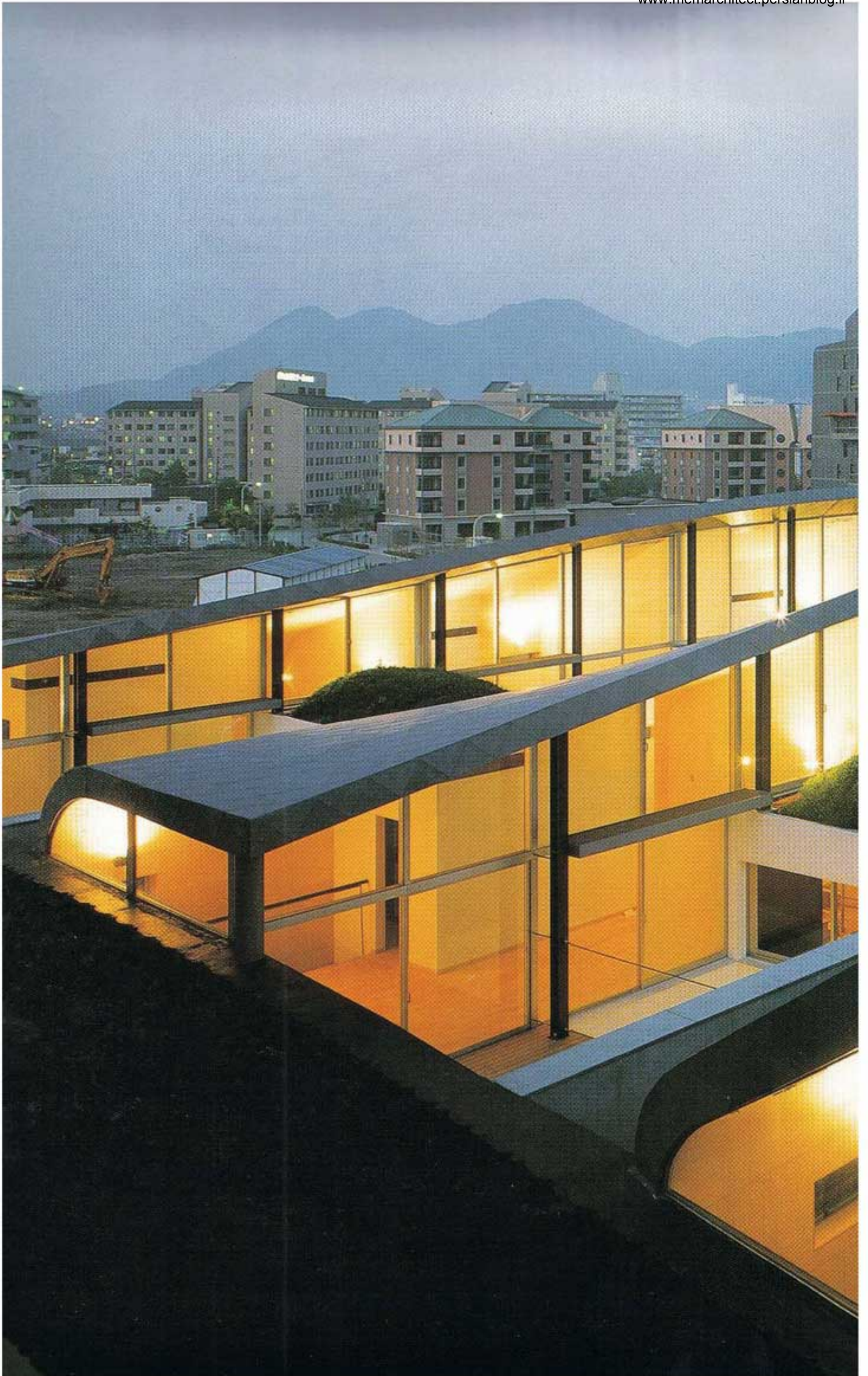


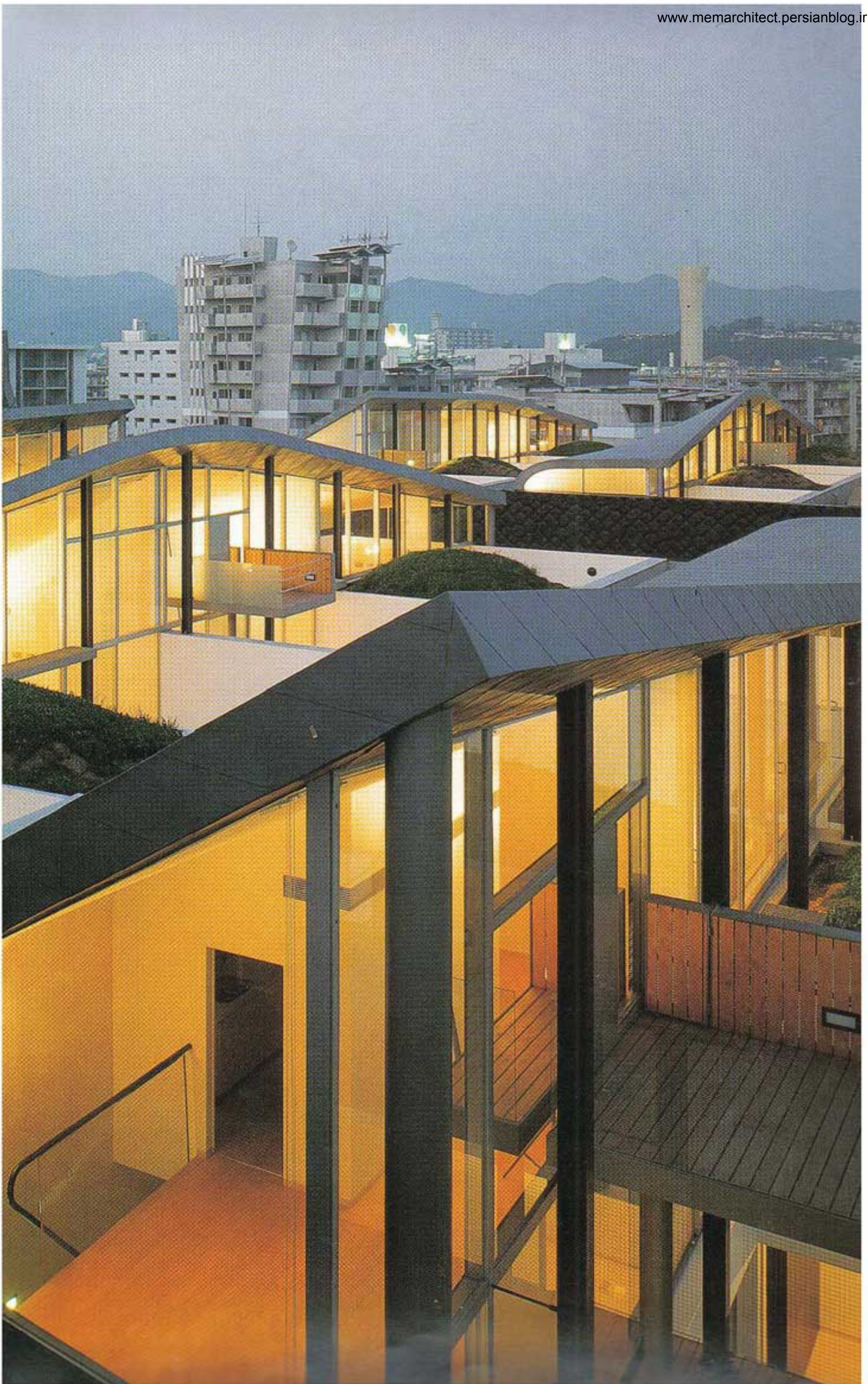
Planta segunda
Second floor plan

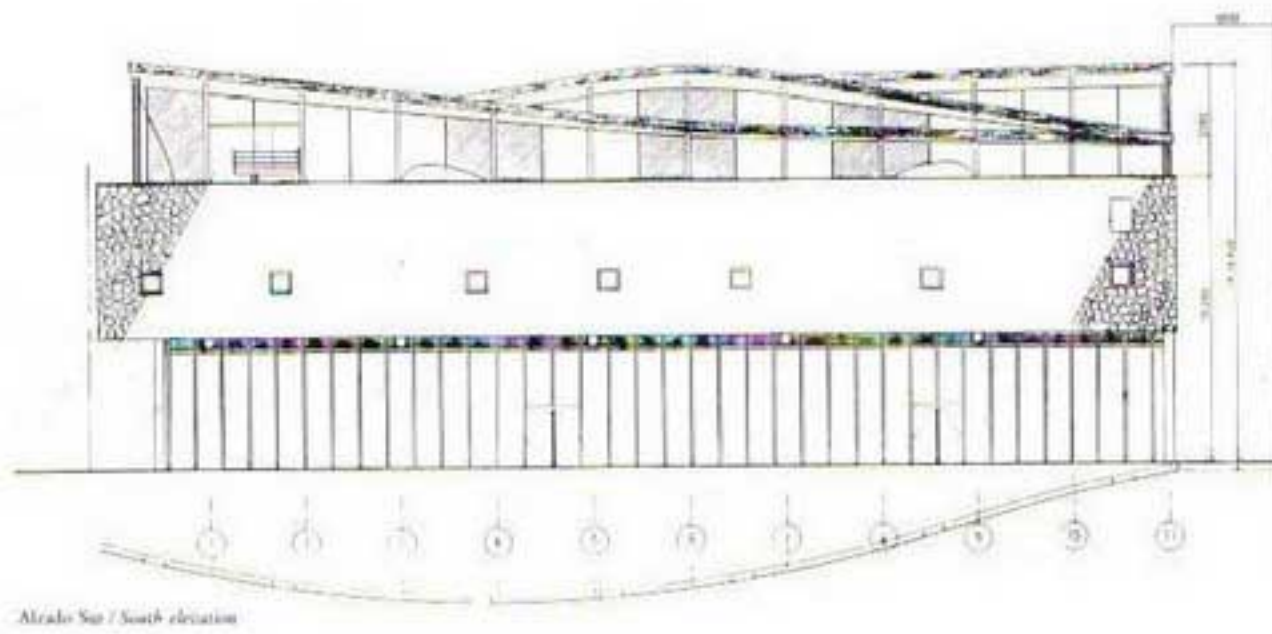
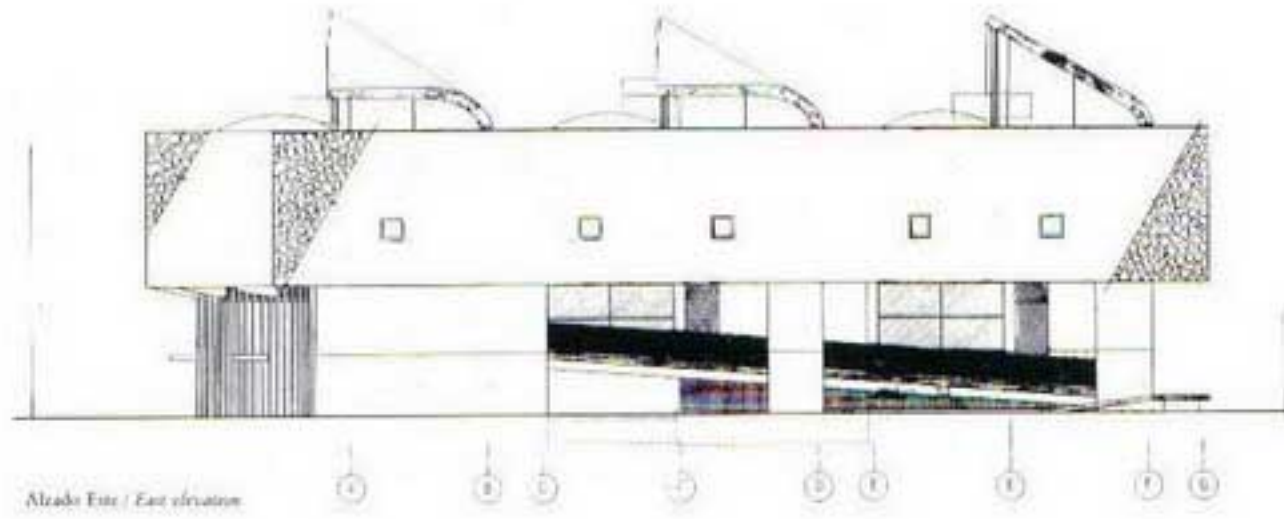


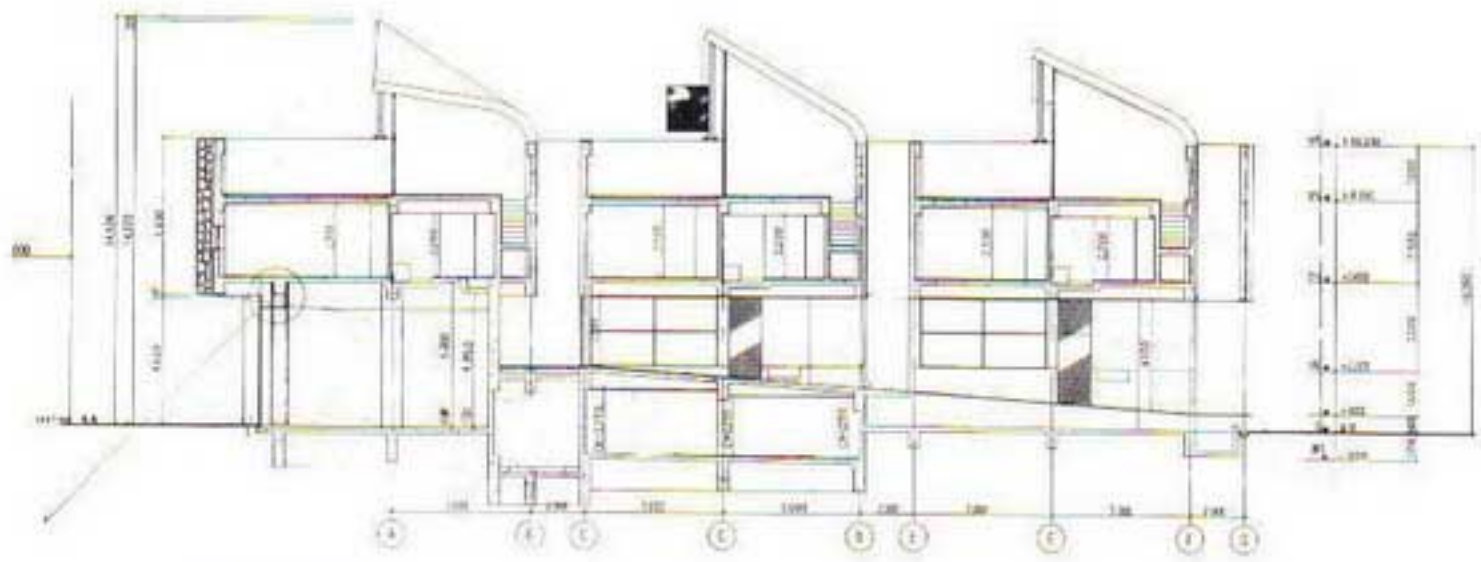
Planta baja / Ground floor plan



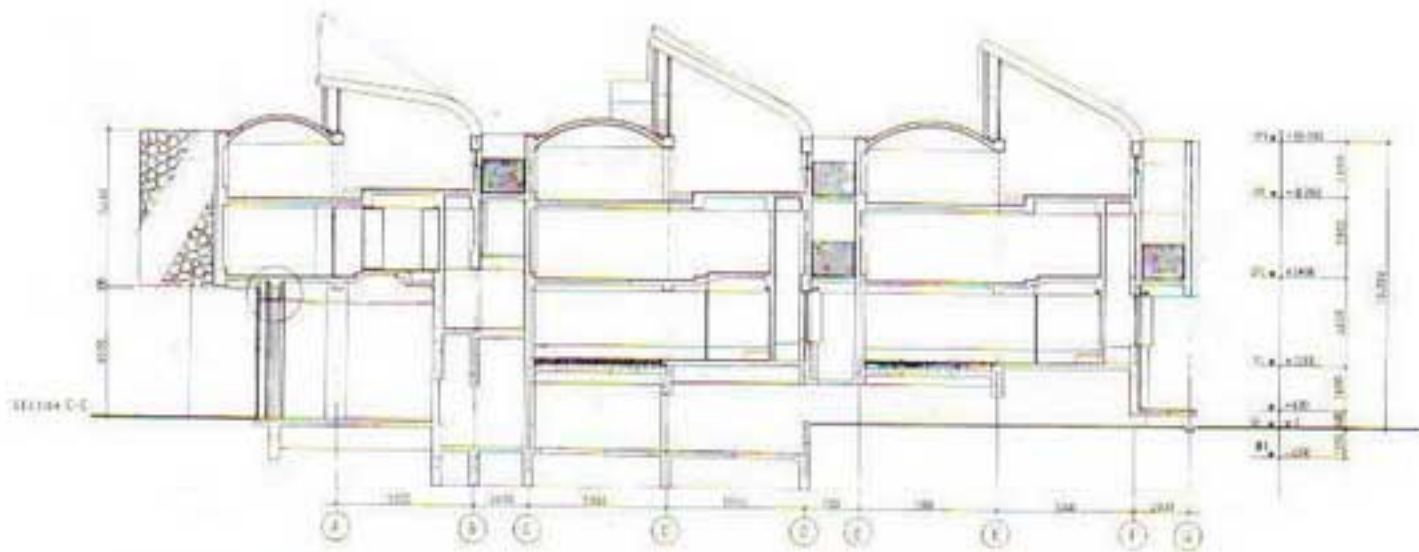




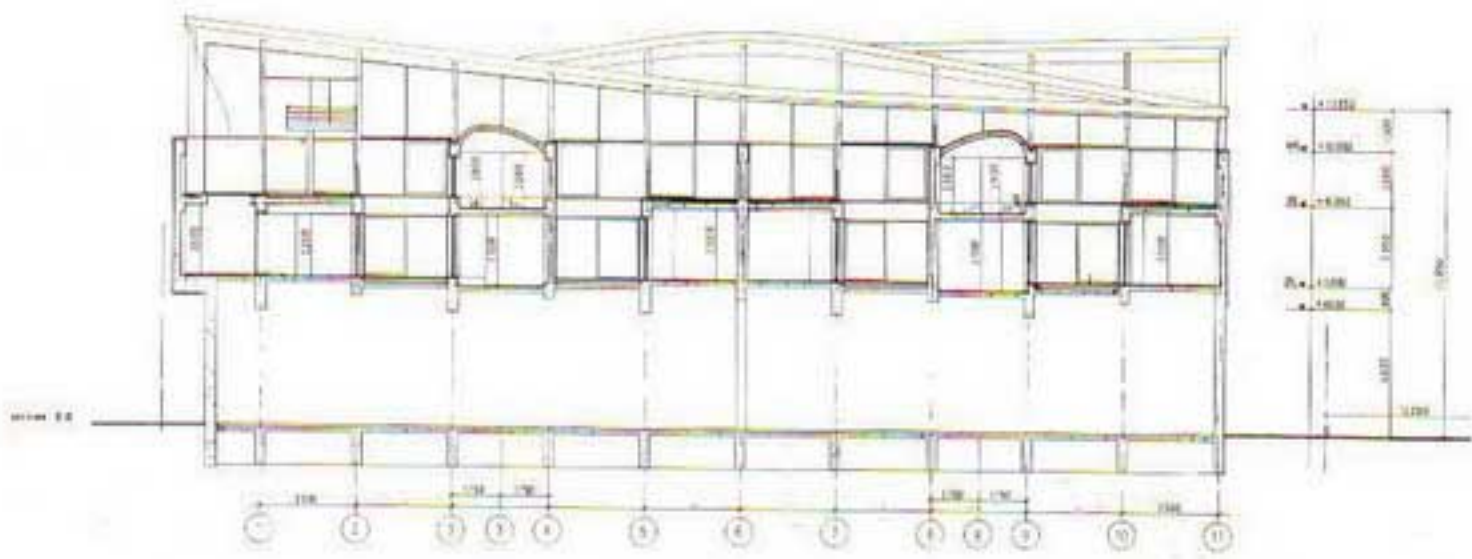




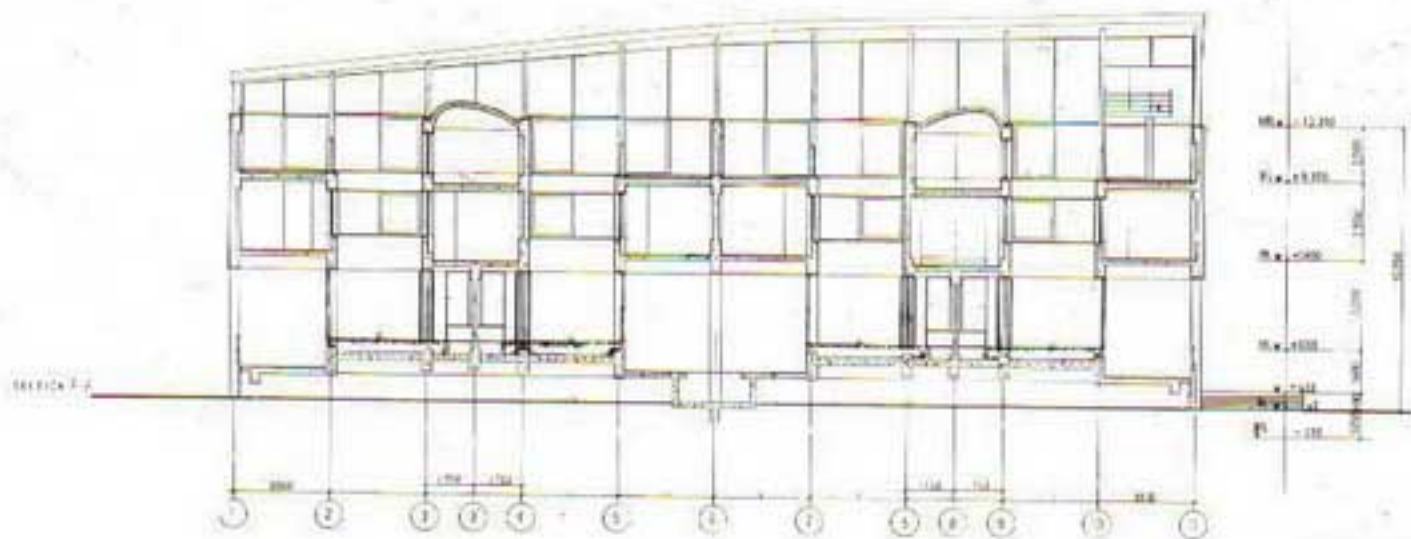
Section AA / Section AA



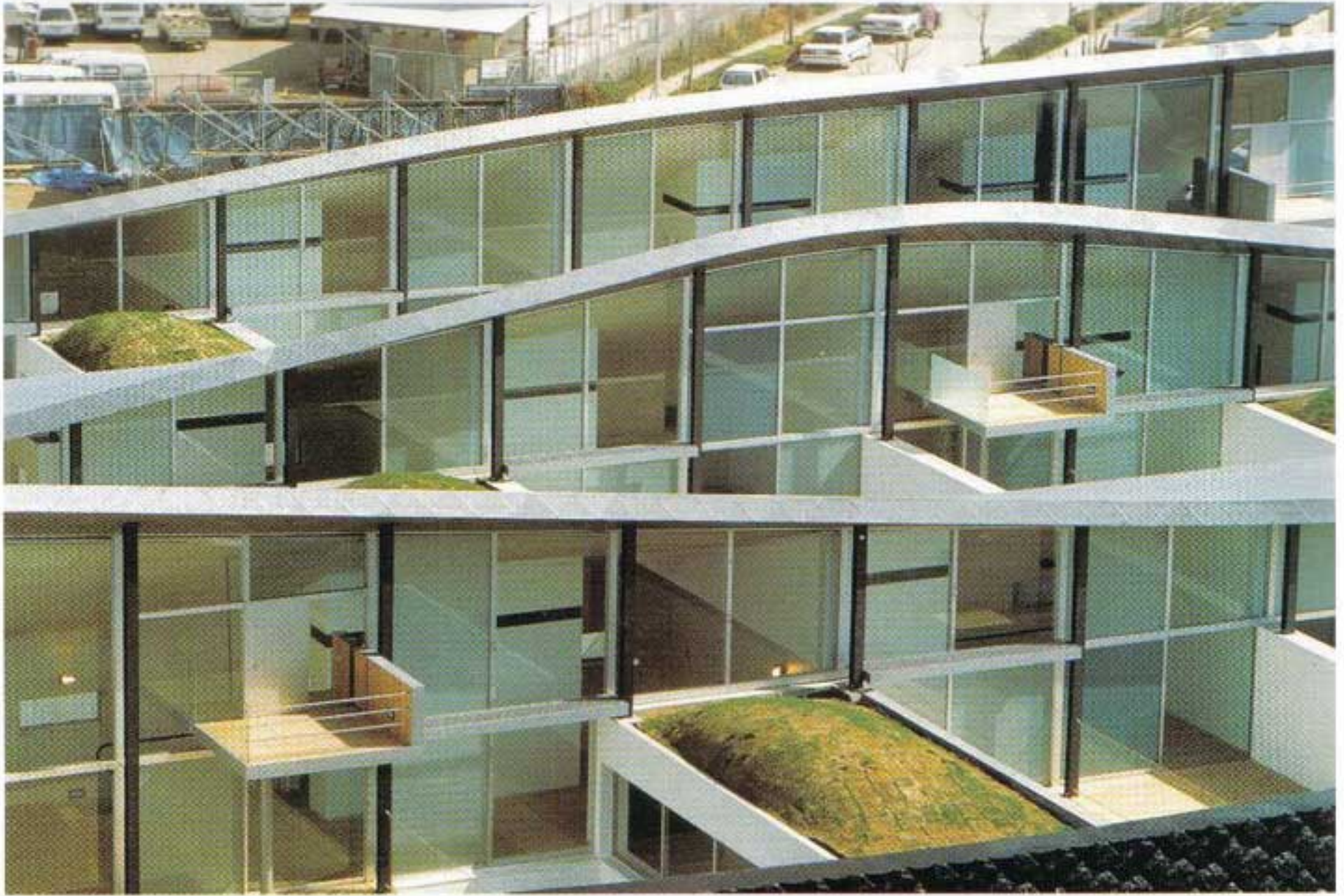
Section CU / Section CC



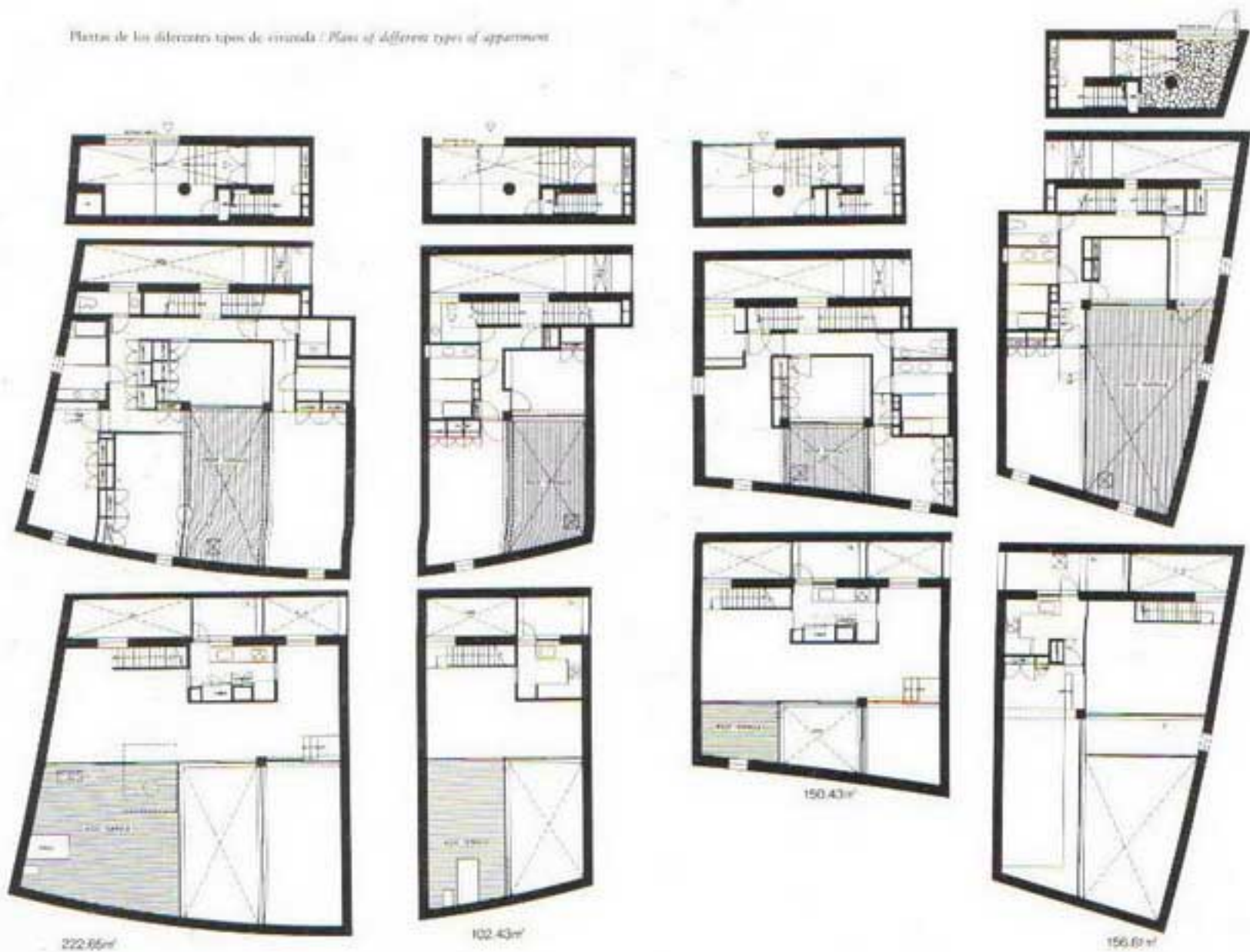
Section DD / Section DD

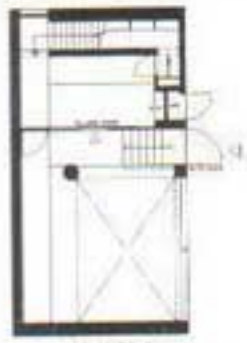
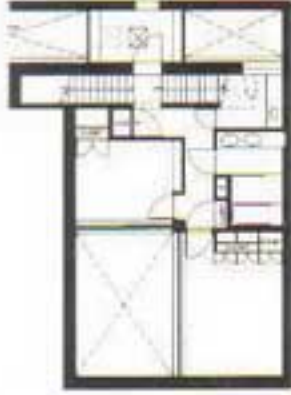


Section EE / Section EE



Plantas de los diferentes tipos de vivienda / Plans of different types of apartment





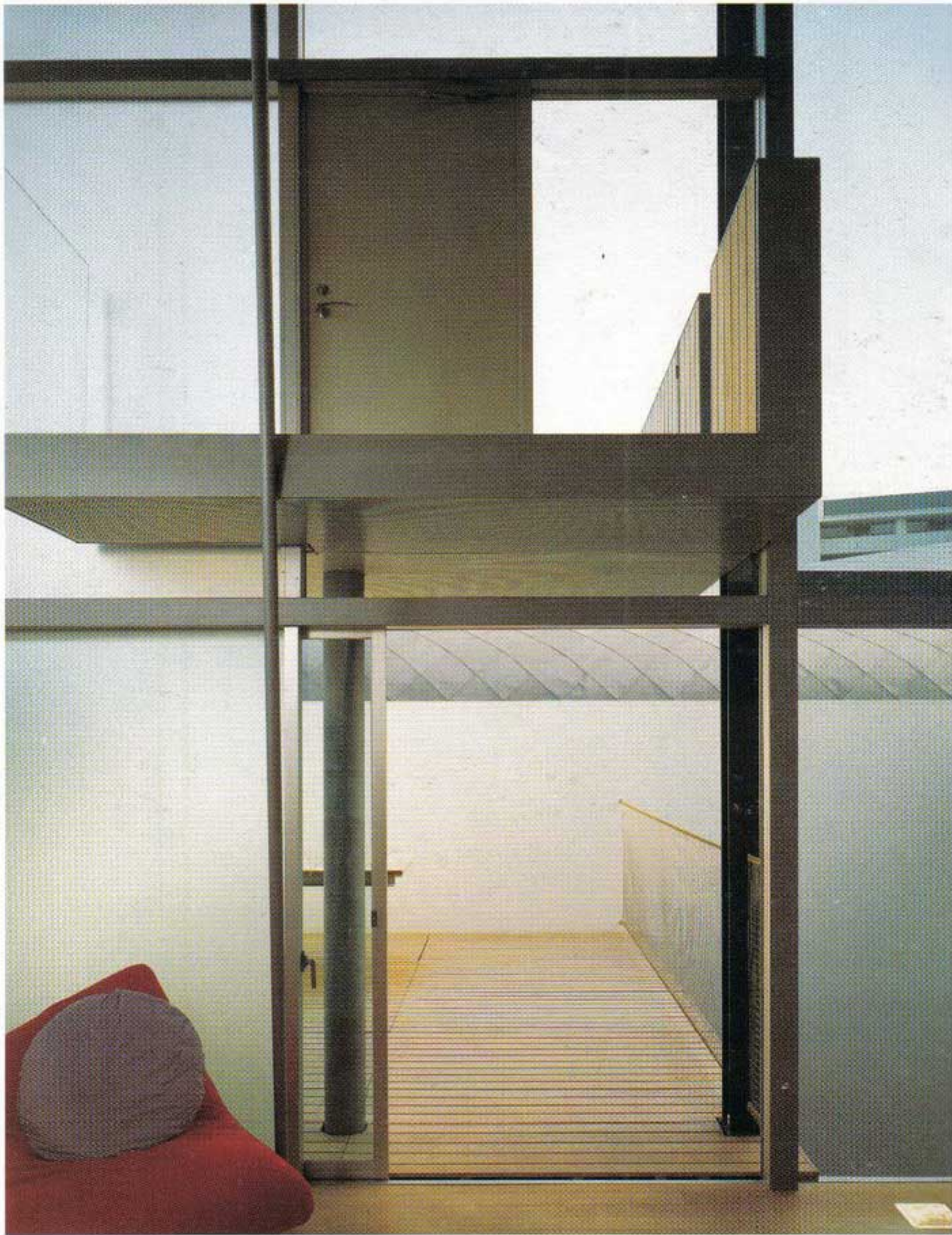
108.58 m²



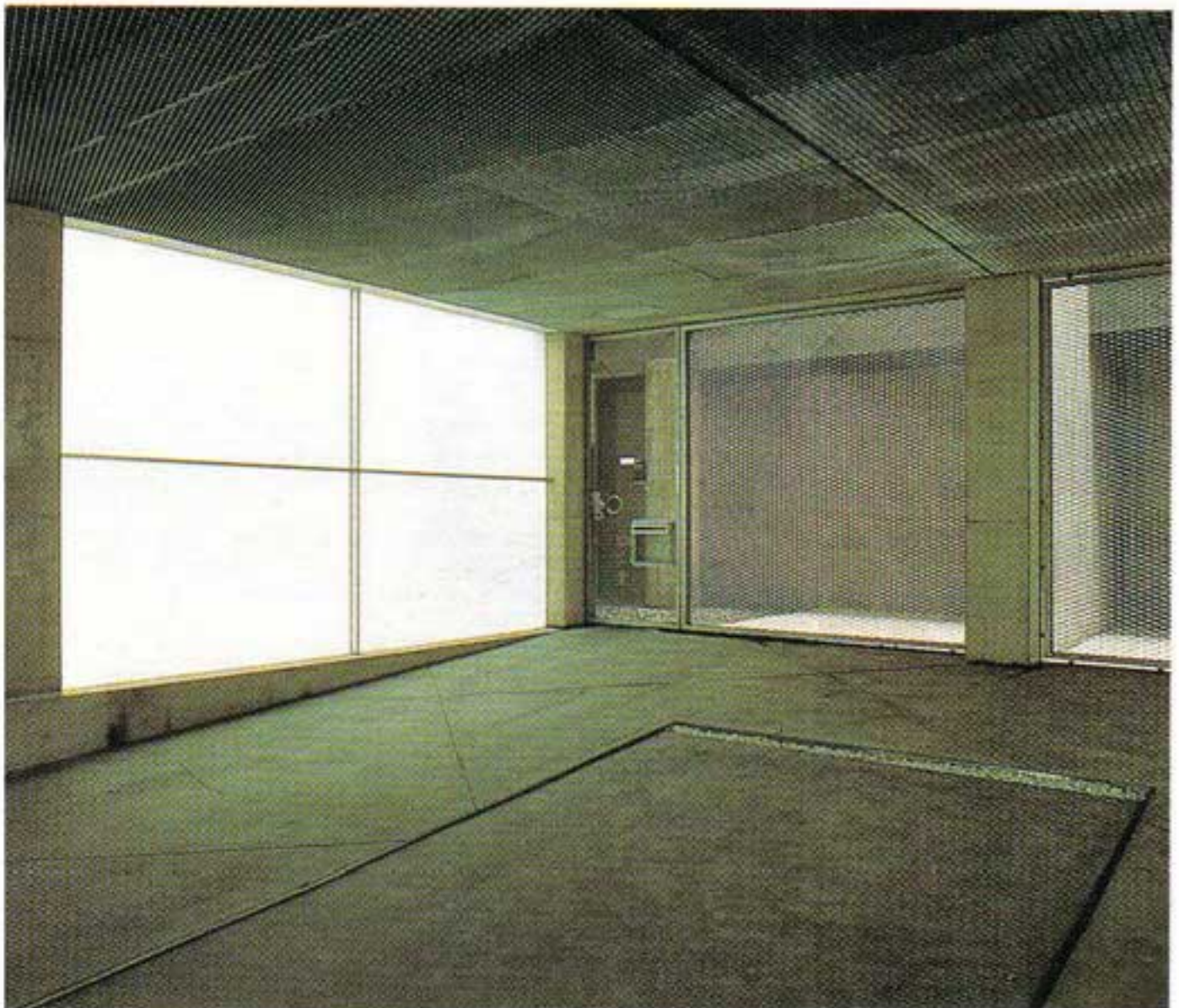
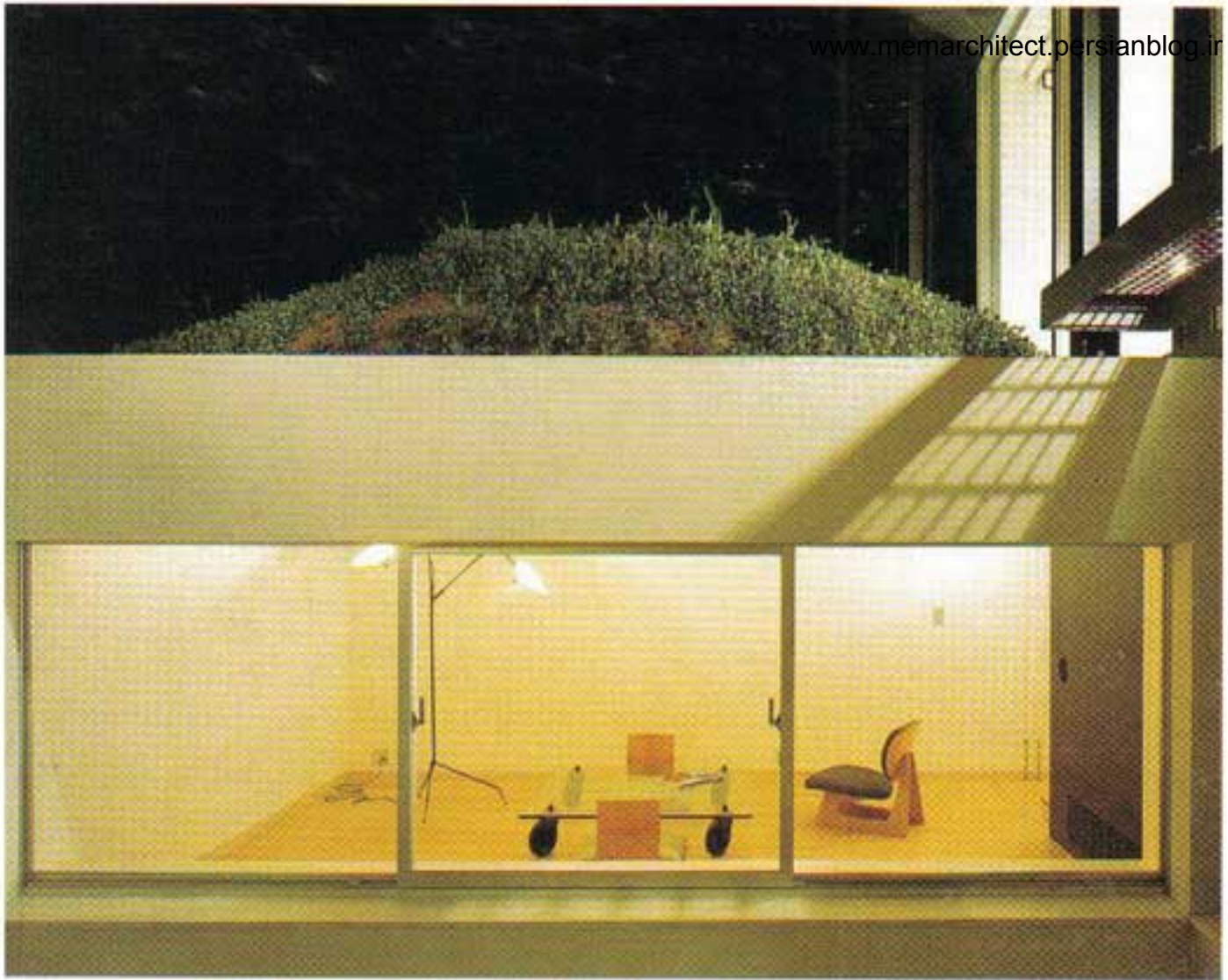
178.95 m²











KUNSTHAL**Galería para Exposiciones Temporales***Temporary Art Center*

Rotterdam, Holanda. 1987/1992

Situado entre una avenida de intenso tráfico y la zona que limita al sur con el Museum Park —un importante elemento de conexión entre objetos y edificios muy diversos— la nueva construcción se enfrenta a una doble situación. Una de las fachadas está orientada al parque —un contexto tradicional de tranquilidad y de contemplación—, mientras que la otra, situada a un nivel superior, se encuentra enfrentada a la *masa* del dique y al paseo que lo recorre por su parte superior.

El programa consiste en una galería de 8.000 metros cuadrados con capacidad para acoger exposiciones temporales. El conjunto ha de funcionar con extrema flexibilidad, y por tanto su superficie ha de poseer capacidad para fragmentarse en diversos elementos, las salas poder desarrollar actividades independientes o conjuntas y el auditorio y el restaurante contar, a su vez, con accesos independientes.

El edificio se presenta como un circuito continuo. Una rampa de peatones divide el conjunto en sentido longitudinal, enlazando el paseo del dique con el nivel inferior del parque. El tramo exterior, abierto al público, se convierte en parte integrante del recorrido interior de la galería de arte. Paralela a ella, corre una segunda rampa con inclinación inversa.

La primera sala se encuentra situada al nivel del parque, pero se abre al oeste por el costado del dique. En este punto, un nuevo paso peatonal conduce a la segunda sala, situada al mismo nivel pero en el lado opuesto al paseo. Todos estos elementos se comunican entre sí gracias a la sala de exposiciones.

La rampa sobre el restaurante adopta la forma de un graderío, sirviendo de auditorio.

En el punto en que ambas rampas se cruzan se encuentra la entrada principal a la primera sala, una banda de 2,5 metros de ancho. Desde aquí, los visitantes penetran en un espacio bordeado por los dos caminos ascendentes: el que lleva al parque y el que conduce al dique.

Finalmente, una tercera rampa, situada casi sobre la primera y con la misma inclinación, comunica el nivel del dique con el de la terraza del edificio.

Las rampas y el suelo del auditorio son de hormigón, mientras que el conjunto de la construcción es de acero.

Between a high density traffic thoroughfare and the zone bounded to the south by the Museum Park —an important connecting element between objects and highly diverse buildings— the new construction is confronted with a dual situation. One of the facades is oriented towards the park, a traditional context of tranquillity and contemplation, while the other, on a higher level, faces the mass of the dike and the promenade along its upper part.

The design consists of an 8,000 square metre gallery capable of holding temporary exhibitions. The unit must be highly flexible, and its area must therefore be able to divide into different elements, the galleries to develop independent or unified activities, while the auditorium and the restaurant should have independent entrances.

The building presents itself as a continuous circuit. A pedestrian ramp divides the unit lengthwise, linking the dike promenade with the lower level of the park. The exterior section, open to the public becomes an integral part of the internal route of the art gallery. A second ramp runs parallel to this on a reversed inclination.

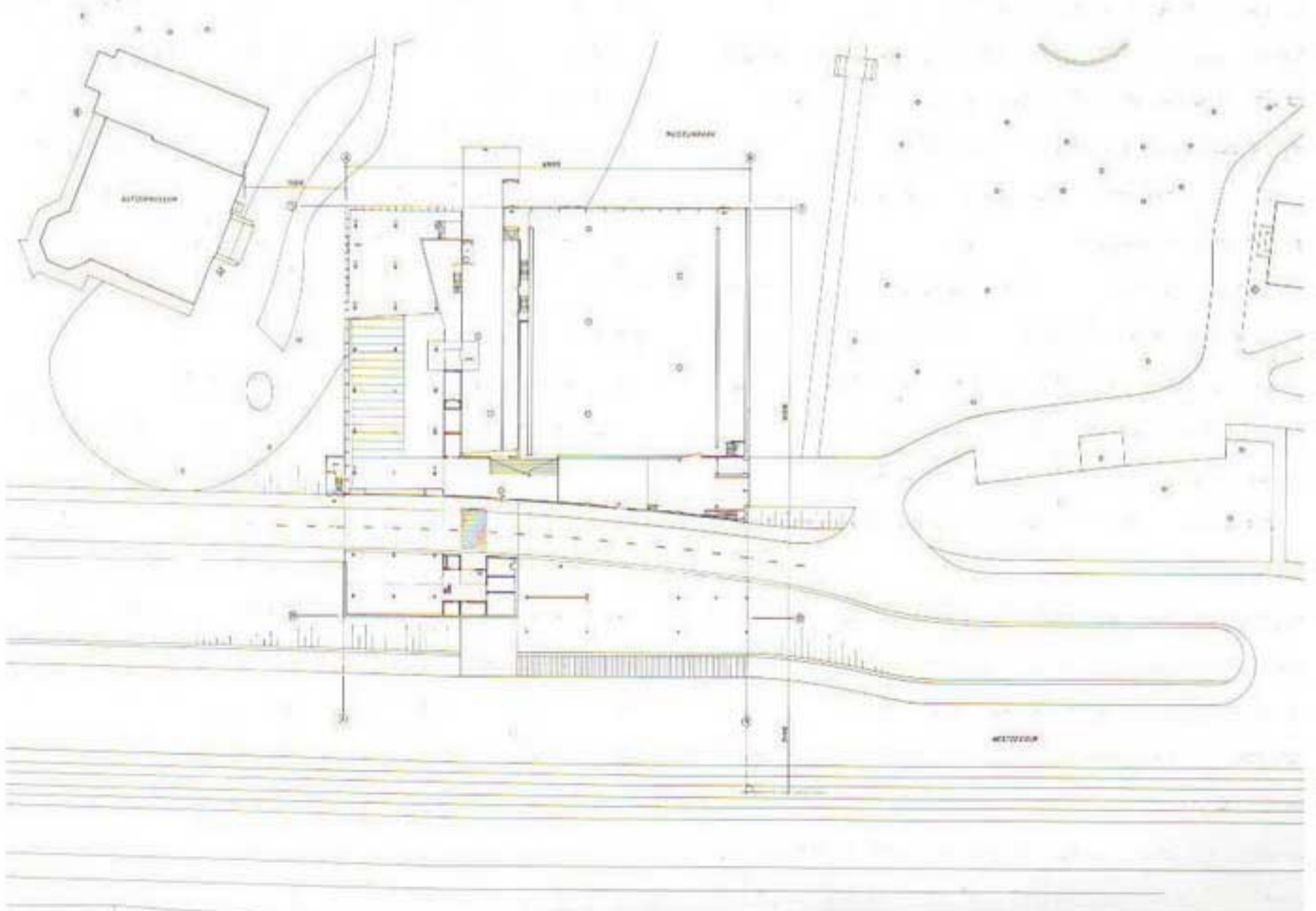
The first gallery is on the same level as the park, but opens out to the west on the wall of the dike. At this point, a new pedestrian entrance leads into the second gallery on the same level but opposite the promenade. All of these elements are connected via the exhibition hall.

The ramp over the restaurant takes the form of a grandstand, serving as an auditorium. The main entrance, a 2.5 metre wide band, is located at the point where both ramps cross. From here, visitors penetrate a space bordered by two rising paths: one leads to the park and the other to the dike.

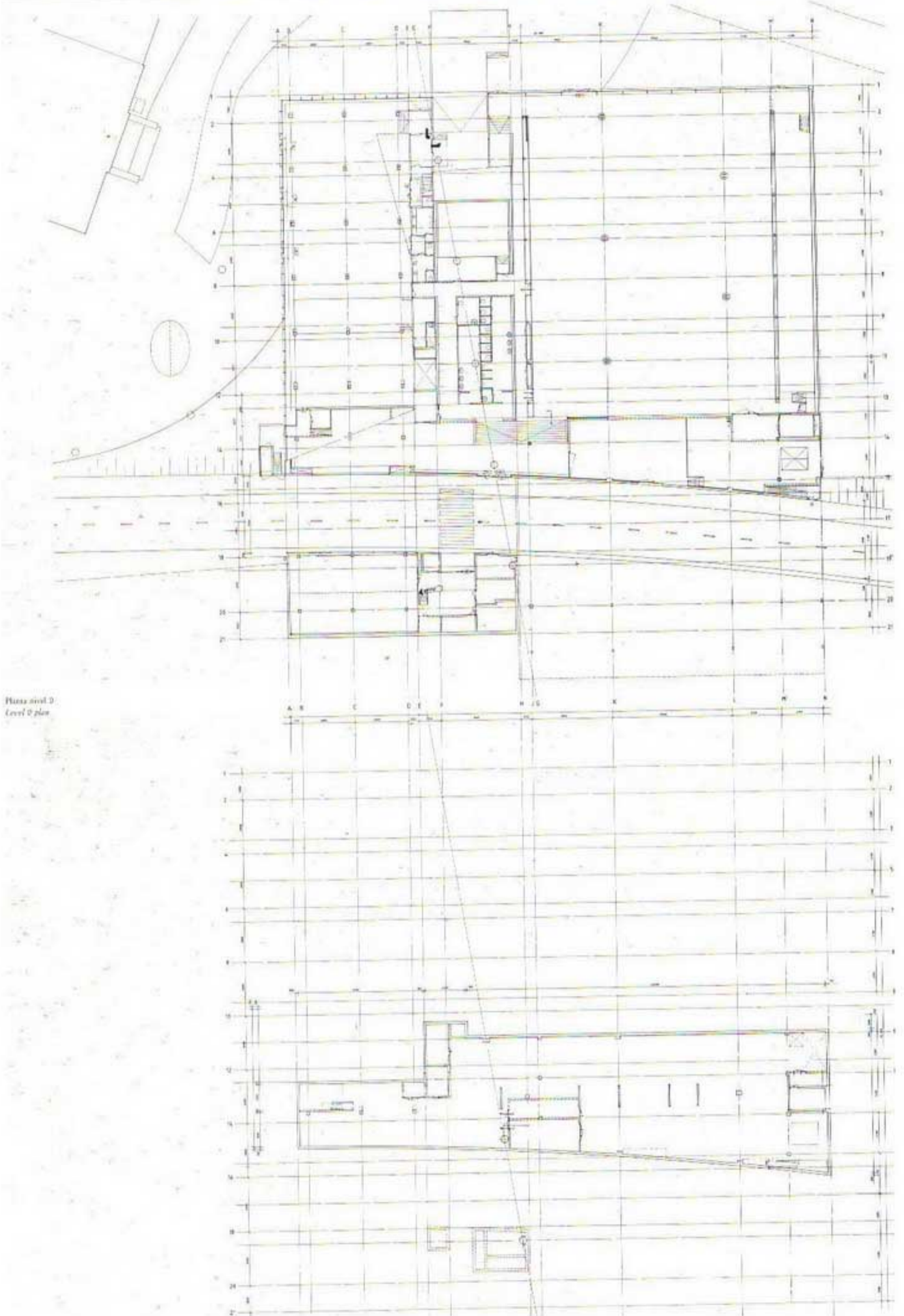
Finally, a third ramp almost over the first one and with the same incline, links the dike level with the terrace of the building. The ramps and the auditorium floor are of concrete, while the construction unit is steel.

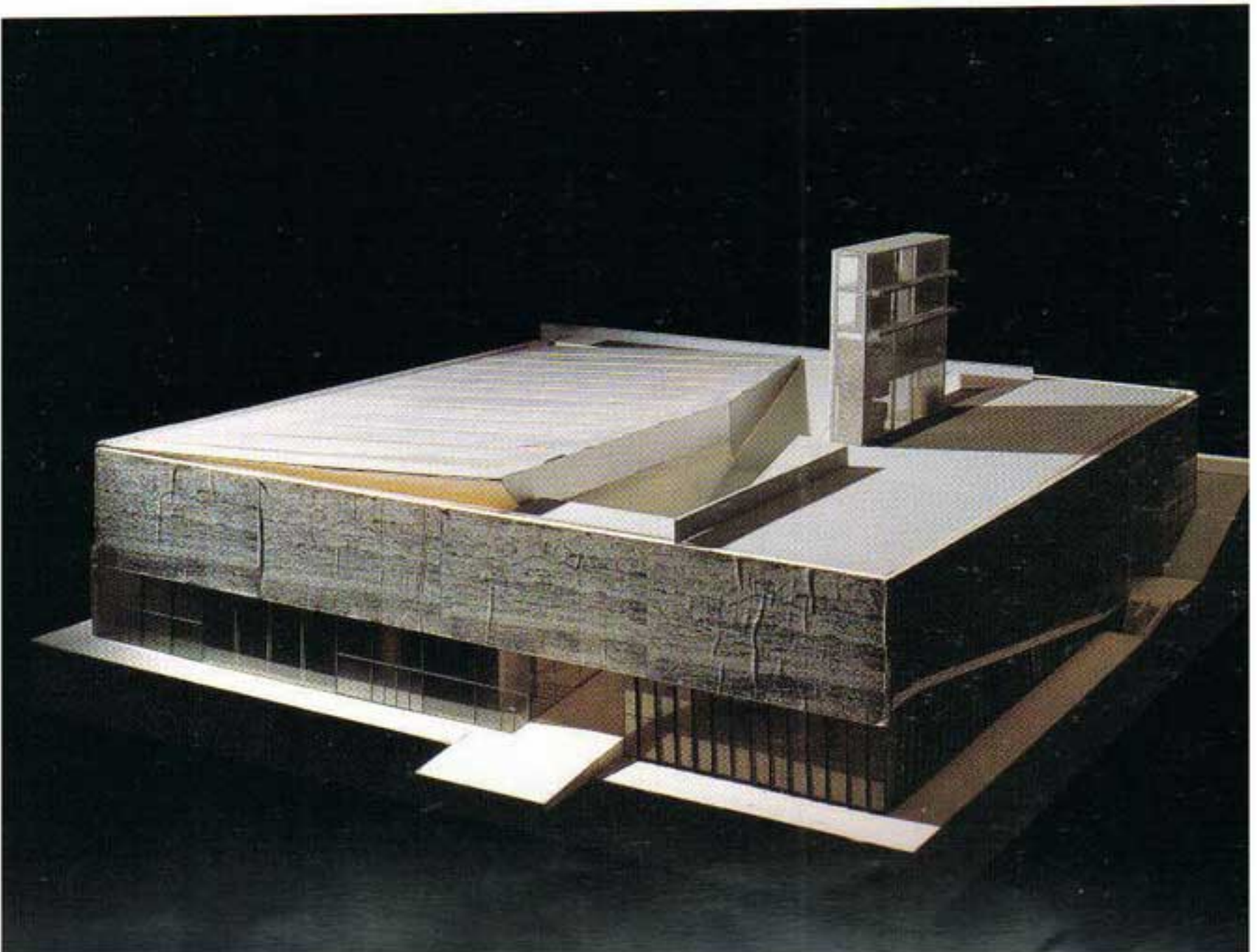
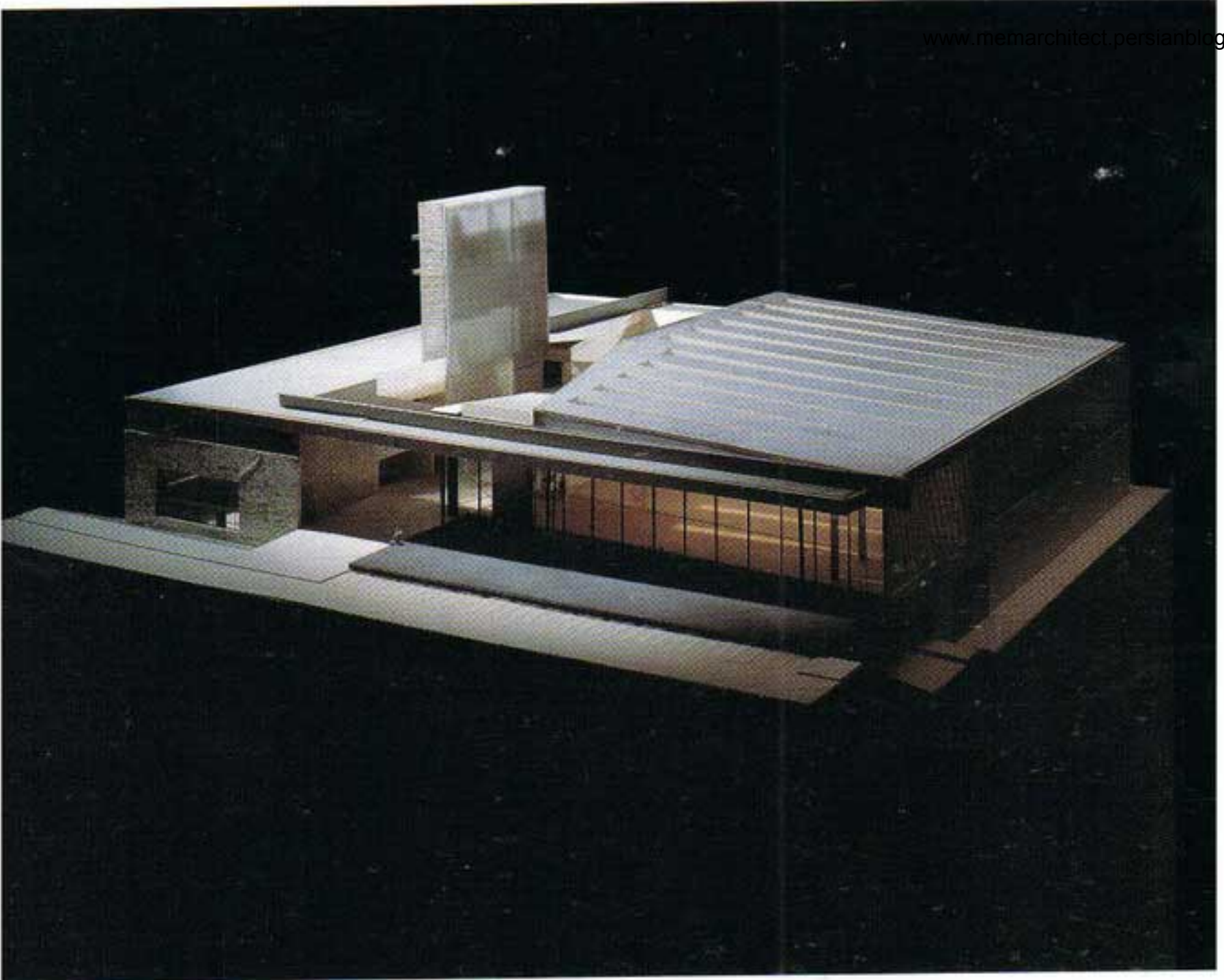


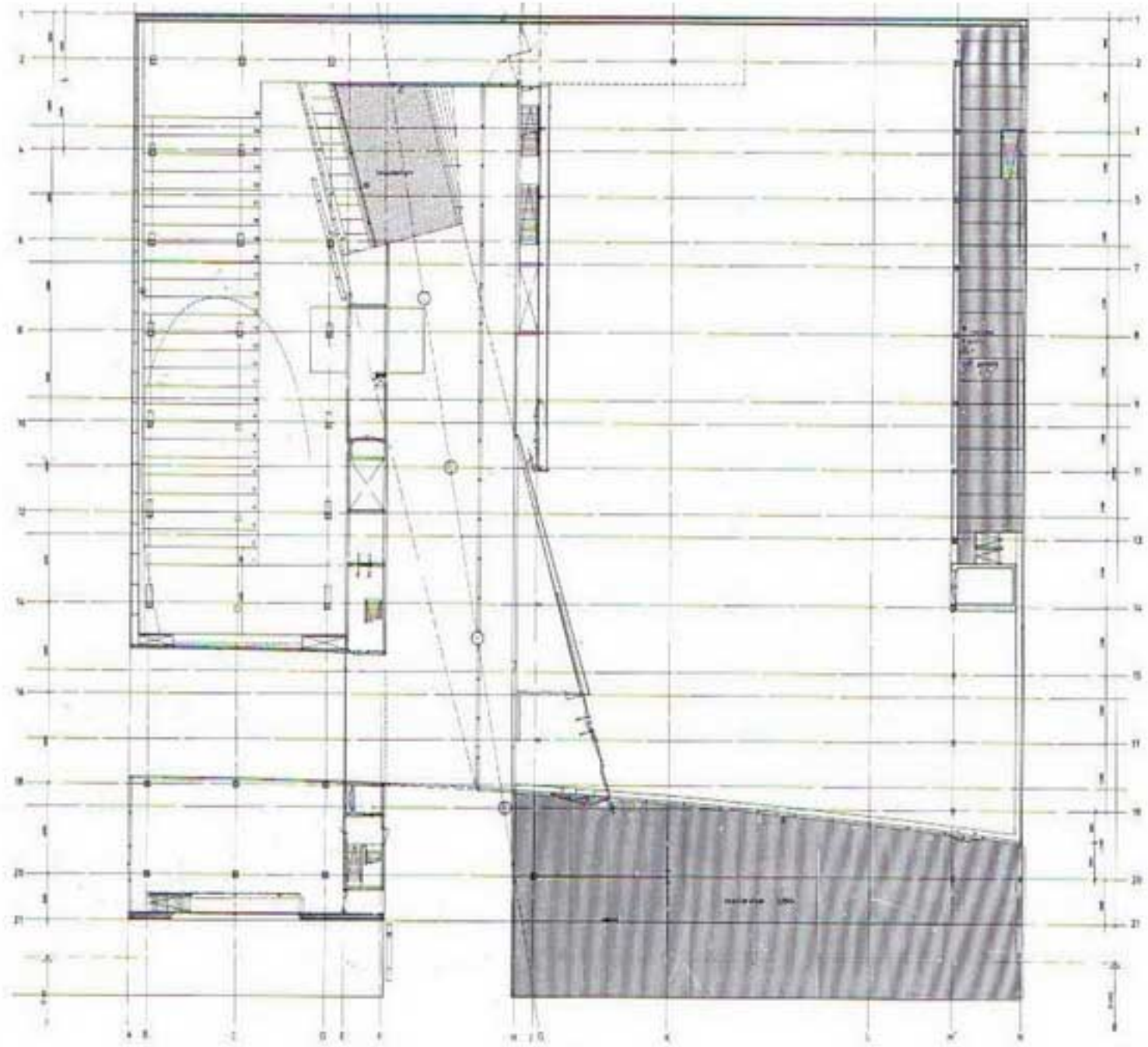
Foto: Sul sito edificio in costruzione. Dicembre 1991 / South view of the building under construction. December'91.



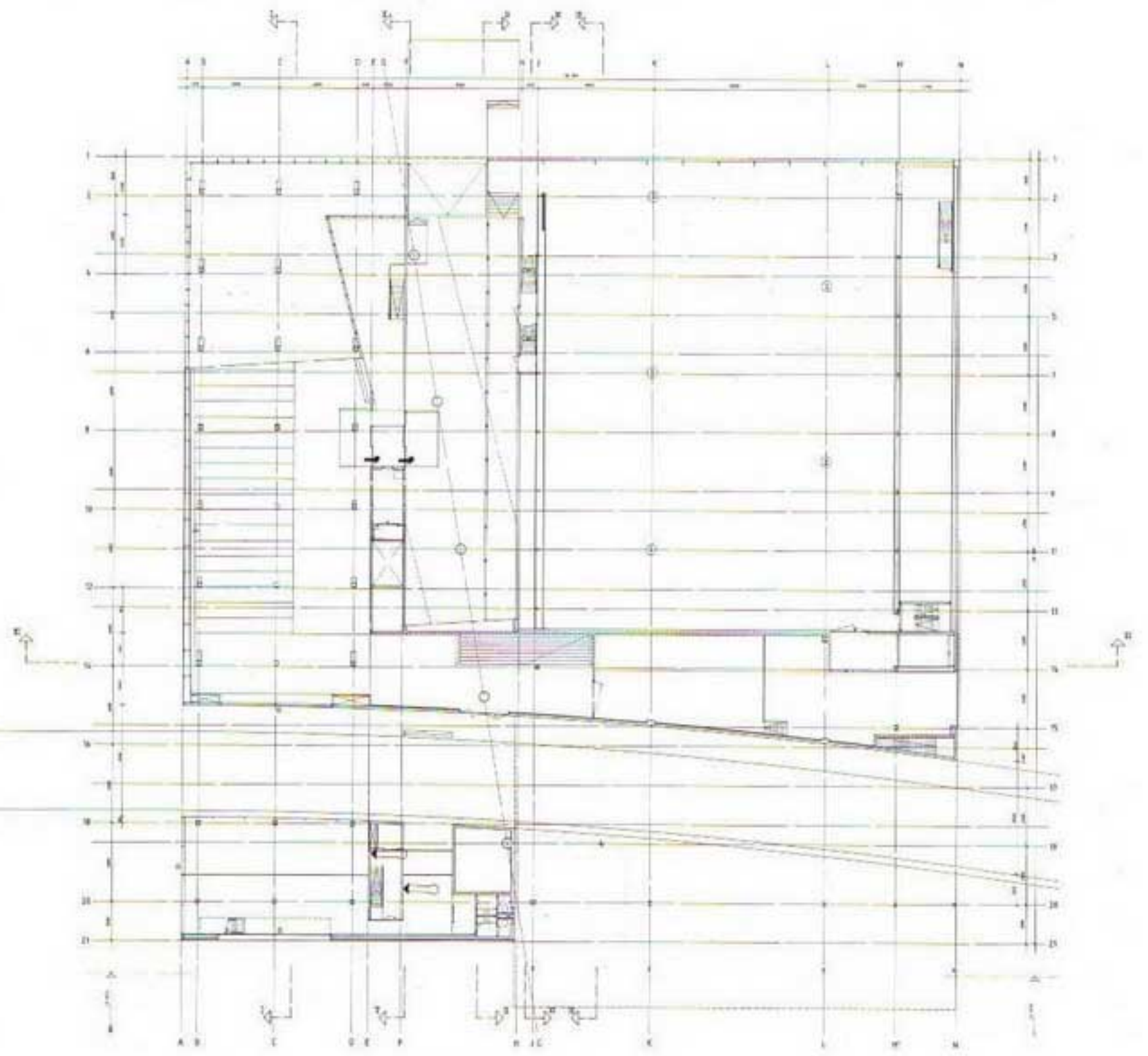
Plan level 0
Level 0 plan







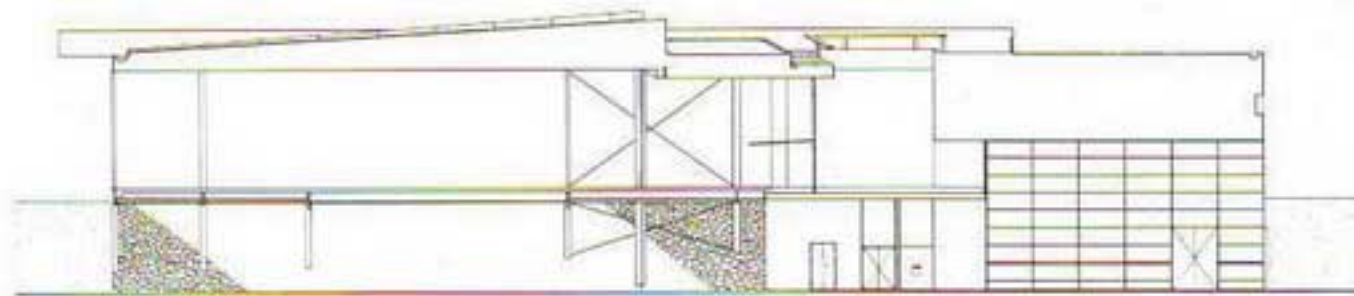
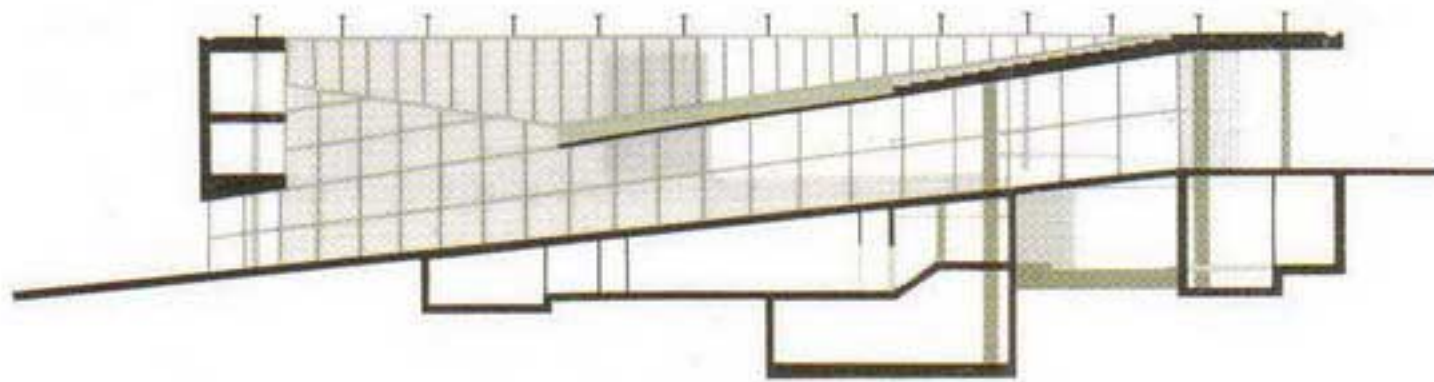
Planta nivel + 2
Level + 2 plan



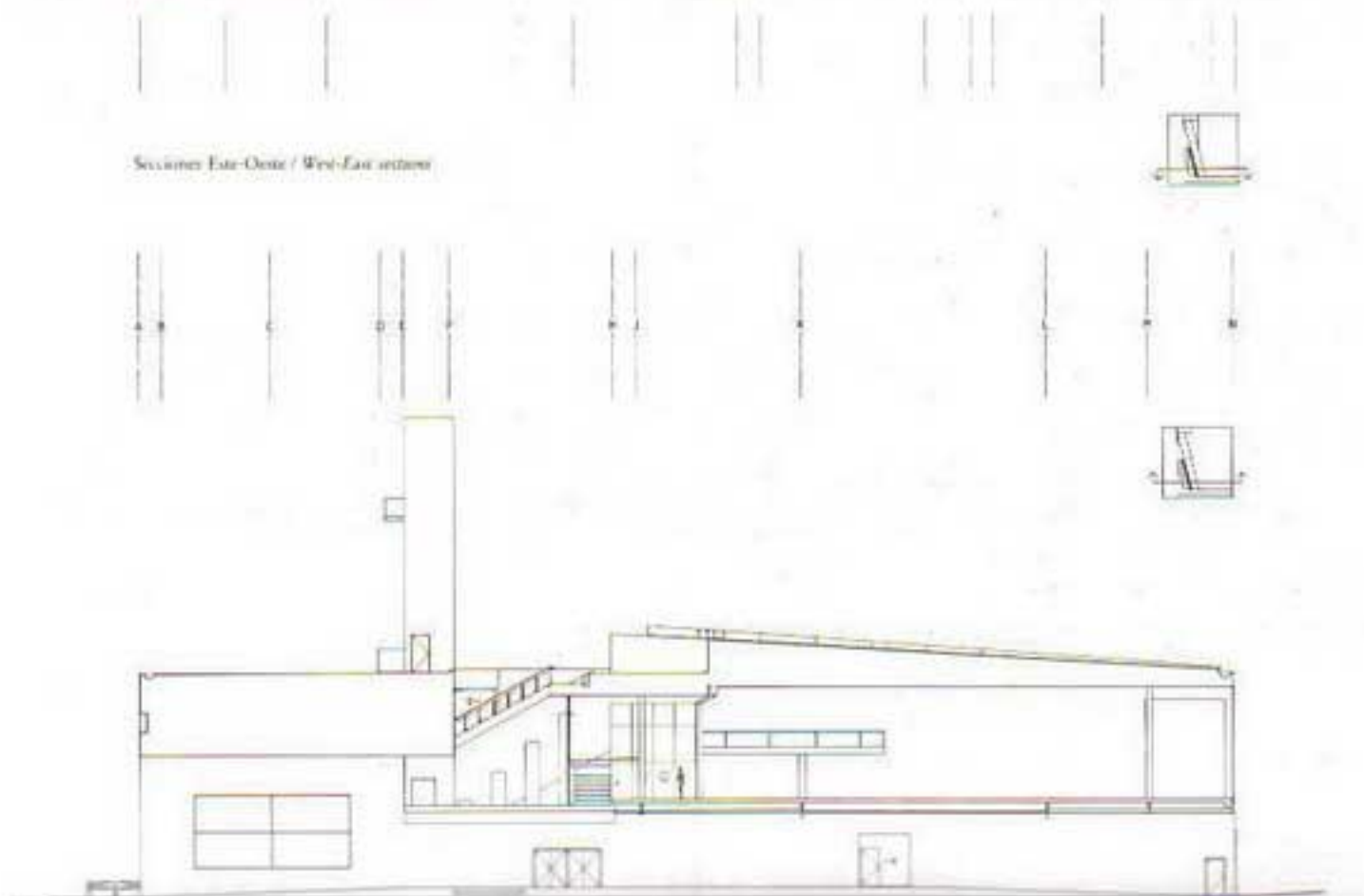
Planta nivel + 1
Level + 1 plan

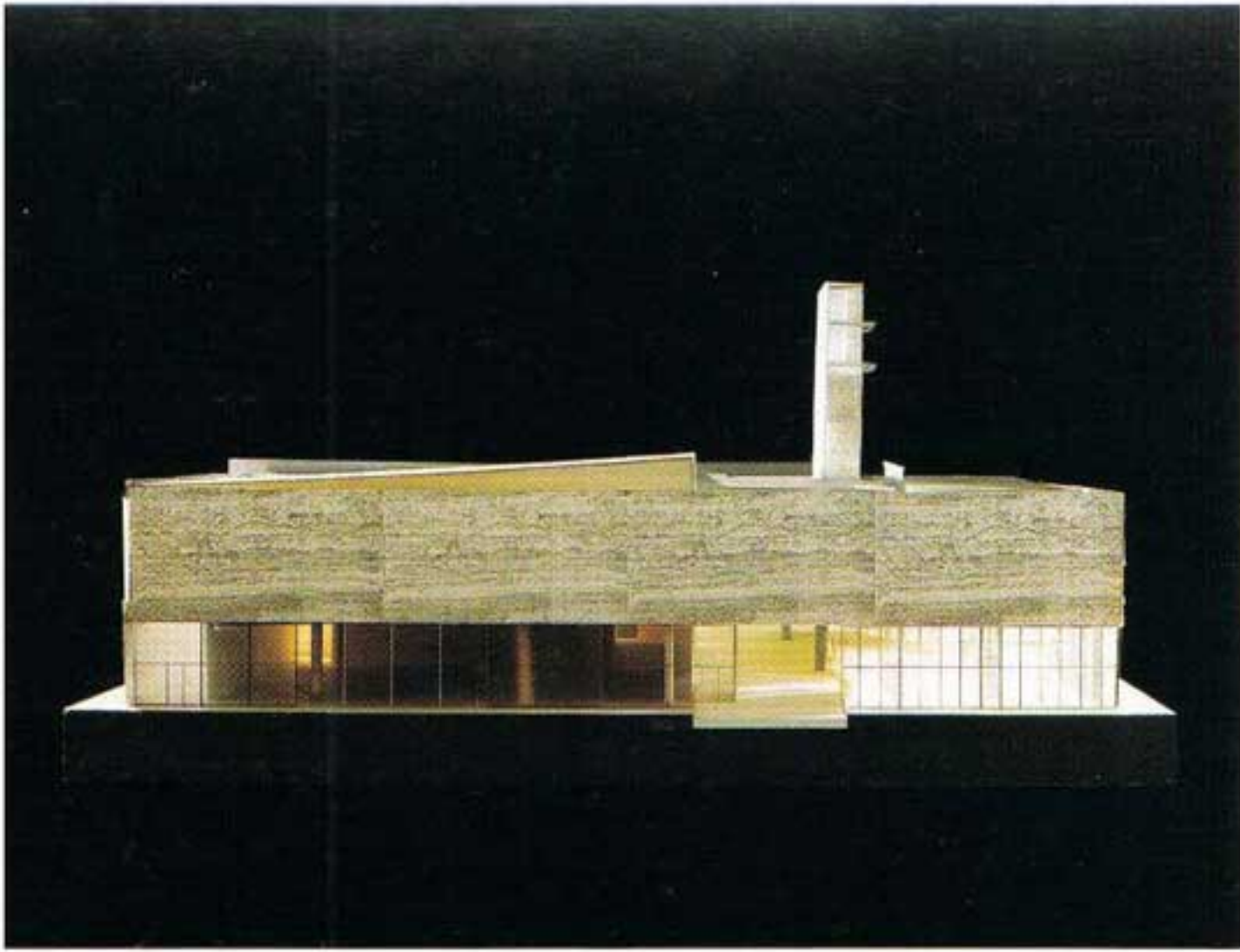


Section North-South / North-South section

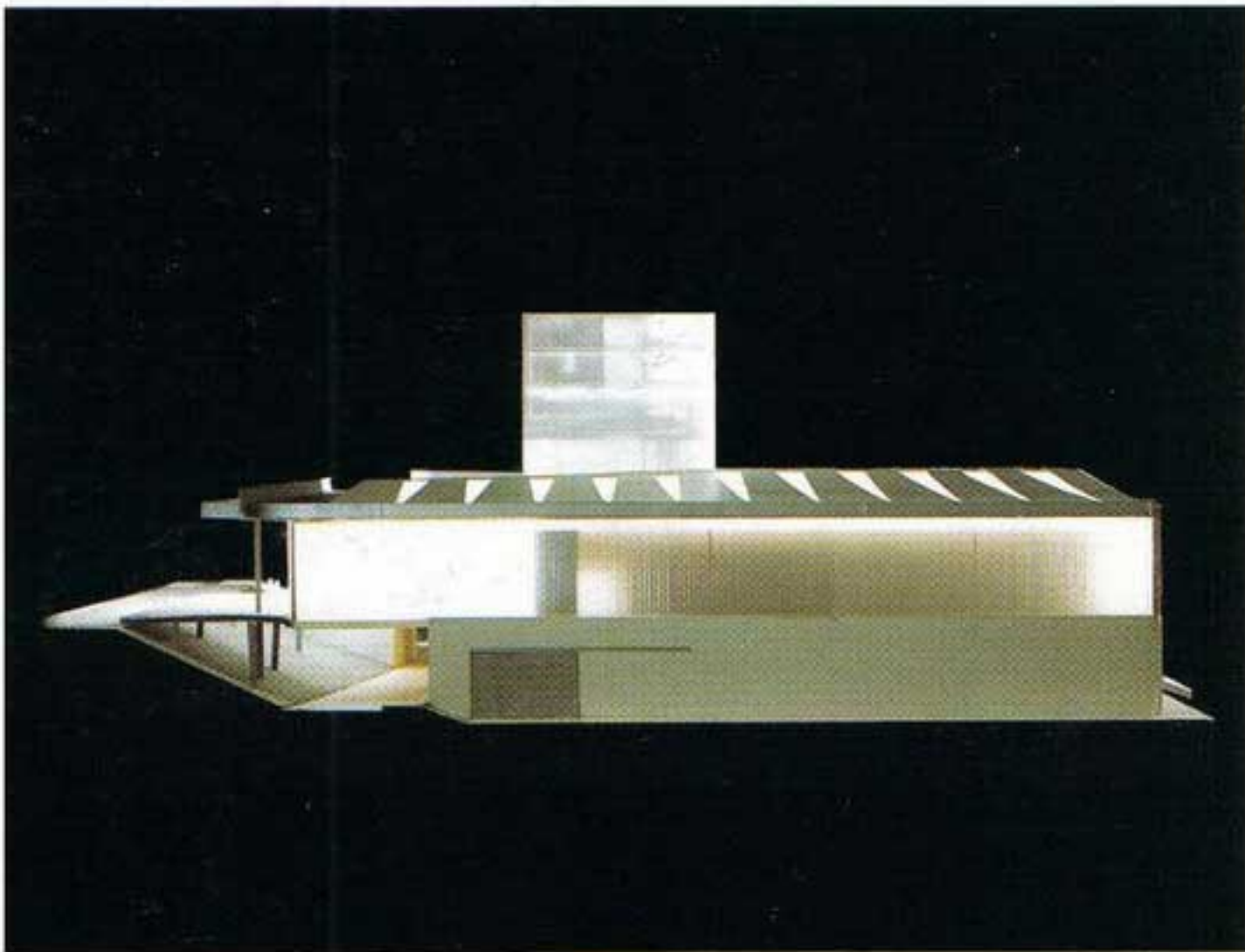
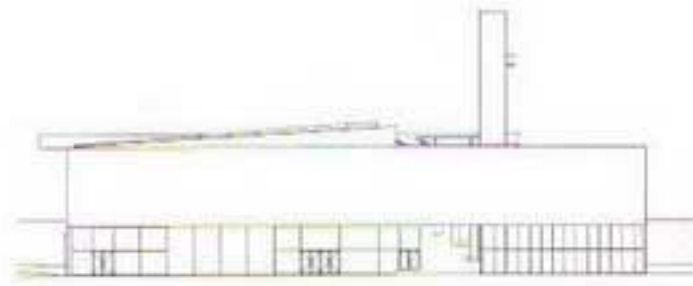


Section East-West / West-East section

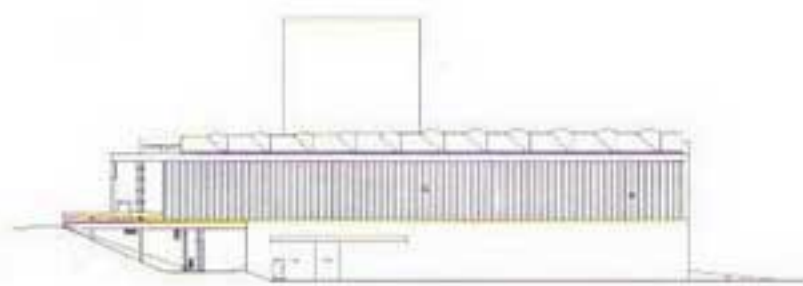


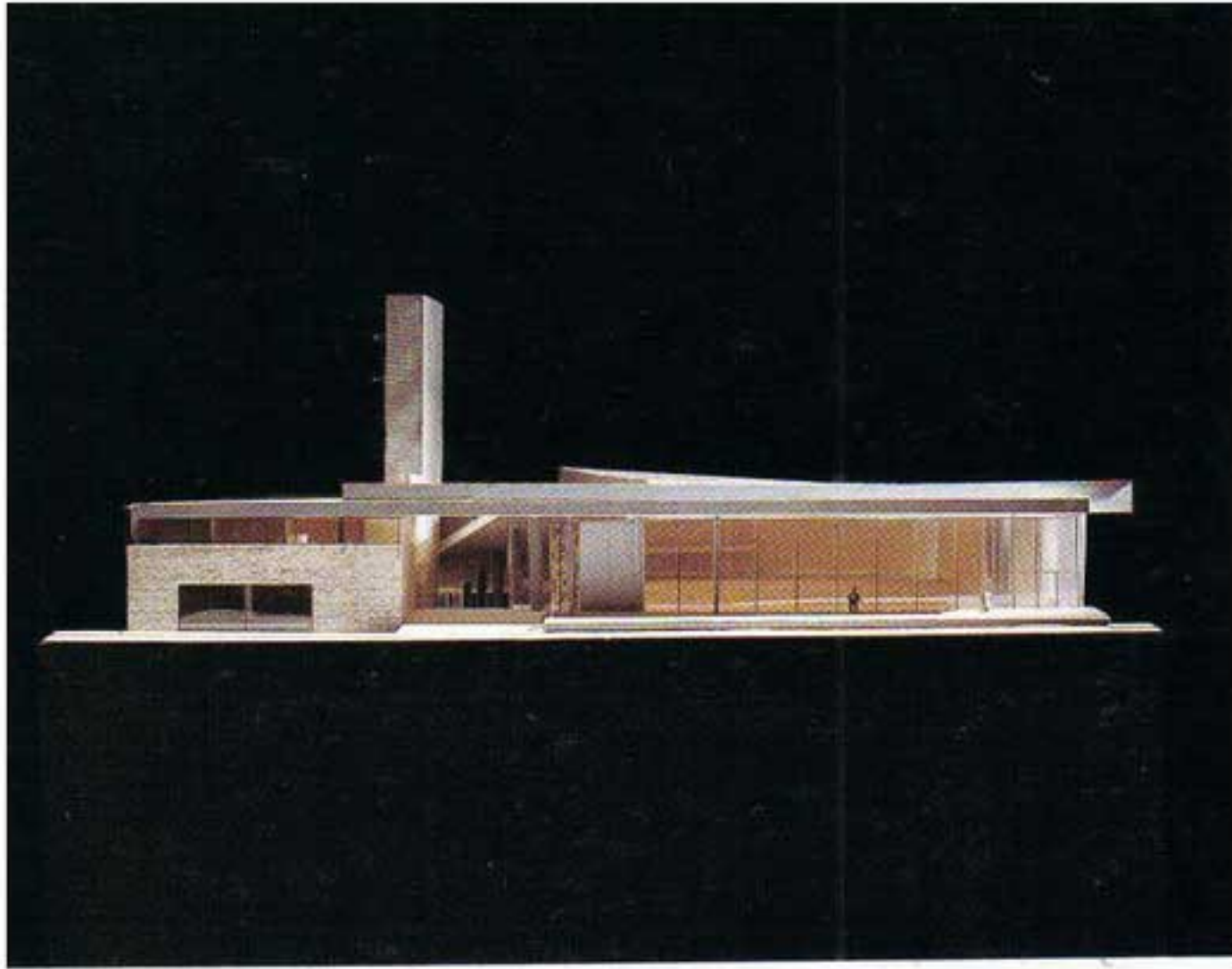


Isado North / North elevation

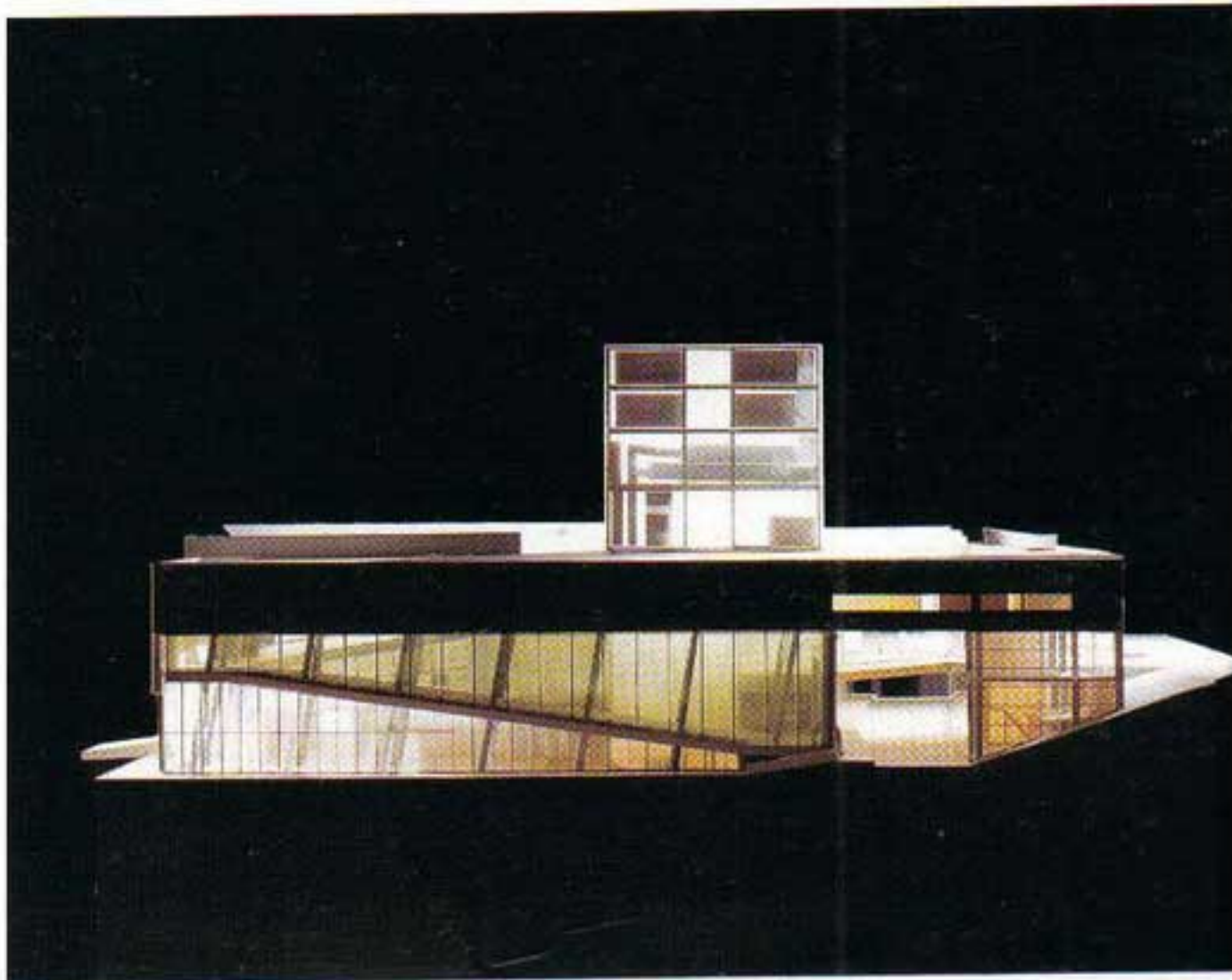


Isado East / East elevation

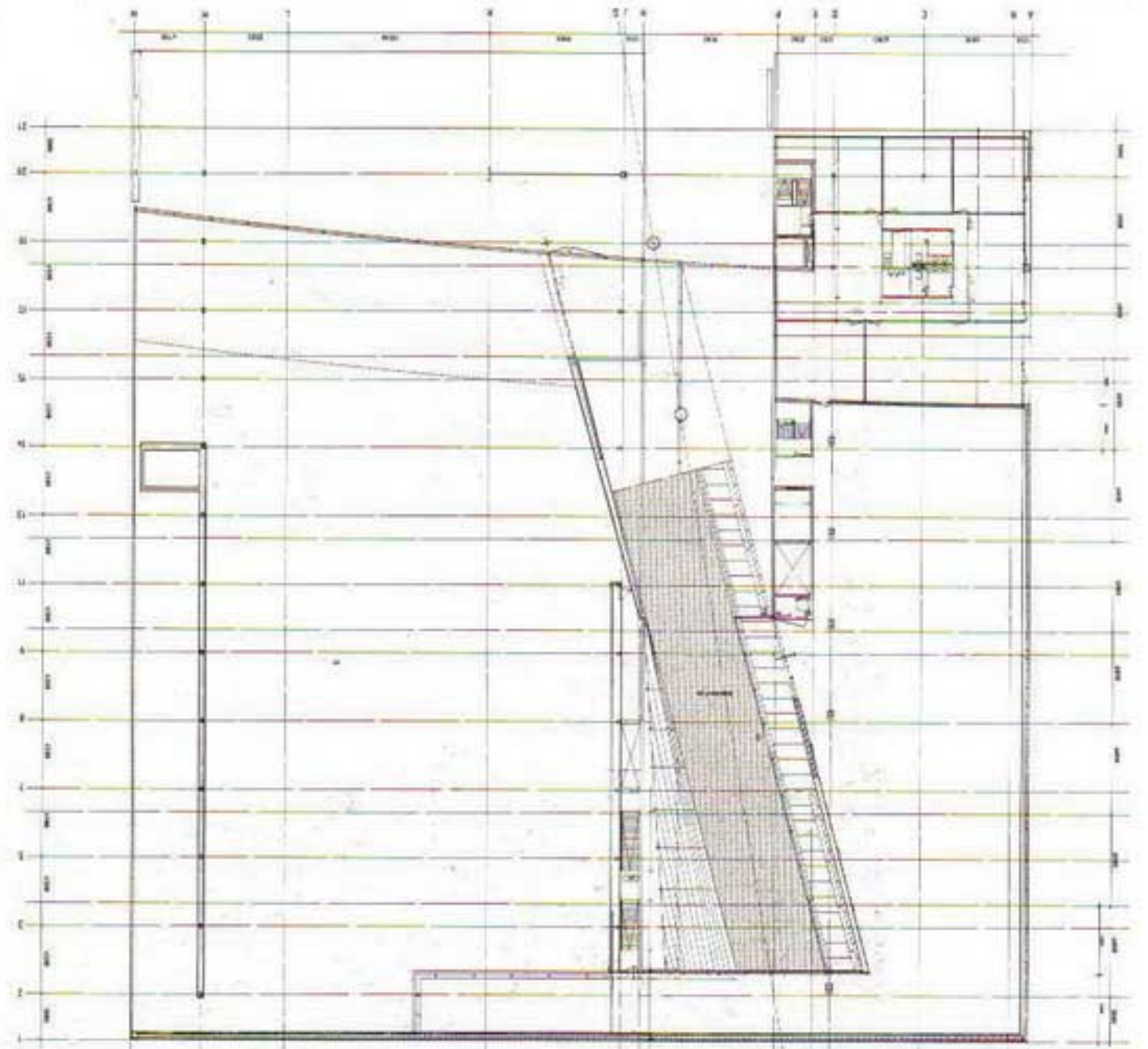




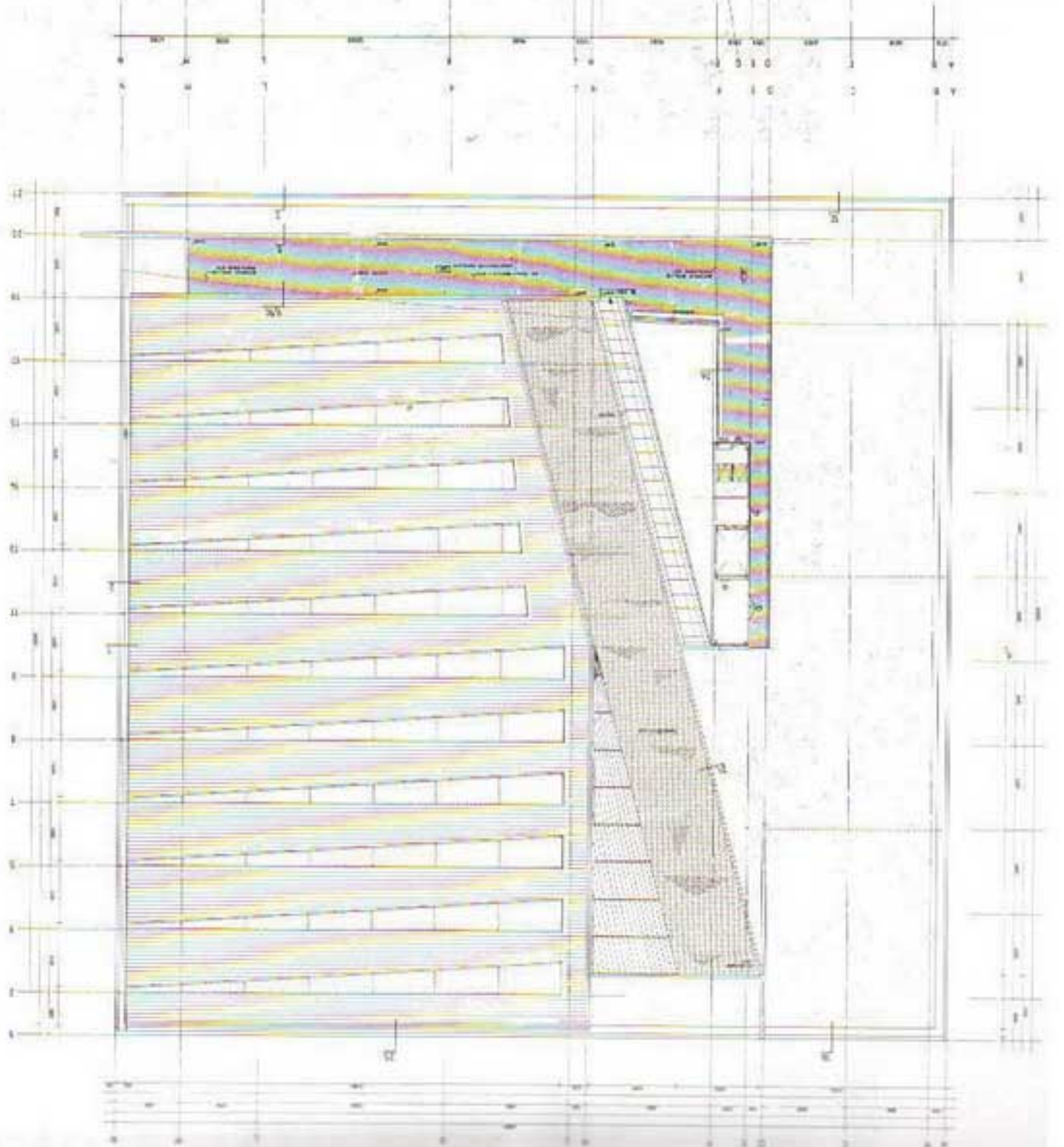
side view / South elevation



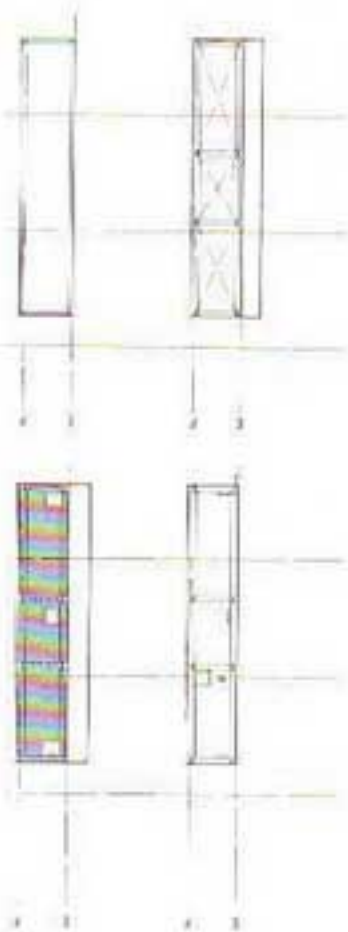
Plan level = 3



Plan level = 4

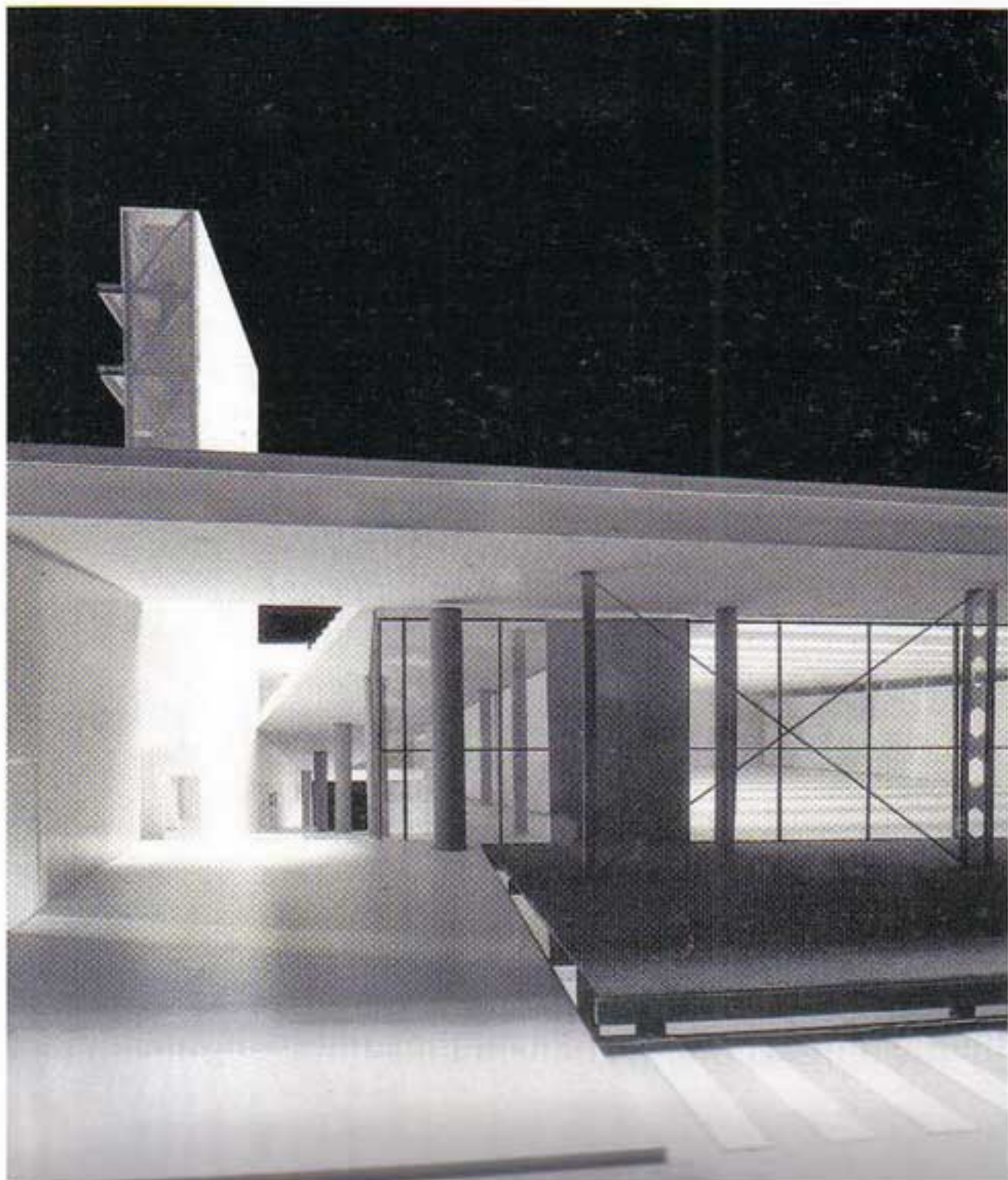


Four views
Elevation view
Elevation view
Elevation view





fragmento de la fachada Sur. Maqueta (Foto: Hans Werleman) y en construcción (Foto: Hisao Suzuki)
fragment of South facade. Model (Photo: Hans Werleman) and under construction (Photo: Hisao Suzuki)











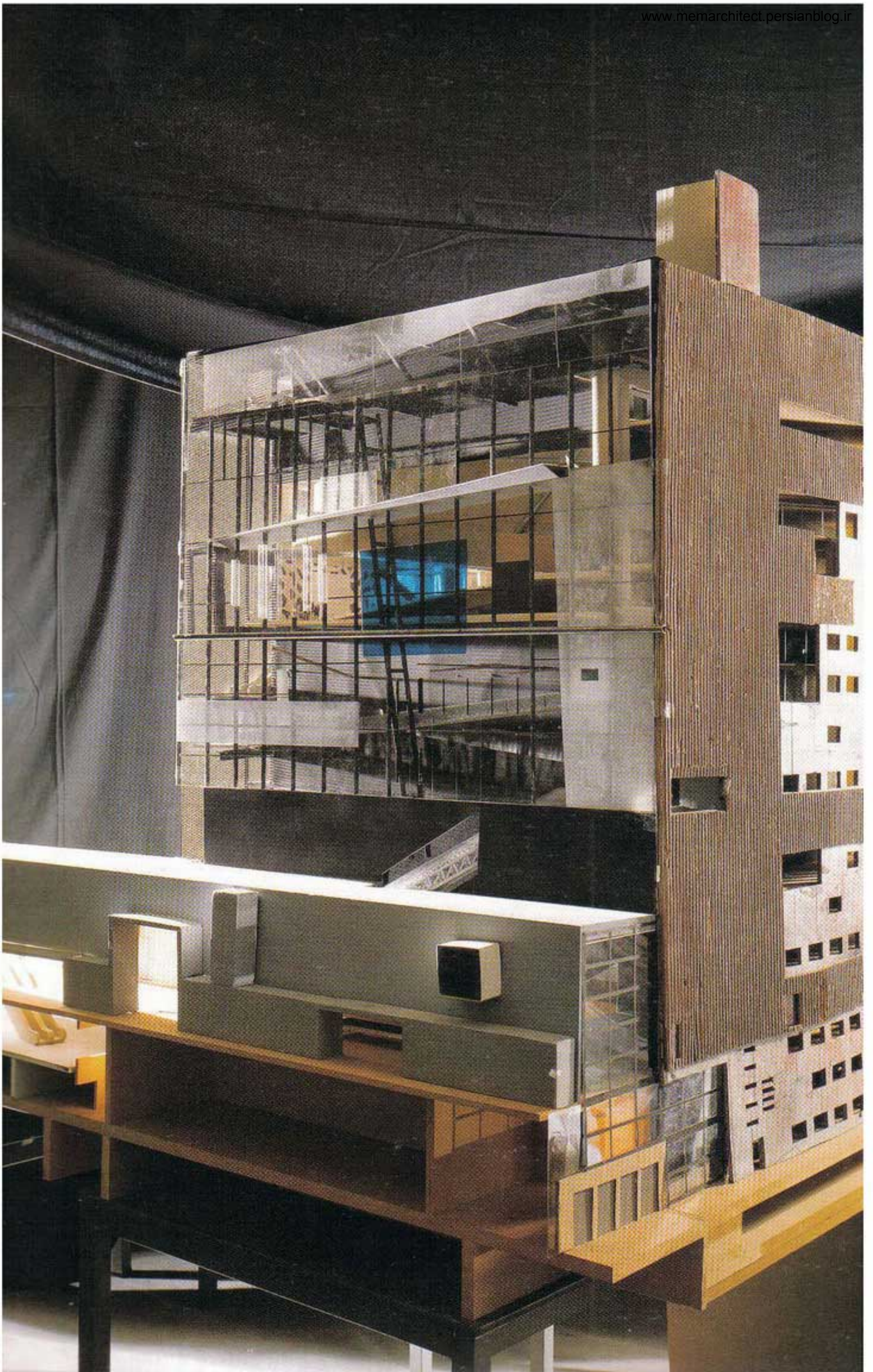


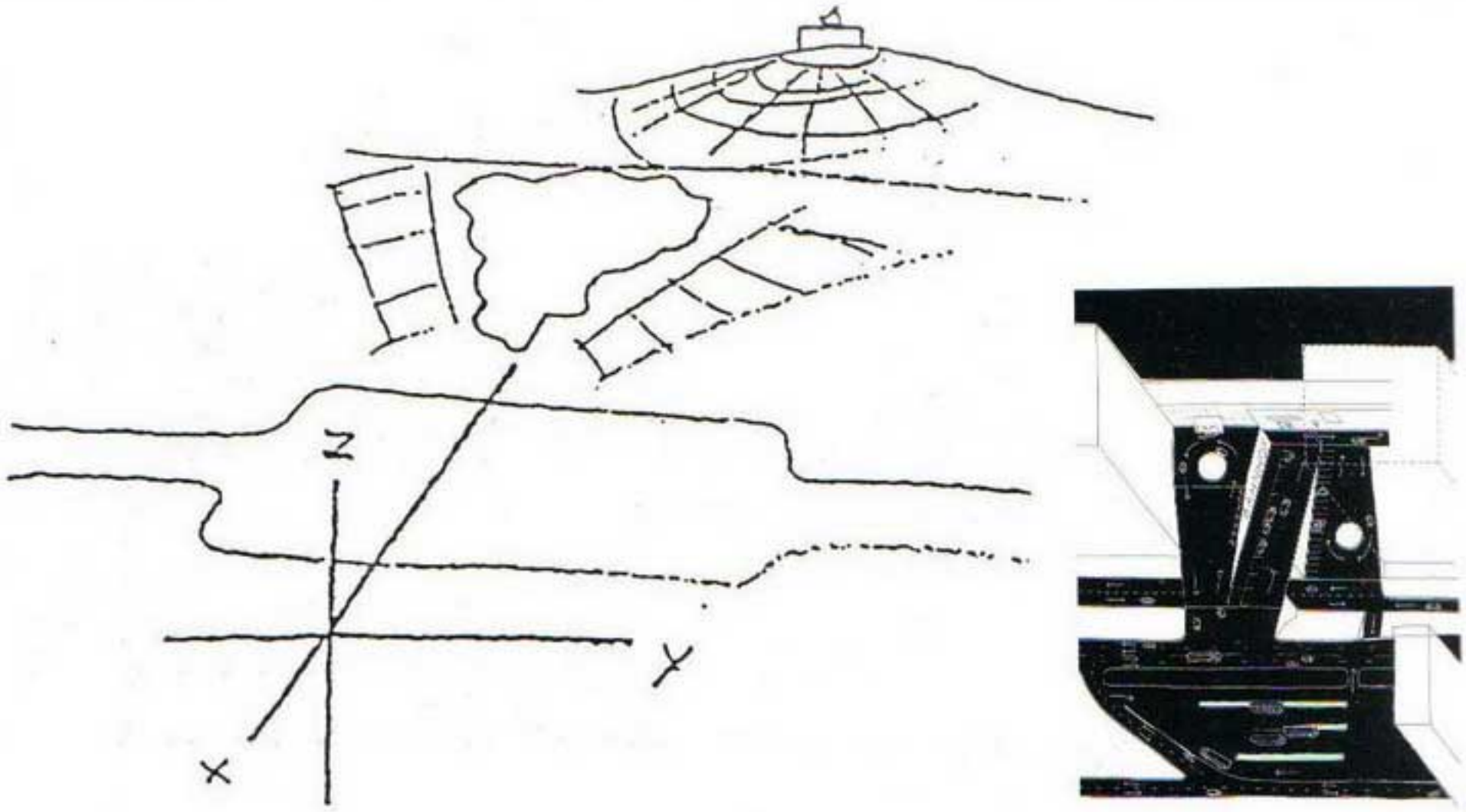


El emplazamiento y el programa determinaron el tema central del proyecto por sus relaciones y contradicciones con la ciudad existente: la condición *clásica* de la ciudad de Karlsruhe se contradecía con la presencia de un Centro *futurista* de Arte y Tecnología; mientras que la estación de ferrocarril se orienta hacia el *centro* de la ciudad, el Z.K.M. mira hacia la *periferia*; una parte del programa incluye un espacio habilitado para las investigaciones de los *artistas*, mientras que el resto del espacio es *público*; el museo de arte contemporáneo pretende ofrecer una amplia gama de posibilidades, que abarca desde las exposiciones *tradicionales* hasta las instalaciones *experimentales*. El objetivo del proyecto es la formulación cabal de estas contradicciones.

Los primeros esfuerzos se centraron en la consideración del proyecto como algo independiente de la estación. Sin embargo, cualquier tentativa de separar ambos edificios dejaba una estrecha franja de terreno encajada entre la calle y el aparcamiento. Construir en este espacio implicaba alinearse con las vías del tren, de ahí que el proyecto se orientara hacia el concepto opuesto: la máxima integración entre la estación y el edificio, añadiéndose una tercera dimensión al plan barroco de la ciudad. El Z.K.M. se construye a partir de un sistema de coordenadas constituido por tres ejes: X, Y y Z, cada uno de los cuales representa y articula una o más de las polaridades antes mencionadas.

The theme of this design is a response to a series of relationships between the existing city and the implications of the site and program: The classical city of Karlsruhe in itself contradicts the presence of a futuristic center of Art and Technology; while the railway station building is oriented toward the city center, the ZKM is oriented toward the periphery; part of the program accommodates research for the artists, while the other part is devoted to the public; the museum for modern art offers a spectrum of exhibition possibilities, ranging from traditional to experimental. The formulation of these contradictions is the goal of this design. Our early efforts were directed towards treating the project as independent from the railway station. However, each attempt to separate the museum from the station left only a small strip of land wedged between the street and parking garage. Building only on this strip would bind us to a repetition of the existing railway layout. This design follows the opposite concept: the maximal integration of the station and ZKM. As in the two-dimensional baroque city layout, a third dimension is given. The ZKM design is based on the X, Y, and Z axes. Each axis represents and organizes one or more of the earlier mentioned polarities.





Crosquis del access / Sketch of the access

Eje X: centro-periferia

El eje X organiza el sistema de accesos. Un puente que cruza la vía del tren queda dividido por una pared de cristal que penetra en el interior del vestíbulo, definiendo la entrada por el lado de la ciudad. Así, mientras un costado del pasadizo sirve de acceso a los andenes, el otro contiene al Museo de la Historia de los Medios, que adopta una disposición cronológica en consonancia con el movimiento norte-sur de los viajeros y de los visitantes, y que culmina en la sala de Historia Contemporánea situada en la entrada principal del Centro. Con esta división del pasadizo, la coexistencia de conceptos opuestos como los de arte y tráfico se convierte en el tema principal. Este *tunel del tiempo* actúa como puente entre lo viejo y lo nuevo, que prepara a los ciudadanos de la ciudad clásica para su entrada en el nuevo museo.

En el extremo sur del eje X, los accesos a la estación y al museo quedan definidos por una plataforma inclinada que también sirve de conexión con la Schwarzwaldstrasse y de zona de descanso para los viajeros y los visitantes del museo. El eje X marca el encuentro de dos mundos diferentes situados a sus extremos: el de la ciudad se convierte en museo de la estación, mientras que el extremo sur del edificio se convierte en la estación del museo.

Eje Y: artistas-público

El eje Y representa el contraste entre producción y exhibición. Un *andén-museo* se constituye en el principal elemento de relación entre los diferentes componentes del centro y, separado de las instalaciones de la estación por una piel transparente, hace posible un nuevo encuentro entre los viajeros y los visitantes del museo.

Eje Z: clásico-futurista

El Museo de Arte Contemporáneo está constituido por una secuencia vertical que comienza con un espacio equipado con tecnología punta —el teatro— y acaba con un espacio museográfico clásico, iluminado con luz natural. Es una máquina que se convierte en edificio.

La elección de una construcción de tipo *Vierendeel* hace posible la alternancia de niveles con elementos estructurales y sin ellos. El nivel inferior, de planta cuadrada, está totalmente aislado de la luz natural. Una plataforma, situada a seis metros de altura, proporciona vistas sobre la ciudad y sirve de entrada al auditorio. La segunda sala, de planta circular, puede tener luz natural y artificial, pues la especial configuración de los muros de carga permite su adaptación a las diferentes instalaciones requeridas. El edificio en sí está rodeado por cuatro tipos de espacios, ocupados por funciones de servicios. En el lado sur, se encuentra el *roboter*, una interpretación del escenario tradicional que cuenta con diversos mecanismos técnicos y elementos móviles que le permiten componer un decorado futurista diferente en cada nivel. El espectáculo visual puede ser contemplado desde la autopista a través de la piel translúcida que desvela las

X-axis: center-Periphery

The X-axis organizes the system of entrances. The Railway passage is divided by a glass wall which reaches towards the railway hall and defines the city entrance of the ZKM. While one side of the passage provides access to the platforms, the created art half contains the media museum. Here, a chronological presentation of media history reinforces the necessary north-south movements of the travellers and visitors, and climaxes with the contemporary at the main entrance of the ZKM. With the division of the passageway, the coexistence of the oppositions art and traffic becomes the theme. Within this time tunnel, the bridge between old and new is formed, preparing the citizens of the classical city to enter the new museum. At the south end of the X-axis, a tilted platform marks a the entrances to the building and the railway station, and at the same time makes the connection to the Schwarzwaldstrasse. It also serves as a «drop-off» for train travelers and museum visitors. The meeting of these two worlds defines the X-axis to its end. The city end becomes Railway Museum; the south end becomes Museum Railway.

Y-Axis: artist-public

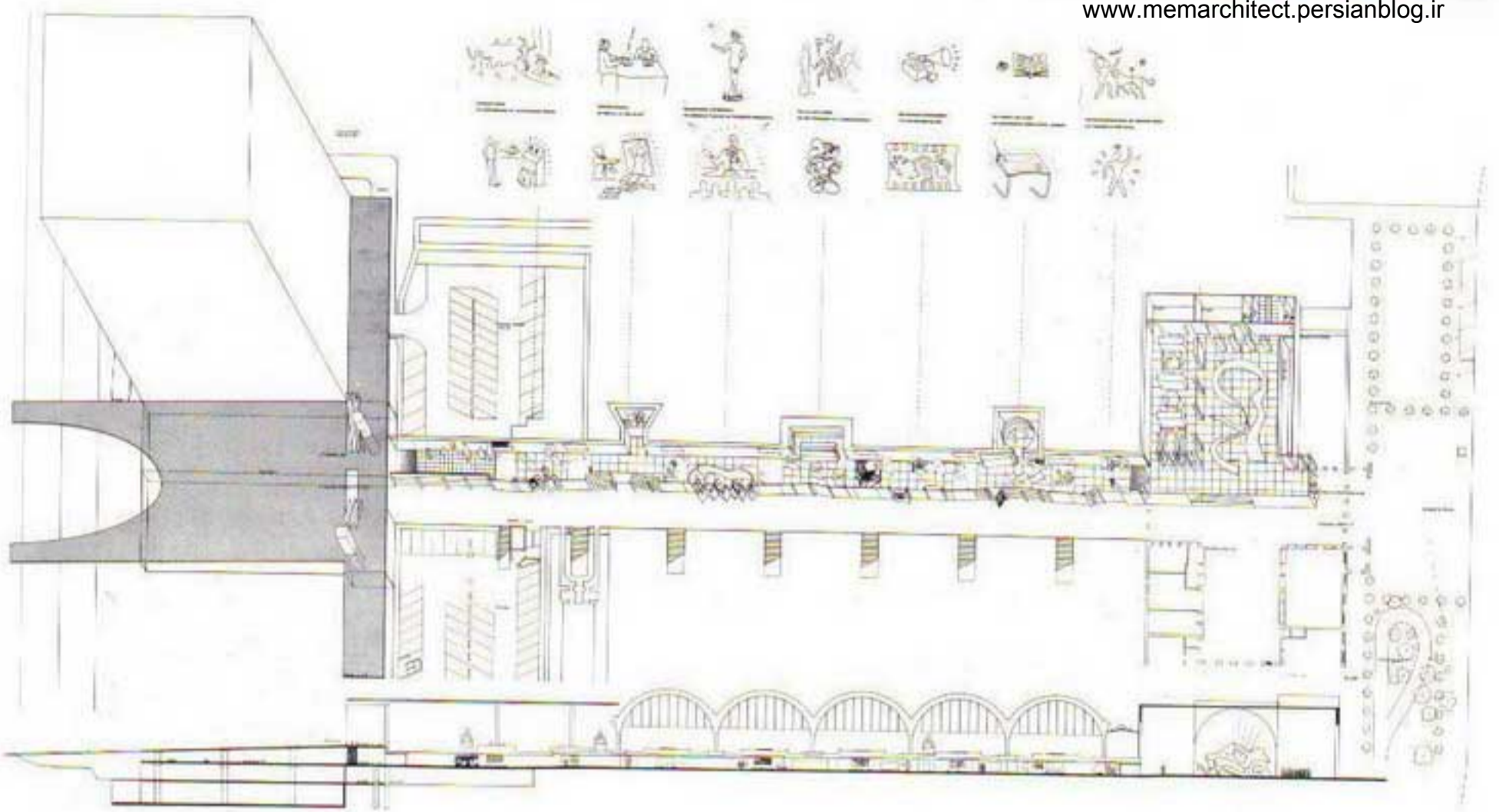
The Y-axis symbolizes the opposition between production and demonstration. The main connection between the different components of the centrum itself, between parking garage and center, is made of a «railway platform-like» museum platform, located at the same height as the future ICE track. The juxtaposed railway and museum traffic are separated, once again, by a transparent skin.

The Z-axis: classical-futuristic

The contemporary art museum contains a vertical sequence of floors, beginning with a hypertechnologically equipped room —the theater— and ending on top with a naturally lit, classical museum room. A machine becomes building.

The choice of *Vierendeel* construction permits an alternation of floors characterized by structural elements and totally free floors. The lowest museum floor is square and contains no daylight. A balcony, placed at the height of six-meters, provides a view of the city and serves as an entrance to the auditorium. The second, circular-planned room, permits the option of artificial or natural light. The configuration of the non-load bearing walls can, if necessary, be adapted to different installations. The inner-building is surrounded by four zones. On the south side is the «roboter» —a version of the traditional theater fly tower, containing various technical equipment and mobile elements. This technical zone, connected to the museum rooms, creates in each the potential for an always different futuristic character. This visual spectacle can be seen from the highway through a transparent skin, proclaiming the activities of the center.

On the city side, winding upwards in an autonomous orbit, a system of



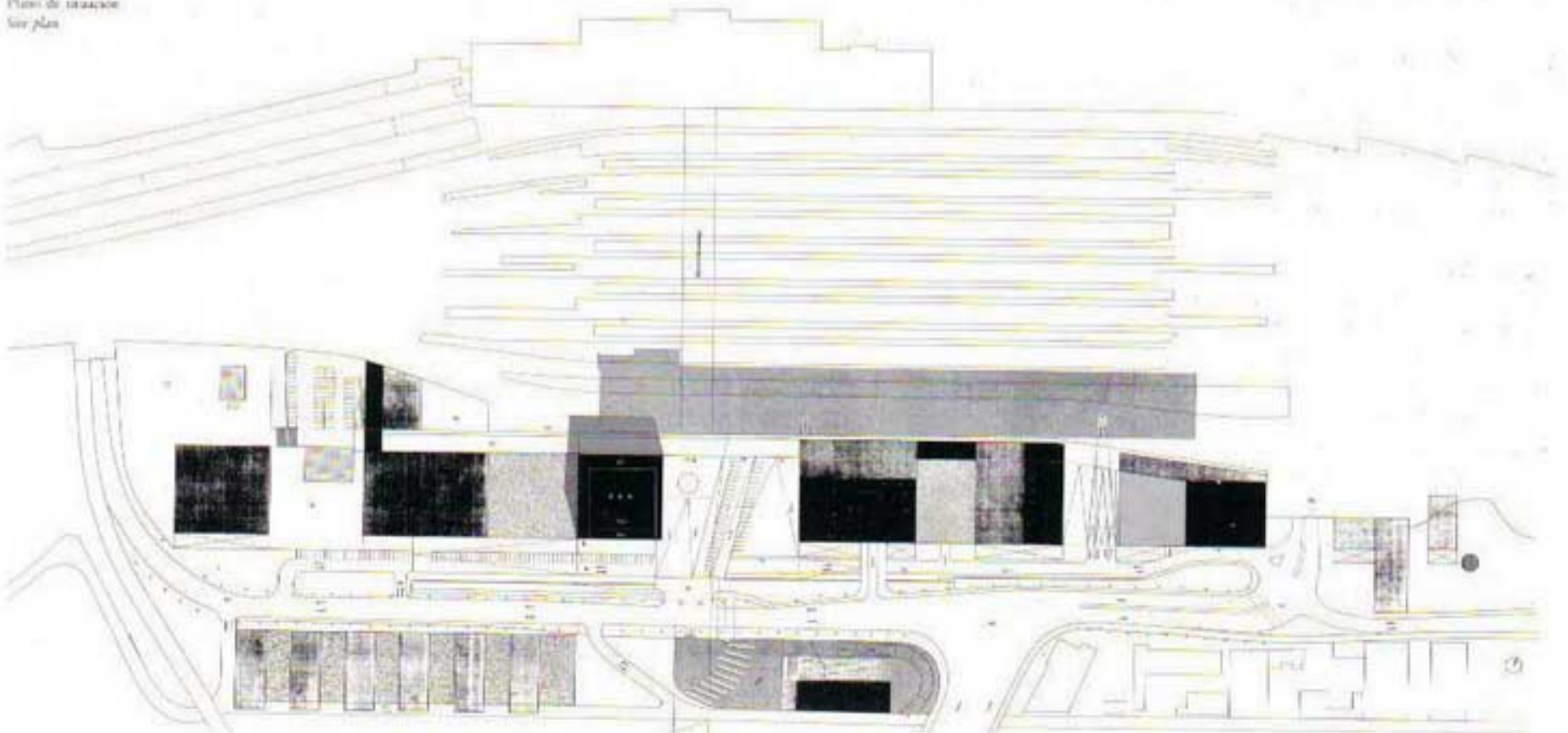
Asimétrica y sección del emplazamiento (Concurso) / Site section and asymmetric view (Competition)

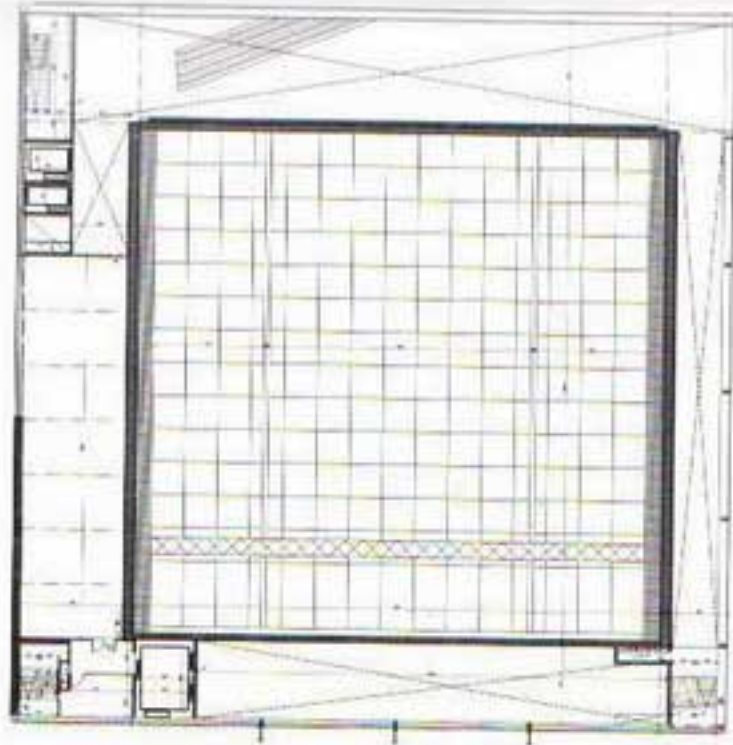
actividades del centro. En el lado de la ciudad, se dispone un sistema de ascensores, rampas, escaleras, mecánicas y balcones que, ascendiendo en una órbita autónoma, penetra en el núcleo del edificio por el nivel del auditorio. Esta red de circulación, que rodea un bloque enigmático de espacios artísticos de contenidos siempre cambiantes, proporciona un ambiente de tensión y de misterio. La secuencia termina en un restaurante y en un espacio al aire libre. La zona situada frente a la plataforma de entrada es utilizada en parte como soporte del sistema de circulación principal. Algunas de las salas del museo tienen balcones sobre esta fachada. En el lado oeste se crea un área de servicios con apartamentos, oficinas, cuartos de instalaciones y otros servicios necesarios para el funcionamiento del centro.

elevators, ramps, escalators and balconies first penetrates the building's nucleus at the height of the auditorium. The circulation web surrounding a secret block of art halls with ever-changing contents creates tension and mystery. The sequence ends with a terrace and a restaurant.

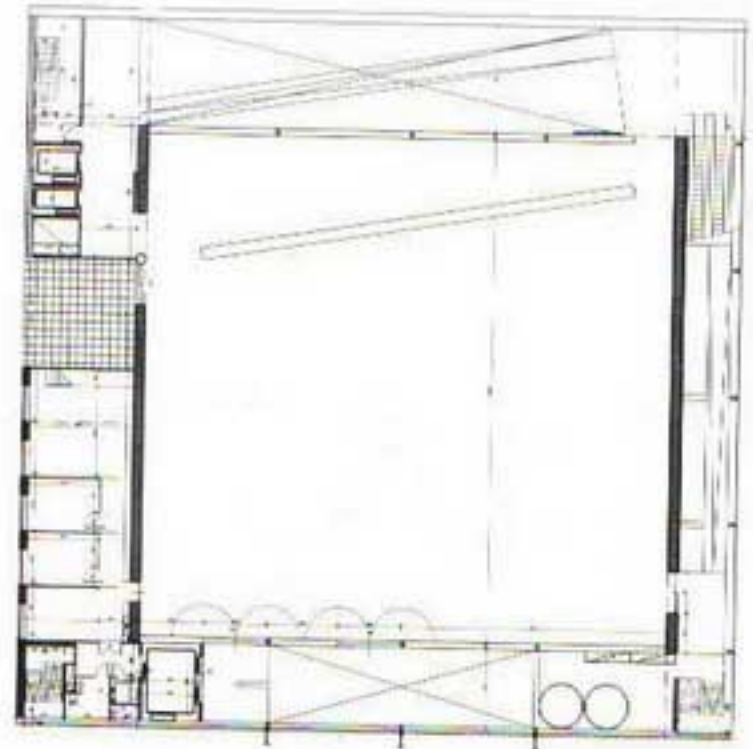
The zone facing the direction of the entrance platform is used in part for the main circulation system. It also offers open-air balconies to some of the museum rooms. On the west side is a service area of apartments, offices, technical rooms and other services necessary for the functioning of the center.

Plano de situación
Site plan

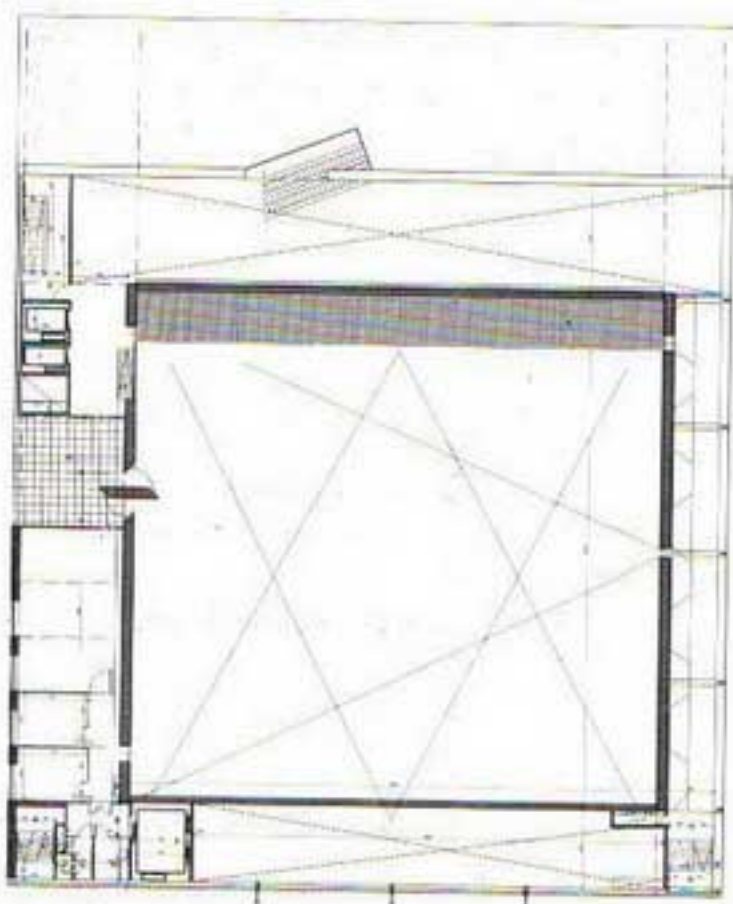




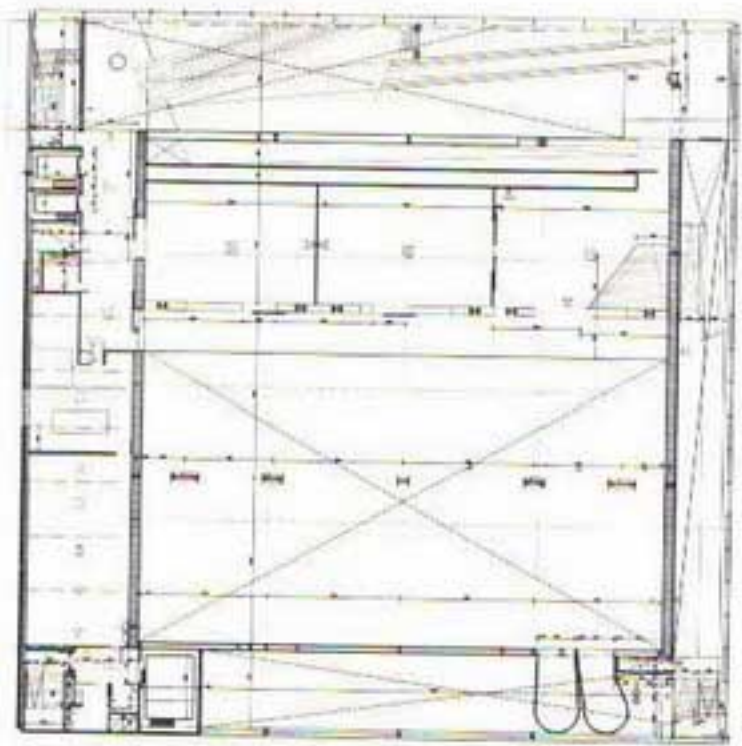
Planta cota = 134.40 / Level = 134.40 plan



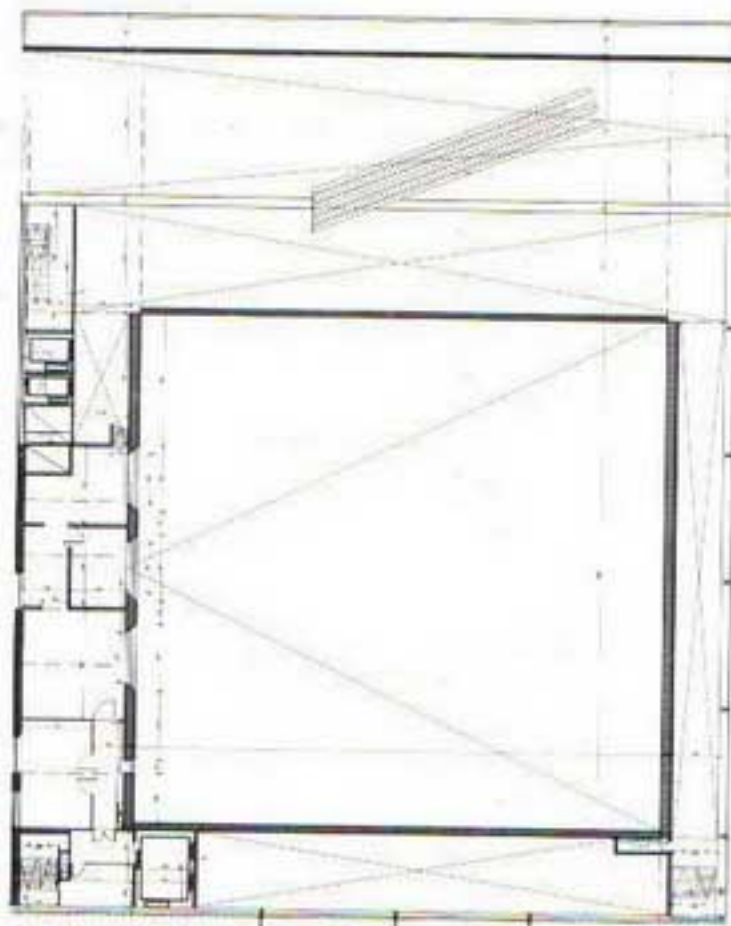
Planta cota = 144.40 / Level = 144.40



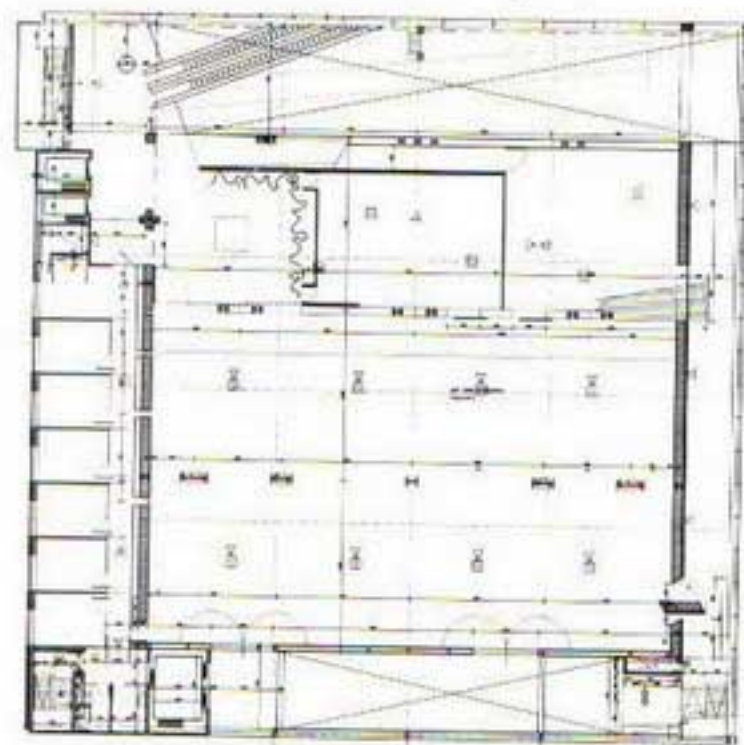
Planta cota = 131.40 / Level = 131.40 plan



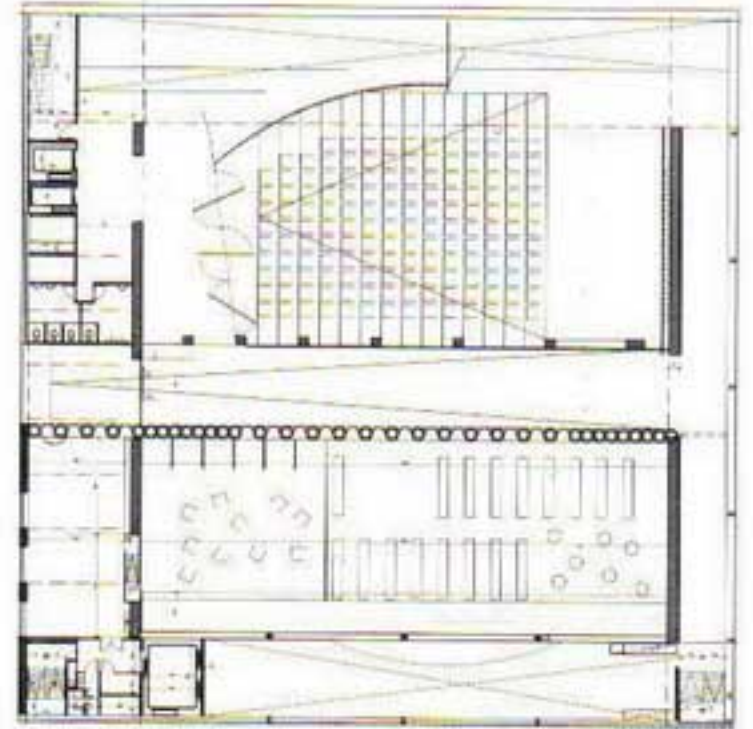
Planta cota = 140.70 / Level = 140.70 plan



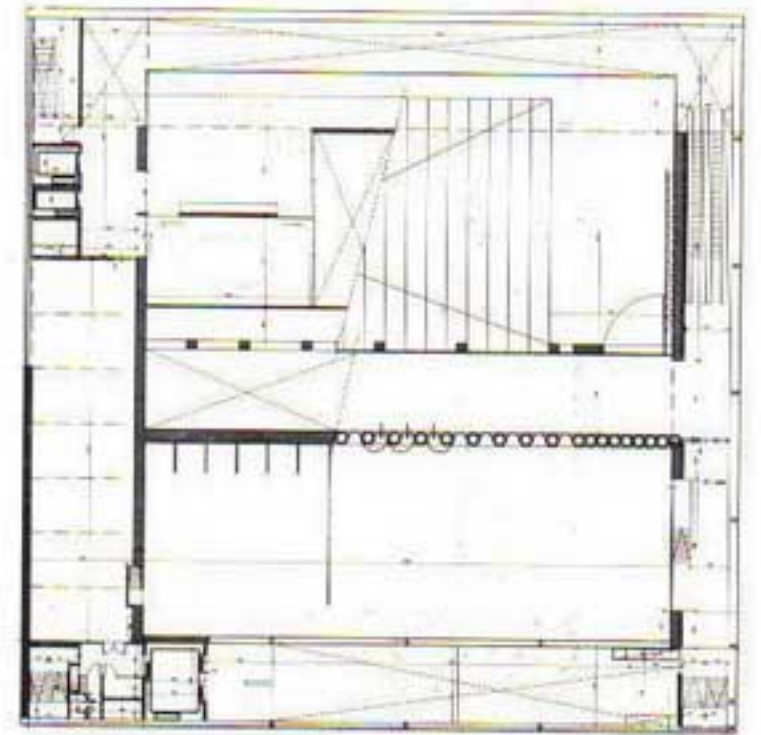
Planta cota = 128.40 / Level = 128.40 plan



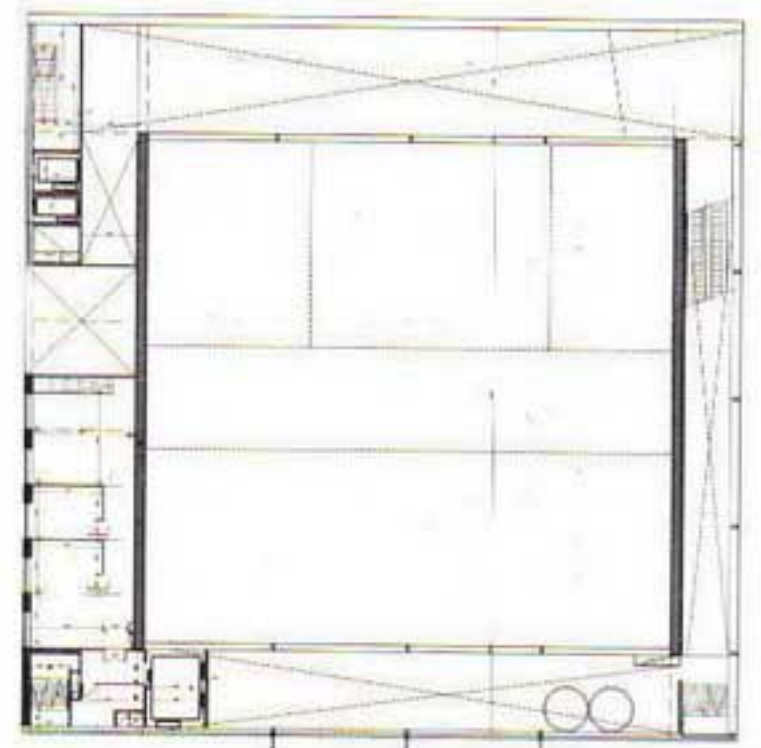
Planta cota = 137.40 / Level = 137.40 plan



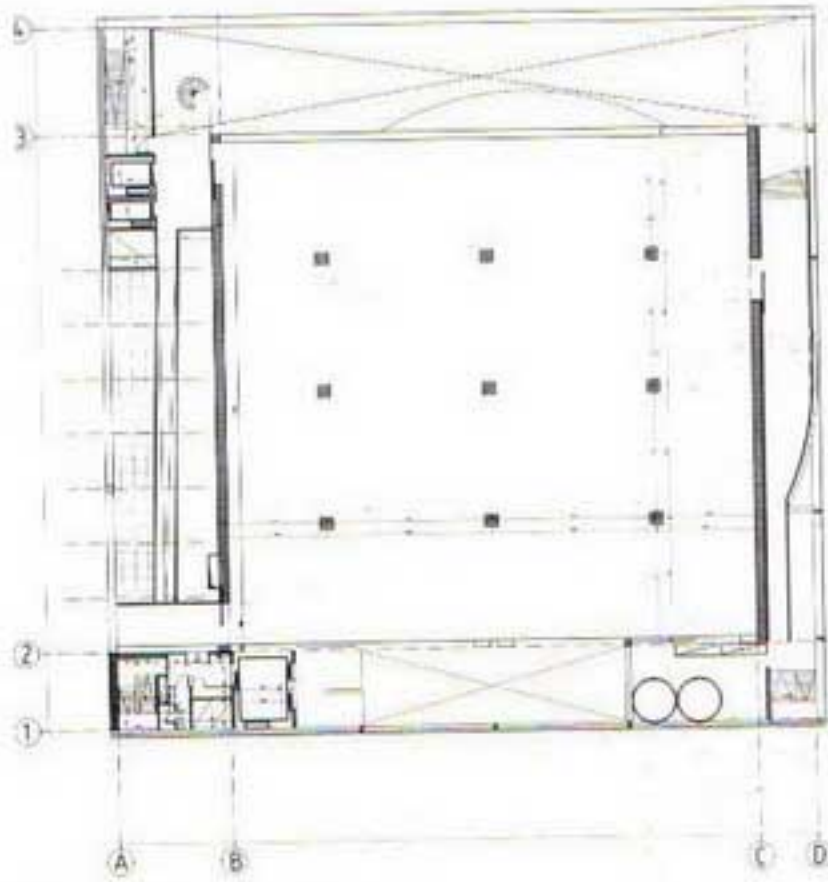
Planta cota + 133.40 / Level + 133.40 plan



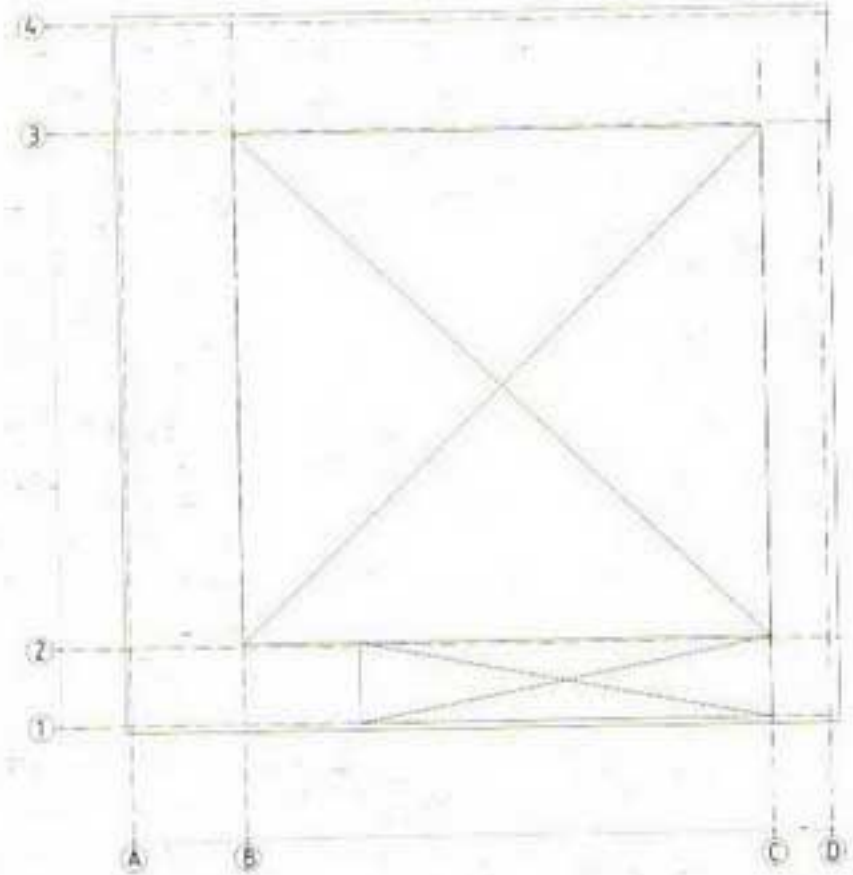
Planta cota + 130.40 / Level + 130.40 plan



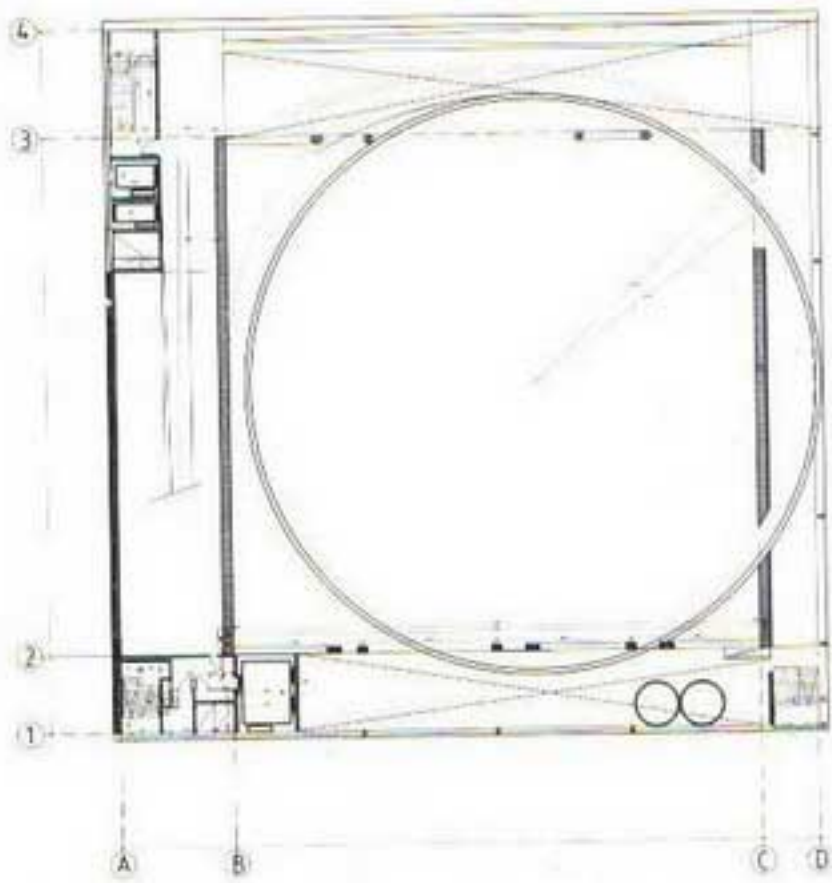
Planta cota + 147.40 / Level + 147.40 plan



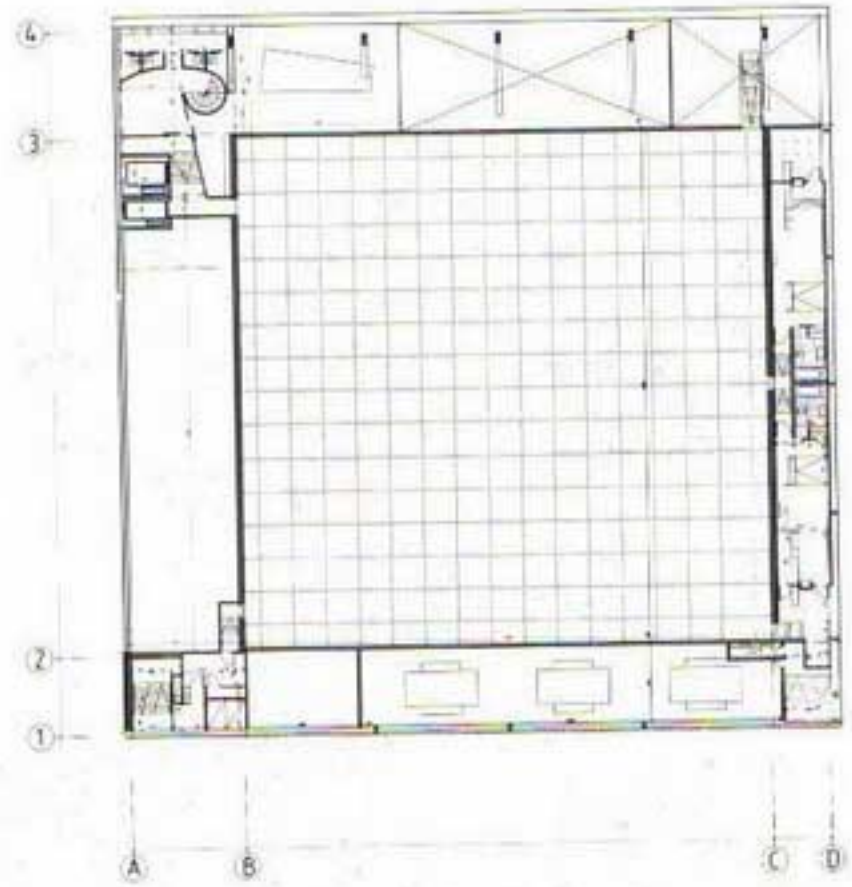
Planta sala + 163.15 / Level + 163.15 plan



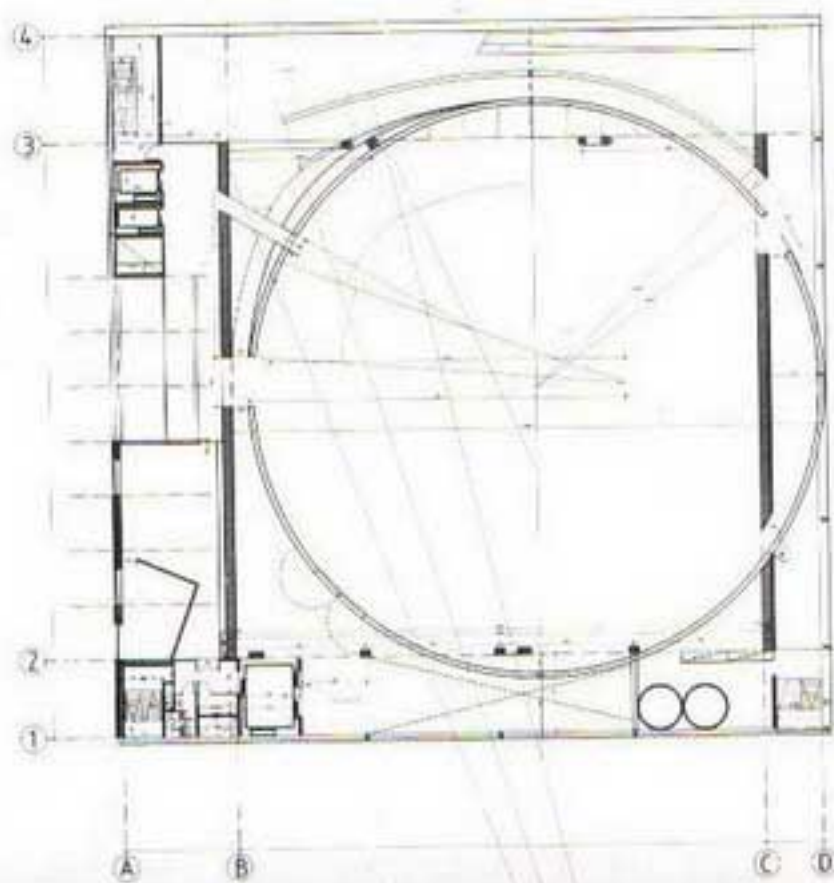
Planta sala + 171.40 / Level + 171.40 plan



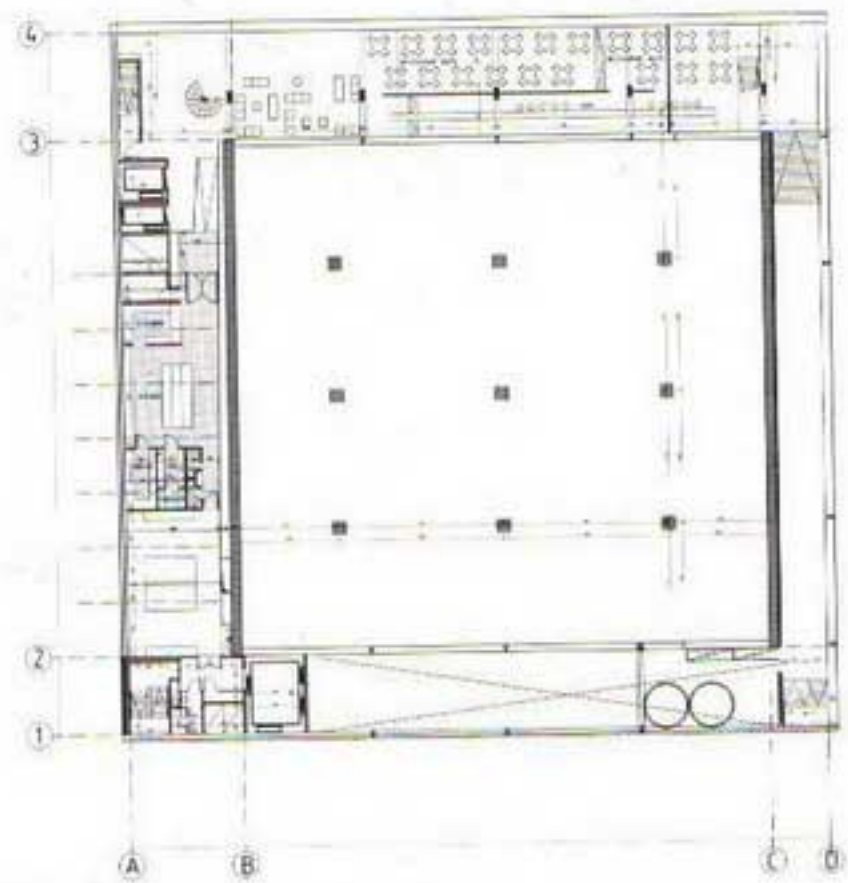
Planta sala + 159.90 / Level + 159.90 plan



Planta sala + 168.65 / Level + 168.65 plan



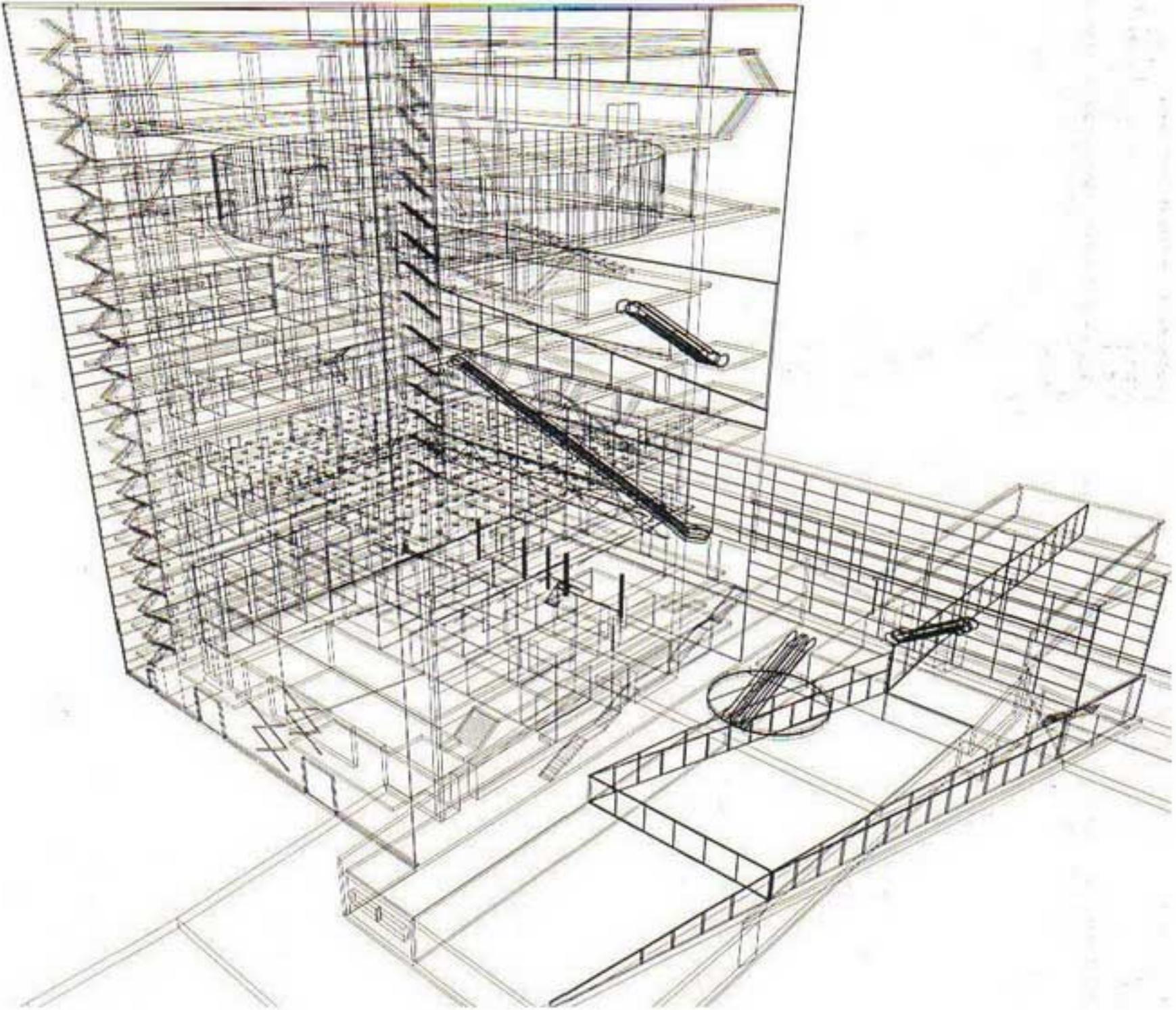
Planta sala + 156.40 / Level + 156.40 plan

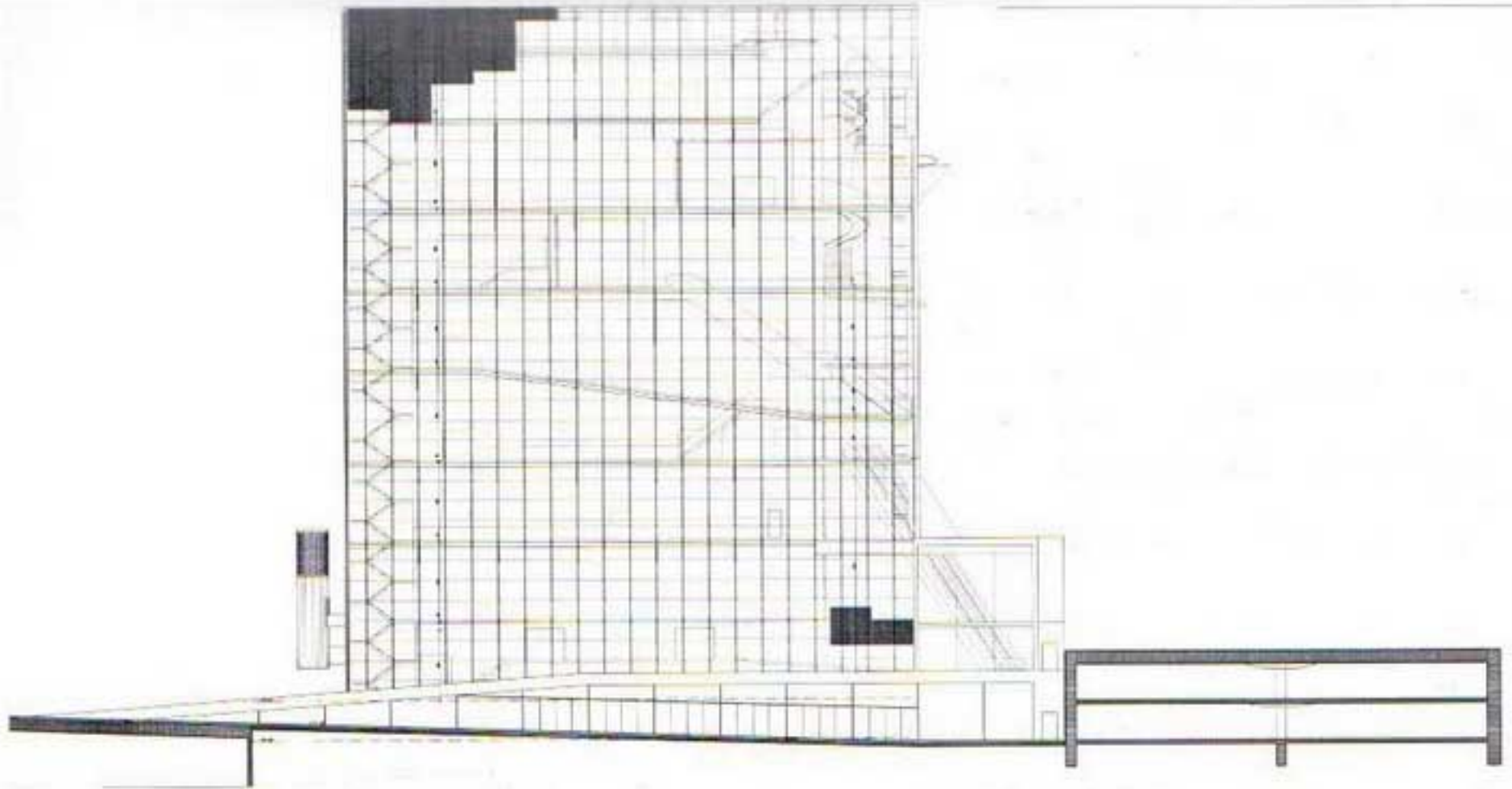


Planta sala + 165.90 / Level + 165.90 plan



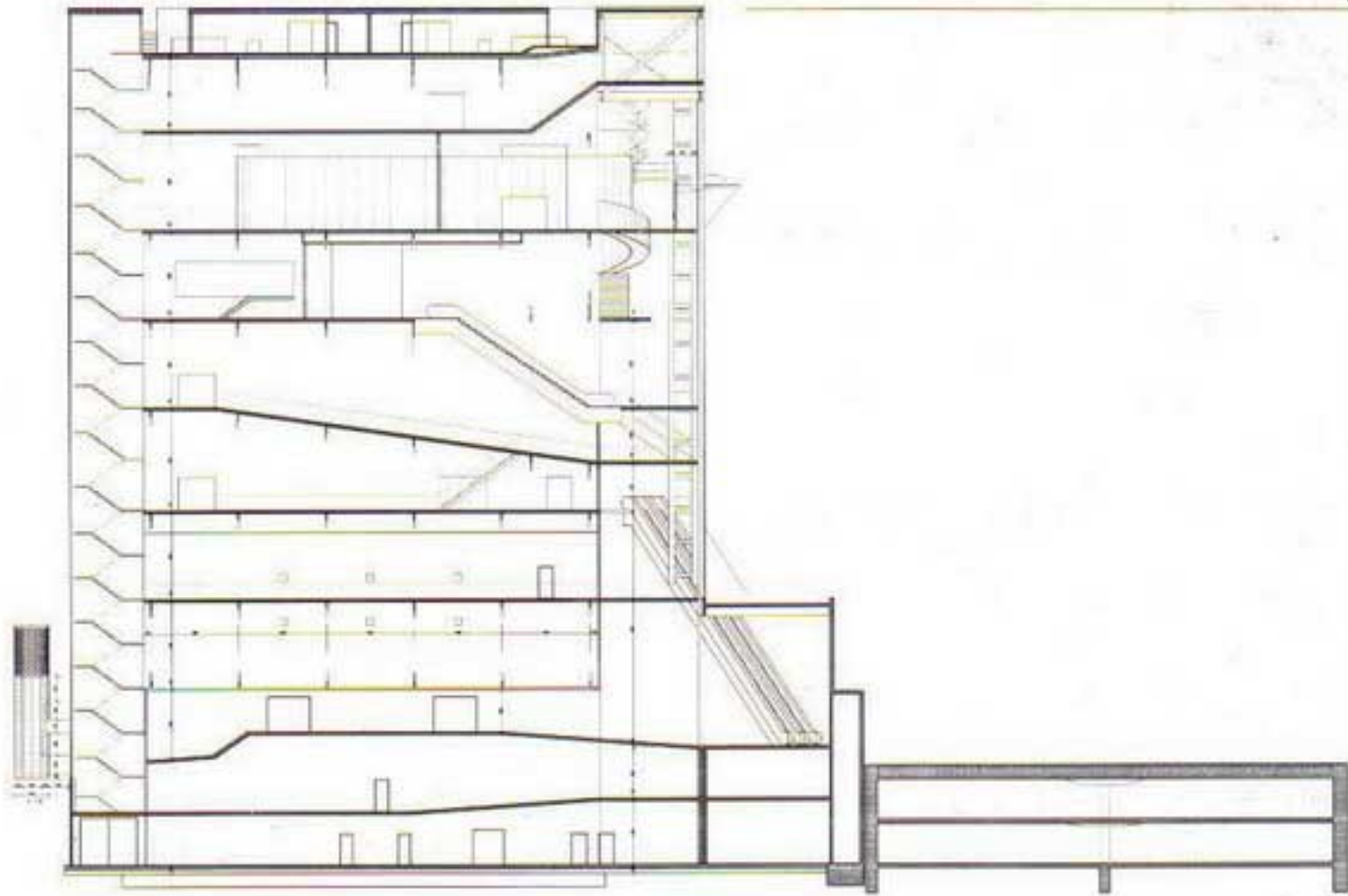
a fachada tem como pantalla de projección
su fachada es a proyección sobre
foto: Hans Westermann





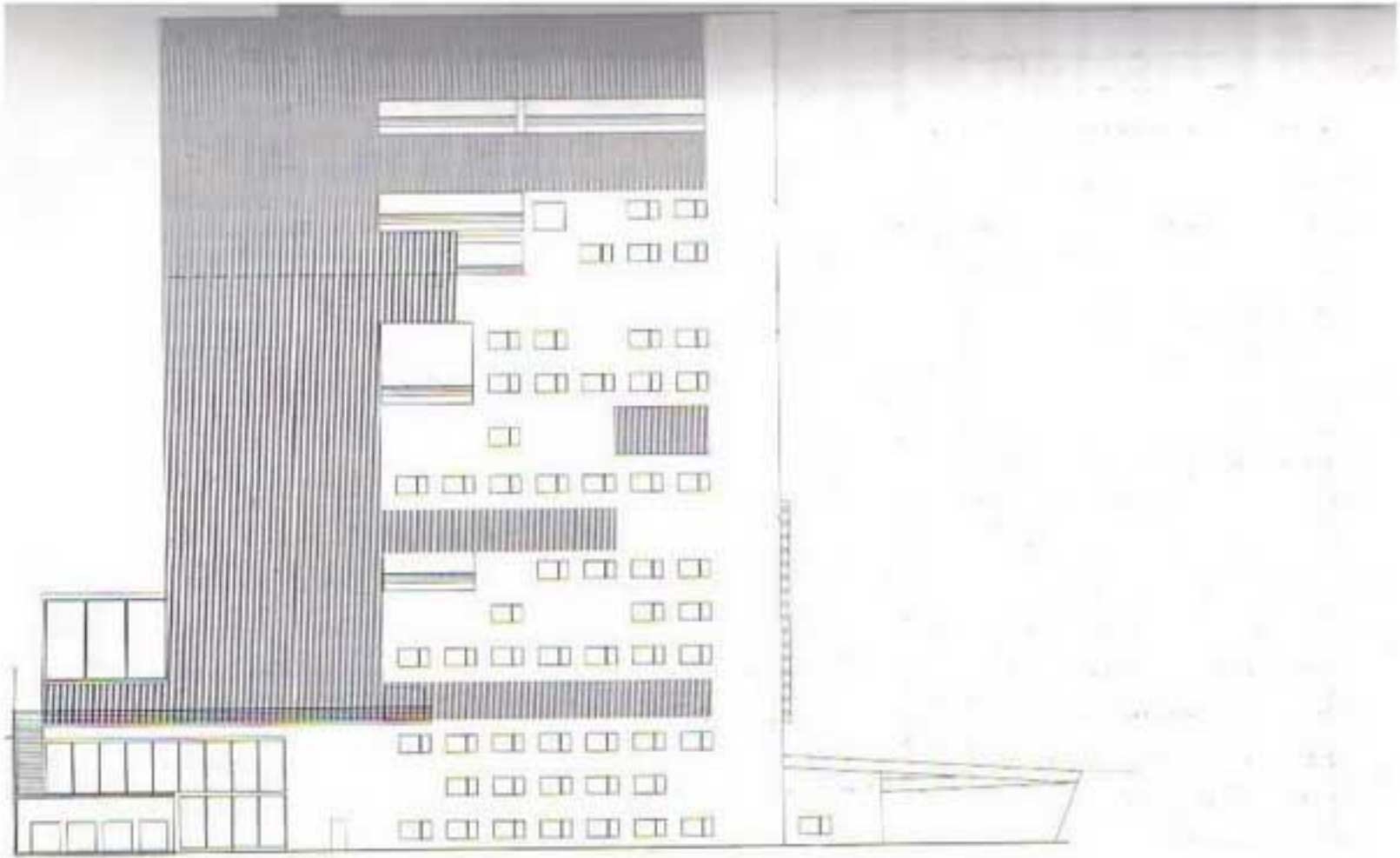
Alado Este / East elevation



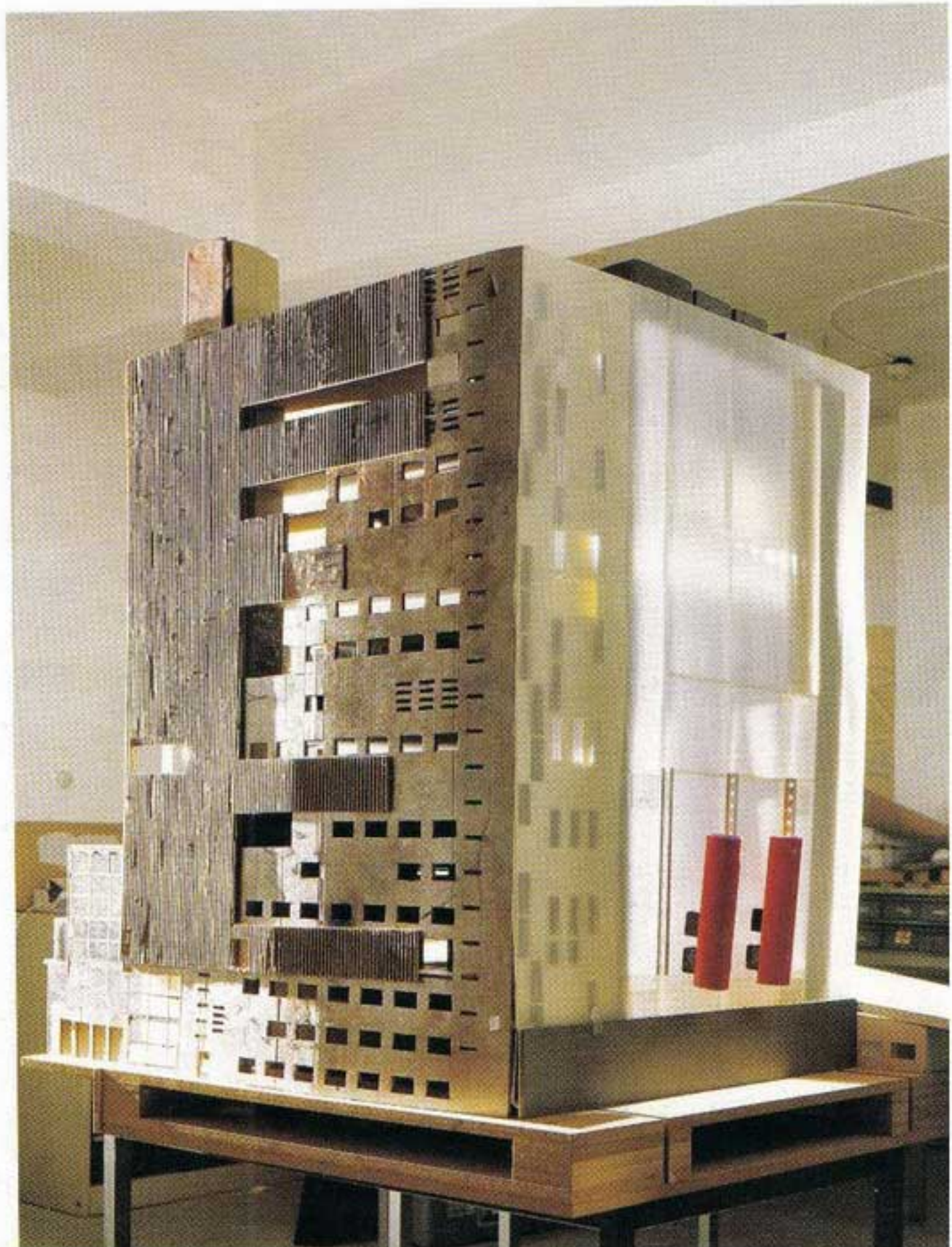


Section CC (East interior) / Section CC (Interior East)

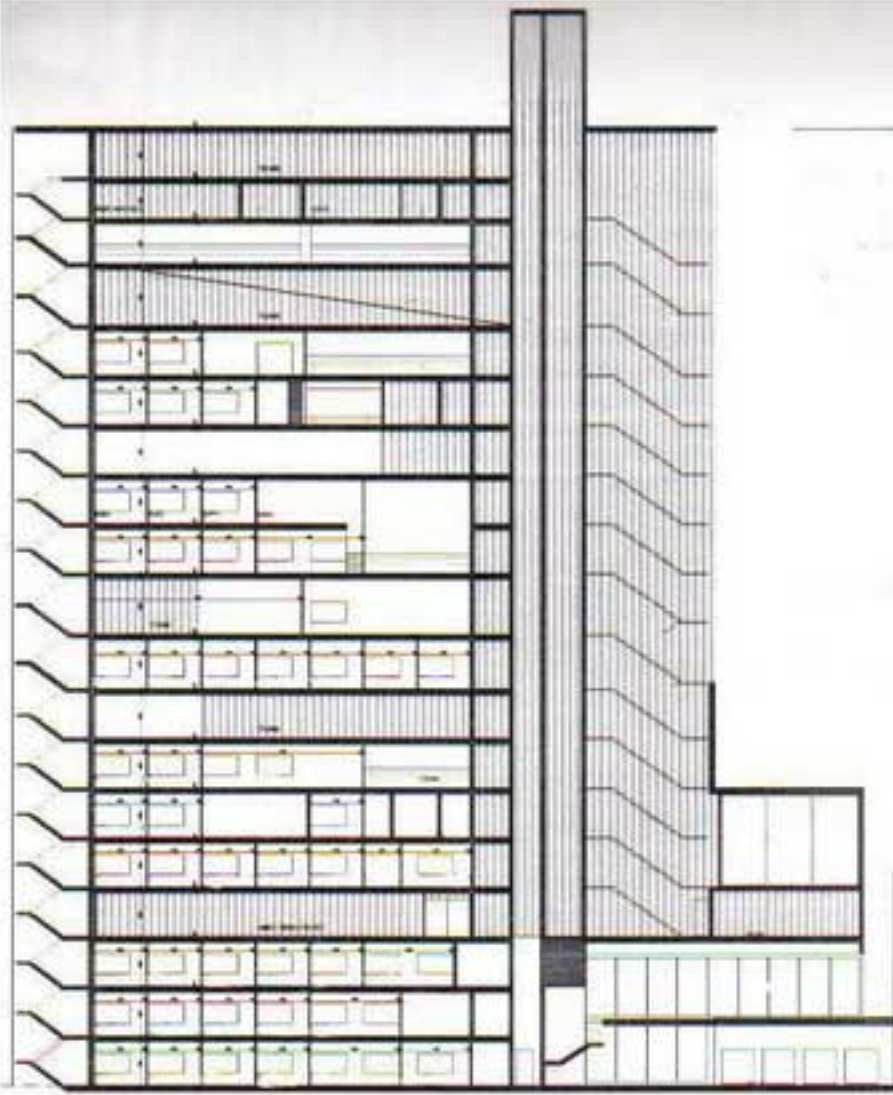




Facada Oeste / West elevation

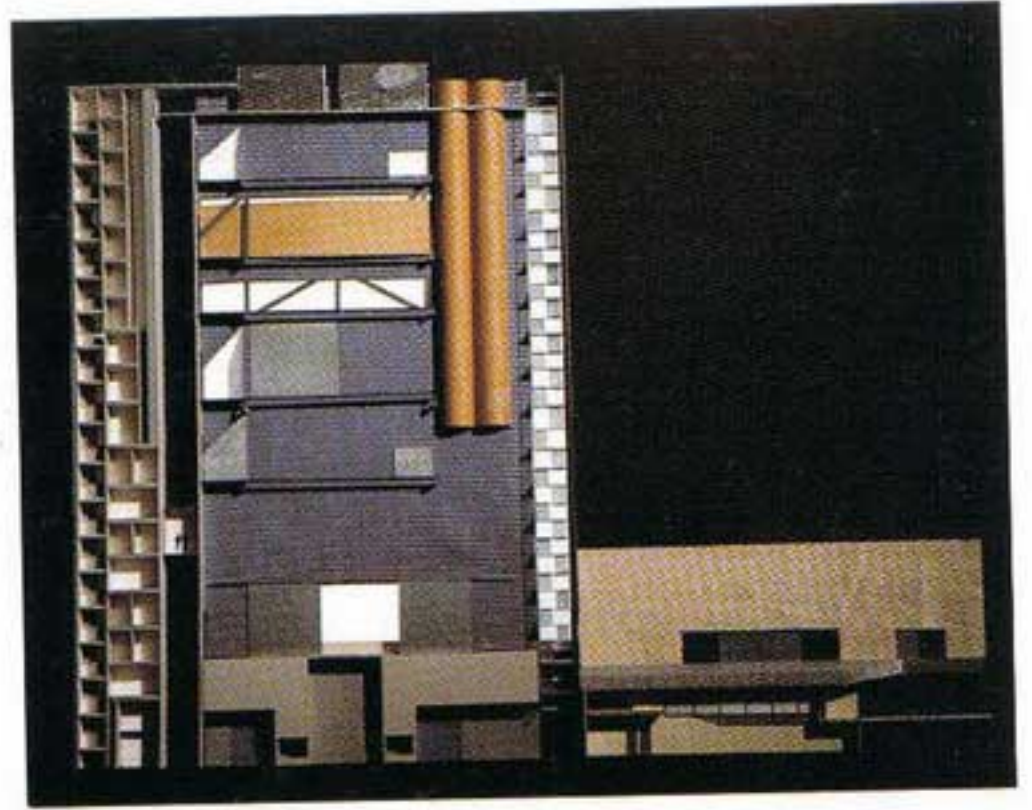
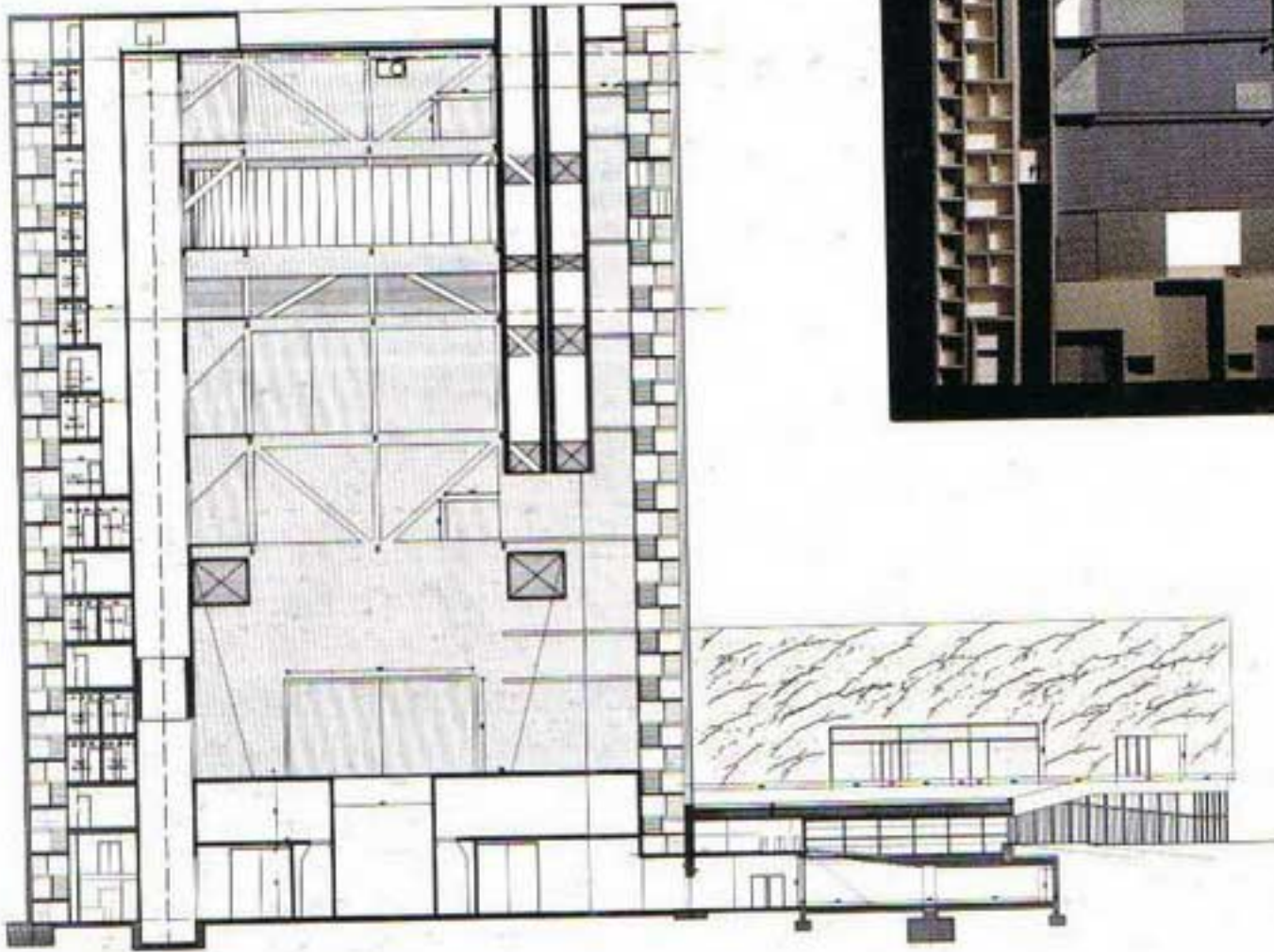


ZKM

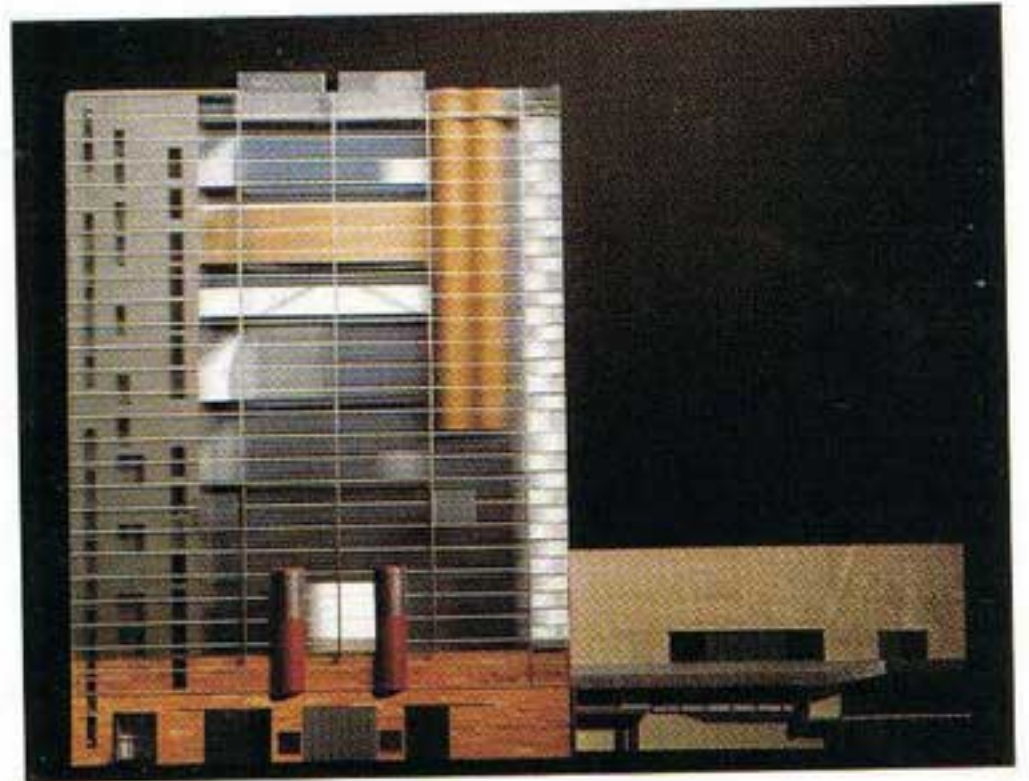
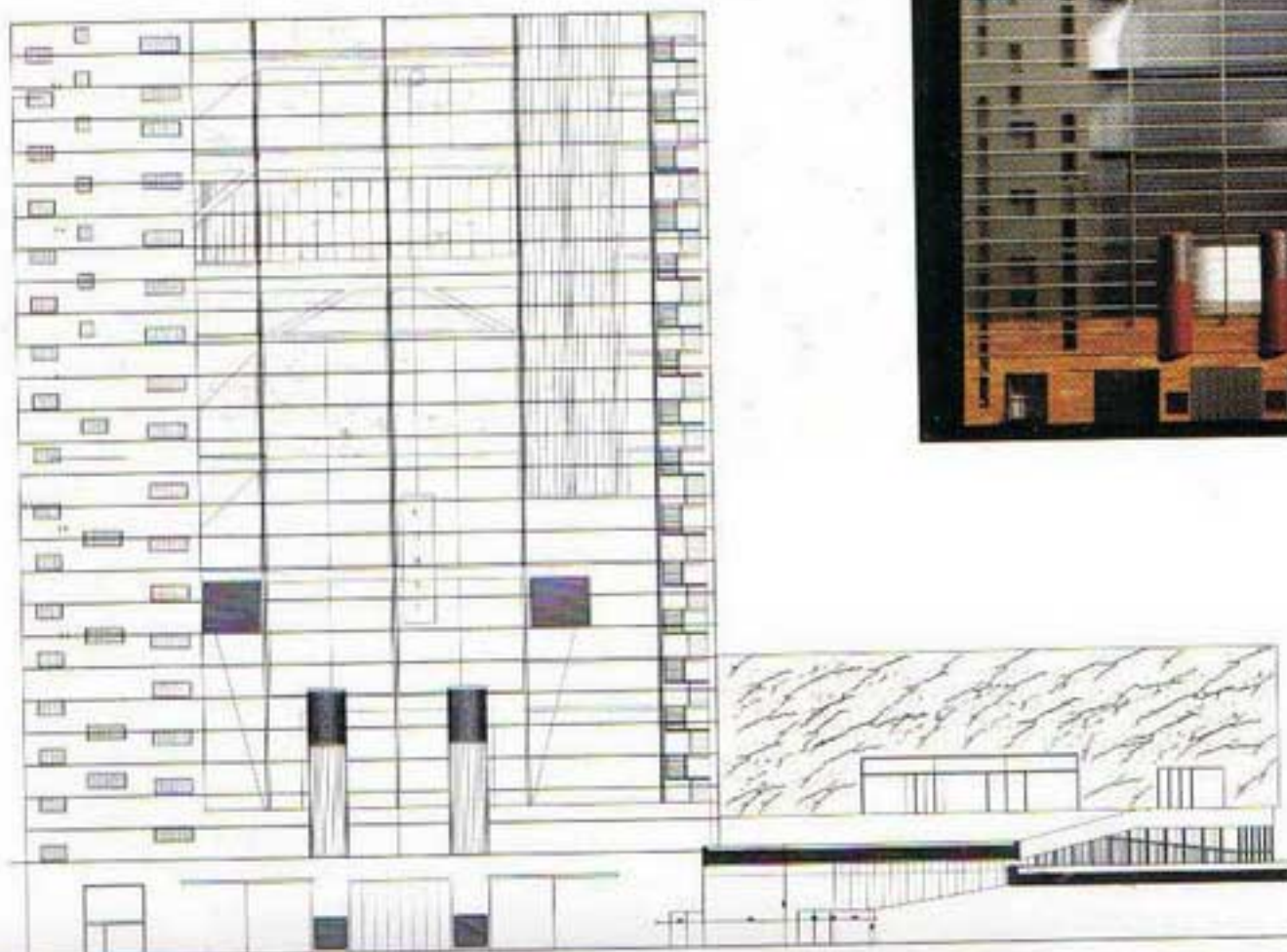


Section AA (Destr. interior) / Section AA (interior West)

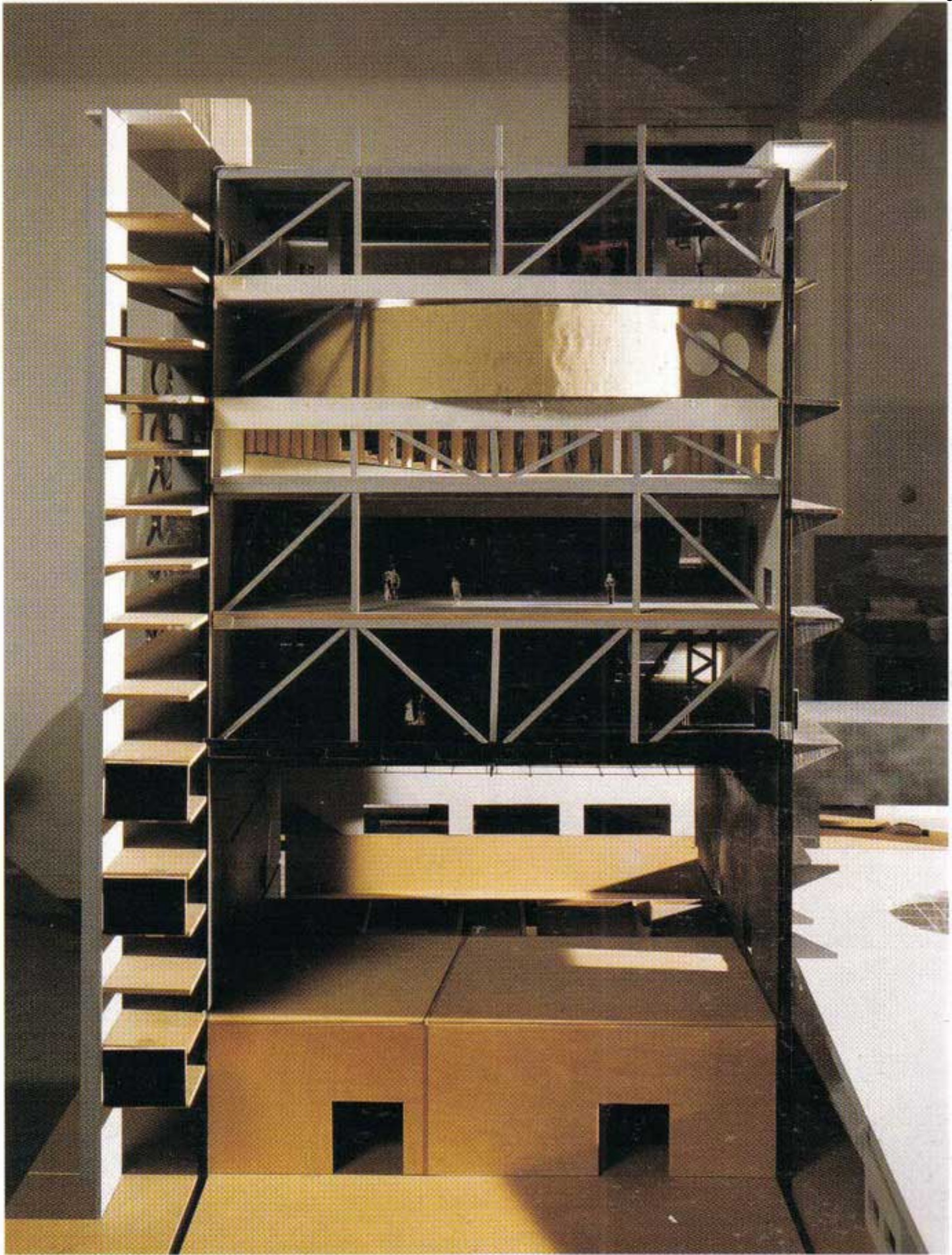




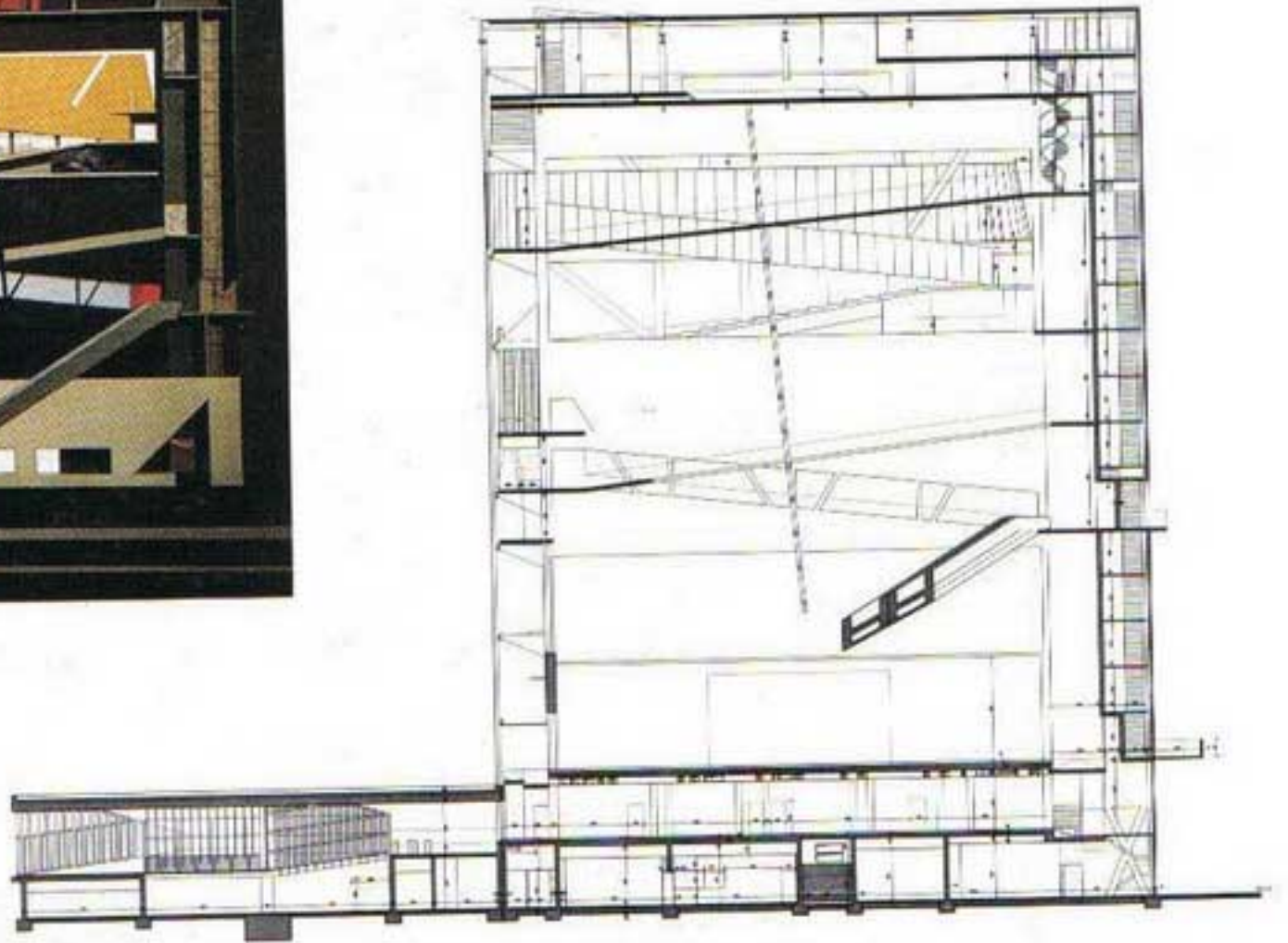
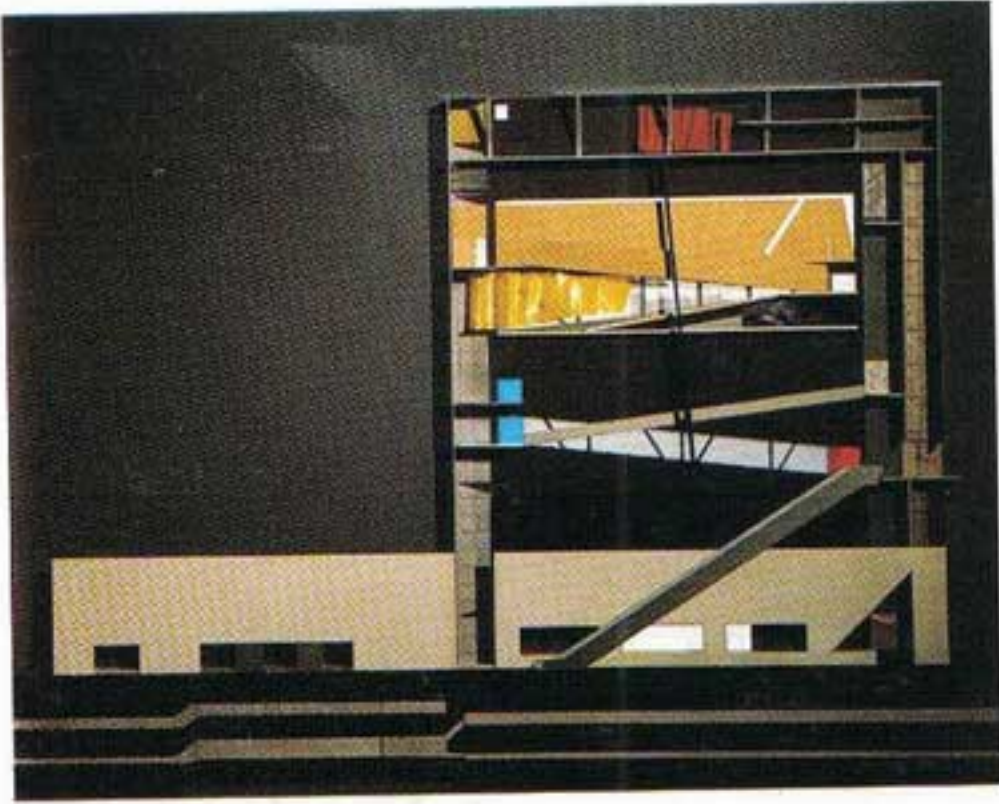
Section FF (Near interior) / Section FF (interior South)



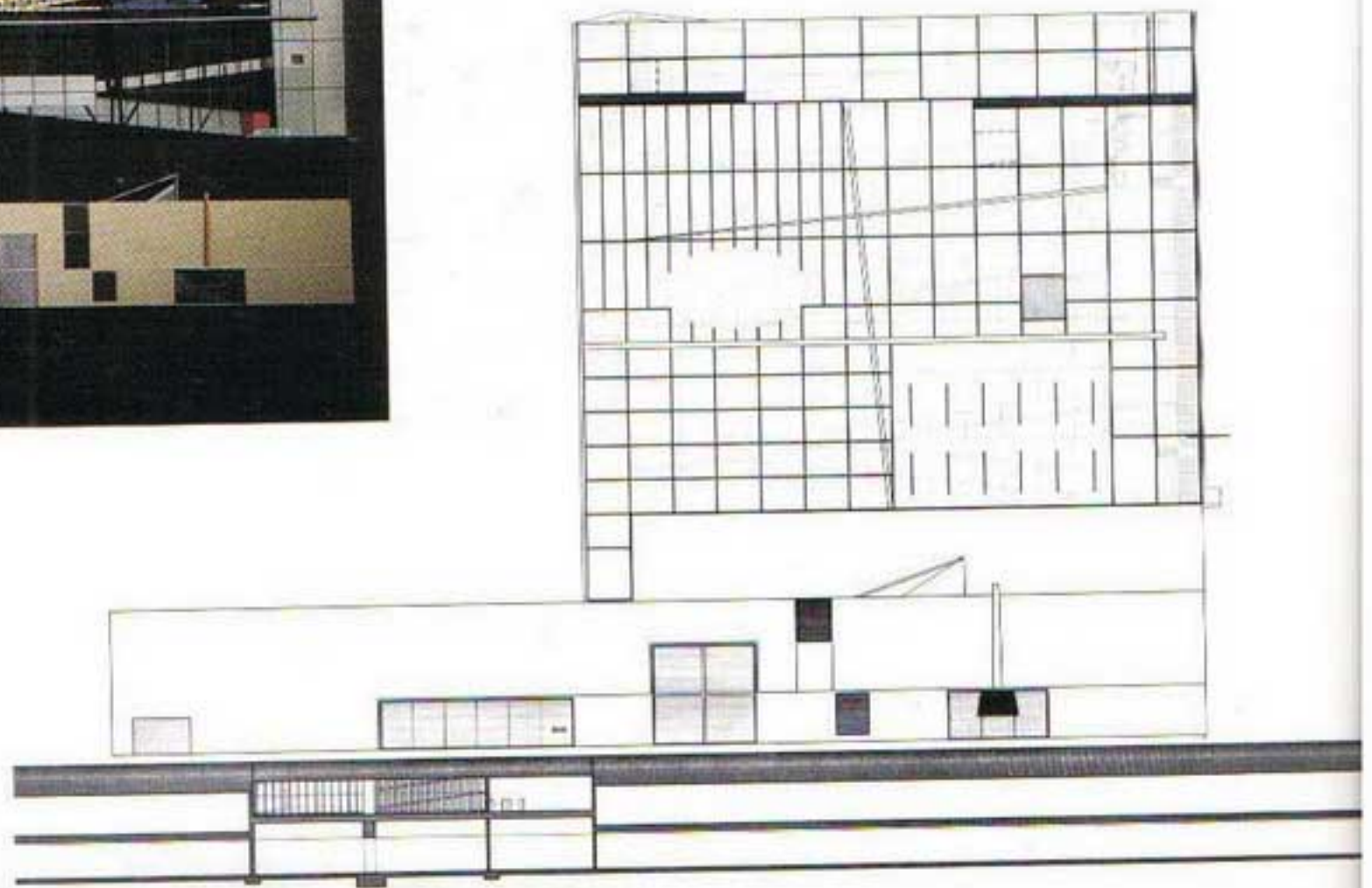
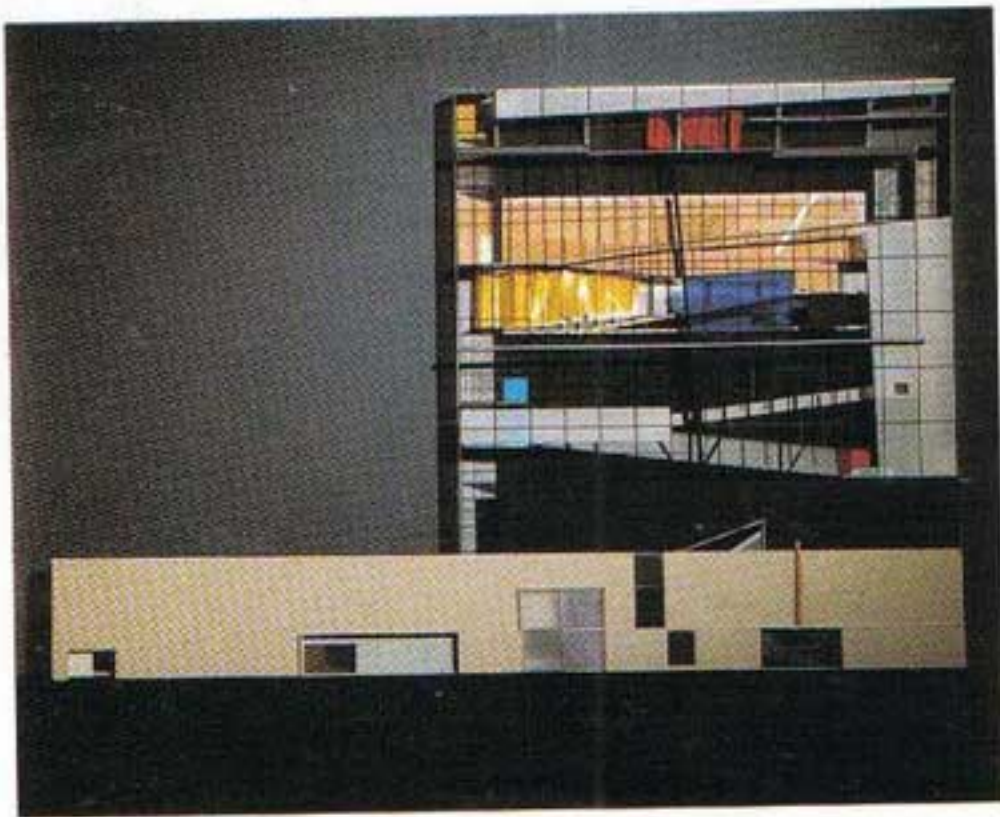
Abajo Sur / South elevation



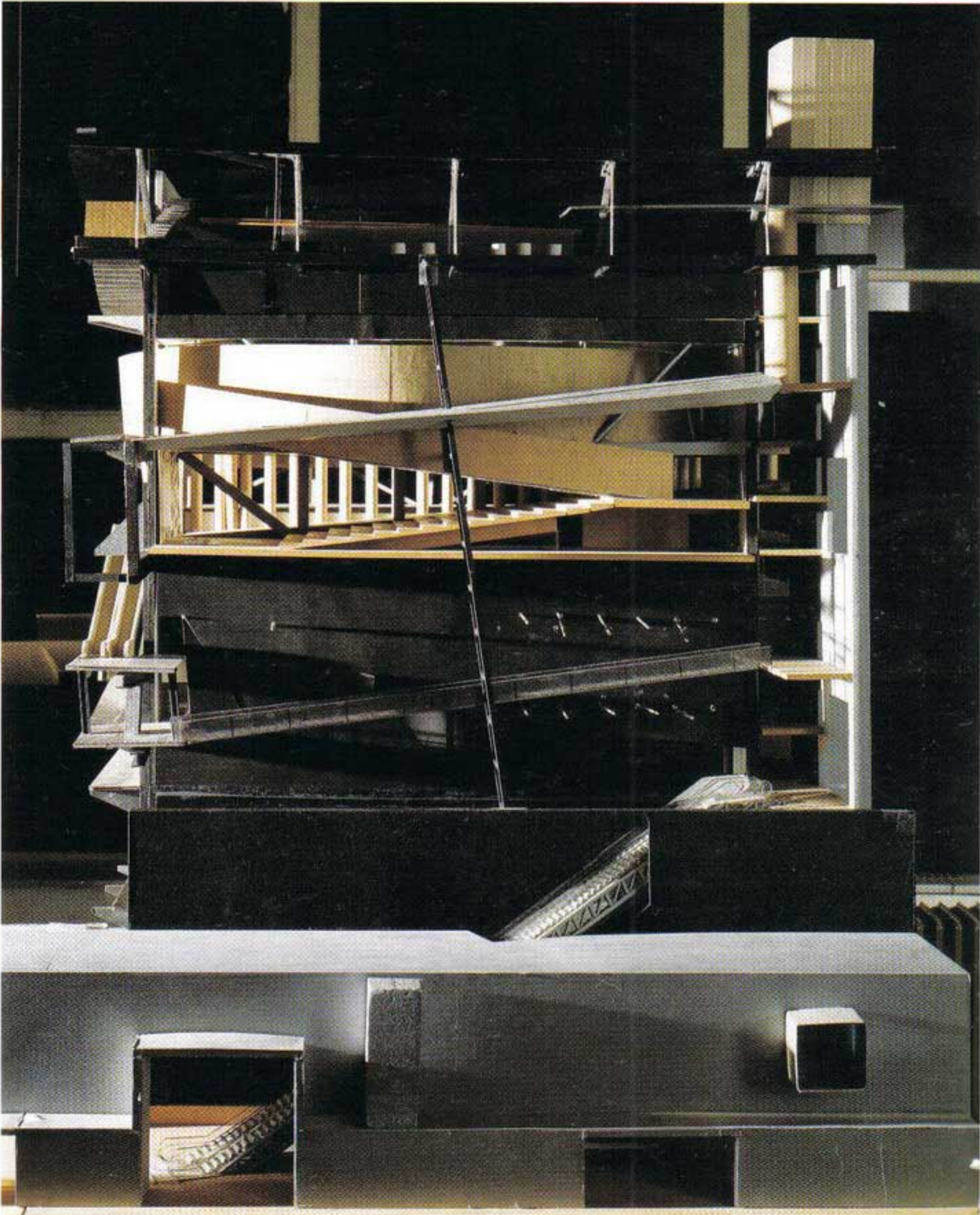
Archiv: Maquette reconstruite par ses Ets-Ottm, vers finale et fin (Foto: Hiroo Suzuki, Dezember 1991)
Altece: Sectional model by sets Ets-Ottm, view from the South (Foto: Hiroo Suzuki, Dezember 91)
En la pagina de la izquierda: Maqueta preliminar (Foto: Hans Weidmann)
On the left page: Preliminary model (Photo: Hans Weidmann)



Section DD / Section DD



Alzadeh North / North elevation



VILLA DALL'AVA

Vivienda unifamiliar

Single-family house

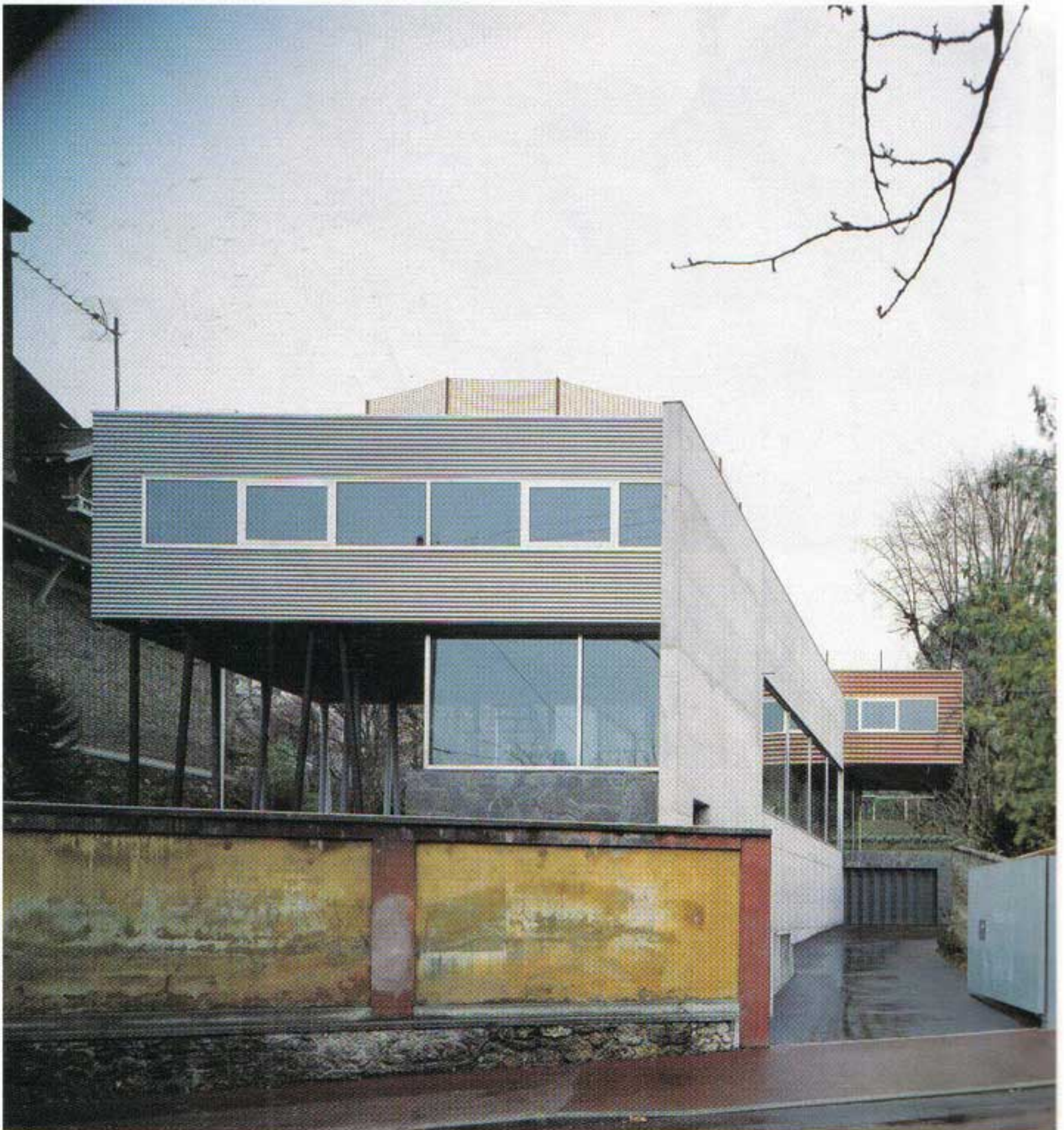
Saint Cloud, Paris, Francia. 1985/1991

La opción arquitectónica quedó determinada por la notable influencia del entorno construido y del paisaje. Así, con objeto de preservar las relaciones visuales y de controlar las complejas correspondencias existentes entre los objetos arquitectónicos presentes, se optó por dividir el terreno en tres franjas, orientadas de este a oeste. La primera partición, definida como un jardín, se inscribe en la continuidad de la franja de la parcela superior y se prolonga hasta la entrada de peatones. La voluntad de preservar una franja no construida al fondo del solar permite establecer la idea de *cruz en vacío*, y valorar las nuevas relaciones de vecindad. La segunda franja la constituye el edificio longitudinal, y la tercera, asfaltada, permite el acceso al garaje. El volumen principal del edificio se dispone en el eje de la parcela, agrupándose los dormitorios en la planta superior en dos volúmenes perpendiculares al cuerpo principal. Las cubiertas ofrecen una vista panorámica de París.

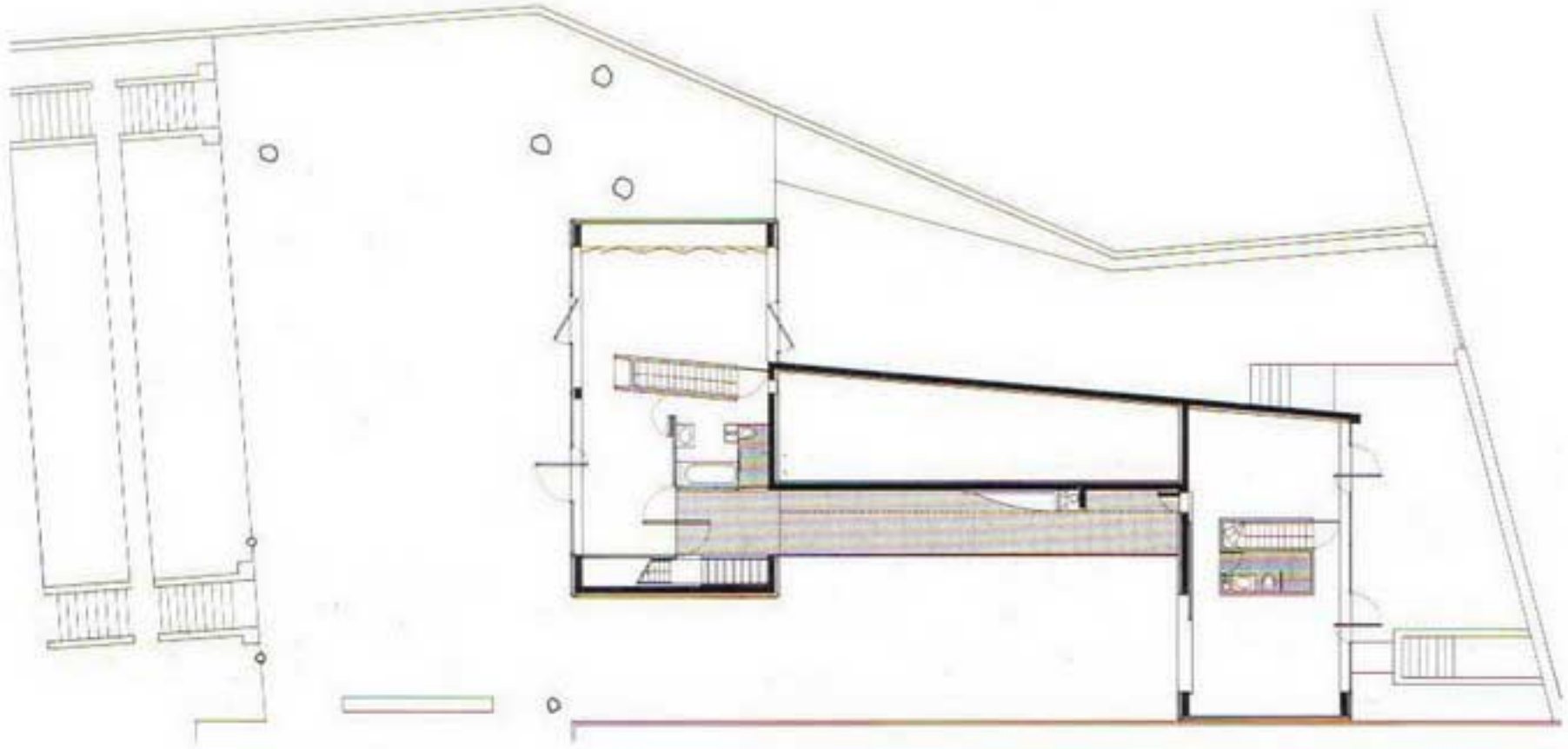


The architectural option was determined by the notable influence of the built-up and landscape surroundings. Thus, in order to preserve the visual relationships and control the complex correspondences between the existing architectural objects, it was decided to divide the terrain into three belts on an east-west orientation. The first partition, defined as a garden, is inscribed in the continuity of the upper allotment section and extends to the pedestrian entrance. The wish to preserve an unconstructed belt at the end of the site permits the establishment of the idea of a cross in the void, and value the new neighborhood relationships. The lengthwise building constitutes the second belt while the third, asphalted, provides access to the garage. The main volume of the building is arranged along the axis of the allotment, grouping the bedrooms on the upper floor in two perpendicular volumes to the main body. The roofs offer a panoramic view of Paris.

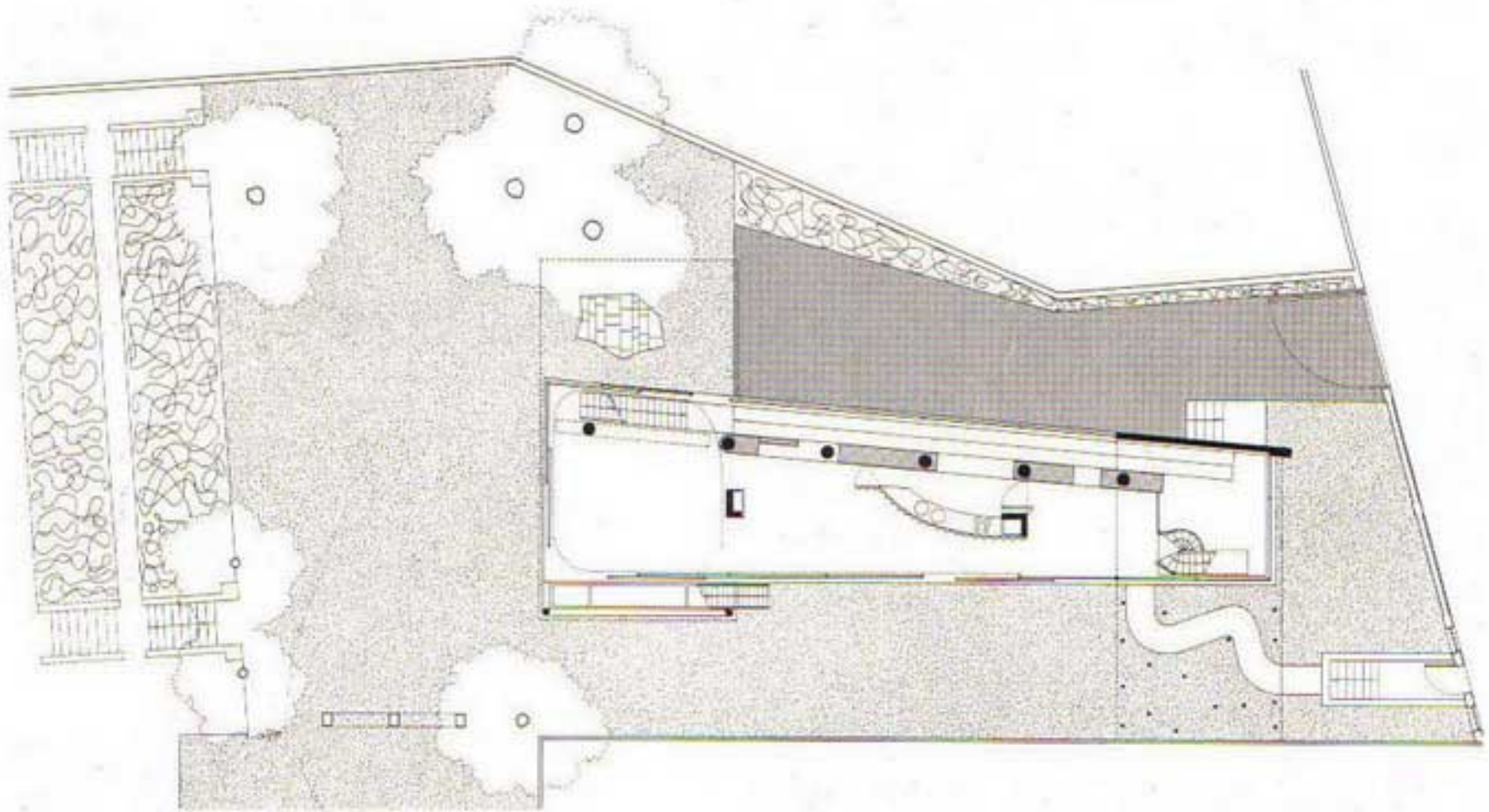




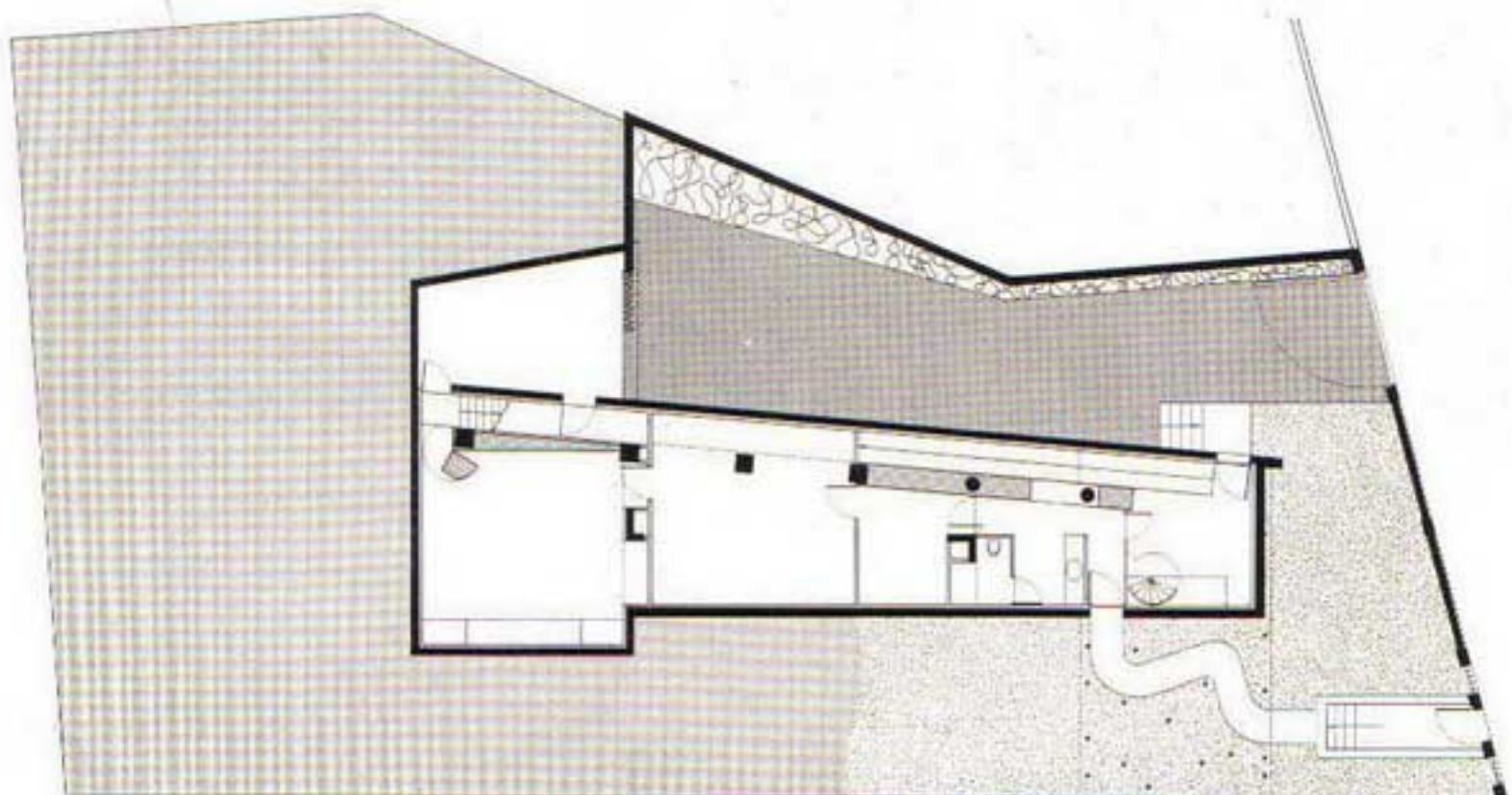




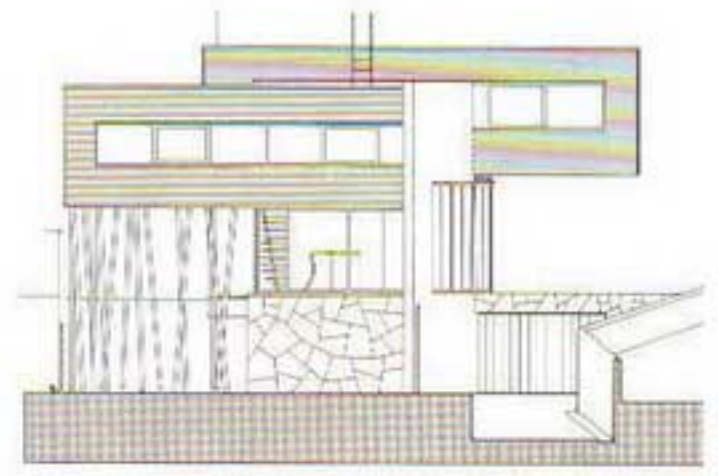
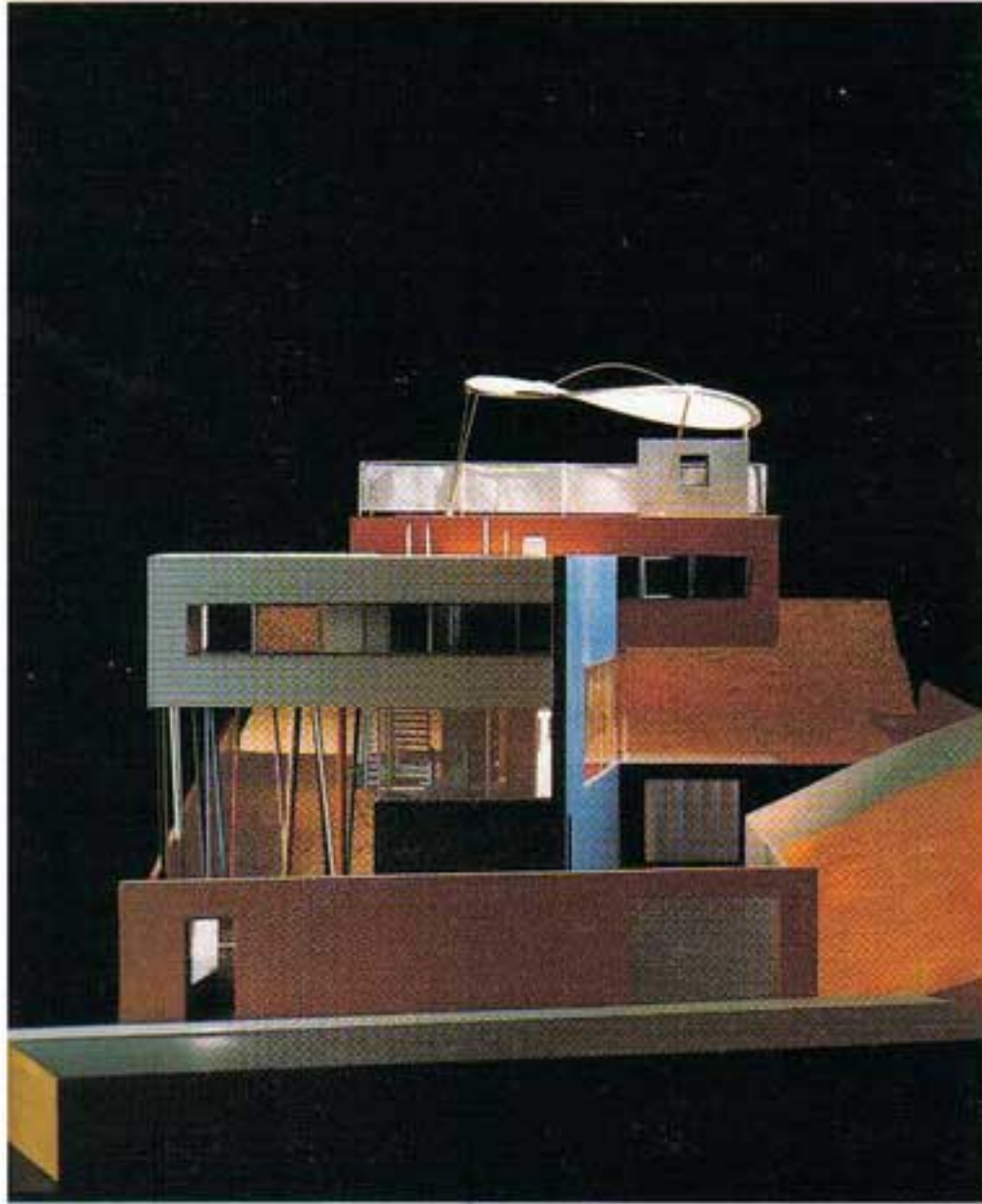
Planta alta / Upper floor plan



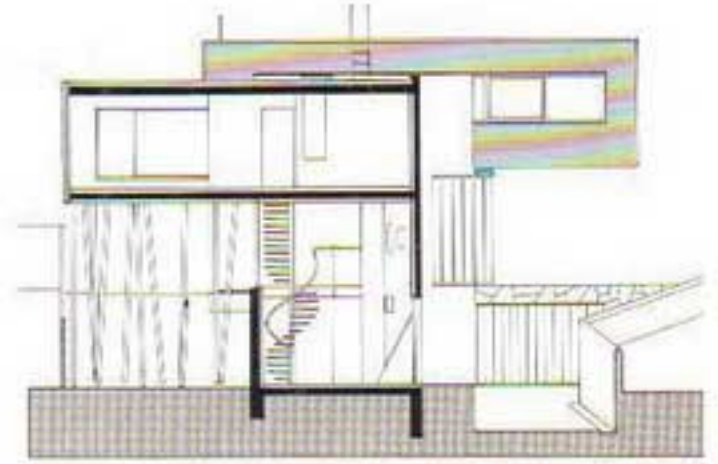
Planta principal / Main floor plan



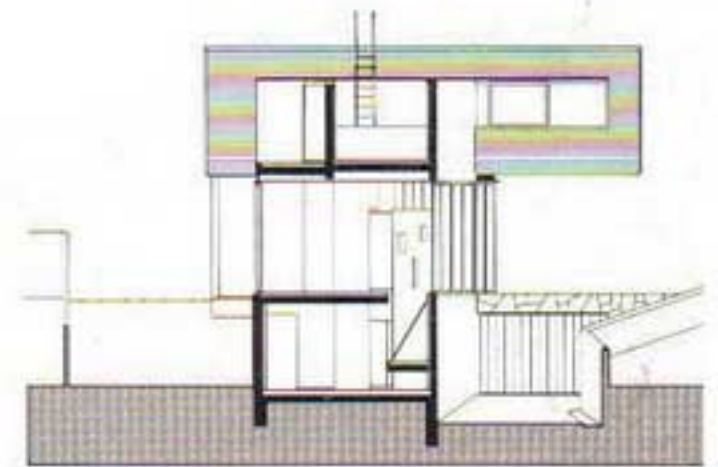
Planta de acceso / Access floor plan



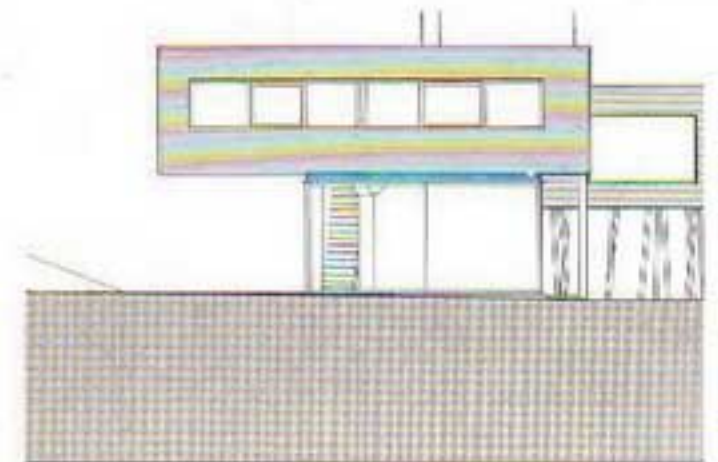
Fachada principal (Este) / Main facade (East)



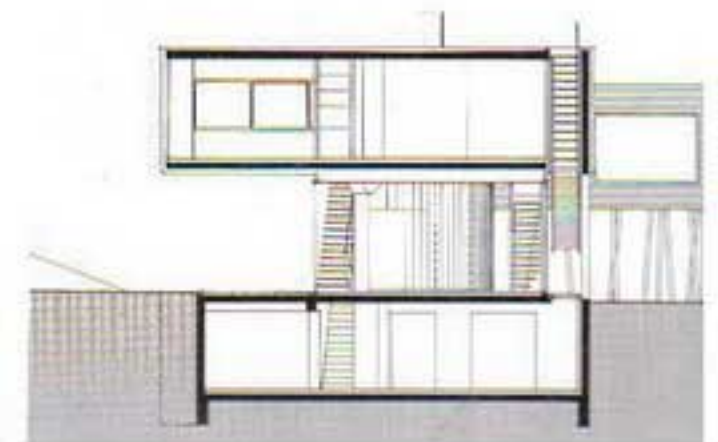
Sección transversal por dormitorio niños / Cross section through children's room

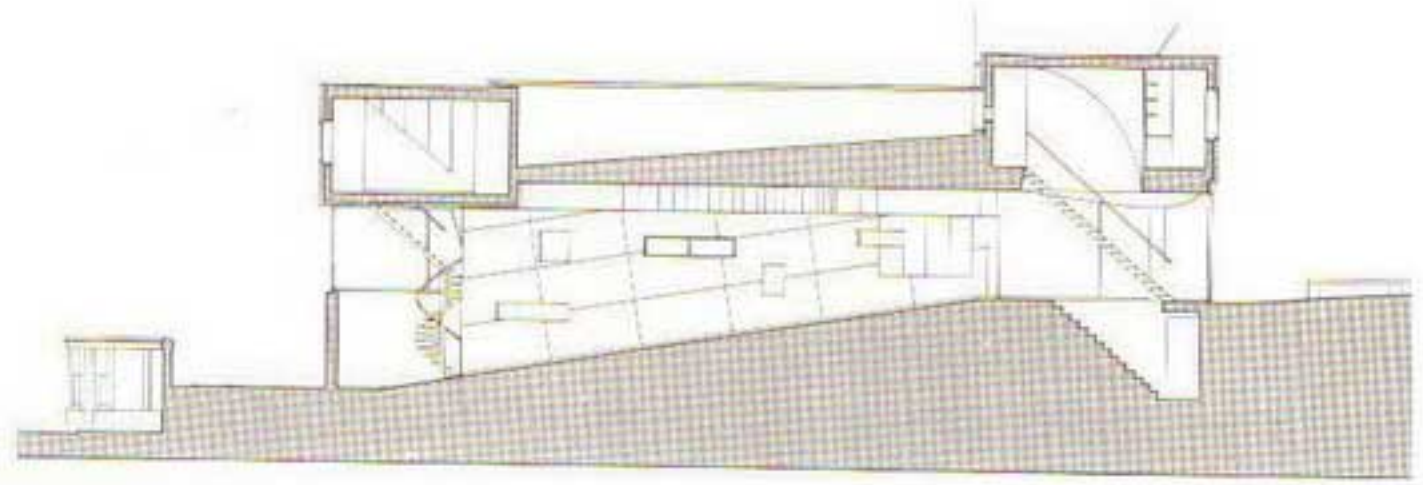


Sección transversal por piscina / Cross section through the pool

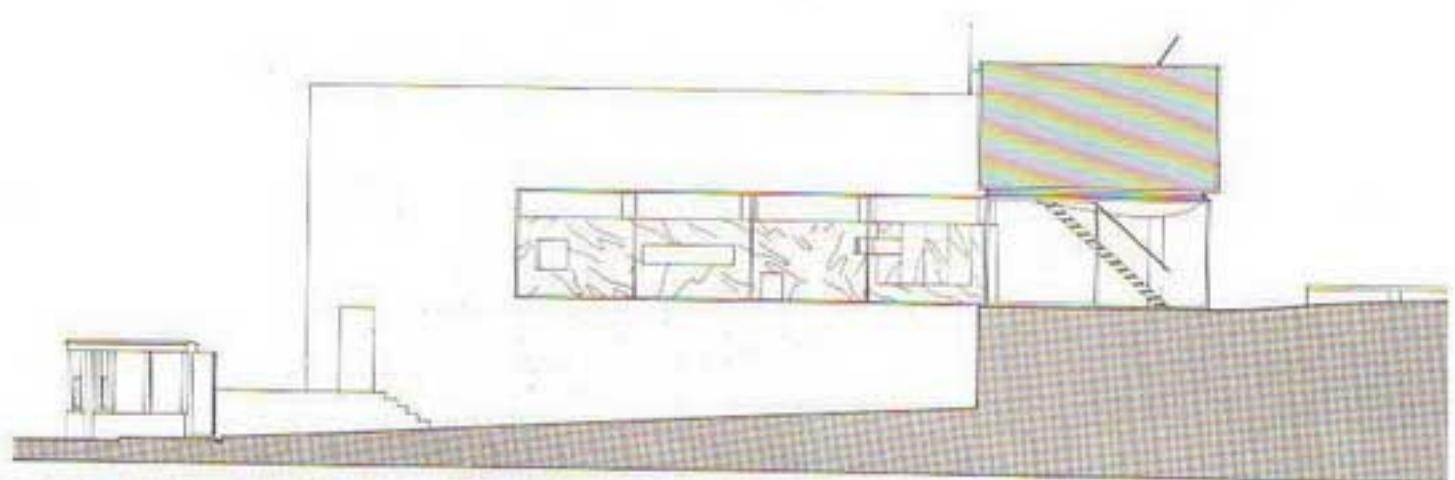


Fachada al jardín trasero (Oeste) / Rear garden facade (West)

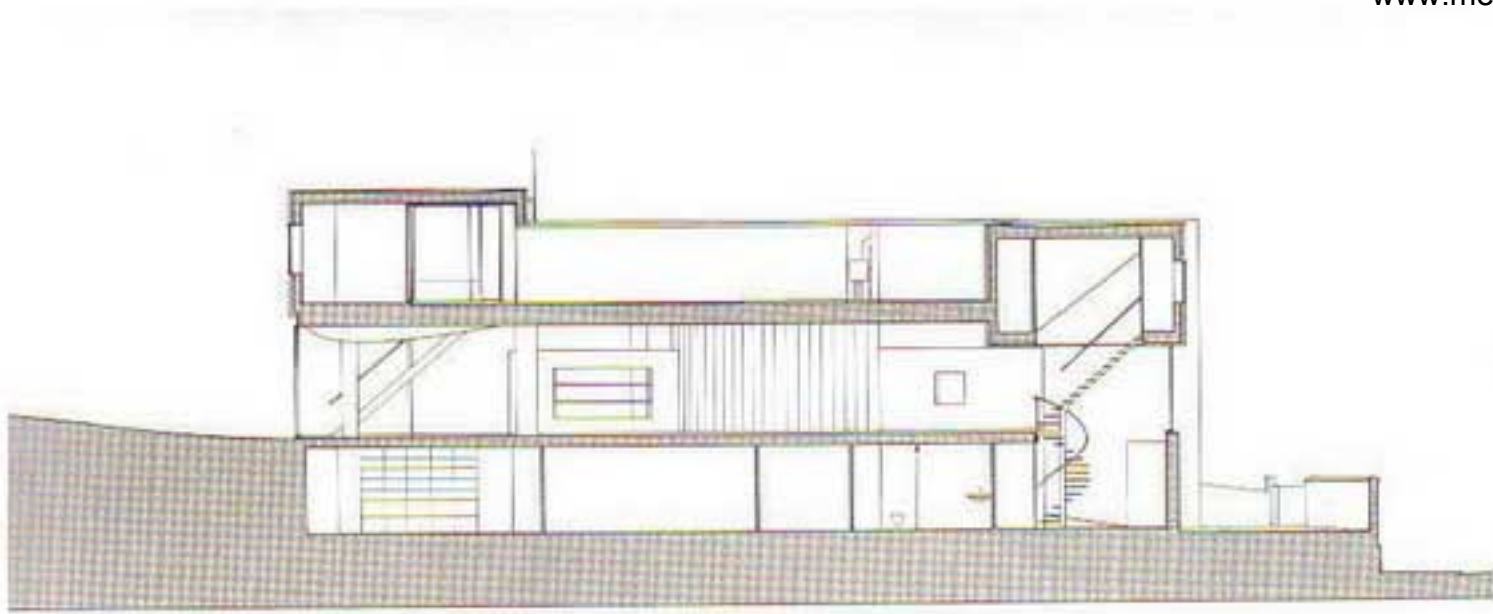




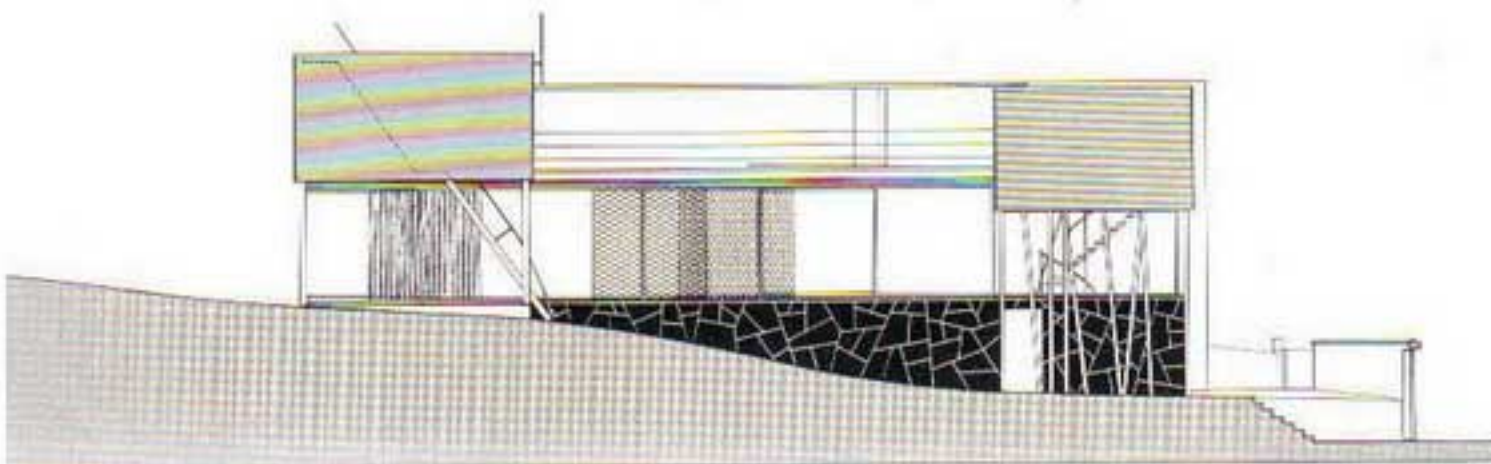
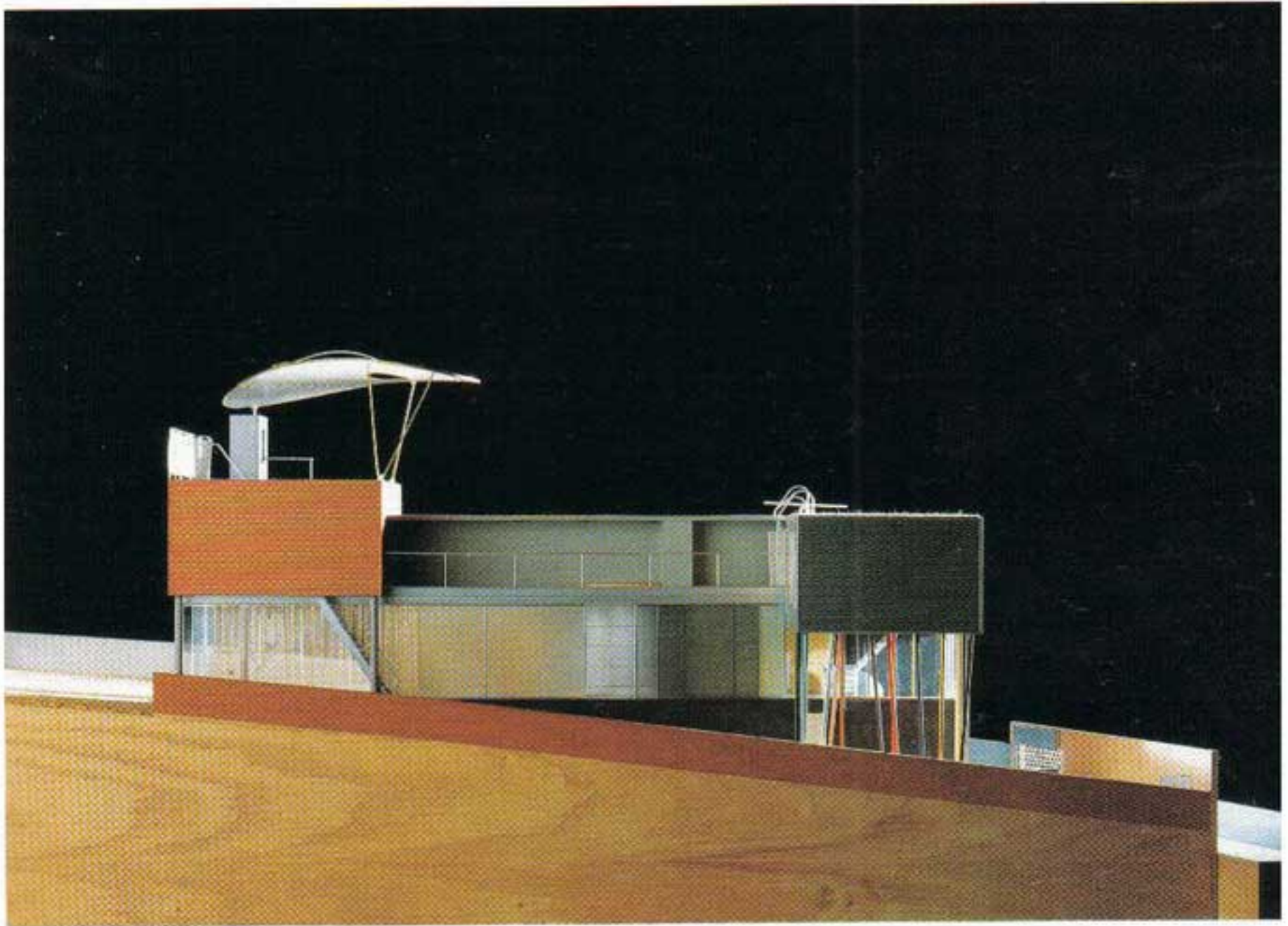
Sección longitudinal por rampa / Longitudinal section through the ramp



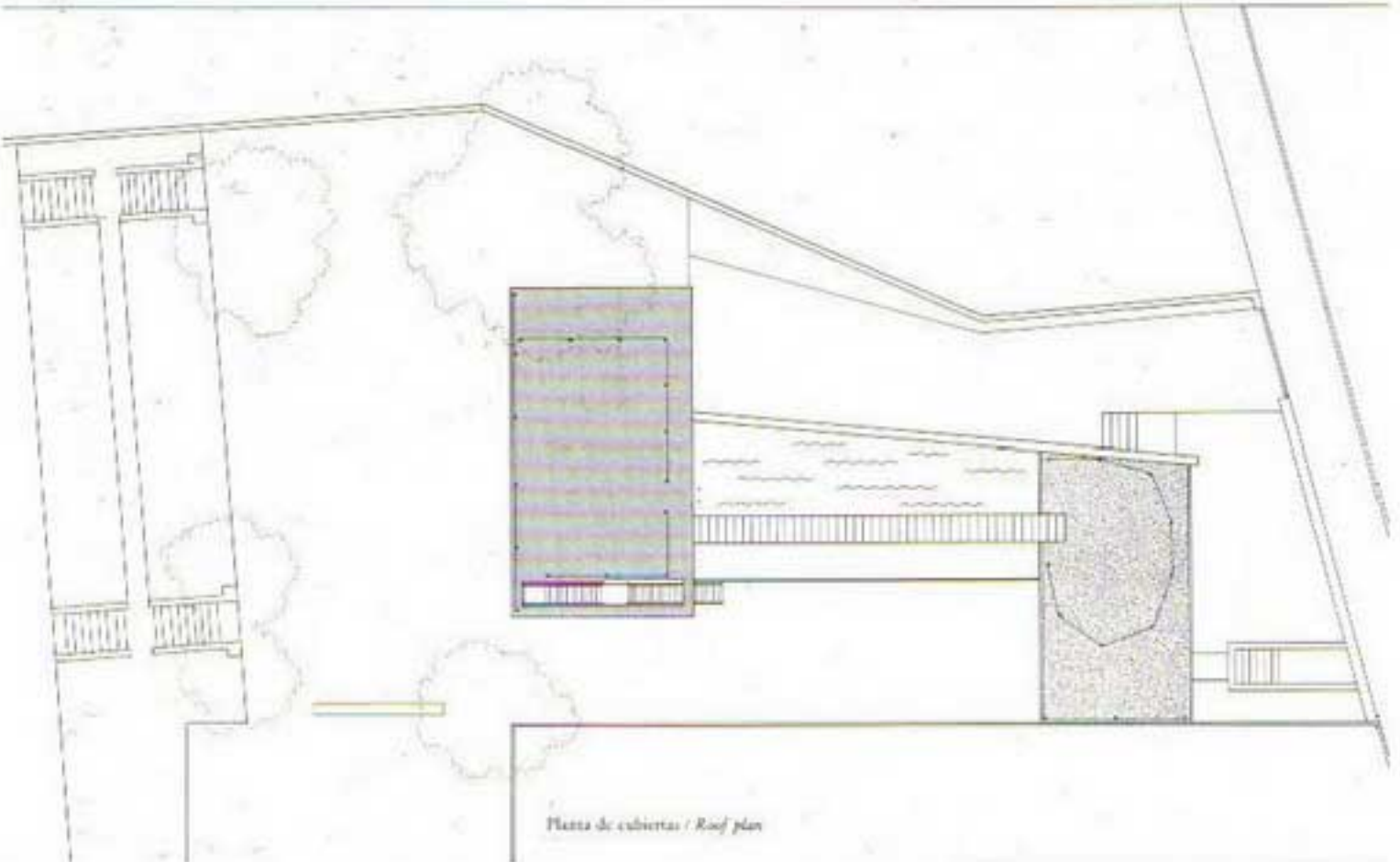
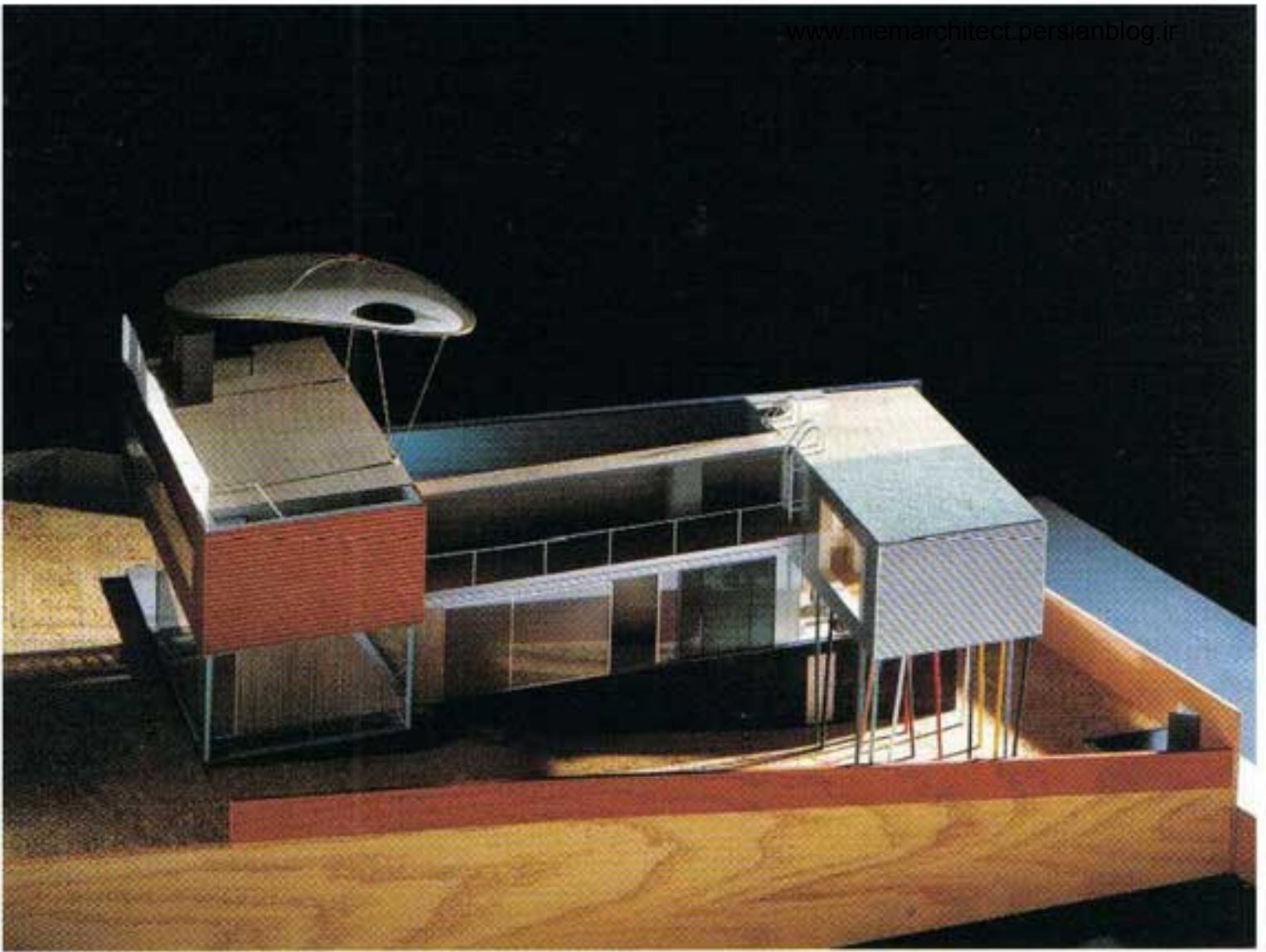
Alzado Norte / North elevation

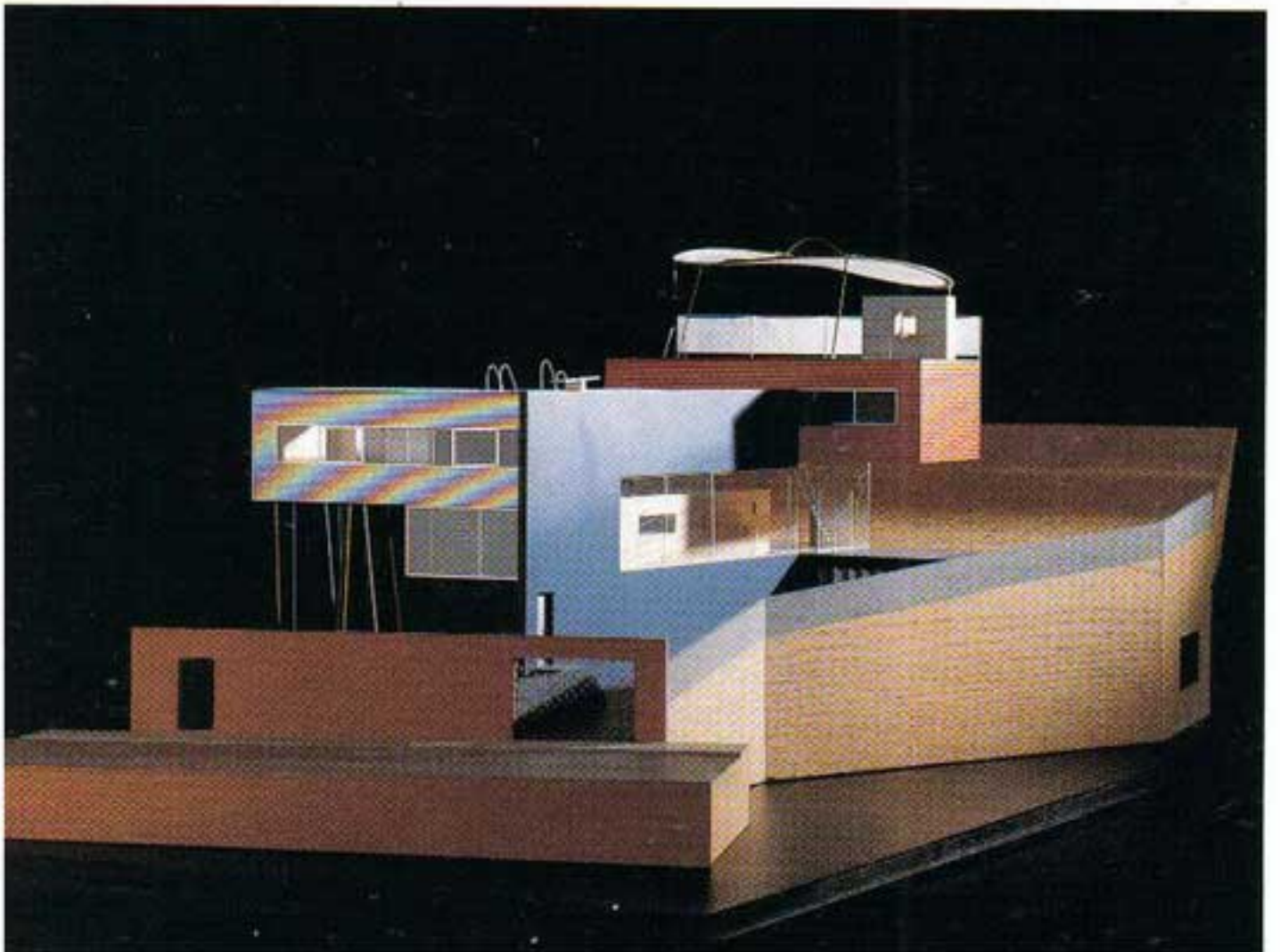


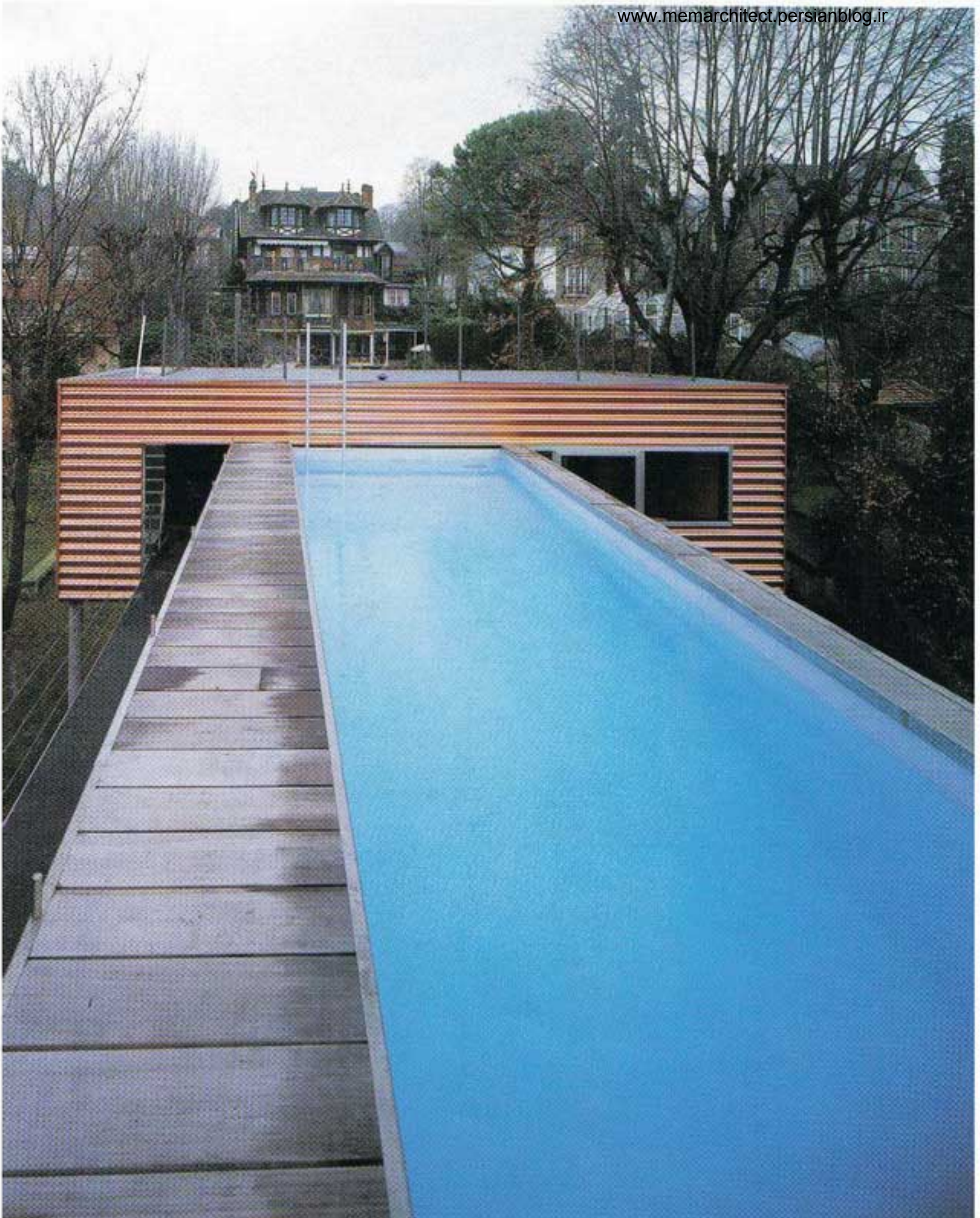
Section longitudinal por escalera Este / Longitudinal section through East staircase

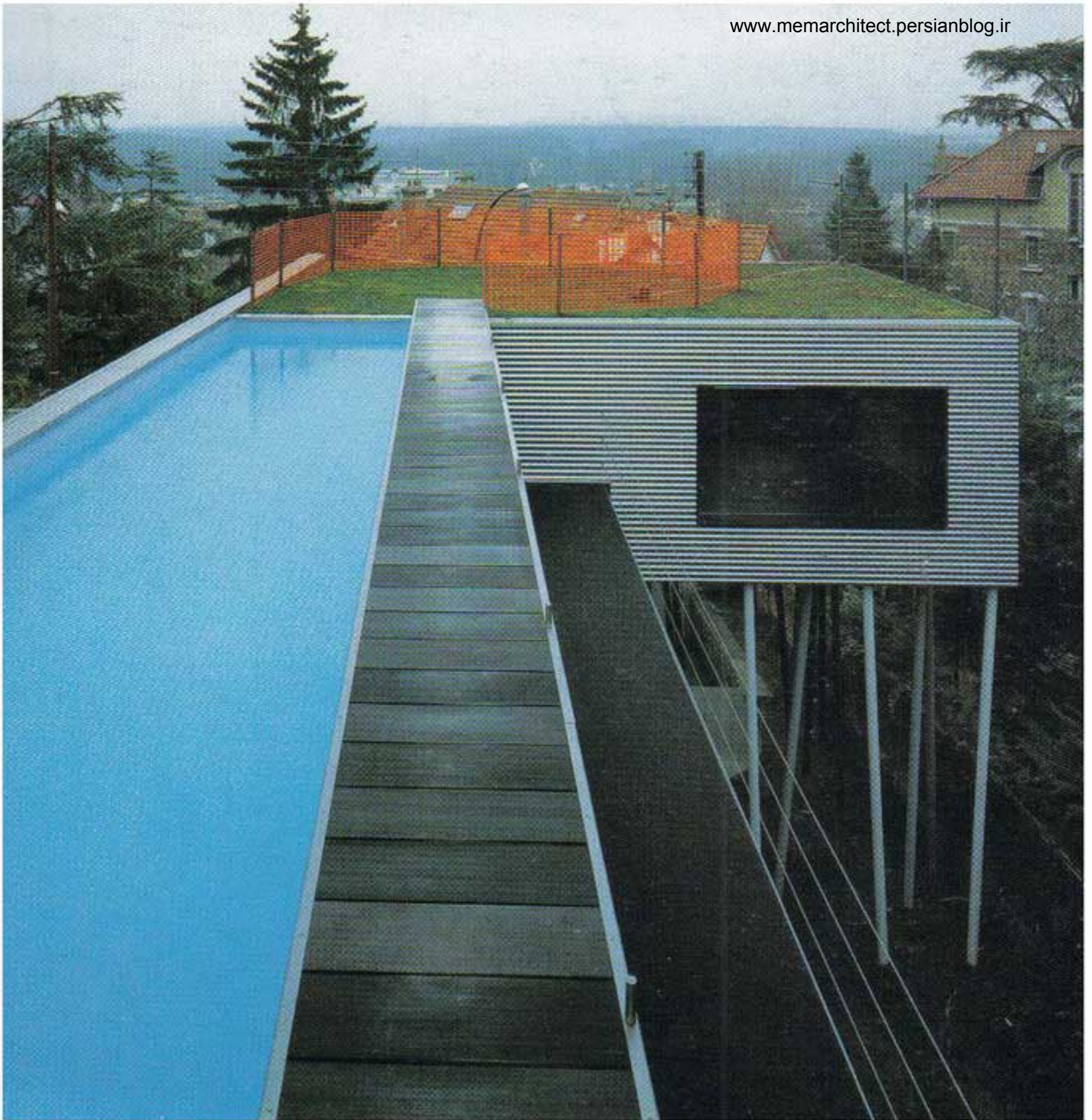


Alzado Sur / South elevation

























CONGREXPO

Palacio de Congresos y Exposiciones

Convention and Exhibition Centre

Lille, Francia. 1988/1991

Salto Cuántico

Paradójicamente, a finales del siglo veinte, la expresión de las ambiciones de Prometeo, como por ejemplo el deseo de modificar el destino de una ciudad entera, sigue siendo un tema tabú. El proyecto se base en la hipótesis de la *experiencia* de una europa modificada por el doble impacto que supondrá la construcción del túnel que une a Inglaterra con el continente y por la ampliación del trazado del Tren de Alta Velocidad (TAV). Si esta hipótesis se confirma, la ciudad de Lille —centro de gravedad del triángulo Londres-Bruselas-Paris, con 30 millones de habitantes— cobrará de repente una singular importancia, siendo la receptora de una amplia gama de actividades típicamente modernas.

En el mundo contemporáneo, los programas funcionales se han vuelto *abstráctos* en el sentido de que ya no están ligados a un entorno o a una ciudad concreta, sino que flotan y gravitan de una manera oportunista alrededor del lugar que ofrece el máximo número de relaciones.

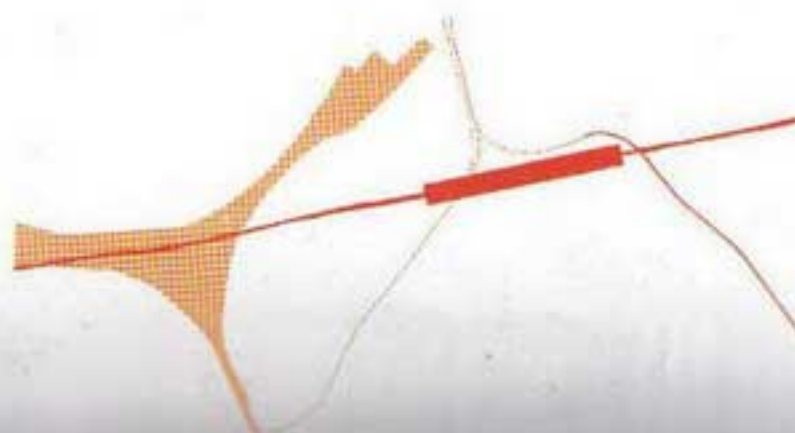
En Lille, el trazado del TAV se proyecta al costado de la antigua muralla de Vauban del siglo XVIII, actualmente engullida por una periferia prolífica. Un gigantesco proyecto futurista se construirá a dos pasos del centro histórico, condición híbrida e inhabitual que permitirá implantar actividades consideradas como periféricas en el corazón de la ciudad. Teniendo en cuenta todas estas consideraciones, es difícil realizar un salto cuántico hacia un futuro radical tan exótico como inminente.

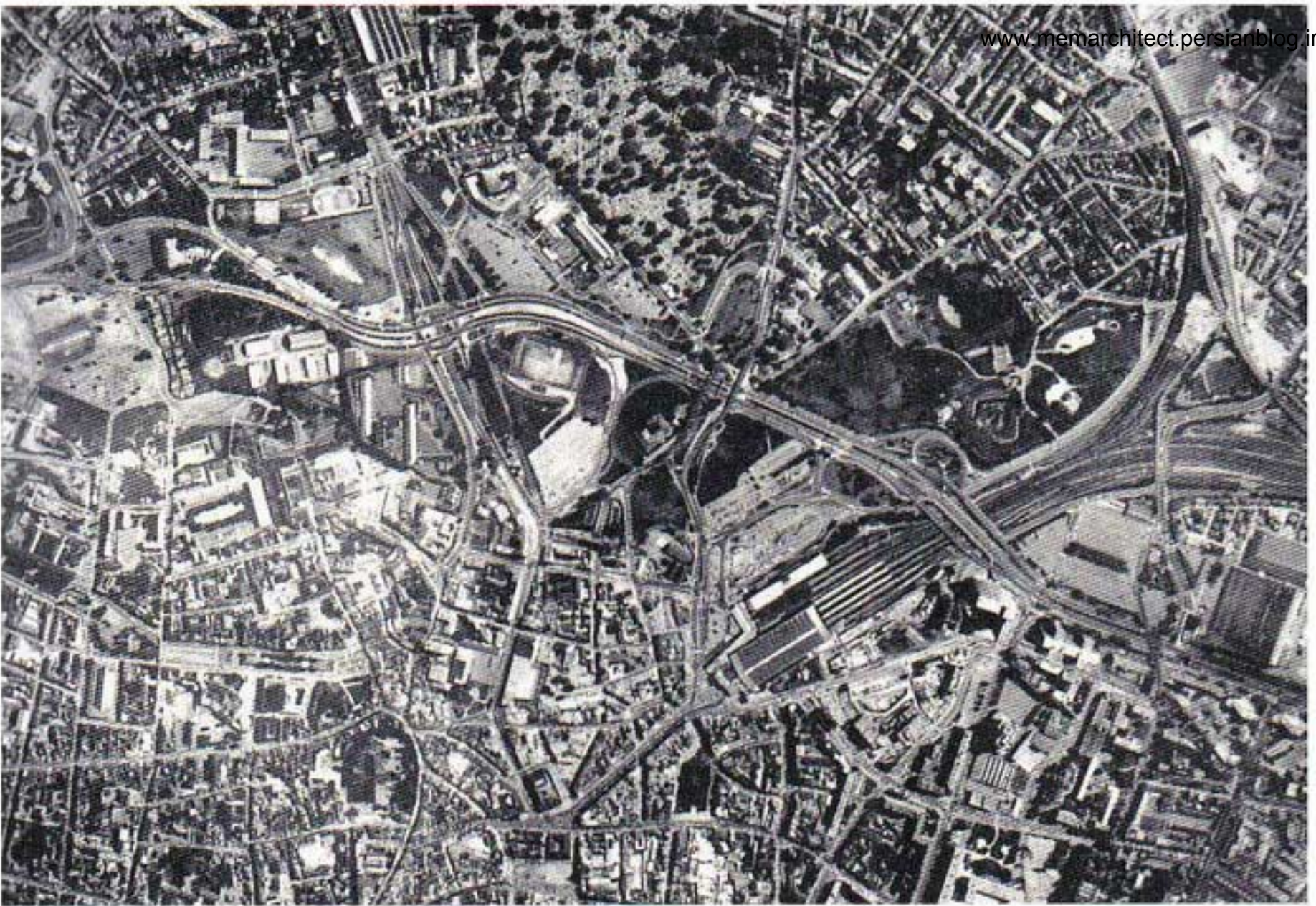
Quantic leap

Paradoxically, at the end of the XX century, the expressions of Prometheus such as, for example, the desire to modify the destiny of an entire city, continues to be taboo. The project is based on the hypothesis of the experience of a Europe modified by the dual impact of a tunnel linking Britain and the Continent along with the extension of the high speed TGV railway. If this hypothesis is confirmed, the city of Lille —the center of gravity of the London-Brussels-Paris triangle with 30 million inhabitants— will suddenly become exceedingly important as the receiver of a wide range of typically modern activities.

In the contemporary world, functional designs have become abstractions in the sense that they are no longer linked to an environment or city, but float and gravitate in an opportunistic manner around the place offering the maximum number of relationships.

In Lille, the TGV line is designed on the side of the XVIII century Vauban wall, now engulfed by a prolific periphery. A gigantic futurist project will be built two paces from the old quarter, a hybrid condition which will permit the implantation of activities considered to be peripheral in the heart of the city. Taking into account all these considerations, it is difficult to take a quantum leap towards such an exotic, imminent, radical future.



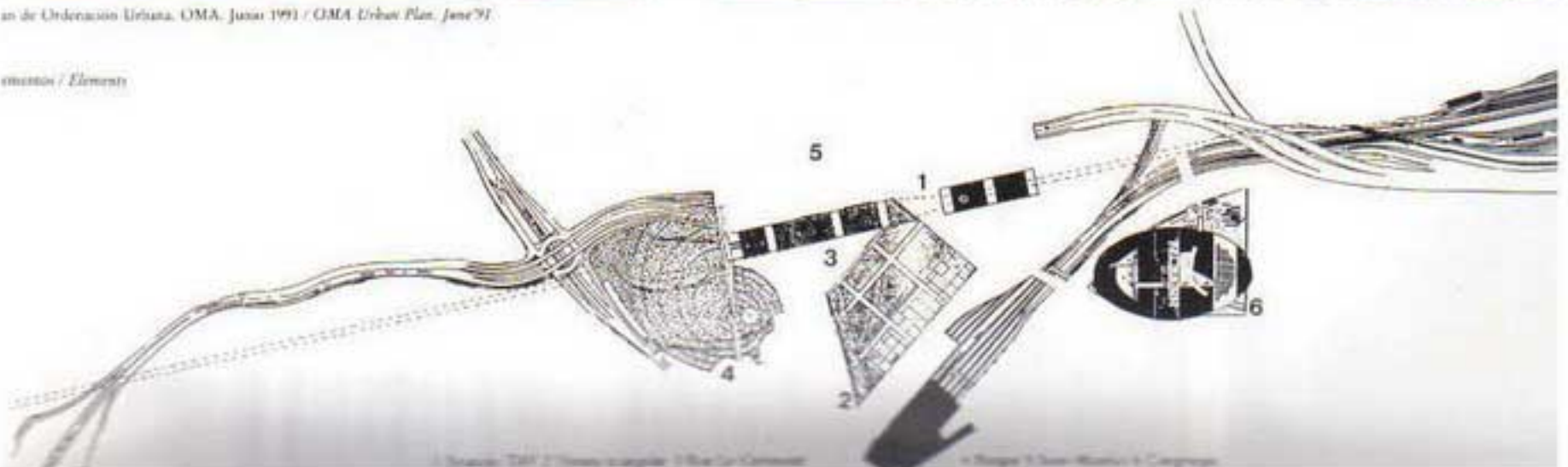


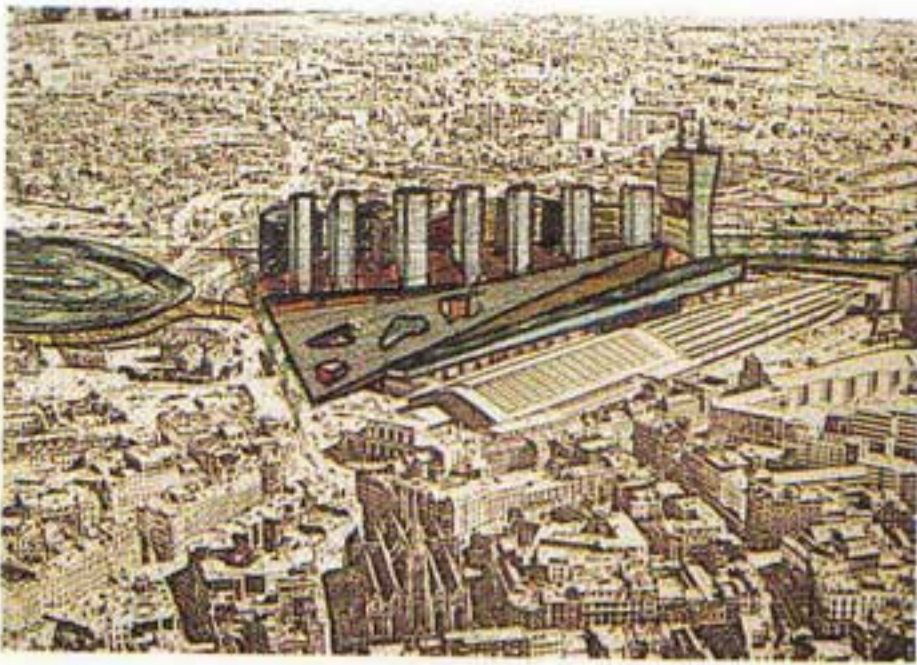
Be de Lille. Foto aerea / Aerial view.



Plan de Ordenación Urbana, OMA. Junio 1991 / OMA Urban Plan, June 91.

Elementos / Elements

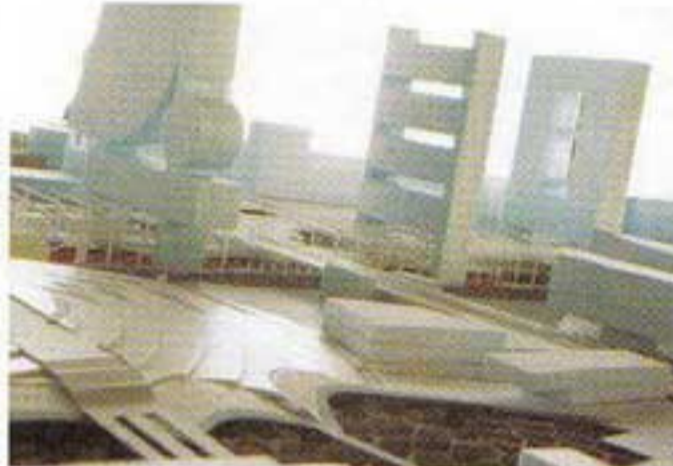




Impectiva OMA sobre emplazamiento. Croquis inicial
OMA perspective onto site. Early sketch



Hotel. Proyecto de Kazuo Shinohara. Maqueta, Junio 91
Hotel Tower. Kazuo Shinohara's design. Model 1991



Torre de los Medios. Proyecto de Richard Rogers. Maqueta OMA, Febrero 91
Media Tower. Richard Rogers' design. OMA model, February 91



Torre WTC. Proyecto de Claude Vasconi. Maqueta OMA
WTC Tower. Claude Vasconi's design. OMA

1 Infraestructura. Estación del TAV

Preparar el terreno implica, en este caso, deshacer el nudo gordiano de las infraestructuras proliferantes: un río de vías férreas, un cinturón periférico que anula el lugar, un nuevo enlace entre éste y la autopista; y en medio de este caos, el túnel del Tren de Alta Velocidad.

Según la lógica de la huida hacia adelante, sólo una exacerbación de la complejidad revela el punto mágico en el que los problemas se transforman en puro potencial.

La monotonía funcional de la estación clásica se puede evitar gracias al zócalo subterráneo. Las oficinas y los hoteles que se sitúan superpuestos sobre el túnel forman parte del sistema del TAV, creando una zona privilegiada de hiperconectividad (Londres 70 minutos, Disneylandia 40 minutos). La estación se convierte en centro de negocios, en un eje público Norte-Sur.

1 Infrastructure. TGV station.

In this case, preparing the ground implies untying the knot of prolific infrastructure: a sea of railway tracks, a peripheral belt which annuls the place, a new link with the freeway, and in the midst of the chaos, the TGV. According to the logic of the escape forward, only an exacerbation of complexity can reveal the magic point at which problems become potential.

The functional monotony of a classic station can be avoided by means of an underground plinth. The offices and hotels sited above the tunnel as part of the TGV system, creating a privileged zone of hyperactivity (London 70 minutes, Disneyland in 40 minutes). The station becomes a business and a public north-south axis.

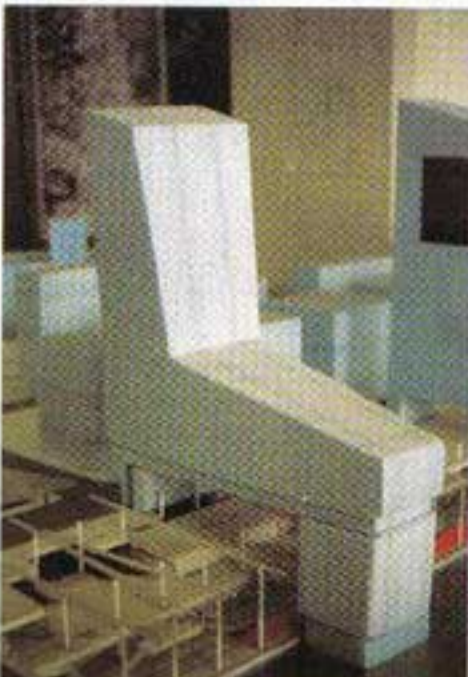
2 El Forum Triangular

Entre la estación existente y el túnel del TAV, el terreno triangular, enfrentado a la ciudad y al proyecto, se constituye en el elemento regulador de las conexiones, así como en la expresión de la oposición conceptual Historia-Futuro. Se trata de un fórum con dos modalidades de vida urbana: las actividades públicas y las comerciales.

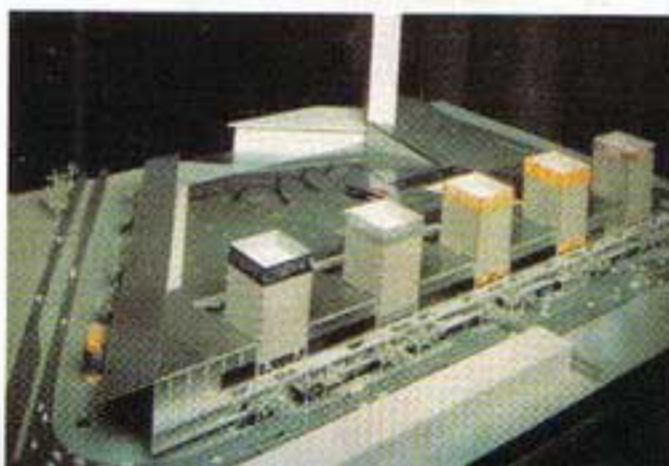
2 The triangular forum.

Between the existing station and the TGV tunnel, the triangular territory confronting the city and the project, is constituted in the regulating of the connections as well as the expression of the conceptual opposition History-Future. It is a forum with two modes of urban life: public and commercial activities.

Torre del Crédit Lyonnais. Proyecto de Christian de Portzamparc. Maqueta OMA, Septiembre 91
Crédit Lyonnais Tower. Christian de Portzamparc's design. OMA model, September 91

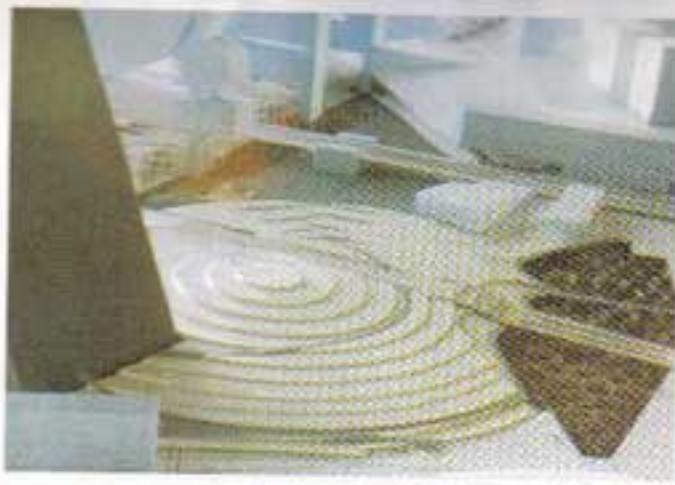


Triángulo del Centro Comercial. Proyecto de Jean Nouvel. Maqueta, Junio 91
Commercial Centre Triangle. Jean Nouvel's design. Model, June 91

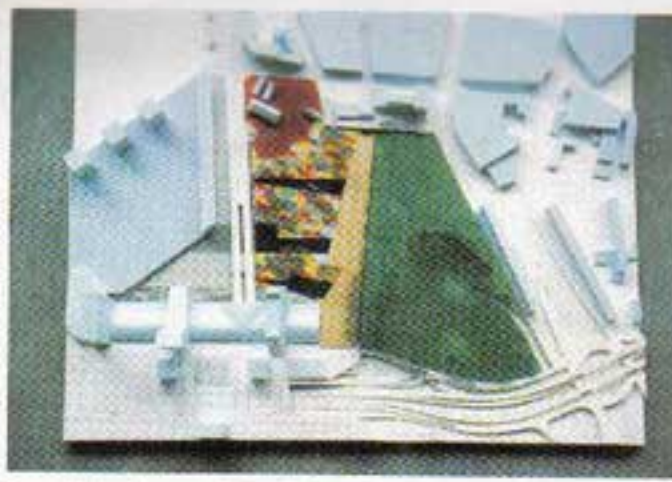


Estación del TAV. Proyecto de David Bulliud. Maqueta OMA, Febrero 91
TGV station. David Bulliud's design. OMA model, February 91





Parque Urbano. Proyecto de Yves Bruner. Maqueta OMA, Febrero '91
Urban Park. Yves Bruner's design. OMA model, February '91



Parque Urbano. Proyecto de West 8. Maqueta, Octubre '91
Urban Park. West 8's design. Model, October '91

3 Calle Le Corbusier

La calle Le Corbusier es la conexión más importante que existe entre la ciudad y la estación del TAV, el Centro de Negocios y las franjas de Saint-Maurice. Al norte, el triángulo separa lo que es vegetal de lo que es mineral.

Si la calle Le Corbusier es ante todo una vía de comunicación, el espacio Le Corbusier es un elemento primario en el que las relaciones entre lo existente y lo que es nuevo pueden ser consumadas. El elemento clave de esta ambición es una plaza en pendiente situada entre la estación y la ventana del TAV: puesta en escena de todo el movimiento, símbolo de llegada y salida, reafirmado por la articulación del costado norte como edificio público. Hacia la estación del TAV, una línea de equipamiento: el cuartel Souham, la estación del metropolitano, la entrada al parque, la Géode, restaurantes, cafés, etc. En conclusión, el espacio piranesiano.

4 El Parque

El costado norte del proyecto queda rematado por el parque: un espacio circular, a manera de túmulo vegetal, que contrasta con el espacio triangular, cavernoso y mineral, del fórum. Al oeste, la puerta de Roubaix revaloriza los restos de la muralla. Al este, sirve de conexión con el cementerio del siglo XIX.

5 Las Franjas: Saint Maurice

La escala del centro de negocios, que refleja un orden de magnitud diferente al existente, pone de relieve el problema de la transición: las franjas son esenciales para la mutua definición.

3 Le Corbusier Street

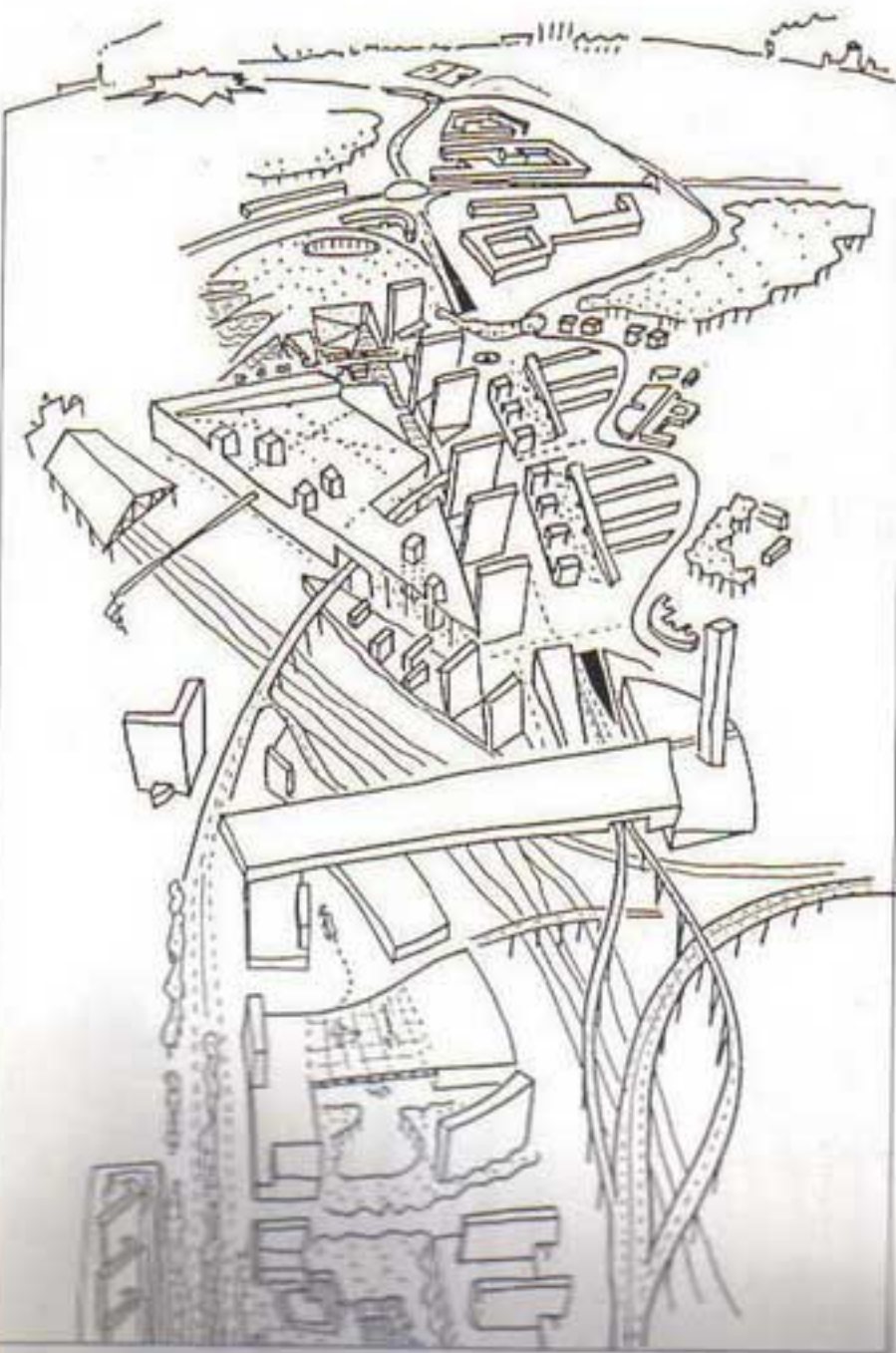
Le Corbusier Street is the most important link between the city and the TGV station, the Business Centre and the edges of Saint-Maurice. To the north, the triangle separates what is vegetable from what is mineral. If Le Corbusier Street is above all a traffic thoroughfare, the Le Corbusier space is a primary element in which the relationships between the existing and the new may be consummated. The key element of this ambition is a piece on a slope situated between the station and the TGV window: on the stage of all movement, symbol of arrival and departure, reaffirmed by the articulation of the northern side as a public building. Towards the TGV station, a line of facilities: the Souham barracks, the subway station, park entrance, the Géode, restaurants, cafes, etc. In conclusion, a piranesian space.

4 The Park

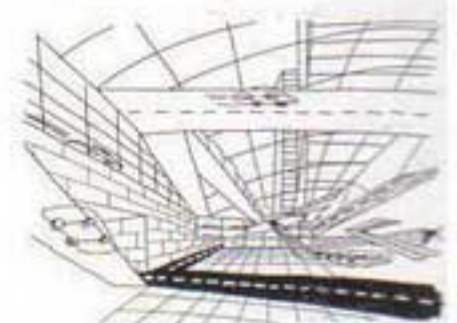
The northern side of the design is completed by the park: a circular space in the way of vegetative mound which contrasts with the triangular, cavernous, mineral space of the forum. To the west, the Roubaix gate revalues the wall ruins. The east serves as a connection with the XIX century cemetery.

5 The edges: Saint Maurice

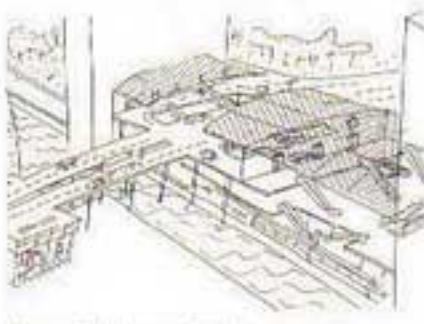
The scale of the business centre, which reflects a different scale from the existing one, highlights the problem of the transition: the edges are essential to the mutual definition.



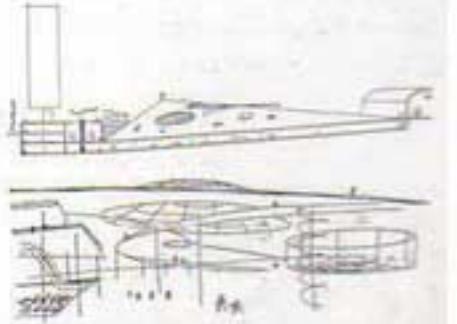
Red de comunicaciones (Espacio Piranesiano)
Network of Communication lines (Piranesian Space)



Perspectiva hacia el aparcamiento
Perspective toward the parking garage



Intervención de la rue Le Corbusier con el eje este-oeste de la estación del TAV
Intervention of rue Le Corbusier with the east-west axis of the TGV station



Triángulo de conexión de los principales niveles y la galería central
Triangle connecting the principal levels and the central gallery



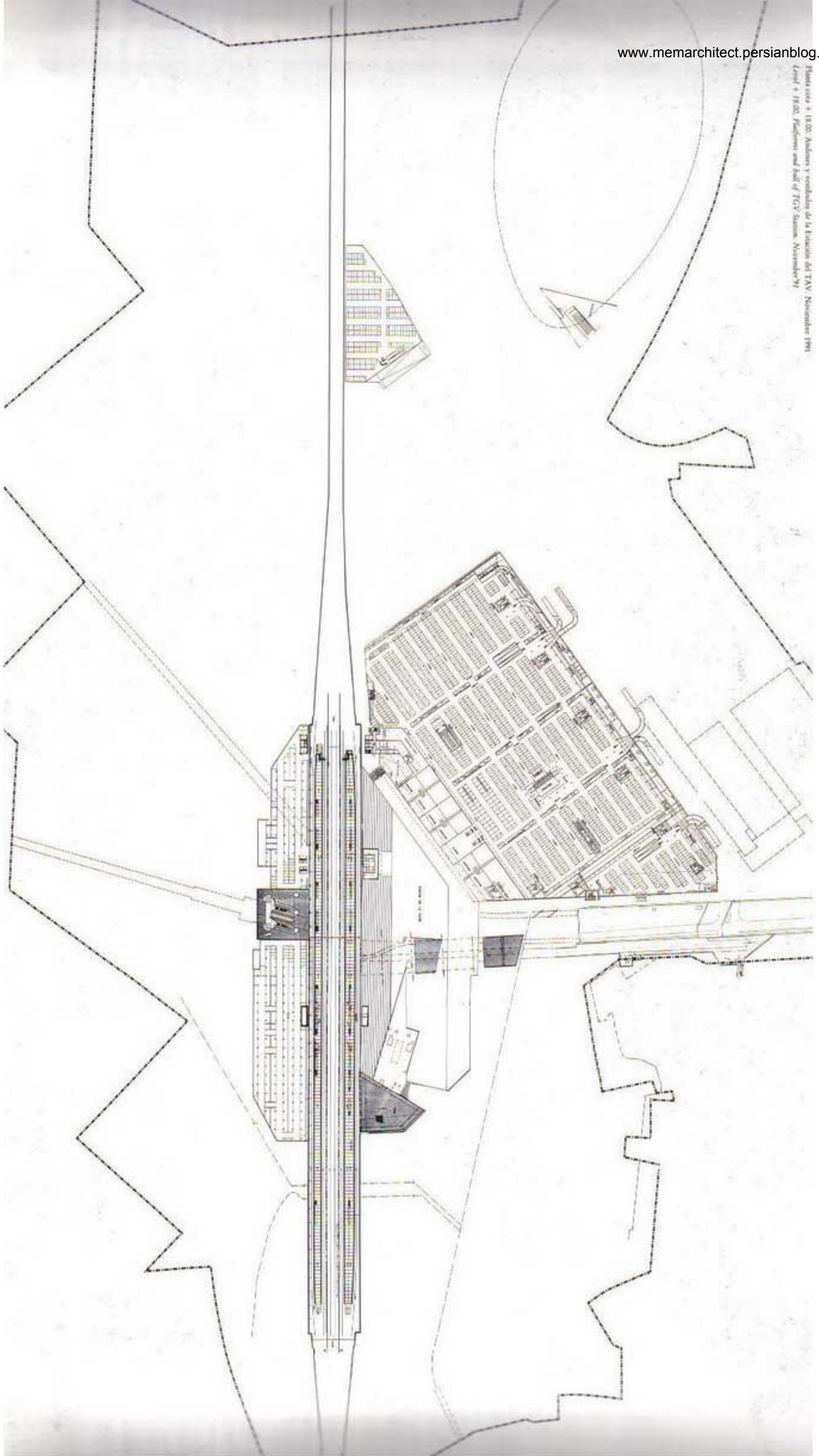
Perspectiva hacia el Congreso
Perspective toward the convention centre

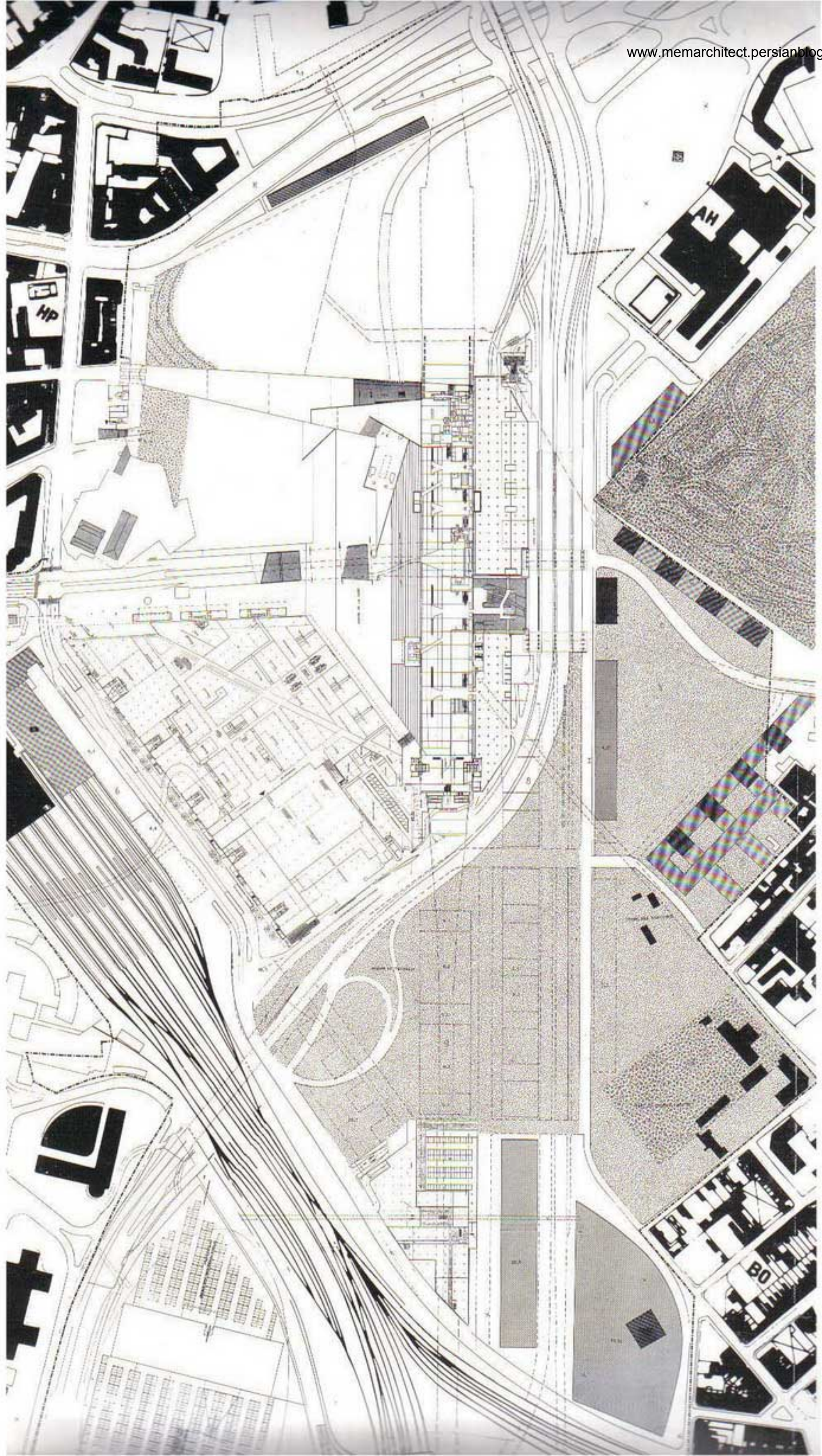


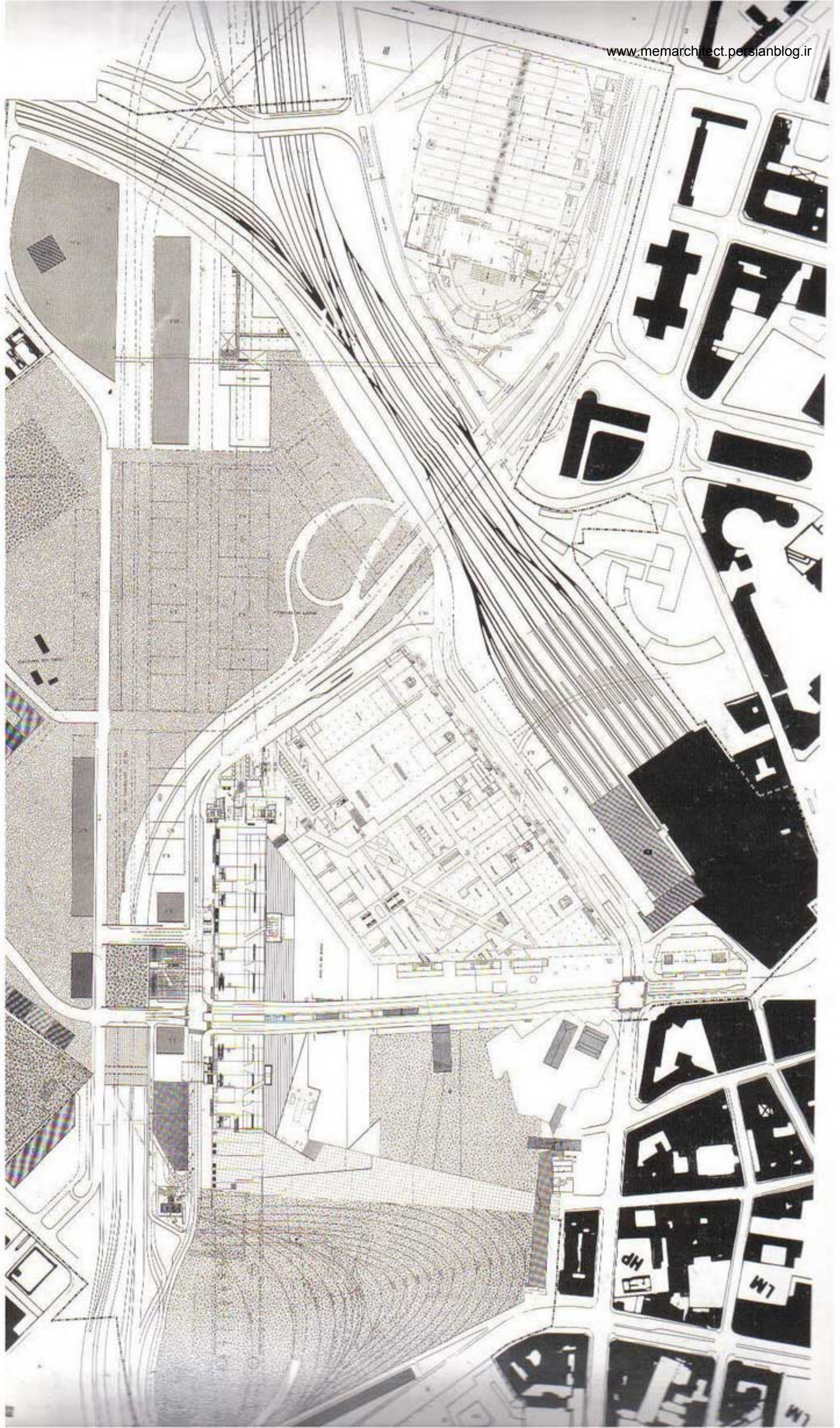
Perspectiva desde la estación hacia la ciudad
Perspective of the train station toward the city

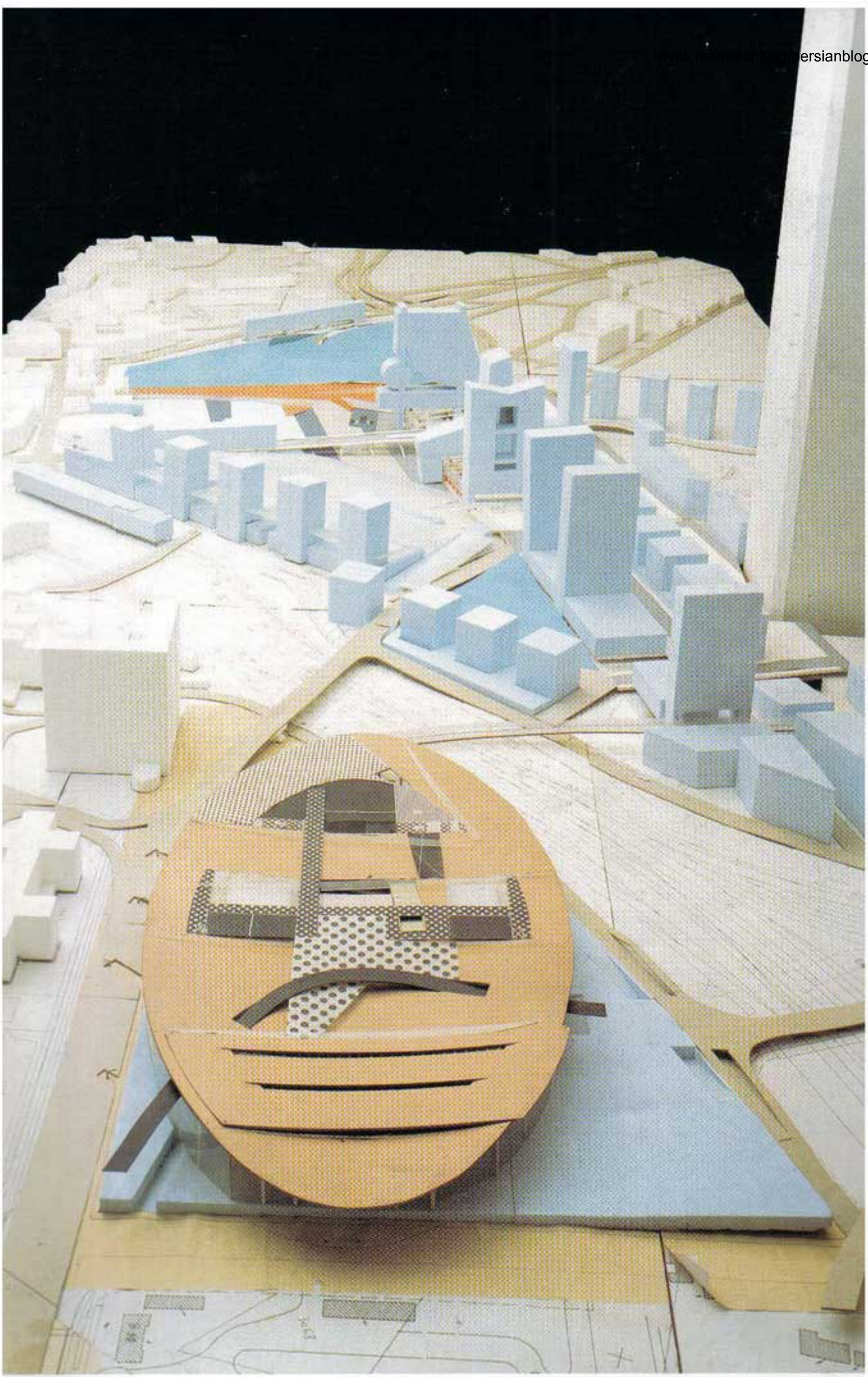
Perspectiva OMA. Diagrama del eje del TGV y la estación. Nivel inferior

Planta core + 18.00, Andamios y estructura de la Estación del TGV, Noviembre 1991
Level + 18.00, Railframe and hall of TGV Station, November 91









Magenta OMA, December 1991 / OMA model, December '91 Photo: Heon Sasaki

CONGREXPO

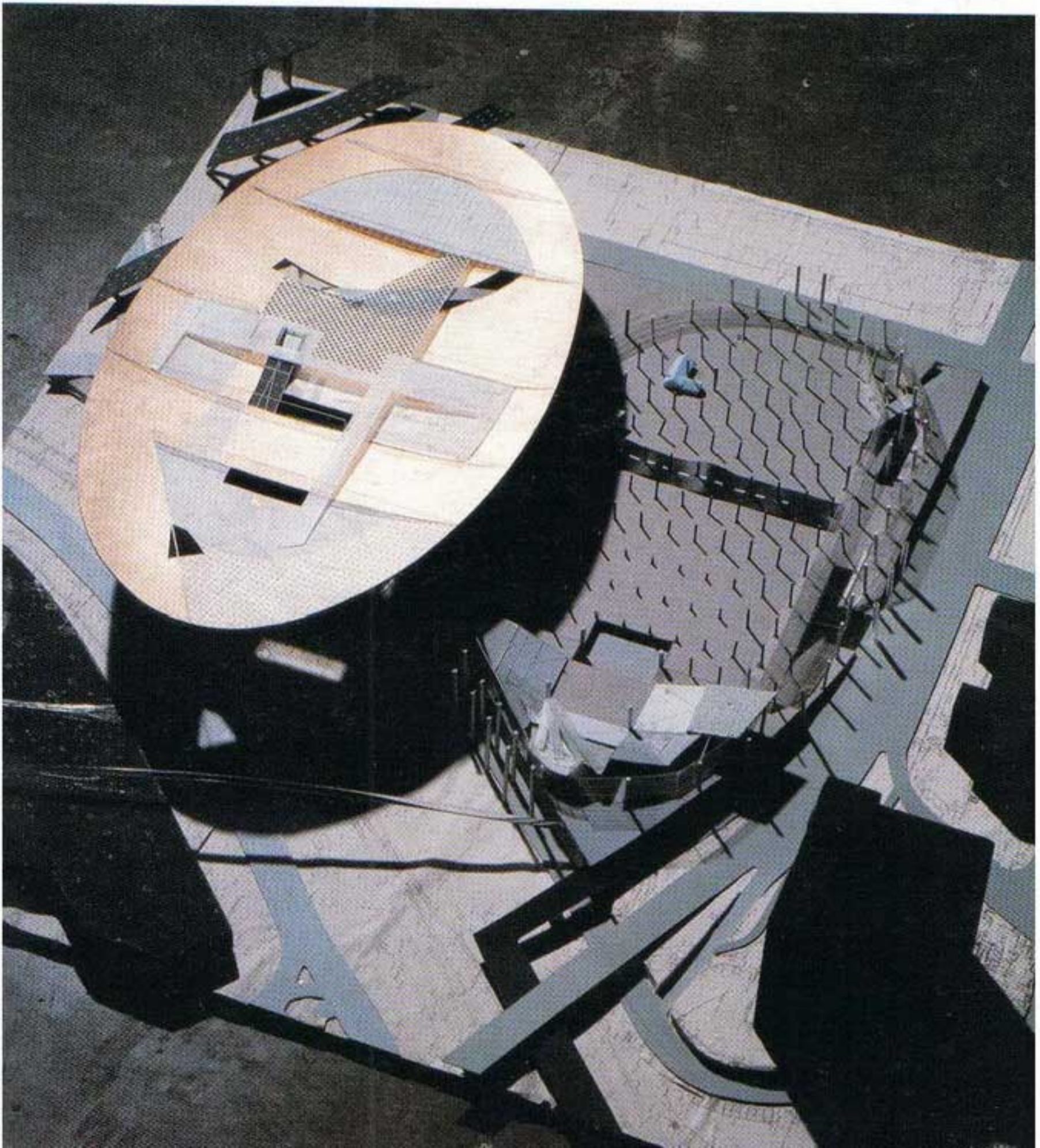
Palacio de Congresos y Exposiciones / *Convention and Exhibition Centre*

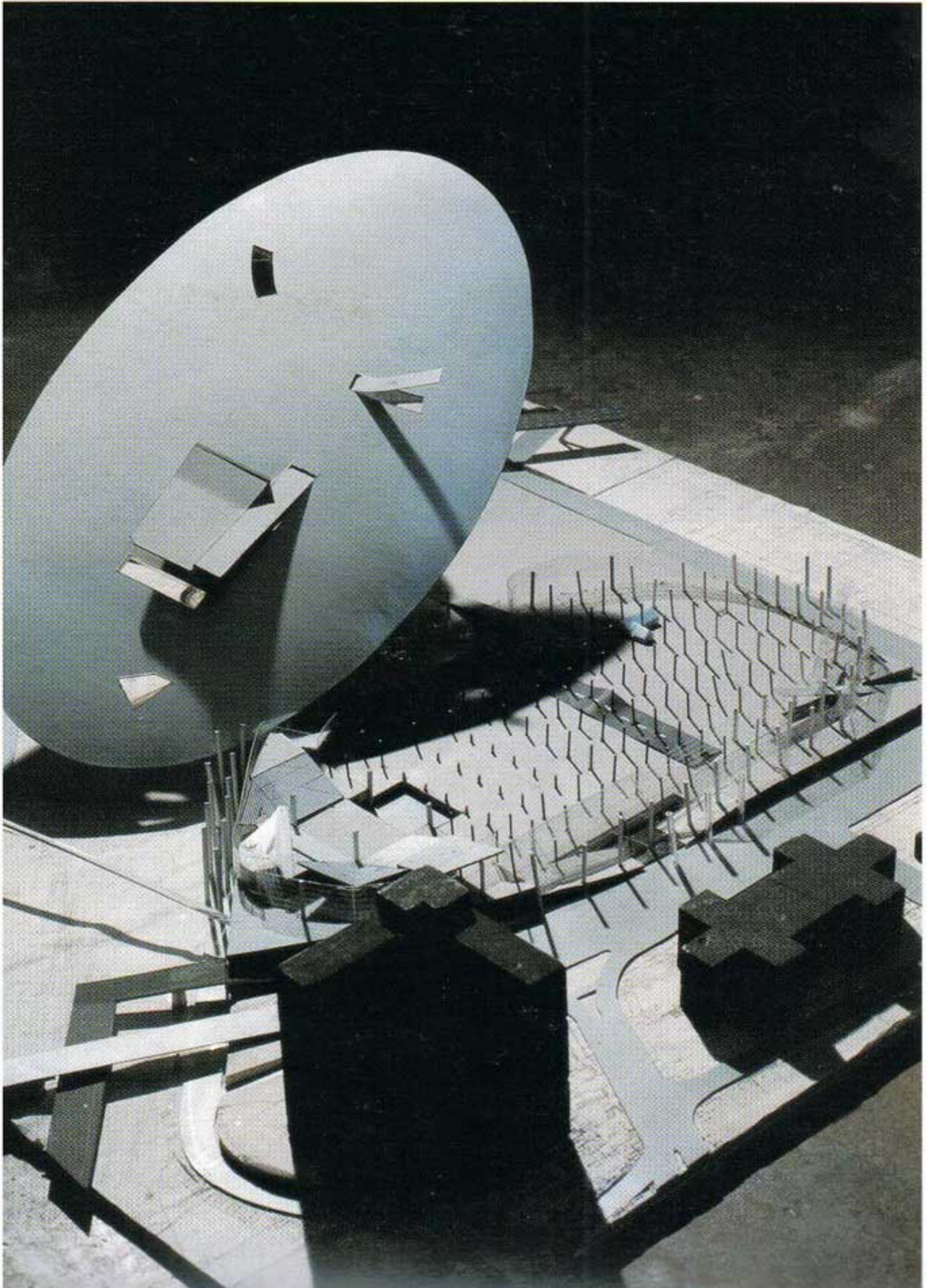
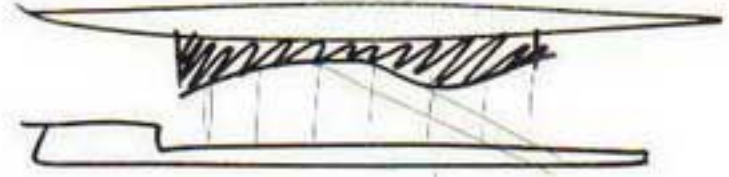
www.memarchitect.persianblog.ir

En el costado sur se sitúa el Congrexpo. El programa contempla la construcción de grandes salas de exposiciones y conferencias. Se trata de un edificio híbrido: un puente entre el norte y el sur, un elemento *federador* que liga todos los fragmentos del contexto, el resultado del descubrimiento de una estética caótica enfrentada cara a cara con el orden clásico representado por el zócalo subterráneo.

Congrexpo is situated on the southern side. The design contemplates the construction of large exhibition and conference halls. It is a hybrid building, a bridge between the north and the south, a federating element that links all the fragments of the context, the result of the discovery of a chaotic aesthetics face to face with classical order represented by the underground plinth.

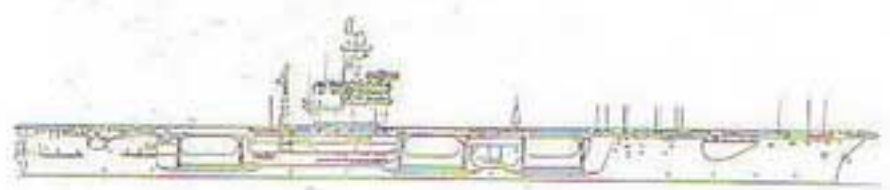
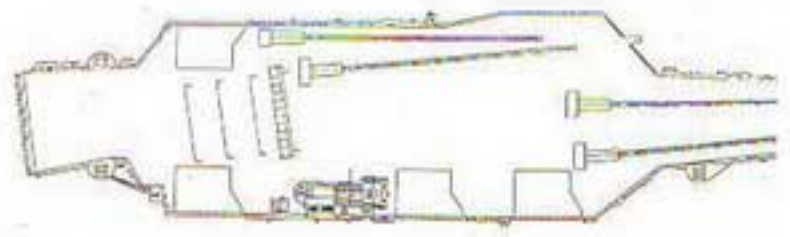
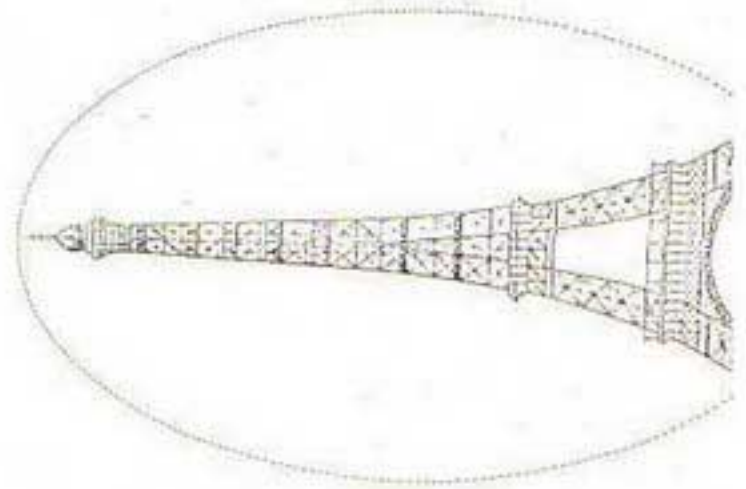
Congrexpo, Verónica G.A. Maqueta, OMA, Mayo '91 / Congrexpo, G.A. versión, OMA, Model, May '91



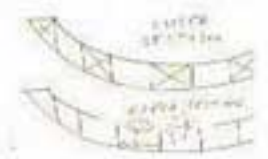
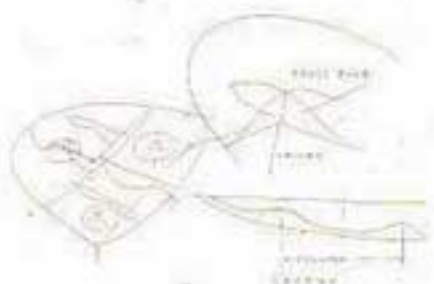
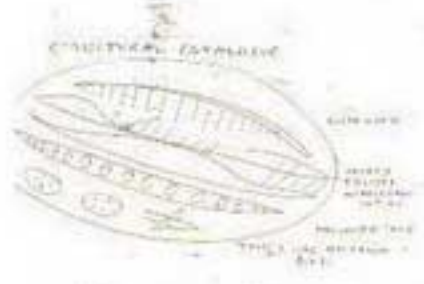


Commodore
Boeing 747-200
Graf Zeppelin
Normandie
USS J.F. Kennedy
Congress section
Albatros / Elevations

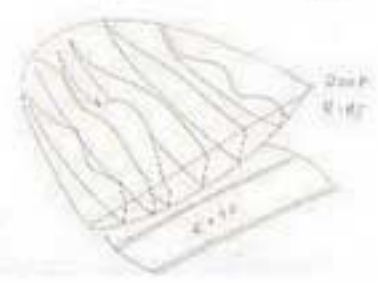
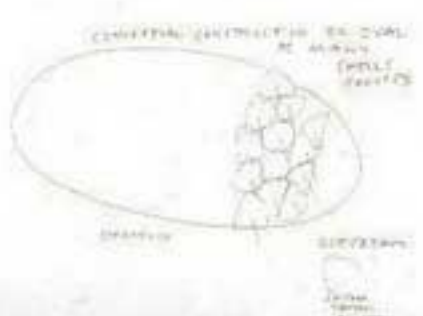
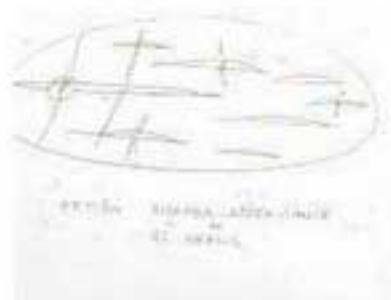
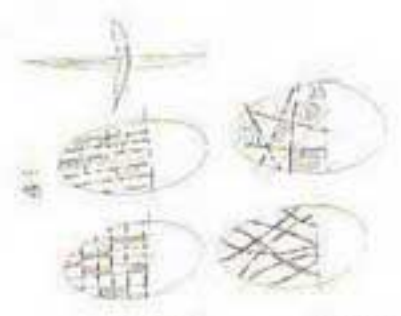
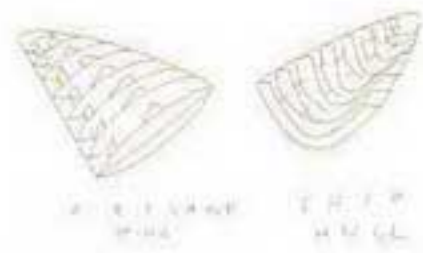
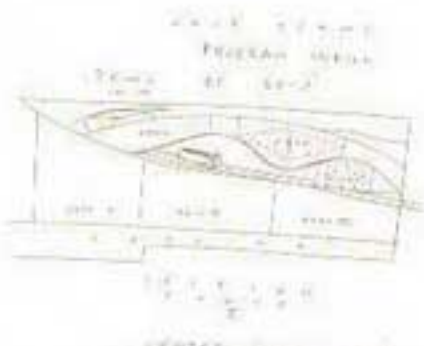
USS
(P)

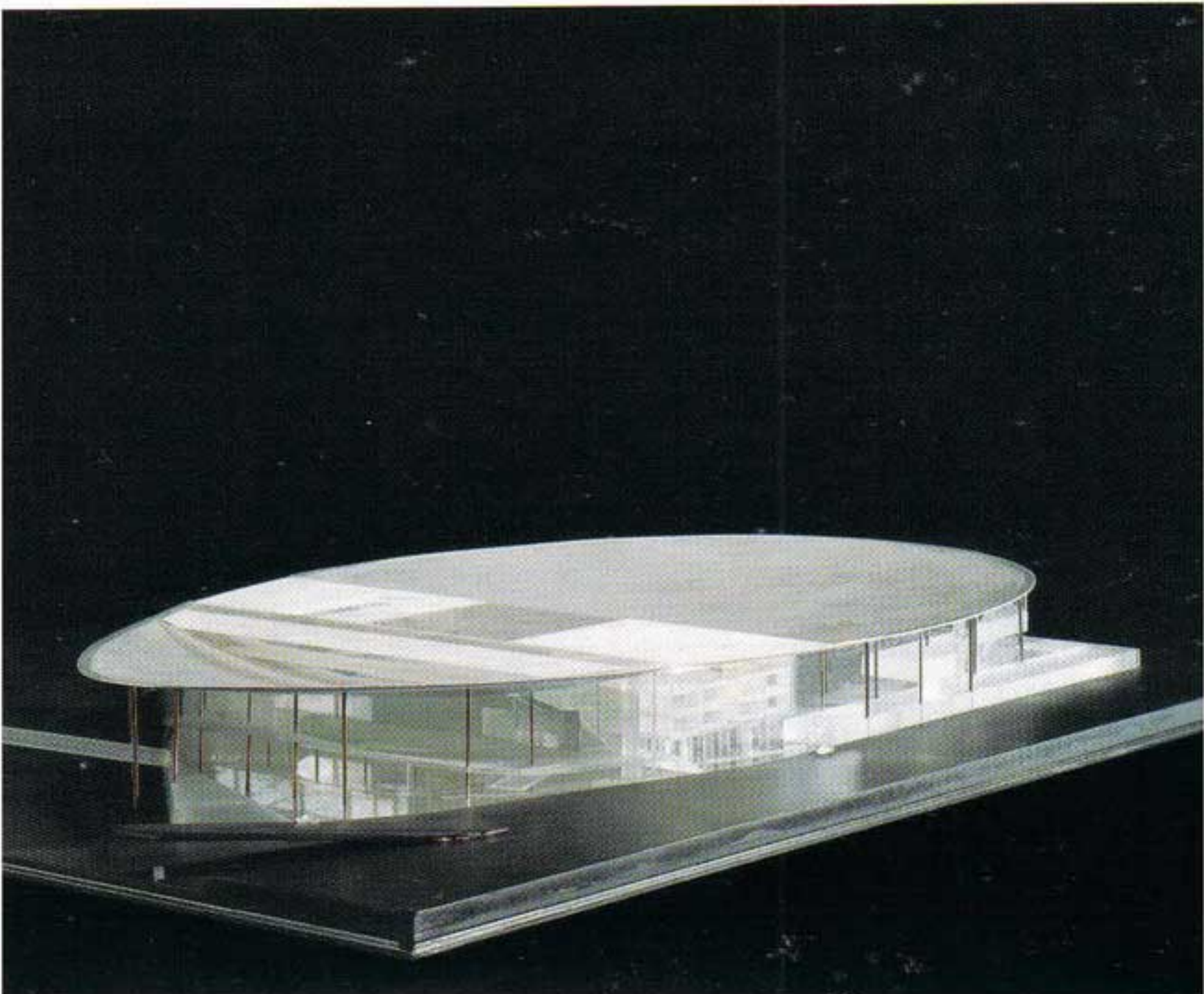
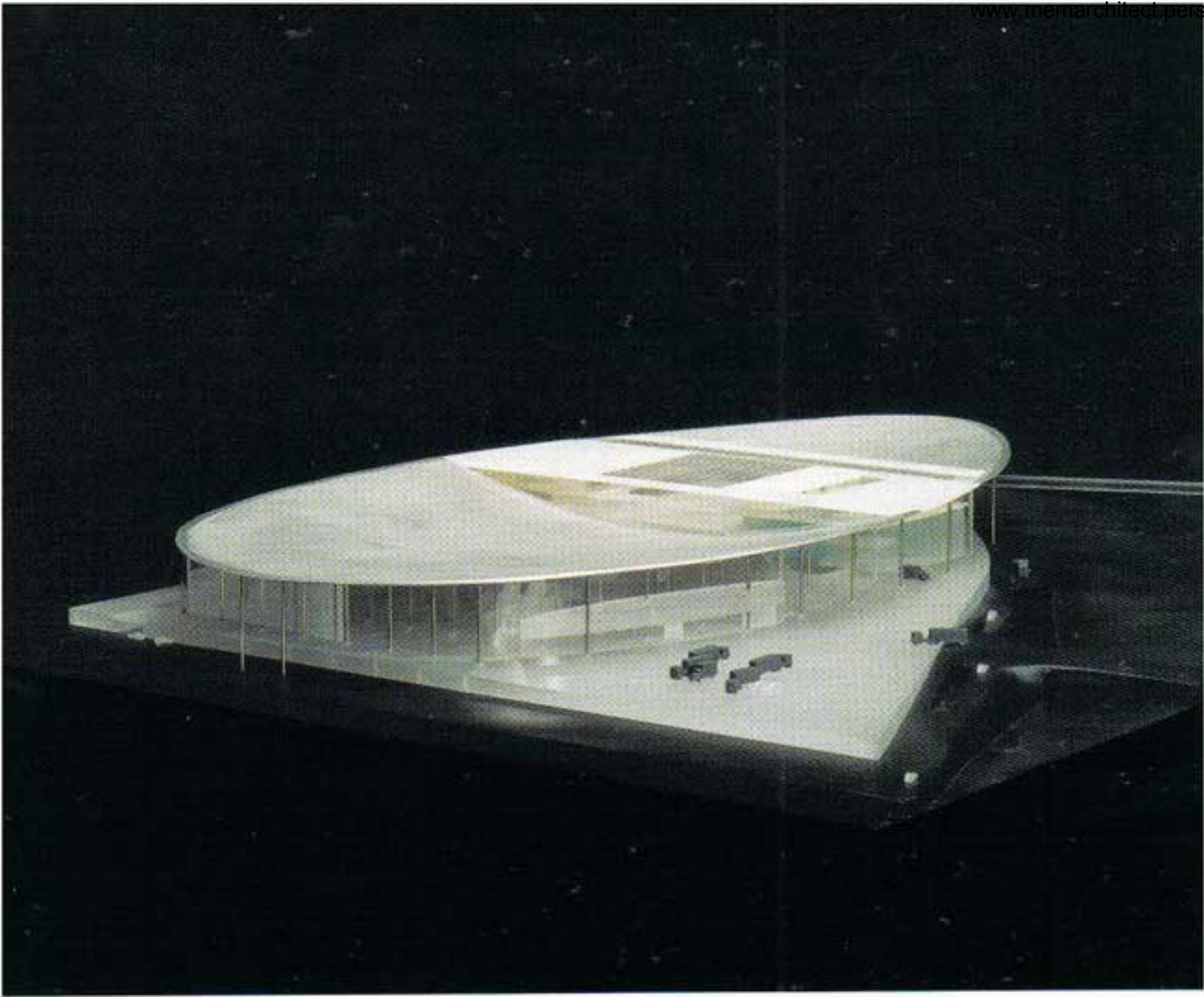


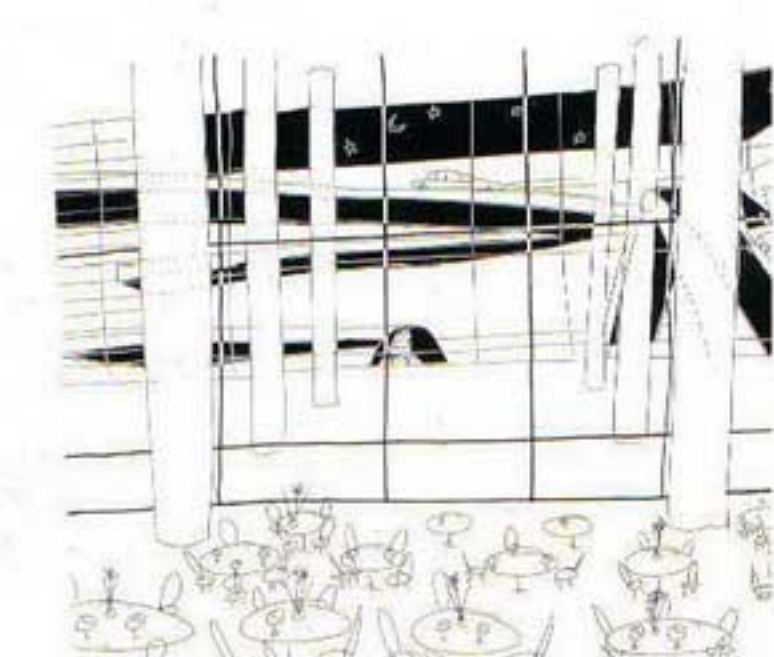
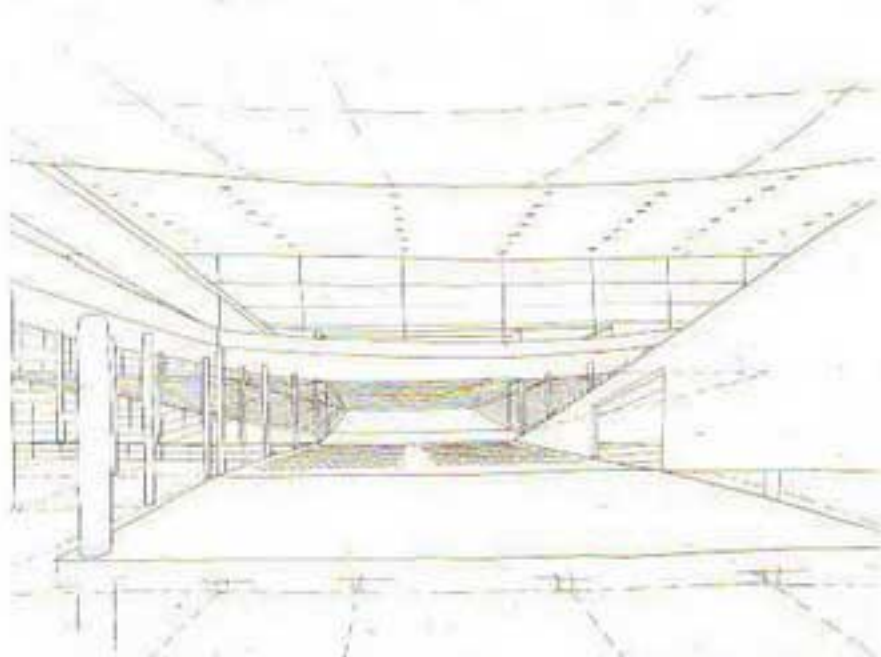
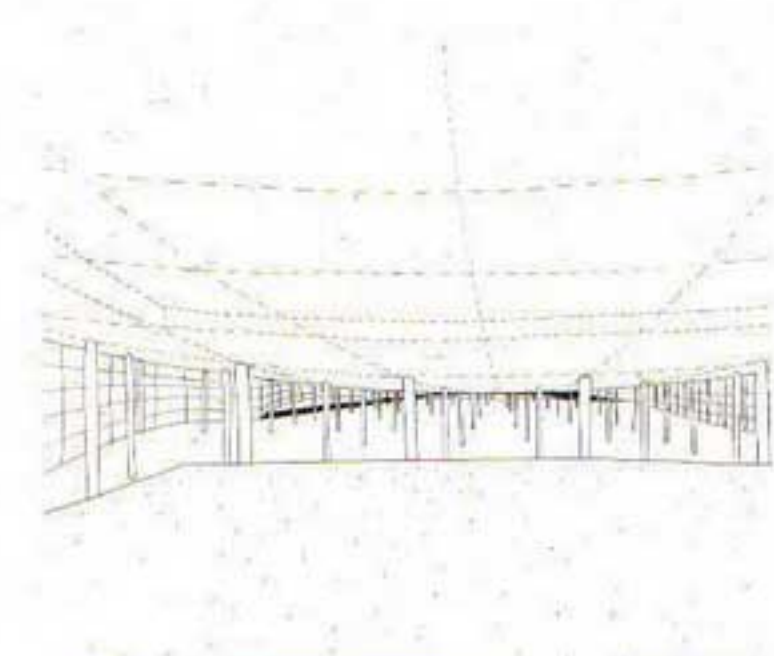
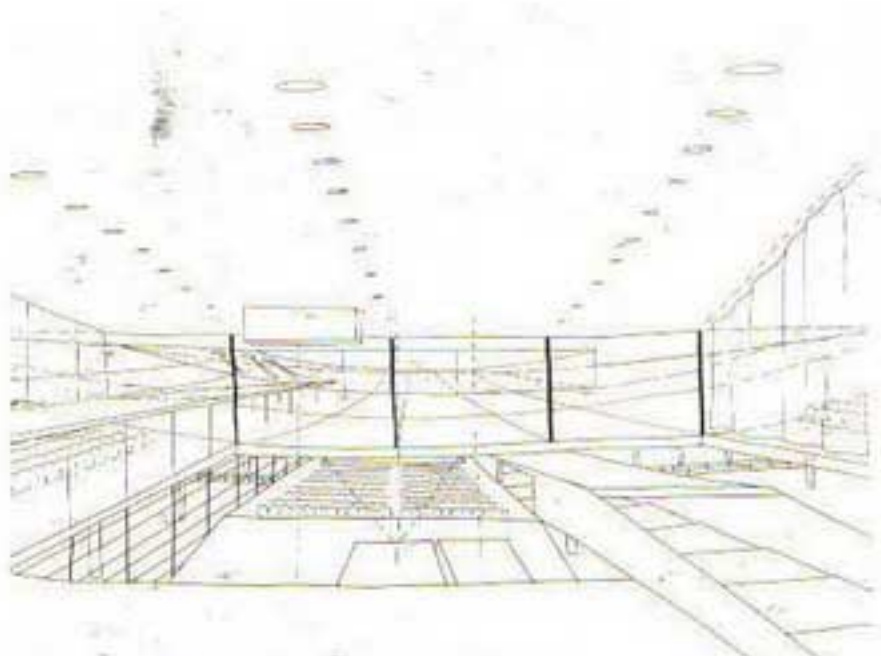
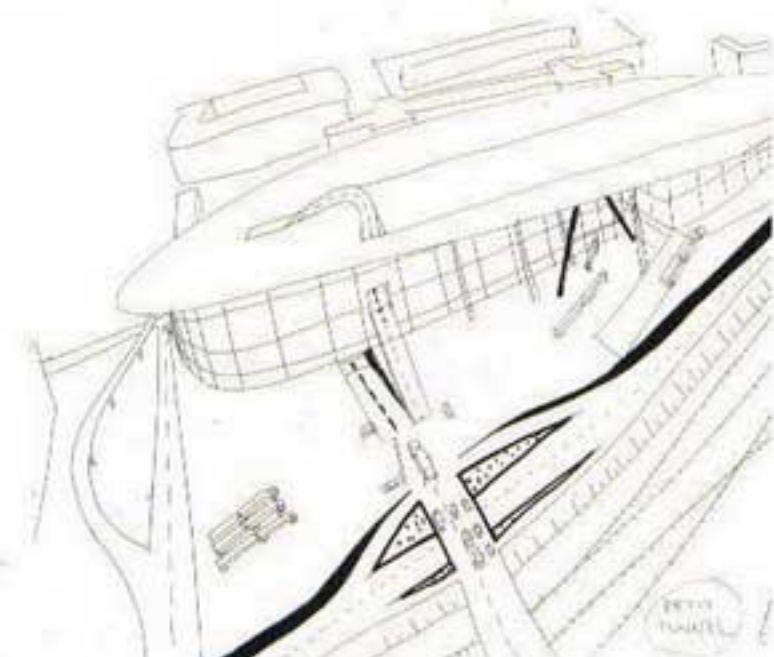
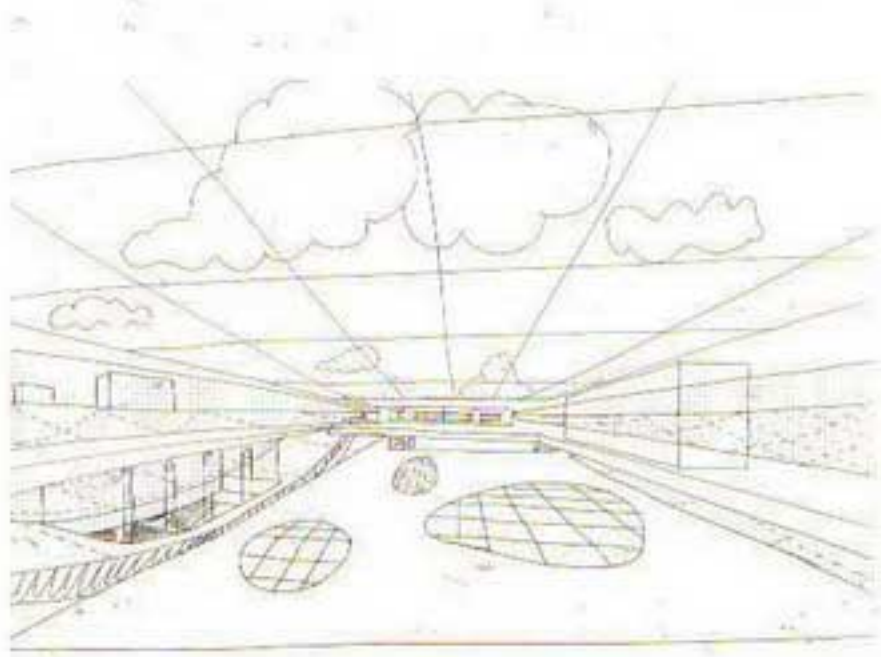
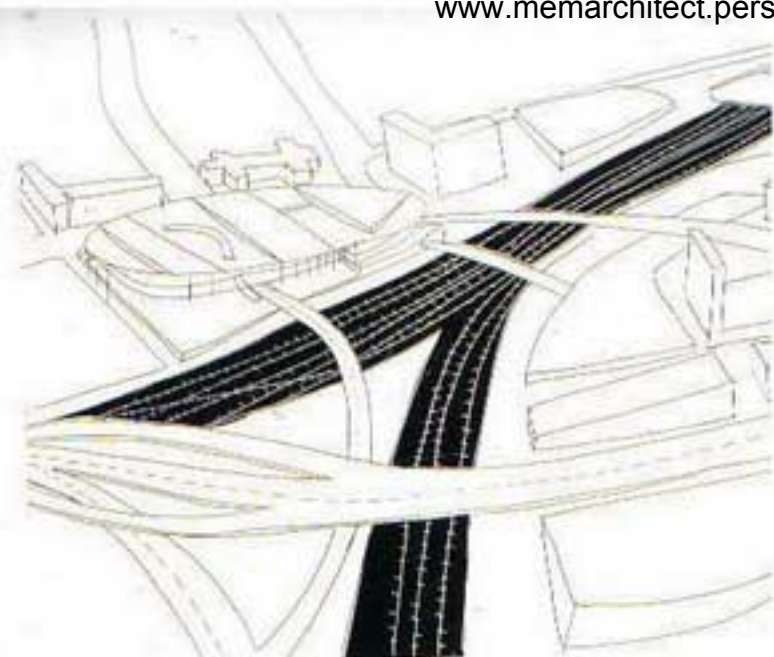
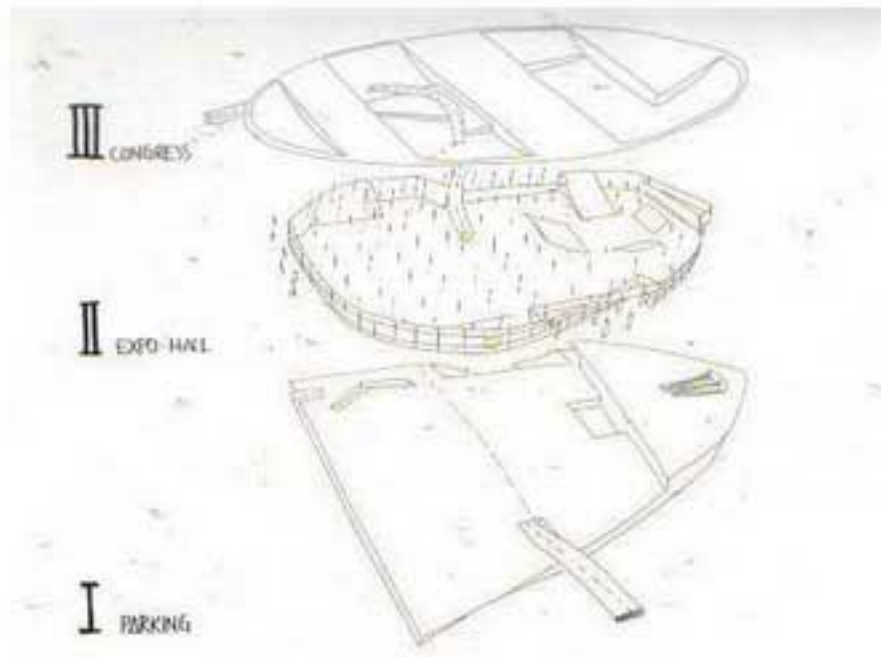
Comparación de dimensiones / Size comparison

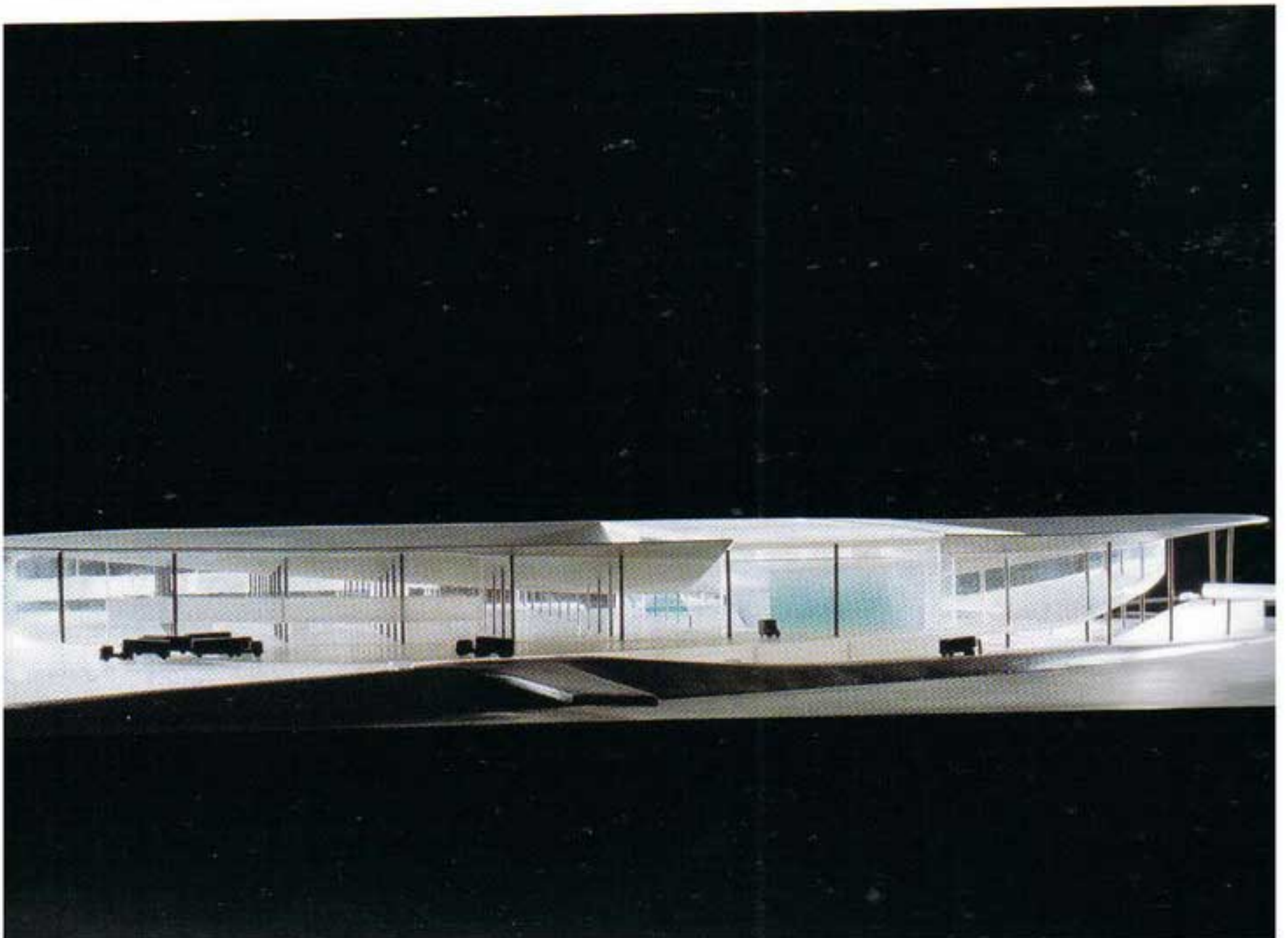
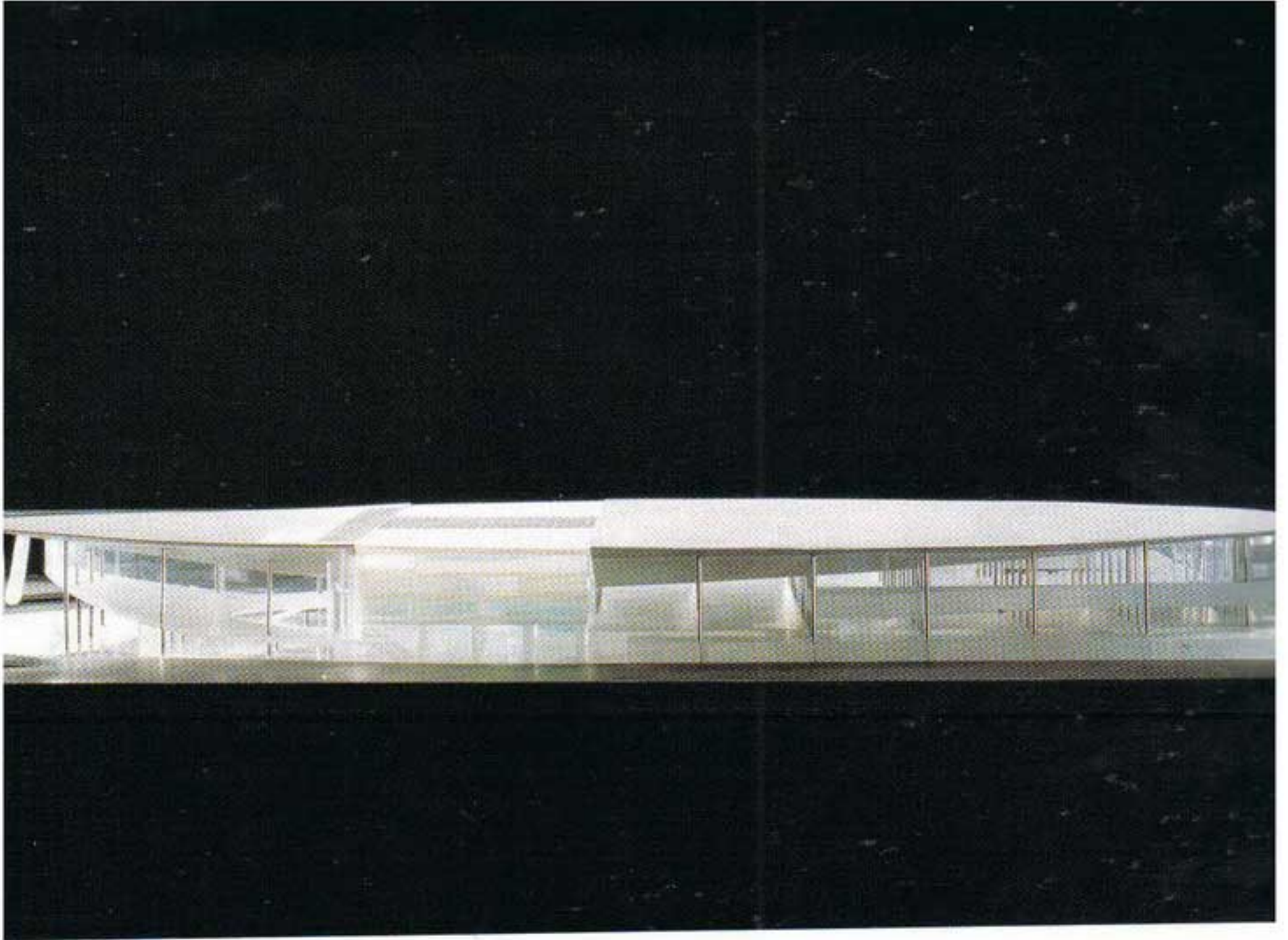


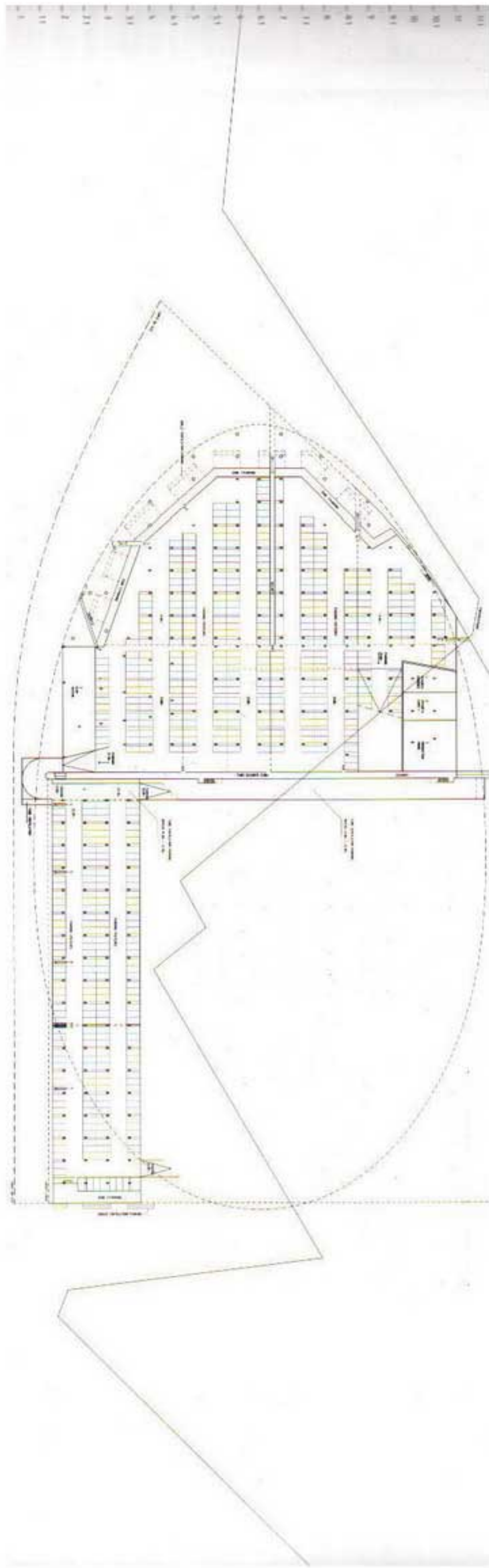
Croquis preliminar / Preliminary sketches

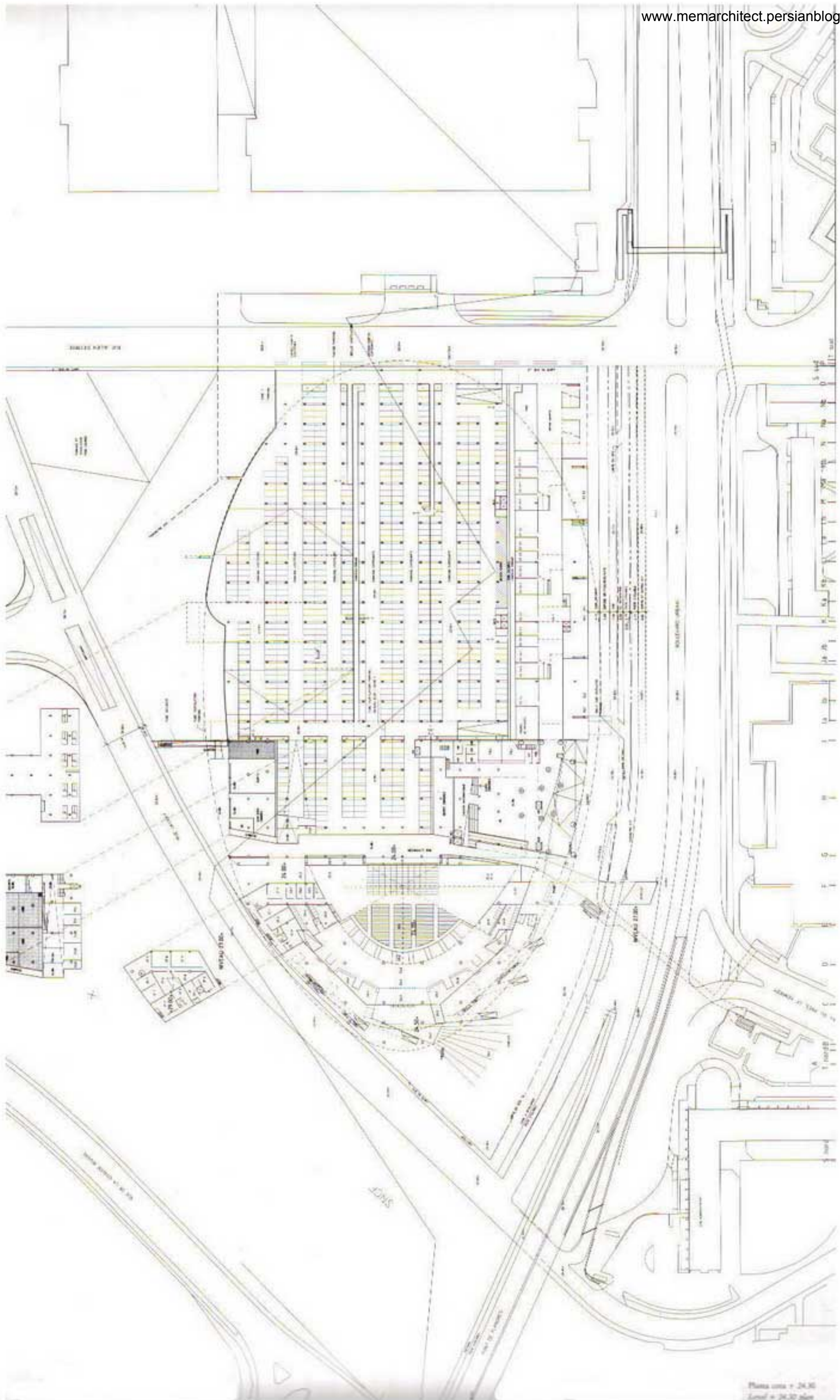


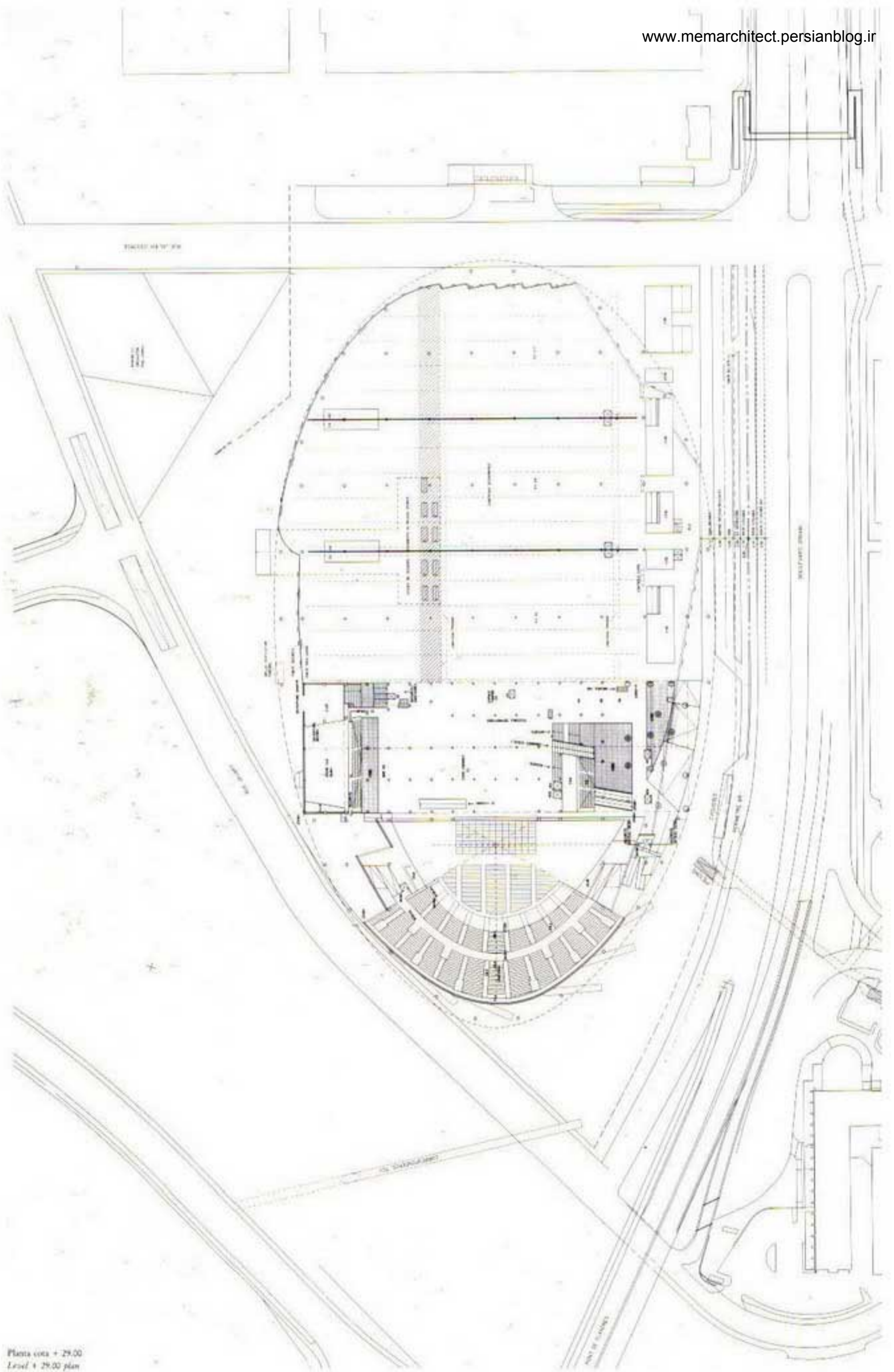


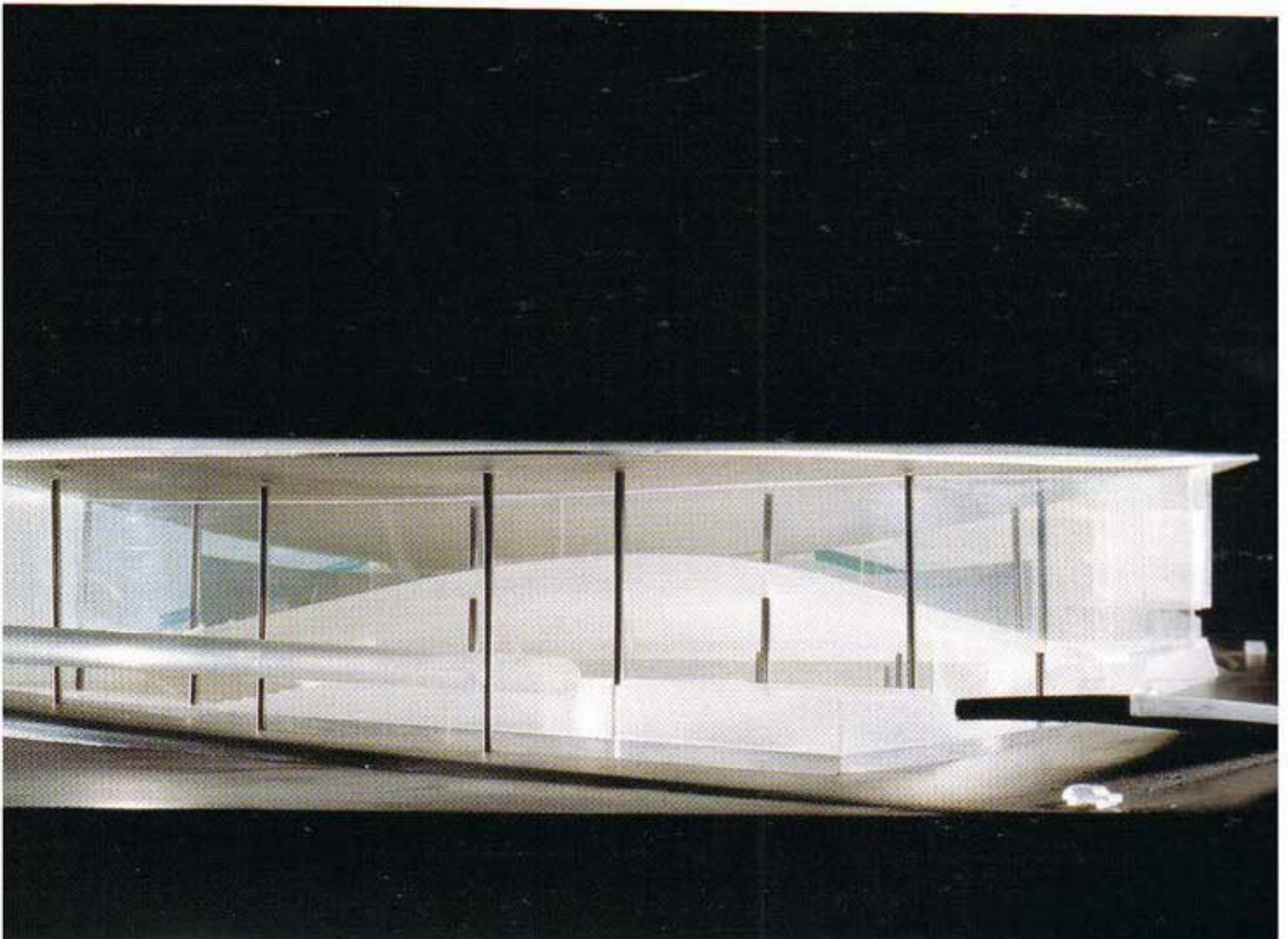
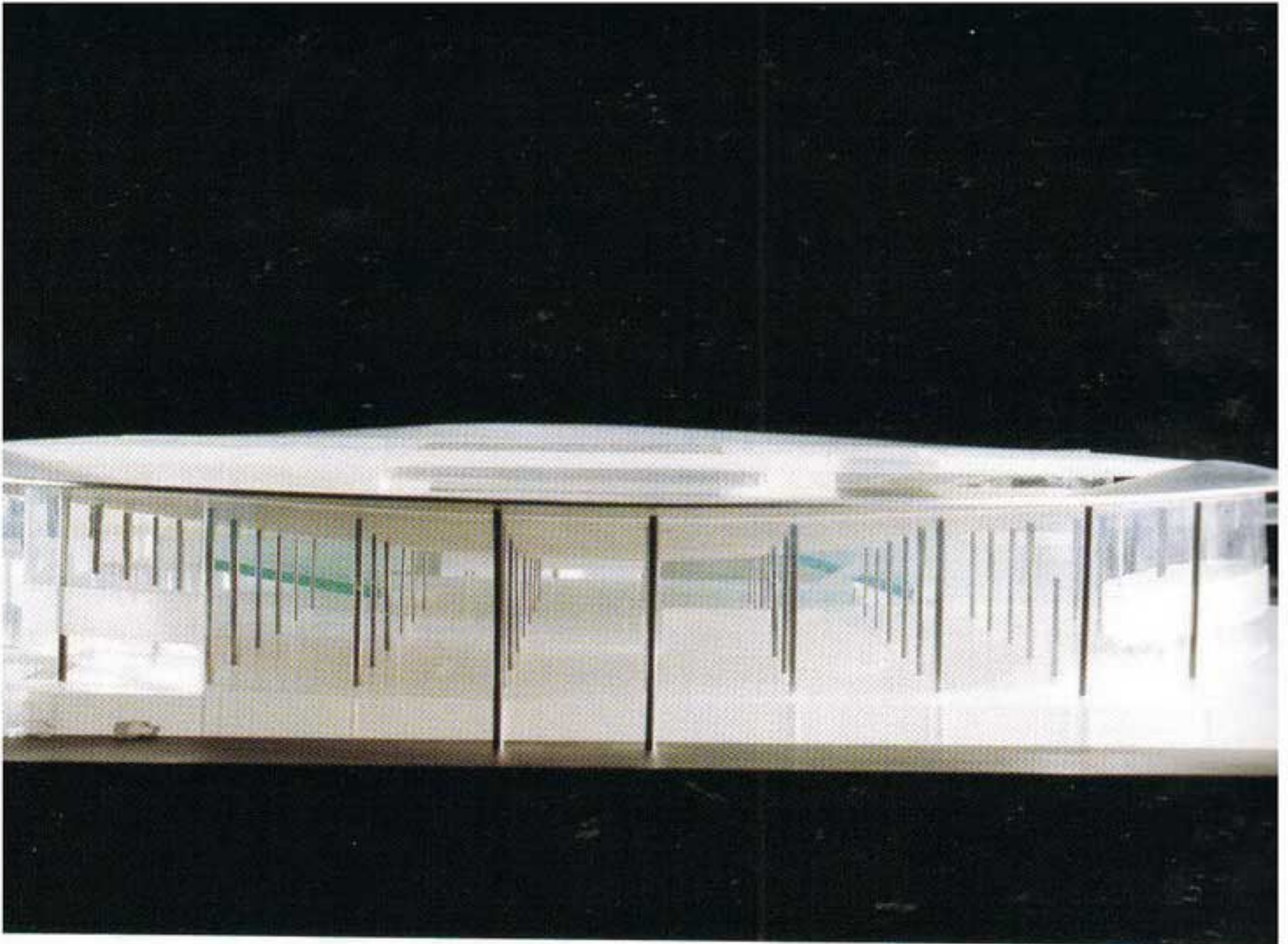


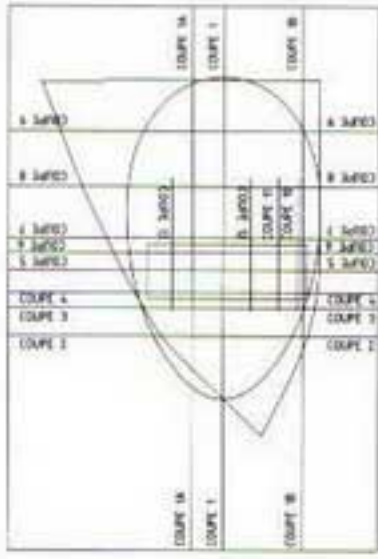




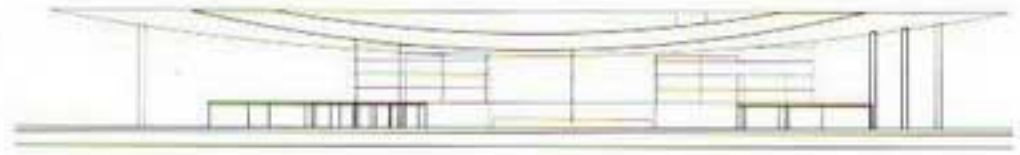








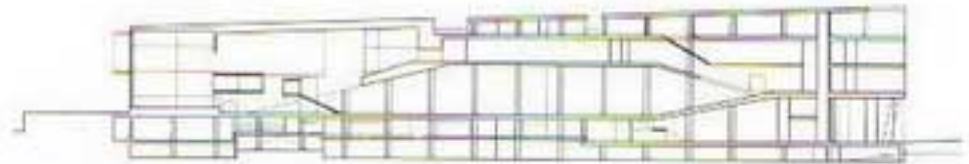
Esquema de secciones
Sections scheme



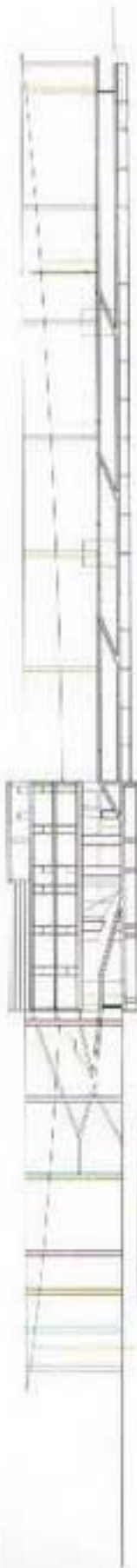
Sección transversal 2 / Cross section 2



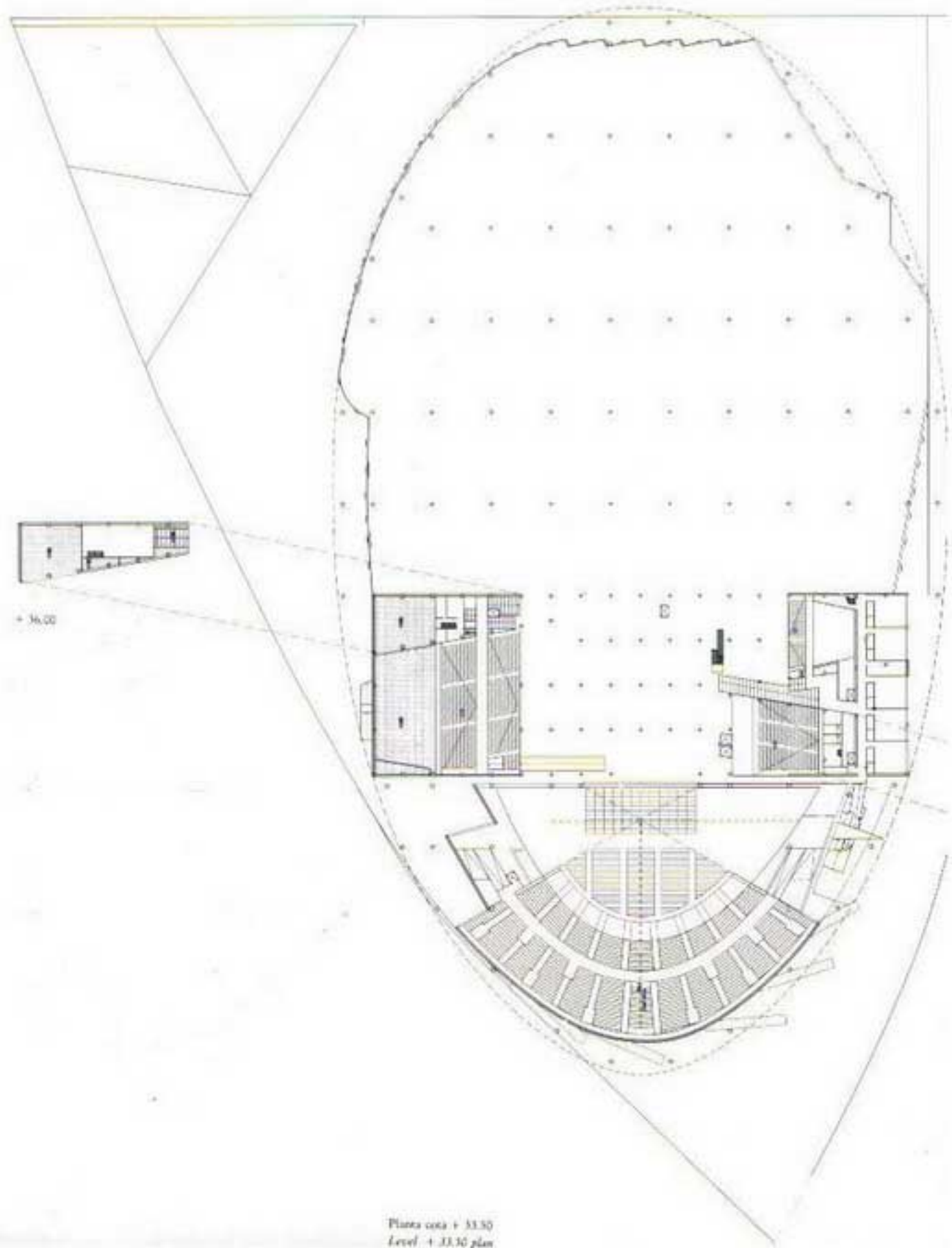
Sección transversal 3 / Cross section 3



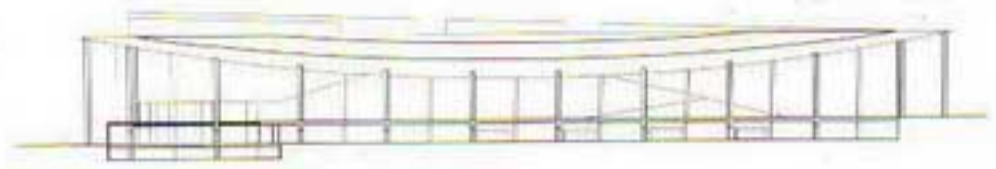
Sección transversal 5 / Cross section 5



Sección longitudinal 1A / Longitudinal section 1A



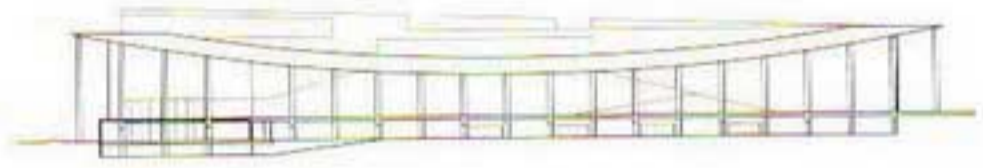
Planta cota + 33.50
Level + 33.50 plan



Section transversal 7 / Cross section 7



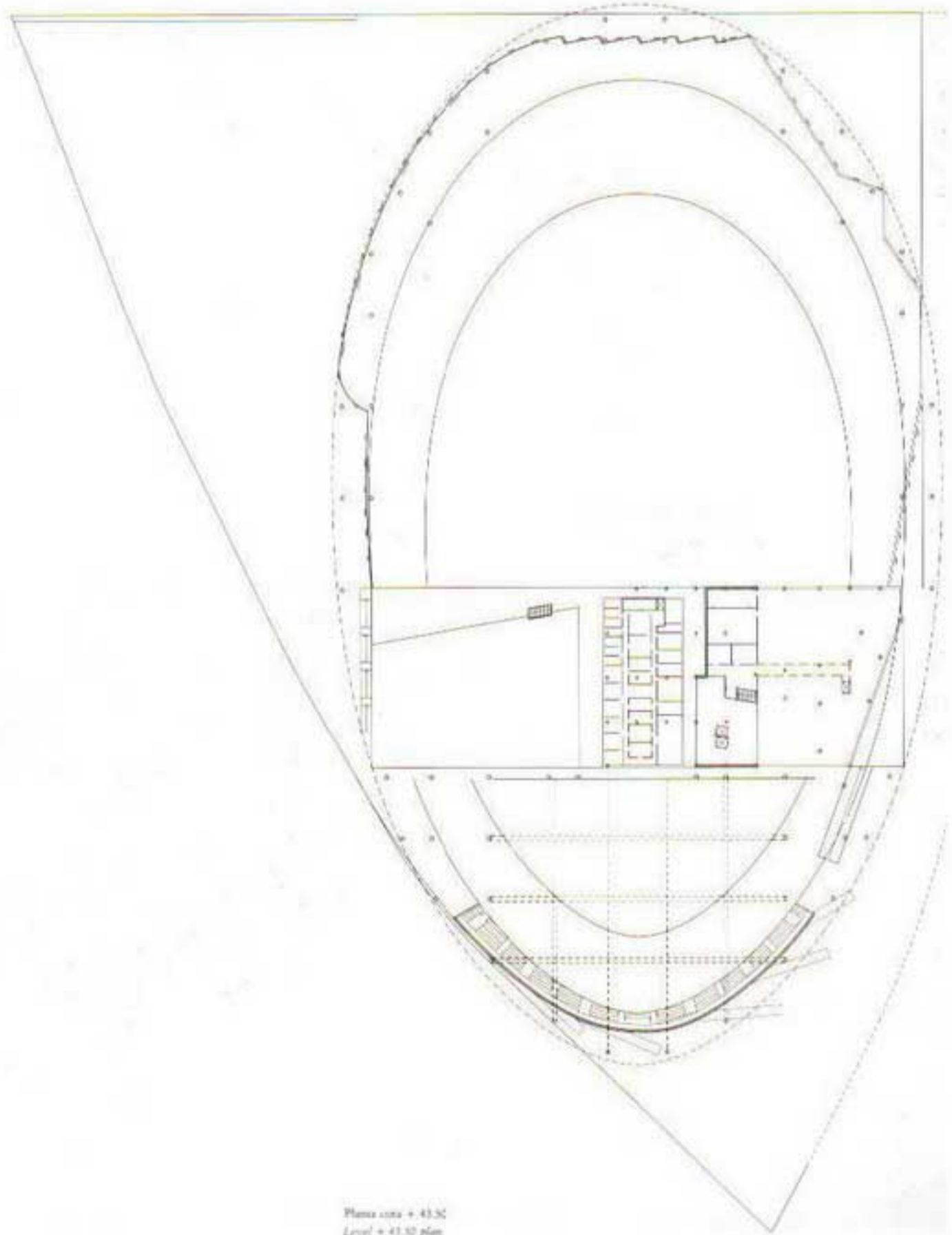
Section transversal 8 / Cross section 8



Section transversal 9 / Cross section 9



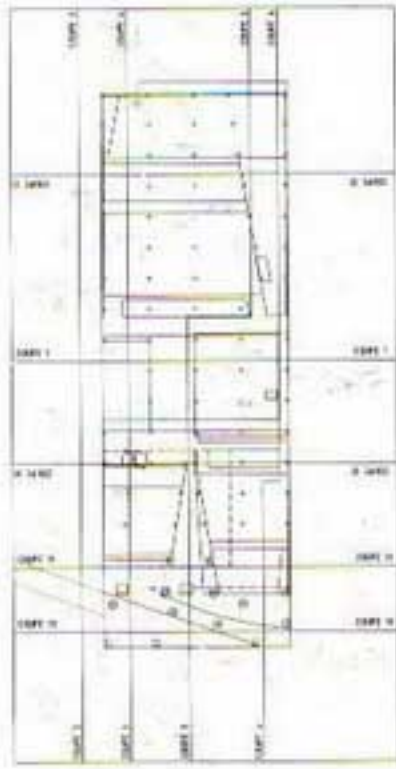
Section longitudinal 1B / Longitudinal section 1B



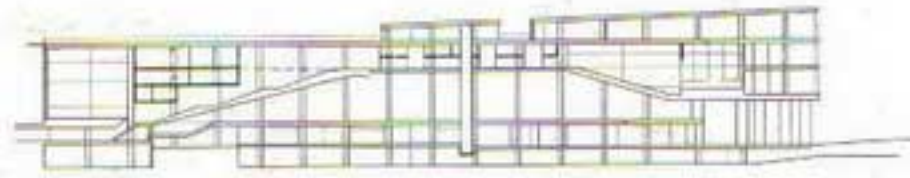
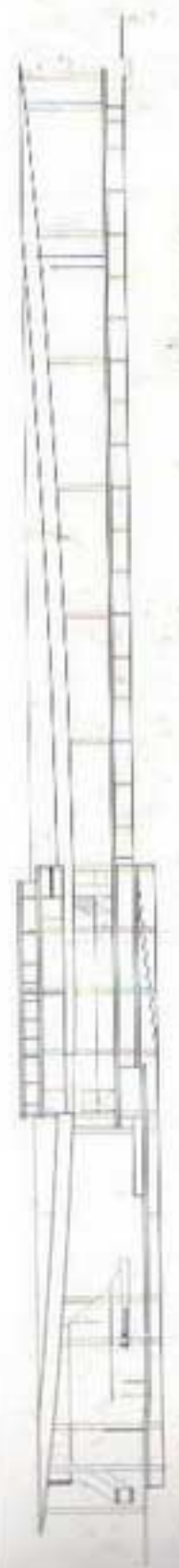
Planta sala + 41.30
Level + 41.30 plan

Planta y secciones del cuerpo transversal
Plans and sections of the cross block

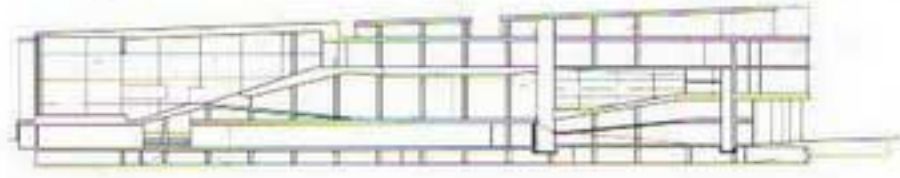
Esquema de secciones



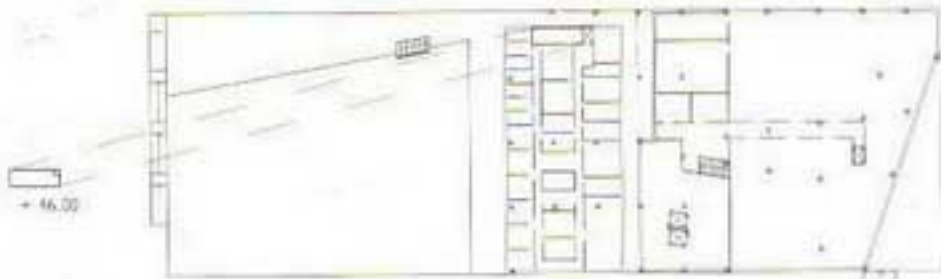
Sección inferior



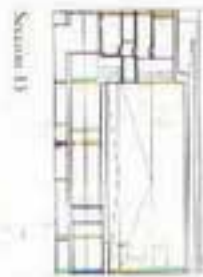
Sección 6



Sección 4



Planta cota + 16.00 / Level + 16.00 plan



Sección 11



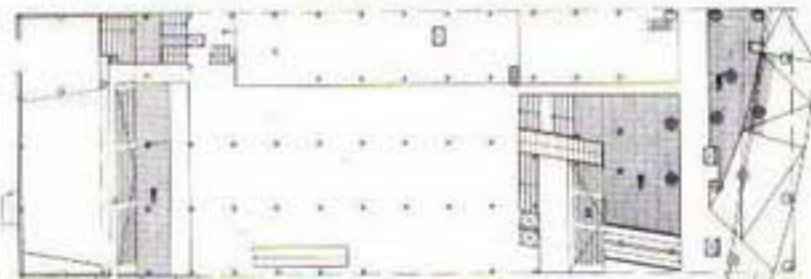
Planta cota + 38.50 / Level + 38.50 plan



Sección 12



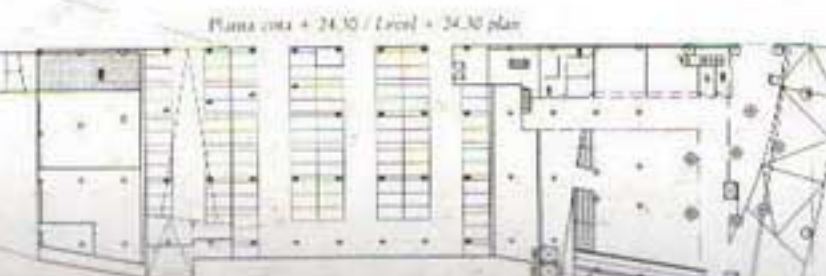
Planta cota + 33.00 / Level + 33.00 plan



Planta cota + 29.00 / Level + 29.00 plan



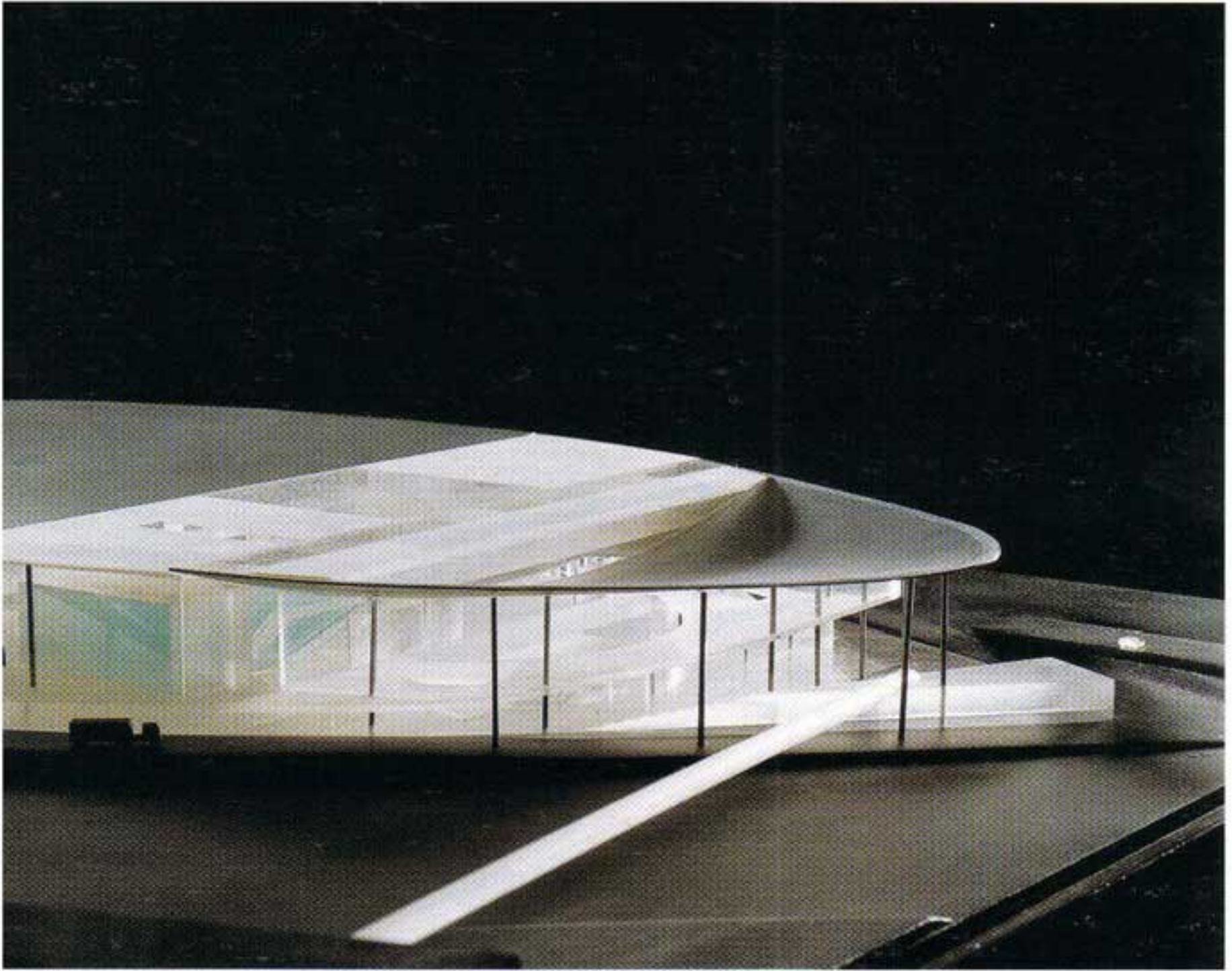
Sección 11

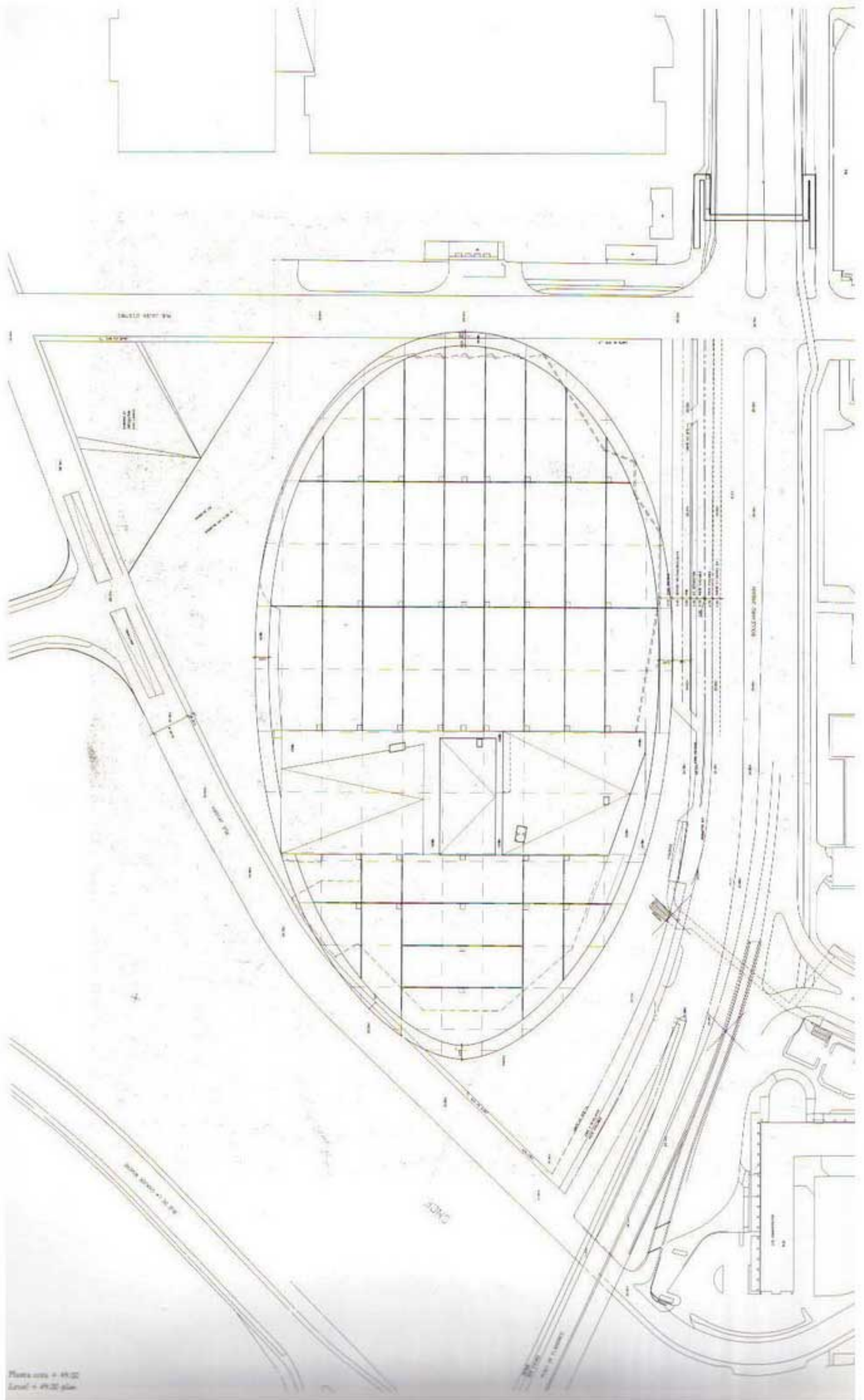


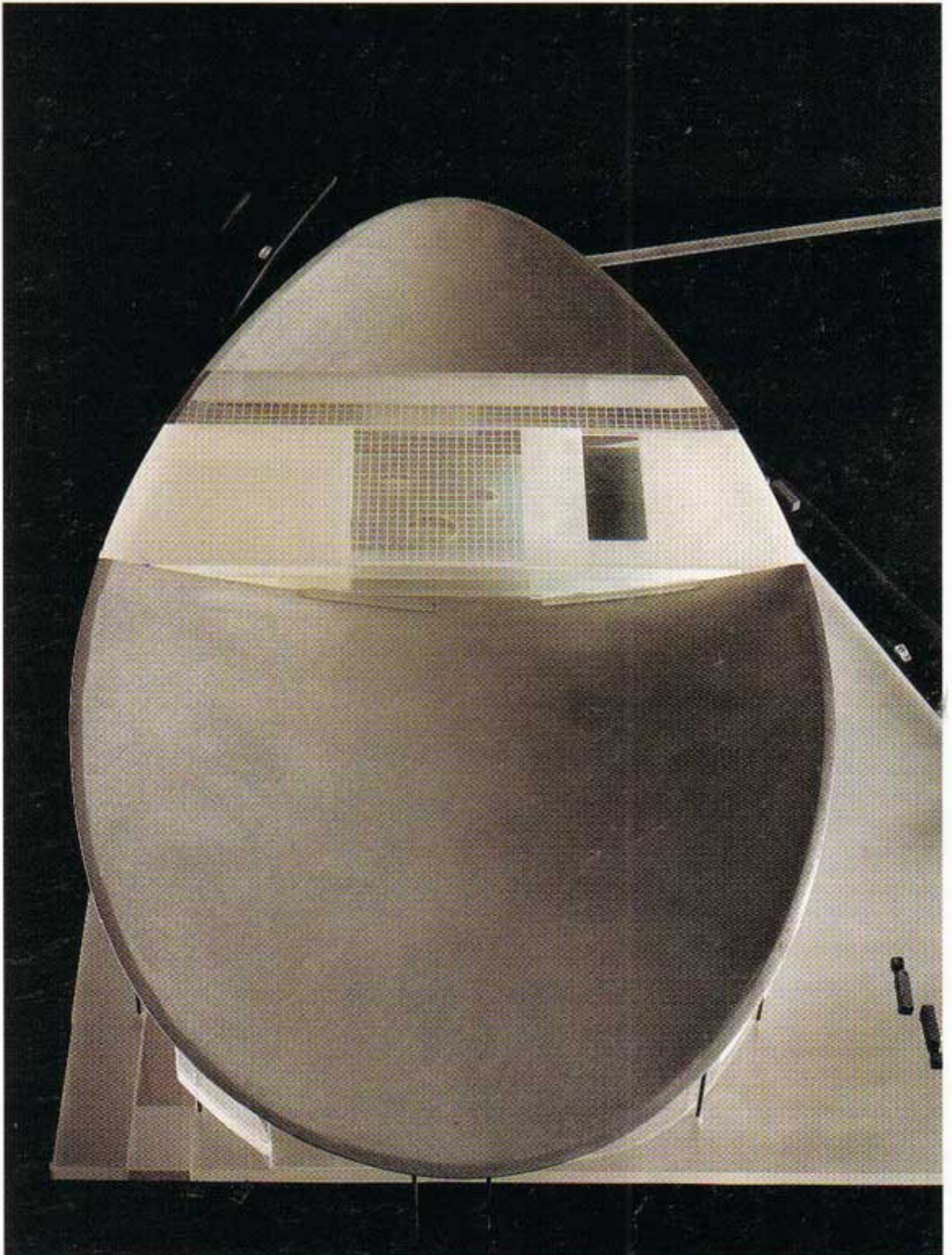
Planta cota + 24.50 / Level + 24.50 plan



Sección 10







Resulta difícil imaginar una expresión del Marruecos moderno en donde la articulación de unos ejes formales se constituya en el principal determinante del diseño. Igualmente anacrónico sería pretender equipar la monumentalidad con la enormidad tridimensional. Nuestro proyecto puede leerse como un único edificio dividido en dos partes —cubierta y zócalo— que juntas constituyen una gran *sala* urbana —una plaza cubierta situada en la playa— con vistas al mar. Ambos ejes culminan en esta plaza. Flotando sobre esta especie de porche se encuentra el hotel: una única serie de habitaciones, cada una con su propio patio. Las habitaciones disponen de zonas elevadas que hacen posible que cada residente disfrute de sus propias vistas. El Palacio de Congresos forma la parte inferior, el zócalo.

Nuestro reto en este concurso era encontrar una expresión arquitectónica original para este ambicioso programa que fuera compatible con la belleza del lugar. El paisaje ondulado de las dunas se prolonga en las *colinas* y en los *valles* del zócalo, en donde se disponen los elementos principales del programa. Como en una imagen reflejada, el mismo motivo aparece en la cubierta, donde se sitúa la cámara real. De este modo, la experiencia de la plaza vendrá determinada por la similitud entre lo que está arriba y lo que está abajo.

El paisaje generado —sus cúpulas cóncavas y convexas, su *bosque* de columnas, sus rayos de luz —es una interpretación moderna del espacio islámico —del Islam posterior a la relatividad de Einstein—, que también se expresa en los materiales: hormigón pulido, mosaicos, tejas, etc.

El aparcamiento es un cuerpo en forma de U que rodea el edificio en varios niveles. El foso de arena que envuelve el complejo proporciona un relativo grado de autonomía e intimidad a éste. El eje principal se extiende hasta el garaje, dando acceso a los vestíbulos de los elementos básicos, para después emerger en la plaza y conducir a los aposentos reales.

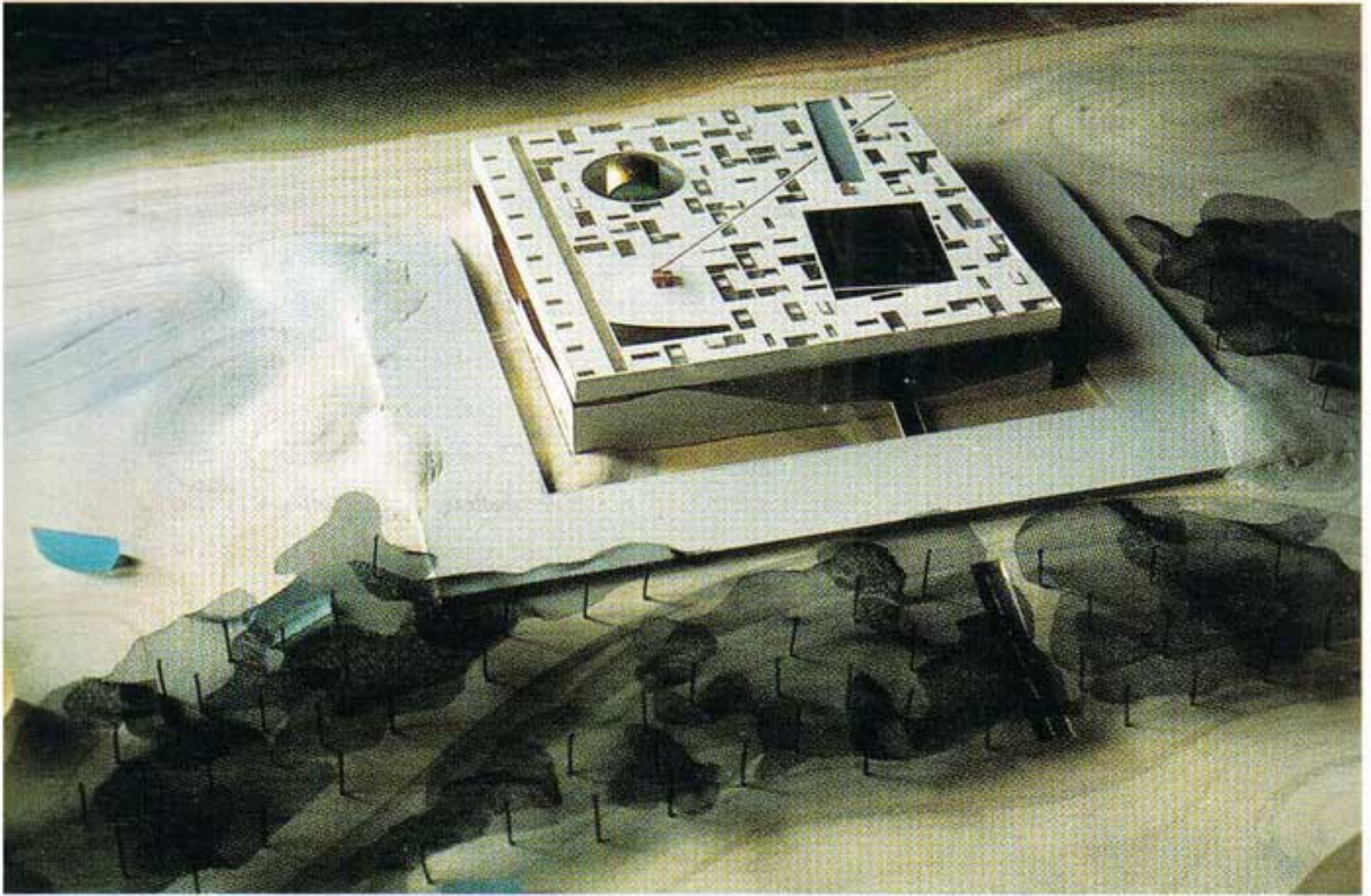
El suelo y el techo del gran porche son dos *conchas* de hormigón que han sido vaciadas sobre las dunas, utilizando la arena como un molde natural. Las aguas sirven para fortalecer estas conchas, y formar motivos en las superficies del interior. La concha superior se soporta por columnas —diferentes en altura, espesor y espaciado entre sí—, mientras que una estructura de vigas *Vierendeel* sostiene la concha inferior.

One can hardly imagine an expression of modern Morocco where the expression of formal axes determines a design. It would be equally dated to equate monumentality with 3-dimensional enormity. Our project can be read as a single building in two parts, a roof and a socle, to create a major urban covered plaza on the beach — facing the sea. The two parts culminate on the plaza. Floating above the veranda; the single layer of rooms —each its own patio house. Raised courtyards make it possible for each inhabitant to have own view. The conference center forms the lower part, the palace the upper part. It was our challenge in this competition to find an original architectural expression for this enormous program which was compatible with the beauty of the site. The curvilinear lines of the dunes continue as the «hills» and «valleys» of the socle to accommodate the major components of the program: auditorium, conference center, royal chamber. As in a mirror image, the same kind of relief appears on the socle where it accommodates the royal chamber. In this way the form of the plaza will be determined by the similarity between the above and below.

The landscape which is generated with its concave and convex domes, with the «forest» of columns, its shafts of light, is a modern interpretation of Islamic space —Islam after Einstein relative to the theory of relativity— which will also be expressed by materials: polished concrete, tiles, etc.

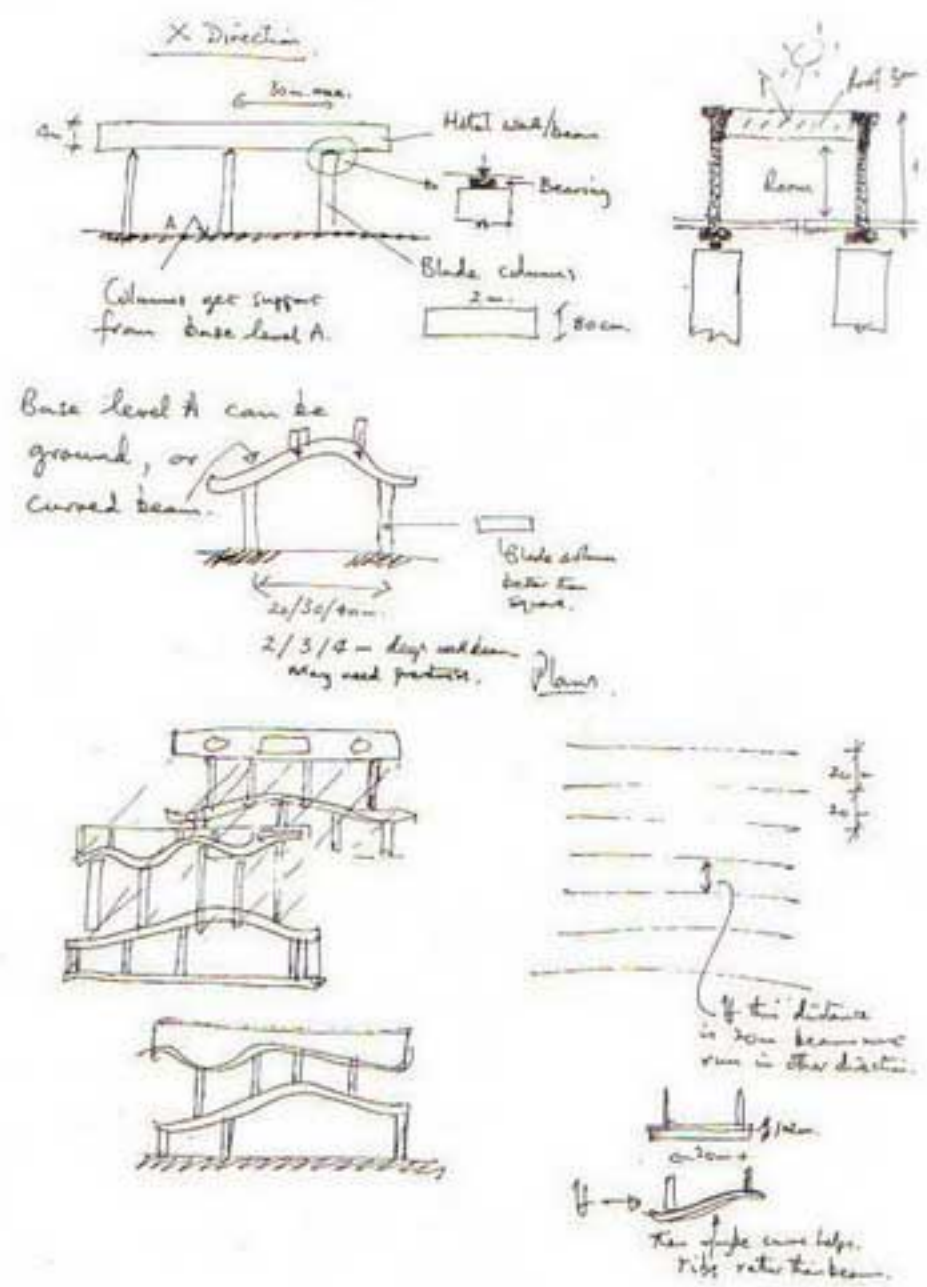
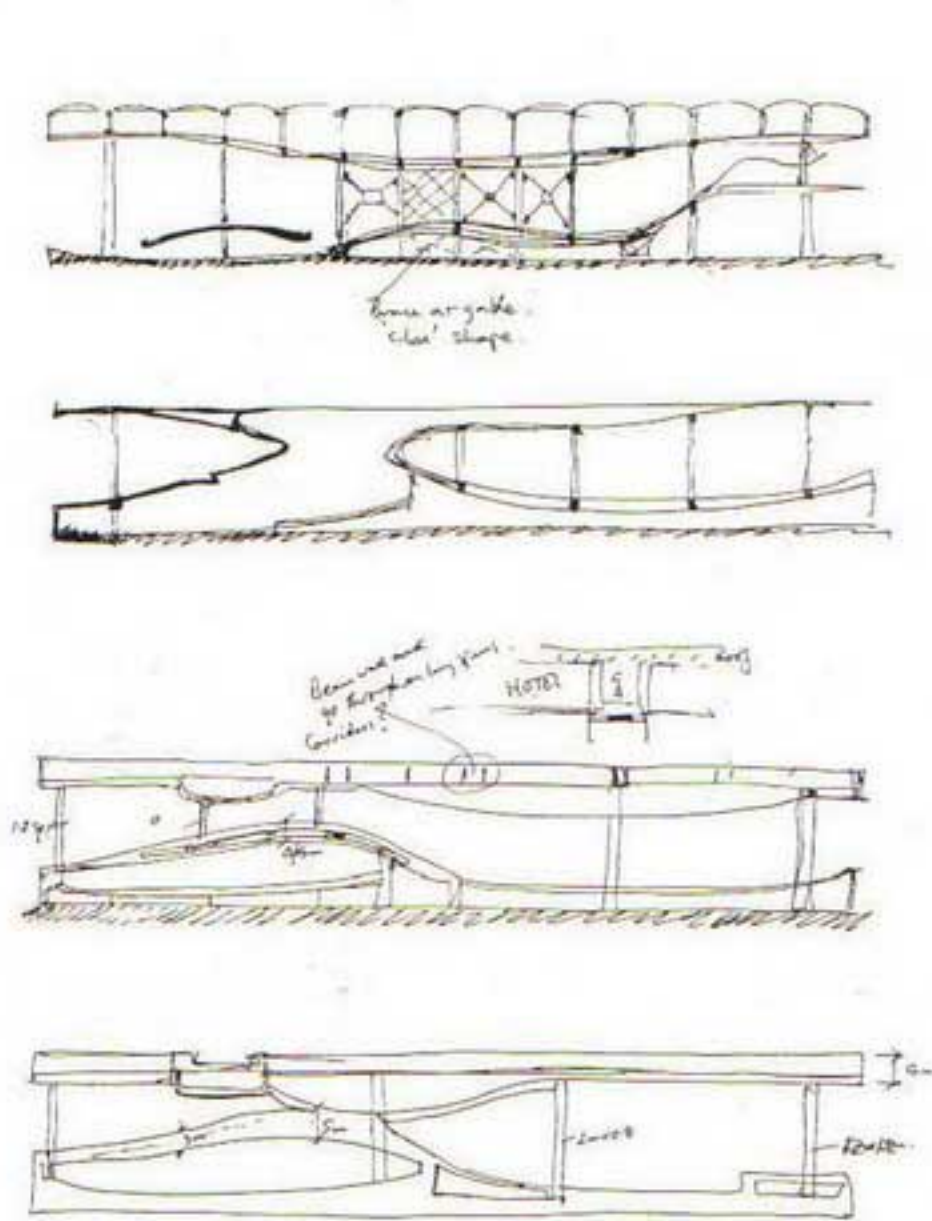
The parking is arranged on several levels in a U-shape around the building. The sand-filled moat offers the complex a relative autonomy and privacy. The main axis extends into the moat, gives access to the lobbies of the major components, then emerges on the plaza to serve the royal rooms.

The floor and the ceiling of the veranda are formed by «shells», which have been cast upon the dunes, using the natural formwork. Ribs strengthen the shells and form part of the interior surfaces. The upper shell is supported by columns which are different in height, thickness, and spacing. The lower shell and the roof are supported by Vierendeel beams.



total de la maqueta del concurso (R. Strinzer - OMA) / Overall view of the competition model (R. Strinzer - OMA)

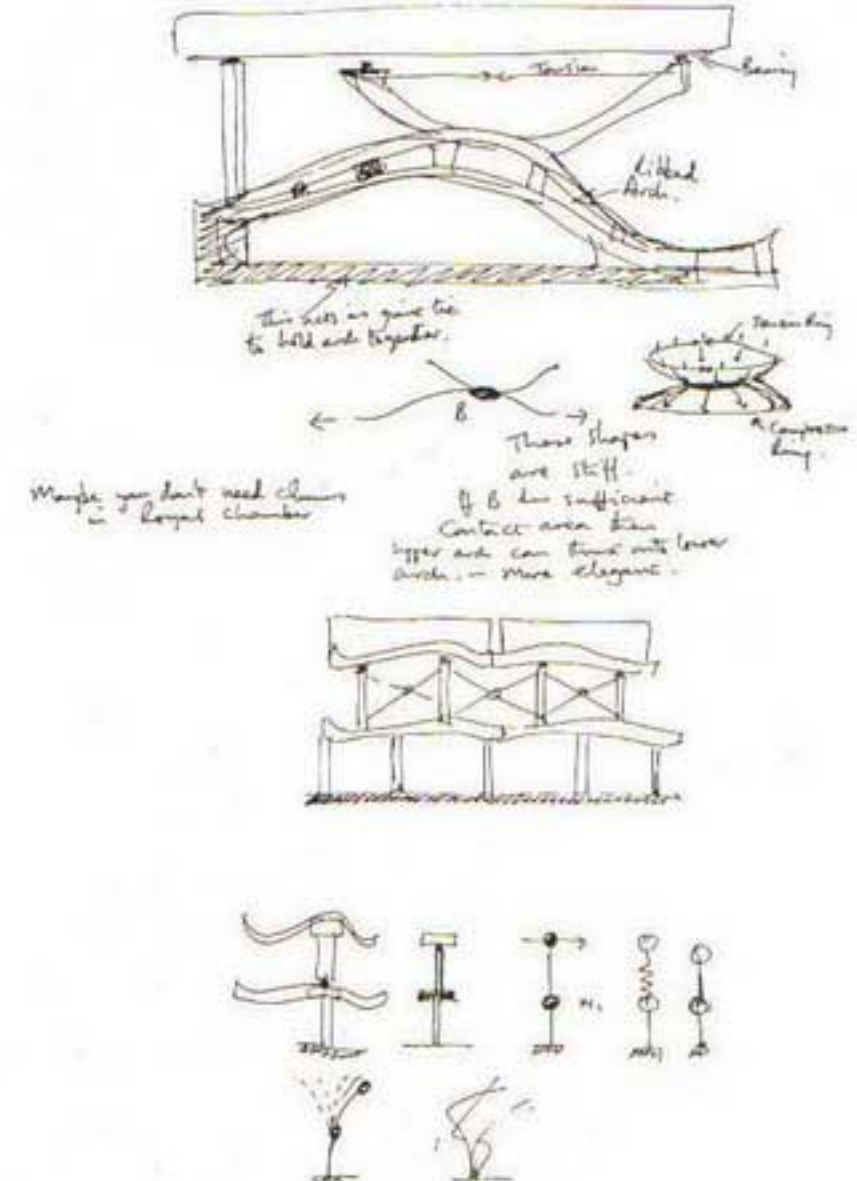


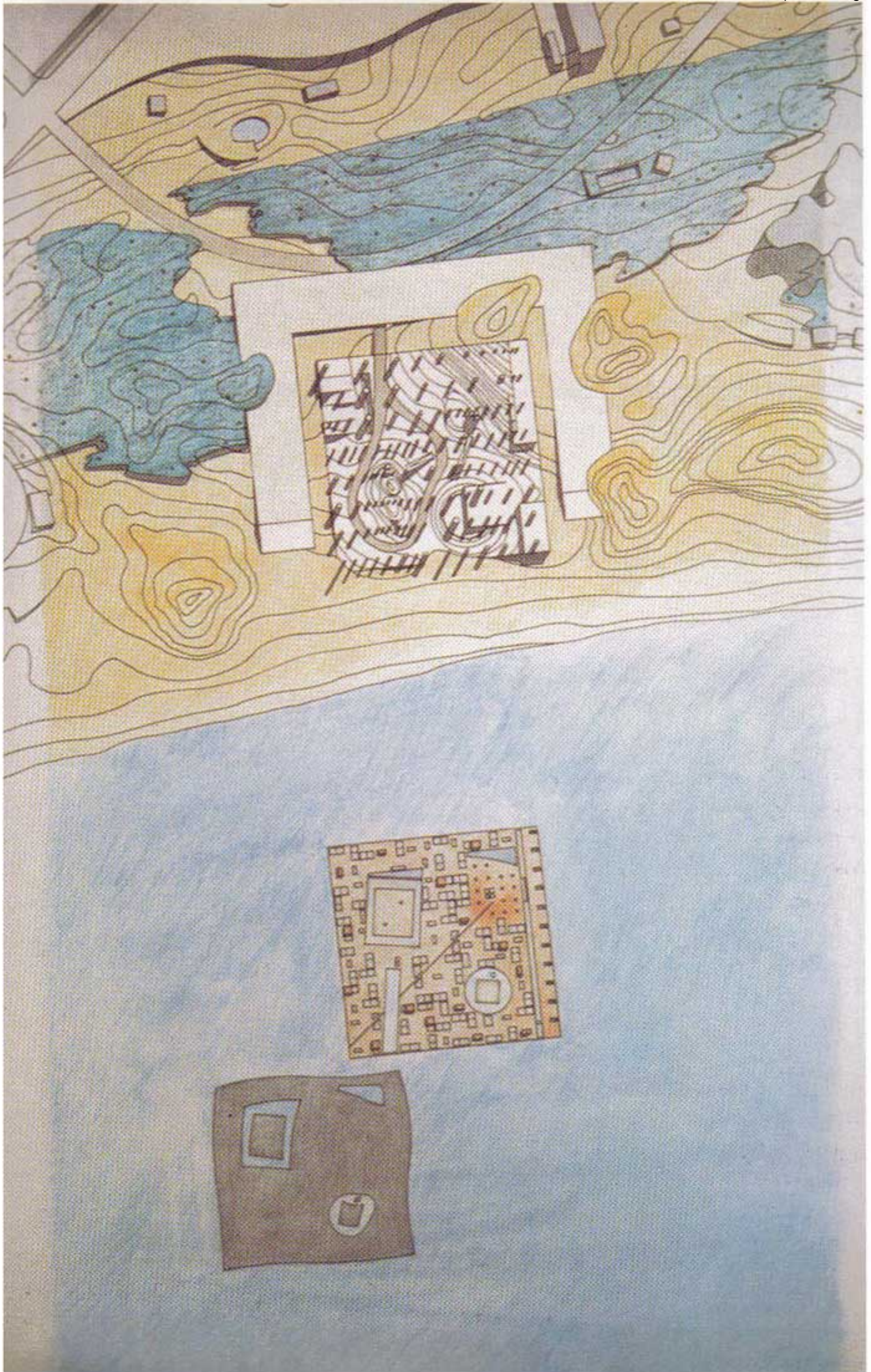


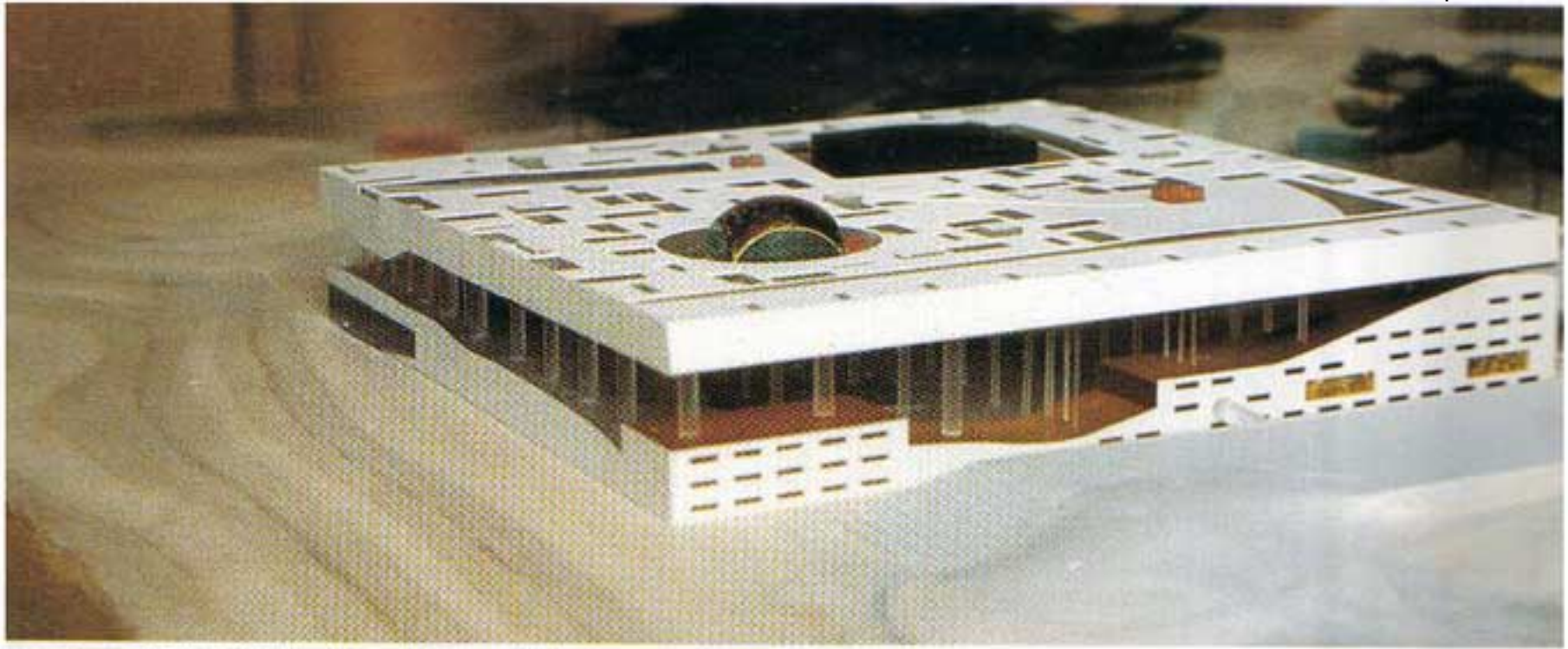
La estabilidad se consigue gracias a la conexión entre las conchas, combinada con un sistema de atirantadores de acero. Las articulaciones entre las columnas y las vigas superiores se atienden a consideraciones sísmicas. La utilización de piedras de la región —tanto pulidas como rugosas— en los alzados y en la cubierta proporciona al edificio una apariencia rocosa.

Stability is achieved by means of the connection between the two shells combined with steel bracing. «Soft» joints have been integrated between the columns and upper beams because of seismic considerations.

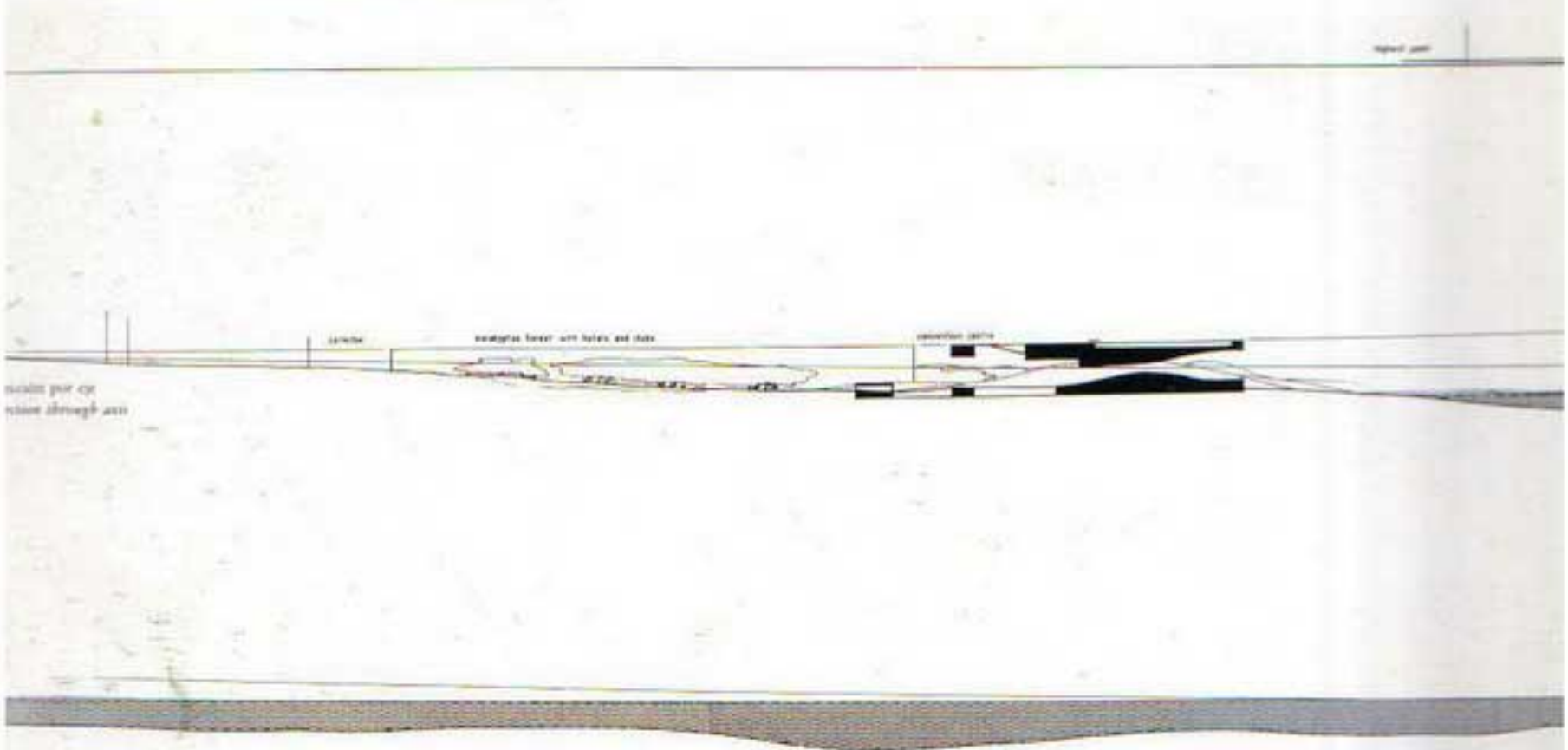
The elevations and the roof, clad with polished and unpolished local stones, give the building its rock-like appearance.



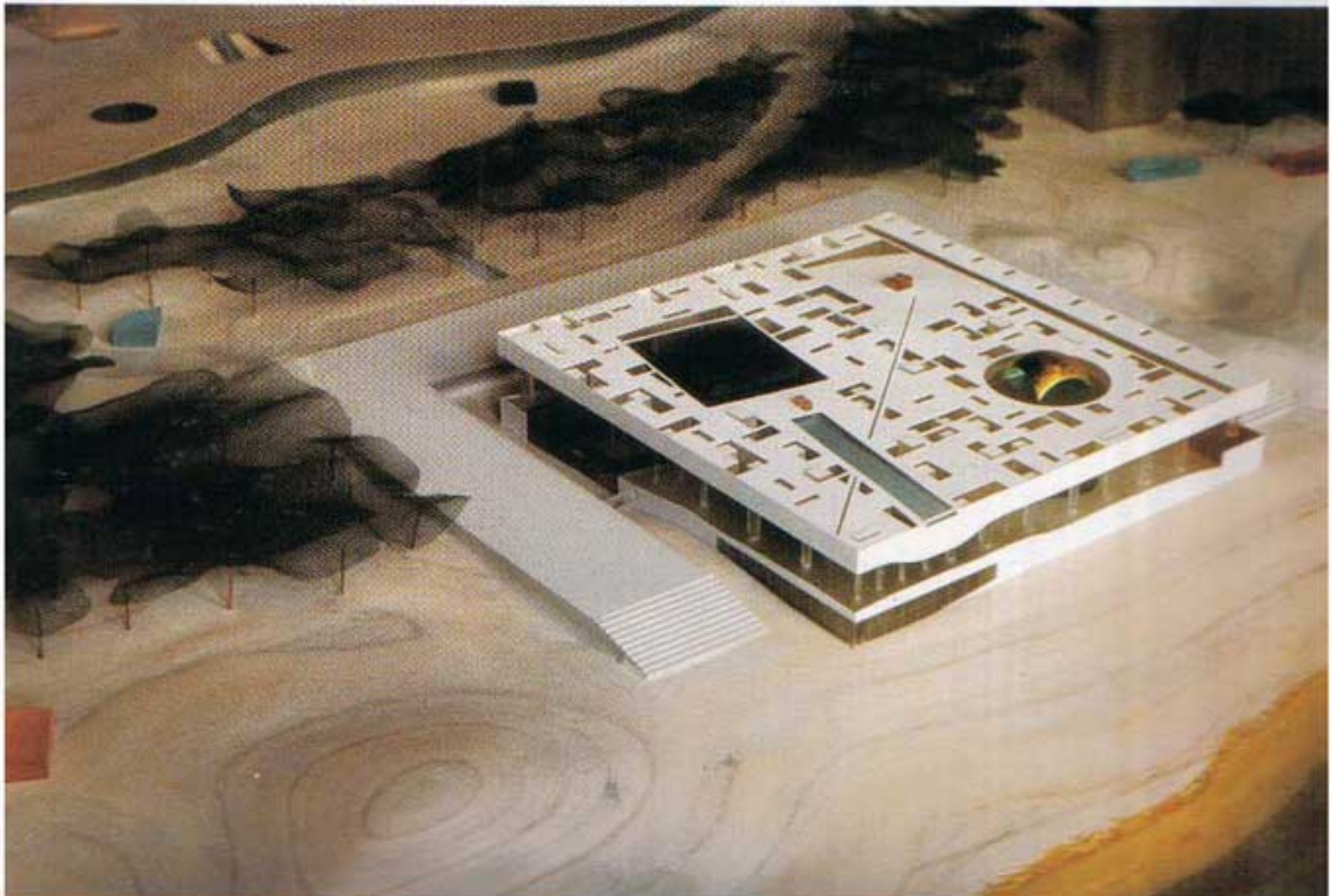




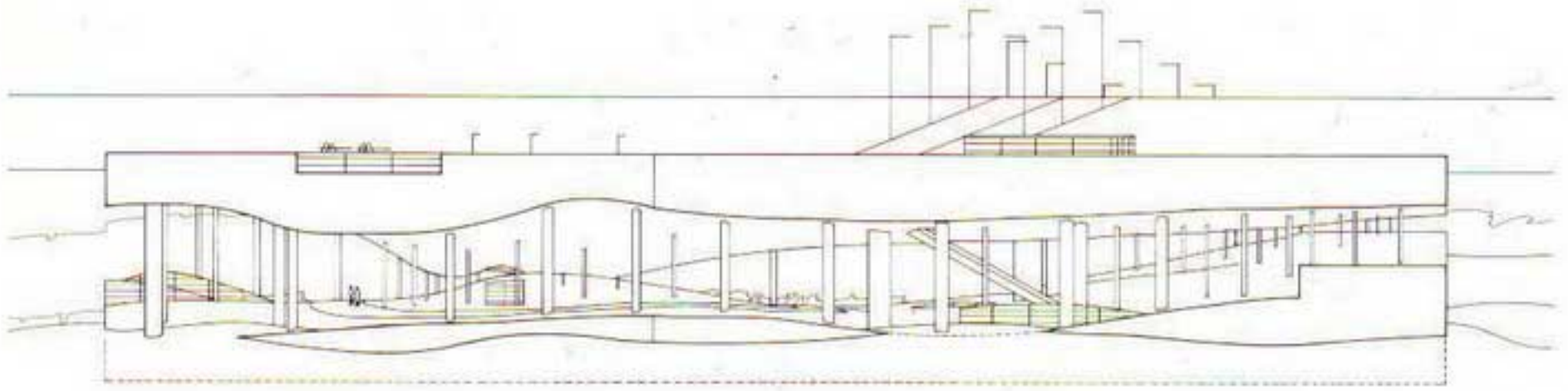
Maqueta del concurso (R. Steiner - OMA) / Competition model (R. Steiner - OMA)



Maqueta del concurso (R. Steiner - OMA) / Competition model (R. Steiner - OMA)

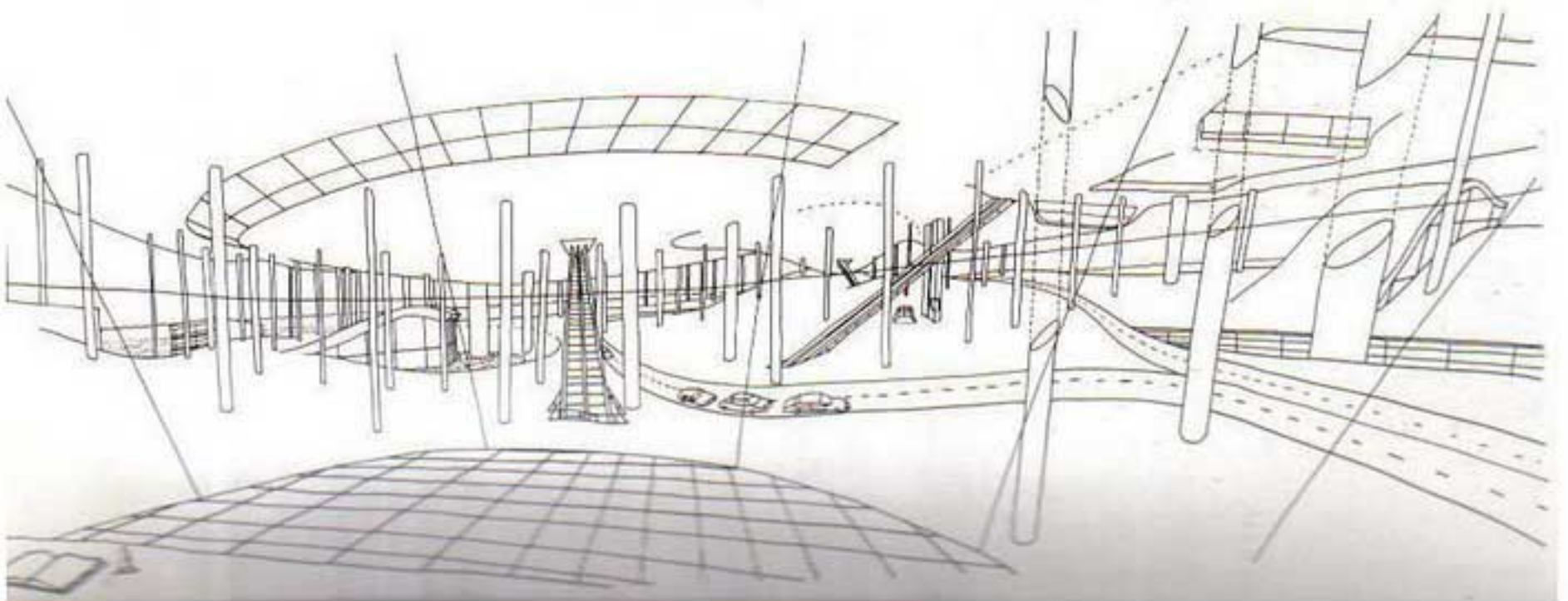
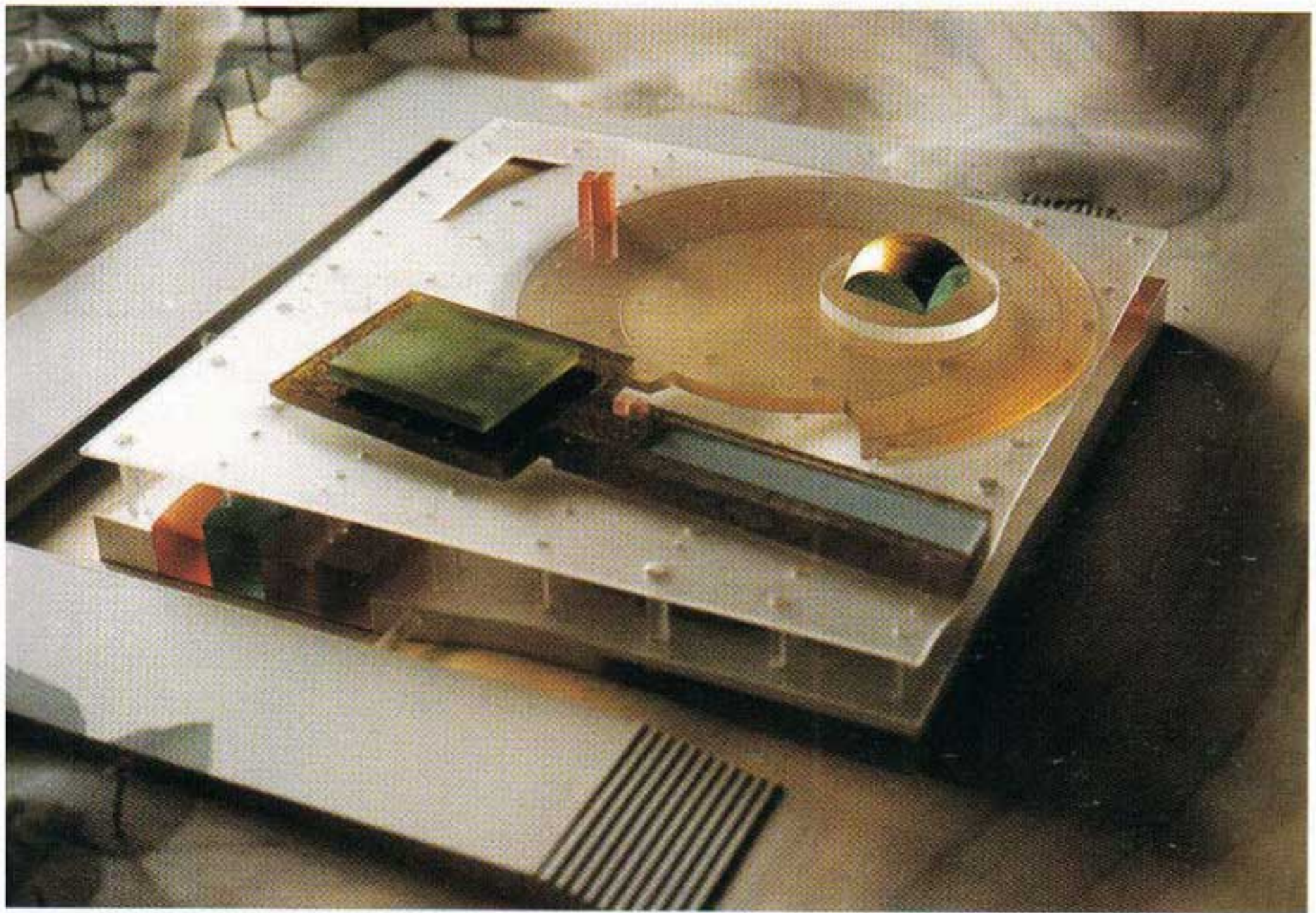


AGADIR HOTEL AND CONVENTION CENTRE

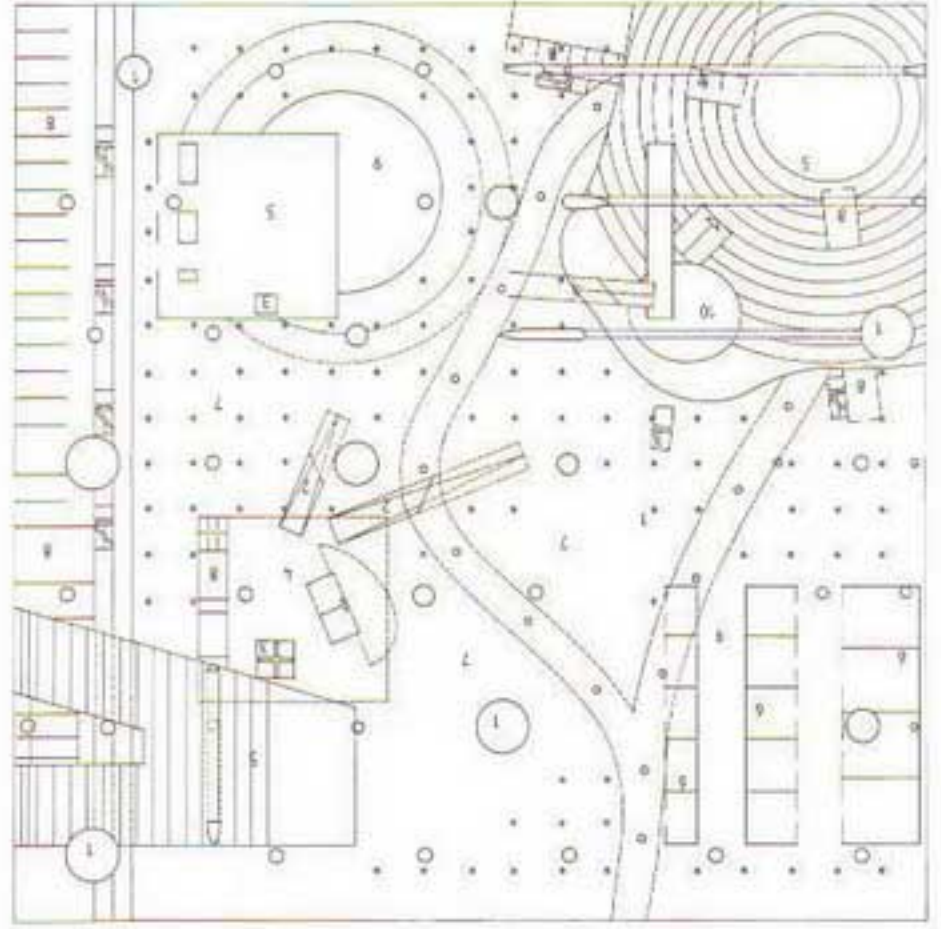


la a la playa (Oeste) (perspectiva)
e elevación (West) (perspective)

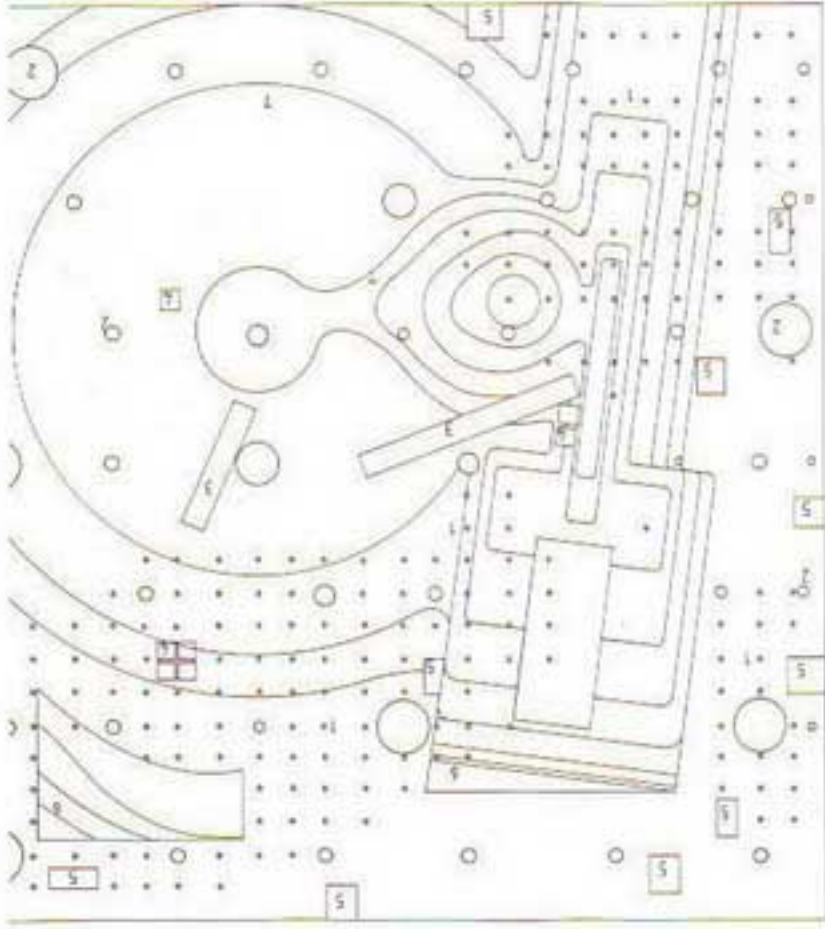
ta seccionada. Vista de las plantas superiores. Casino, nightclub y suite real (Maqueta del concurso. R. Steiner - OMA)
nd model. View of the top floors: casino, night club and royal chamber (Competition model. R. Steiner - OMA)



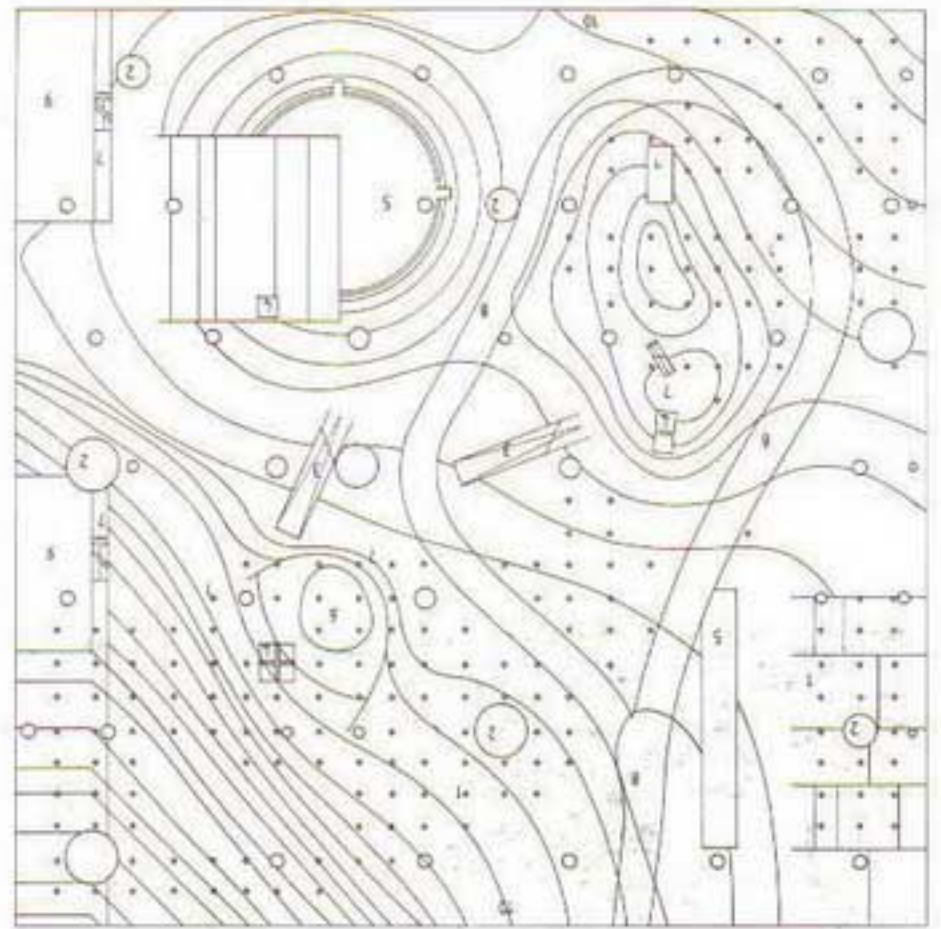
Sala de Conferencia: h = 0 m / Conference Room: h = 0 m



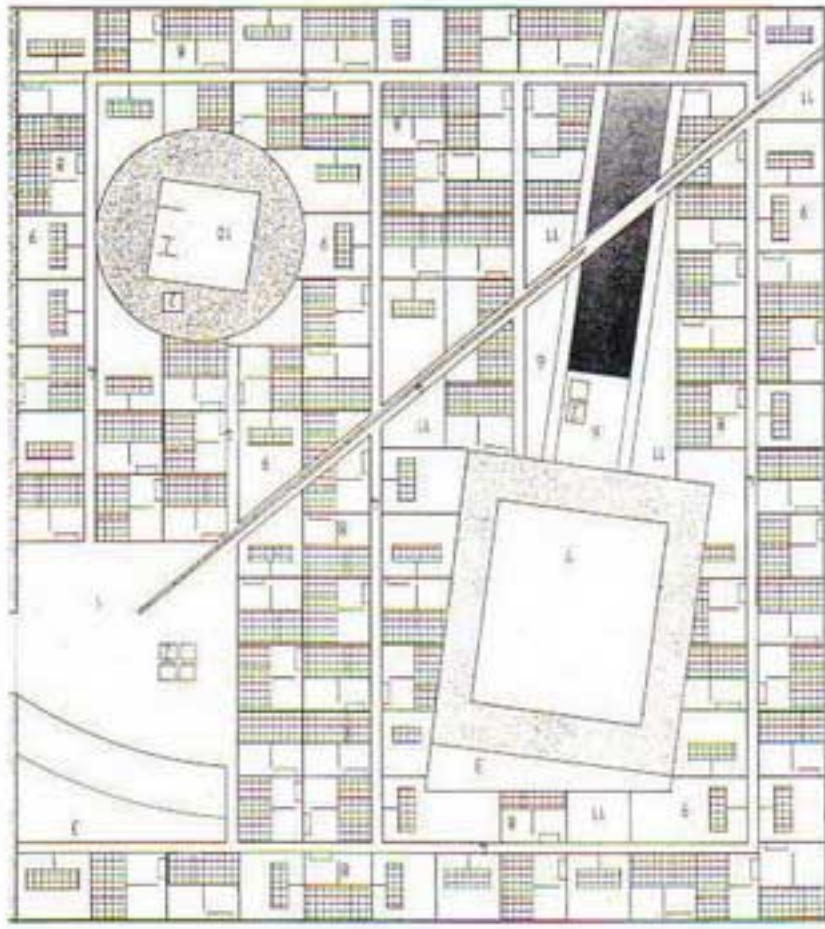
Plaza de sabbat: h = 10 - 18 m / Ceiling plan: h = 10 - 18 m



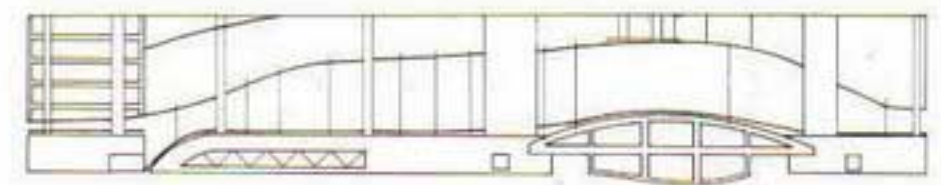
Place where: h = 4 - 18 m / Other square: h = 4 - 18 m



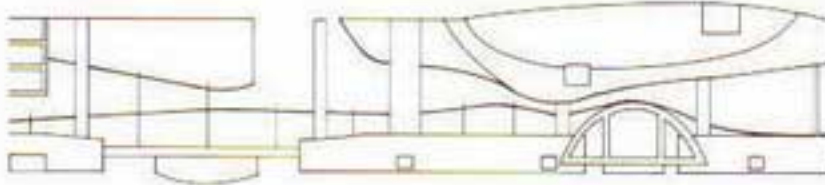
Block h = 20 m



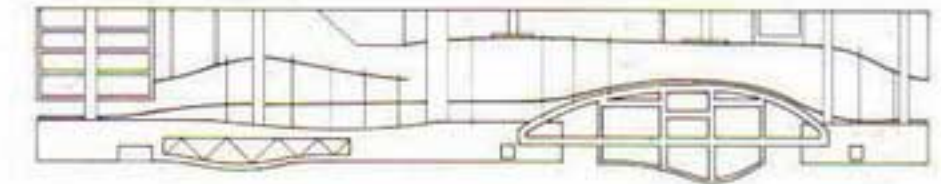
Section C / Section C



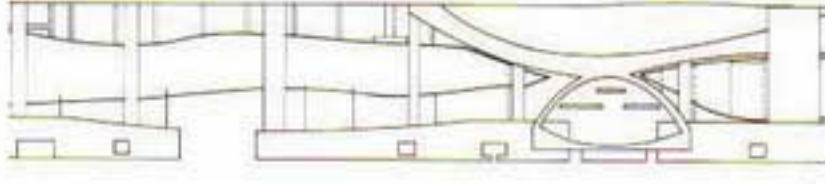
Section E / Section E



Section B / Section B



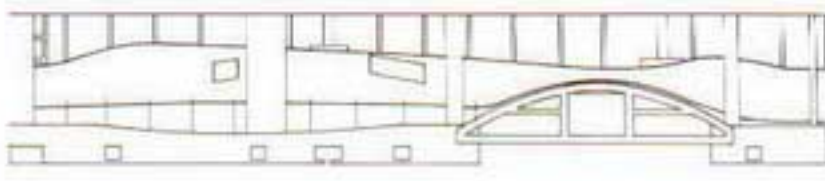
Section I / Section I



Section A / Section A

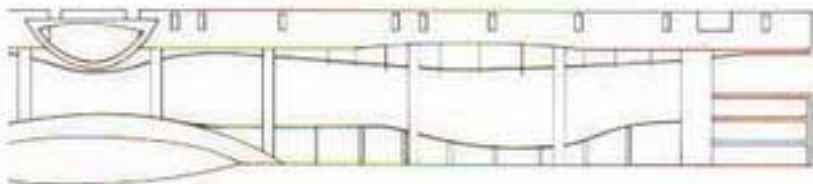


Section D / Section D

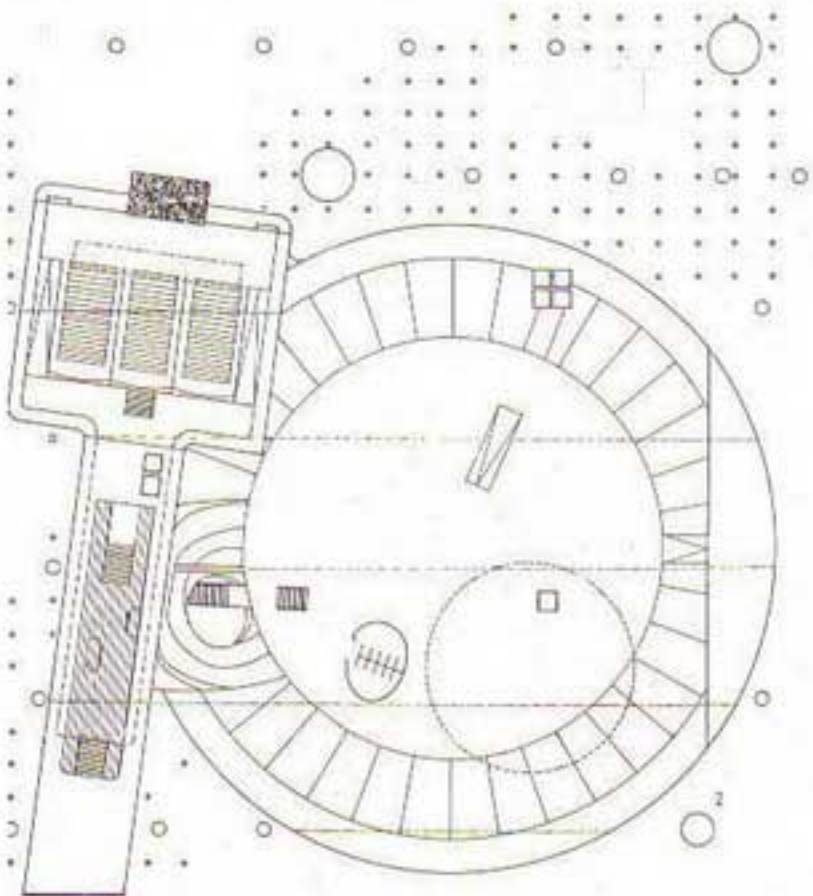




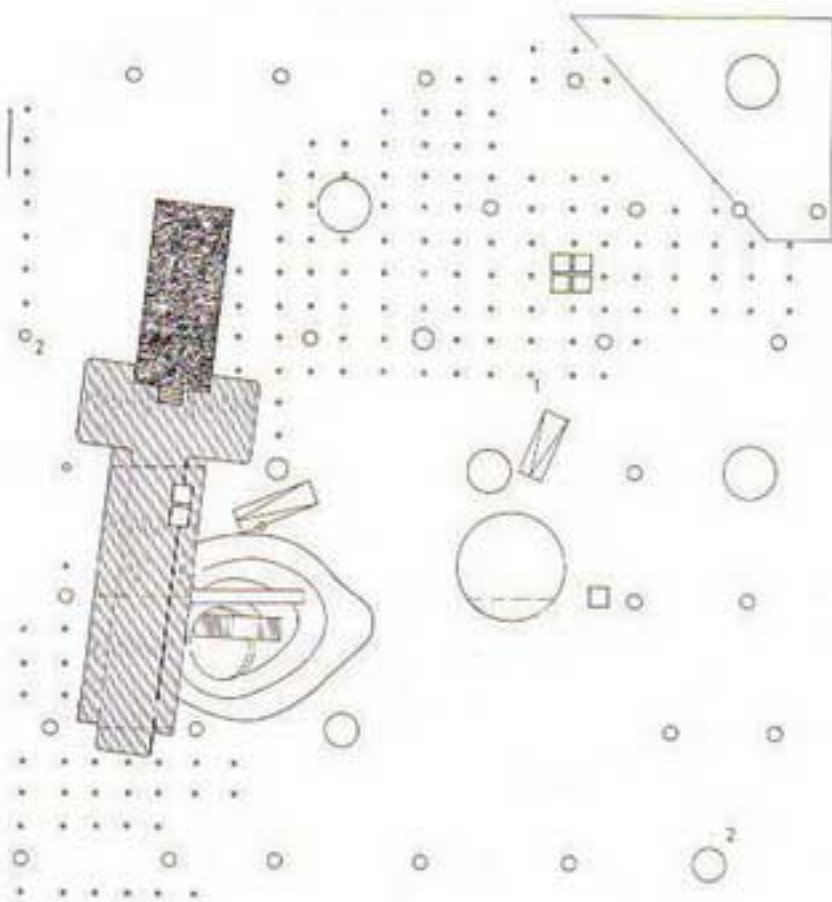
Plaza urbana. Maqueta
Urban square. Model
Photo: Hans Westermann



Sección G



no y suite real, k = 17 m / Night club and royal chamber, k = 17 m



h.

Centro de conferencias

- 1 Pilar
- 2 Escalera mecánica
- 3 Montacargas
- 4 Recepción
- 5 Auditorio
- 6 Sala de juntas
- 7 Sala de exposición
- 8 Ala de servicio
- 9 Patio
- 10 Bar

Conferencia center

- 1 Column
- 2 Escalator
- 3 Elevator
- 4 Reception
- 5 Auditorium
- 6 Conference room
- 7 Exhibition hall
- 8 Service
- 9 Patio
- 10 Bar

Plaza urbana

- 1 Tronco
- 2 Pilar
- 3 Escalera mecánica
- 4 Ascensor
- 5 Patio
- 6 Recepción
- 7 Entradi
- 8 Dromedario carretera
- 9 Ala de servicio
- 10 Carga de nivel

Urban square

- 1 Hanger
- 2 Column
- 3 Escalator
- 4 Elevator
- 5 Patio
- 6 Reception
- 7 Entrance
- 8 Drop of road
- 9 Service
- 10 Concrete line

Pieza de techo

- 1 Tronco
- 2 Pilares
- 3 Escalera mecánica
- 4 Ascensor
- 5 Sala suspendida
- 6 Vacia
- 7 Carga de nivel

Ceiling plan

- 1 Hanger
- 2 Column
- 3 Escalator
- 4 Elevator
- 5 Suspended room
- 6 Void
- 7 Concrete line

Hotel

- 1 Vestibulo
- 2 Ascensor
- 3 Vacia
- 4 Corredor
- 5 Piscina
- 6 Bar
- 7 Centro de belleza
- 8 Habitación tipo 1
- 9 Habitación tipo 2
- 10 Suite real
- 11 Ala de servicio

Hotel

- 1 Lobby
- 2 Elevator
- 3 Void
- 4 Corridor
- 5 Swimming pool
- 6 Bar
- 7 Beauty centre
- 8 Room type 1
- 9 Room type 2
- 10 Royal suite
- 11 Service

Casino

- 1 Tronco
- 2 Pilar

Casino

- 1 Hanger
- 2 Column

Night club y camera real

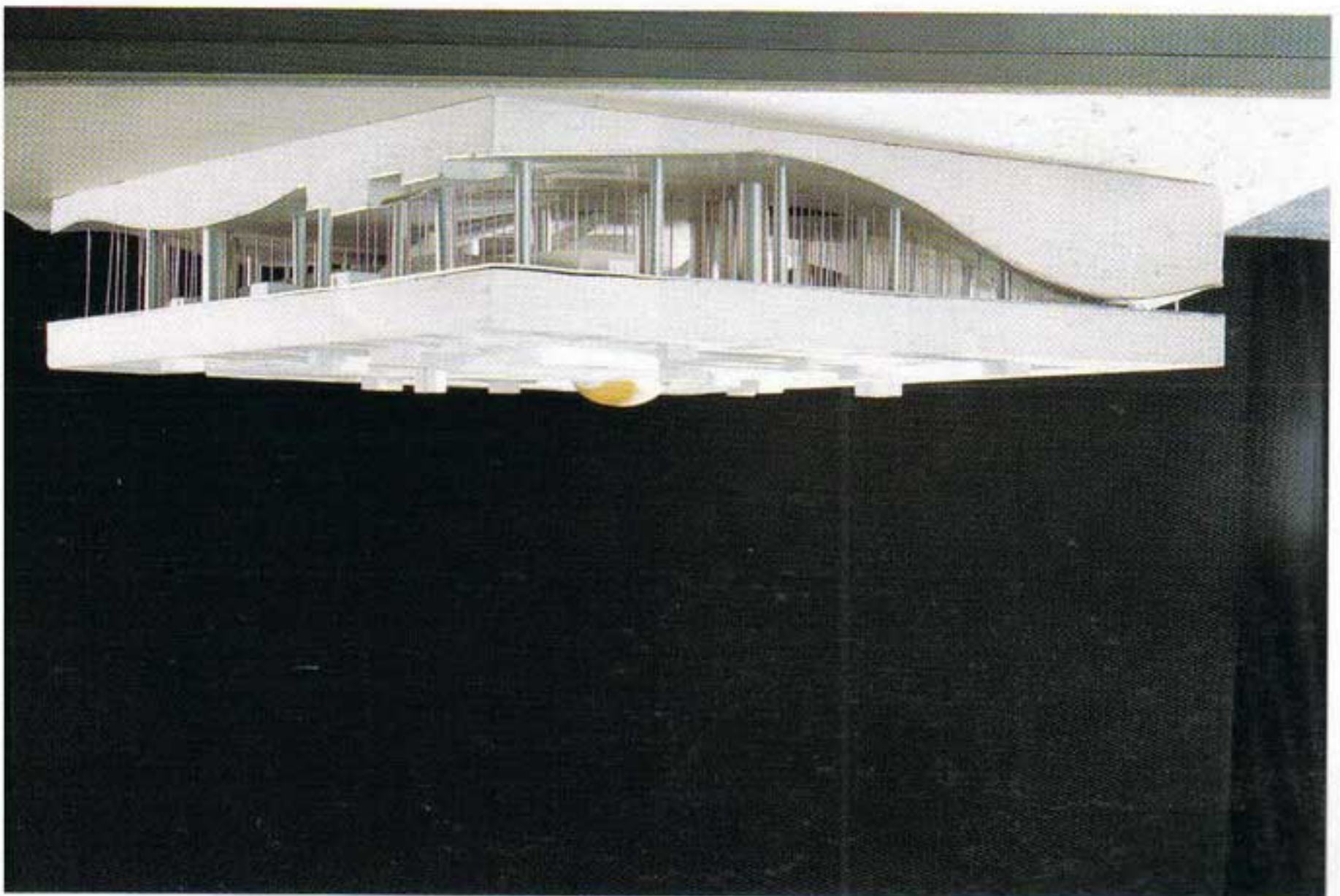
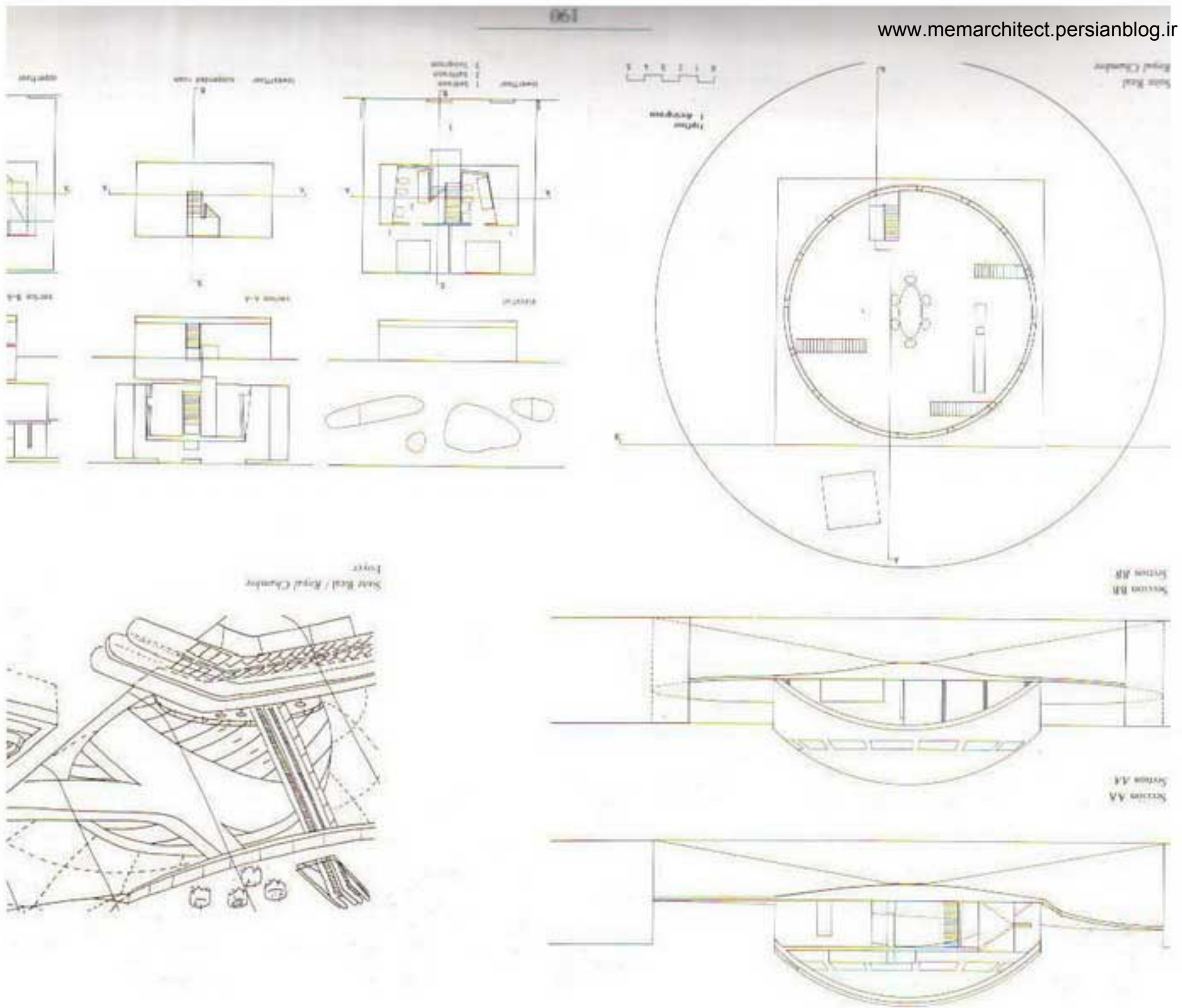
- 1 Tronco
- 2 Pilar

Nightclub and royal chamber

- 1 Hanger
- 2 Column

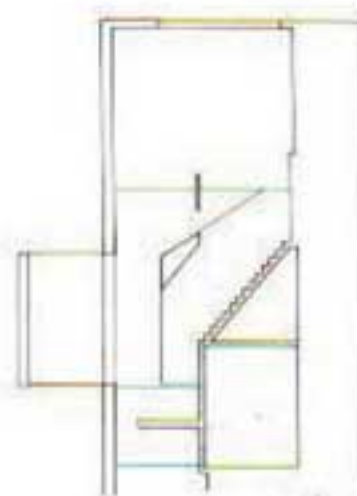


Plano estructural. Esquema de accesos
Structural grid. Access scheme

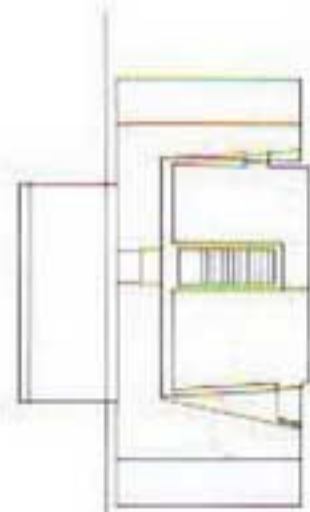




Hotel.
Diferencias tipos
de apartamentos



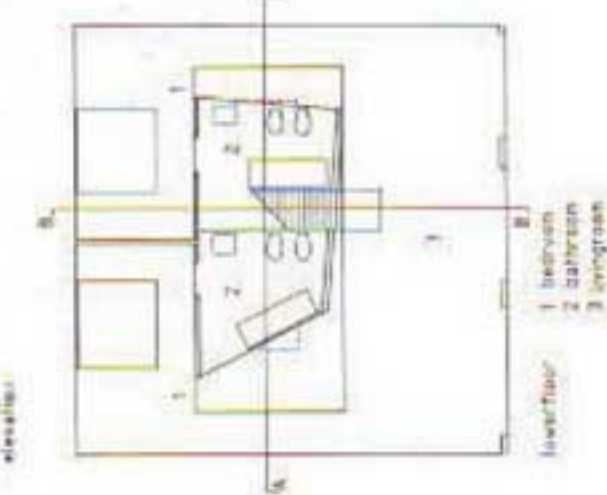
section A-A



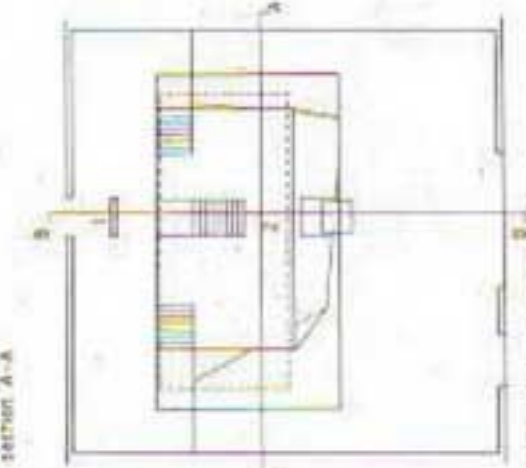
section B-B



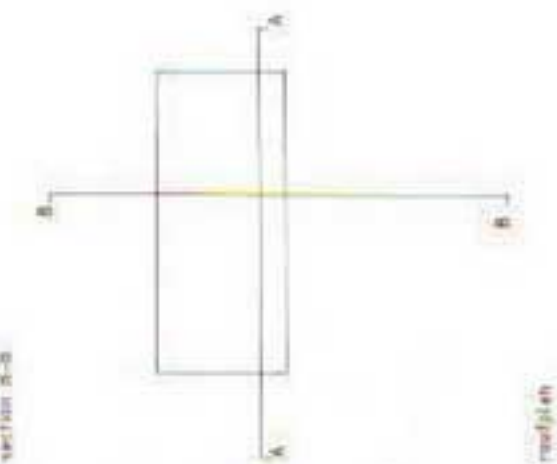
elevation



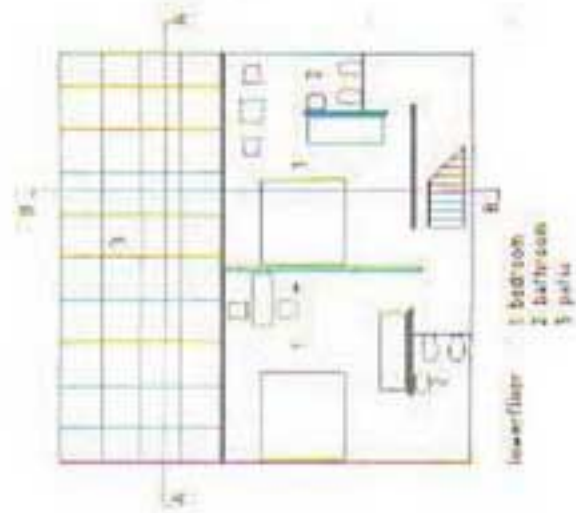
lower floor
1 bedroom
2 bathroom
3 living room



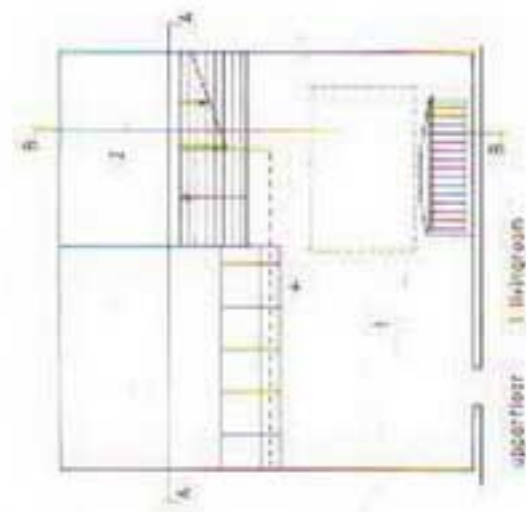
upper floor
1 entrance
2 terrace



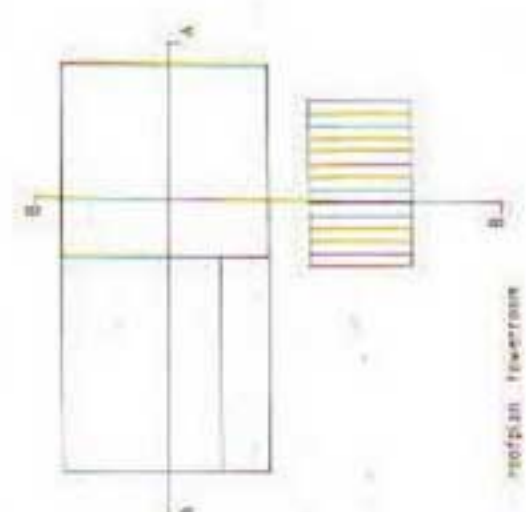
section



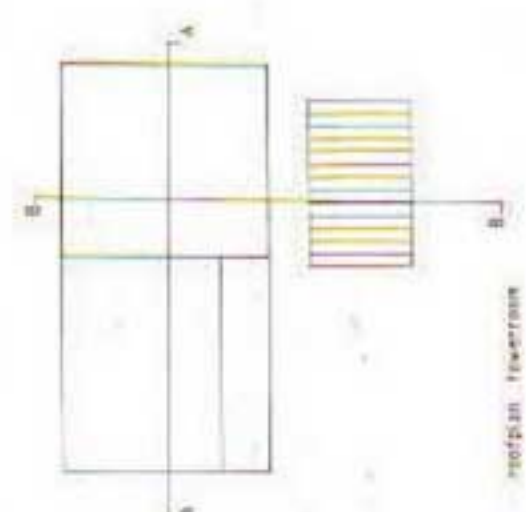
lower floor
1 bedroom
2 bathroom
3 patio



upper floor
1 living room
2 terrace

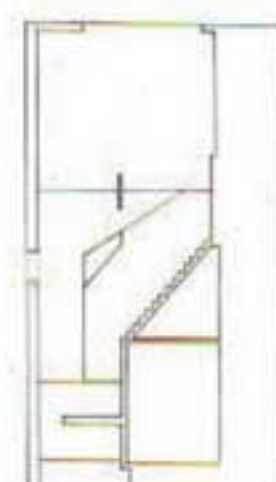


section

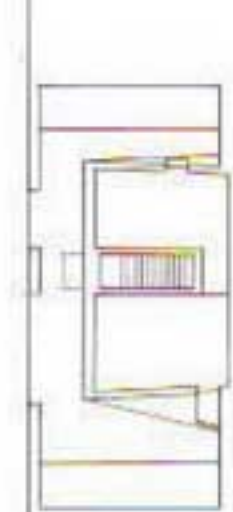


section

Hotel
Different types
of apartments



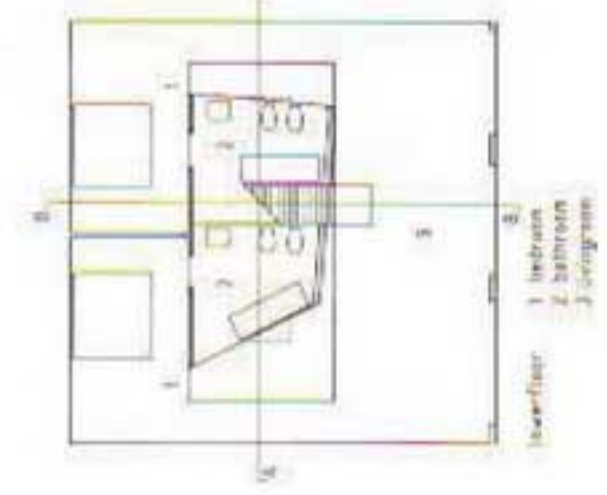
section A-A



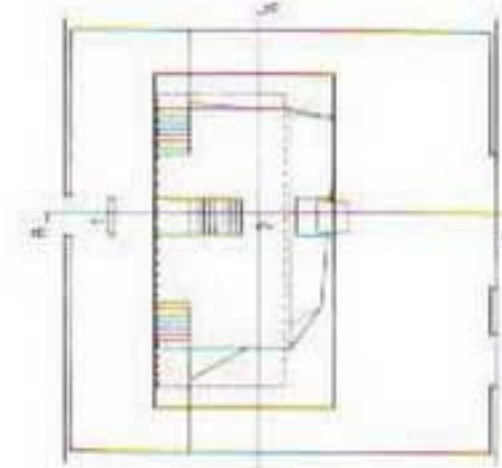
section B-B



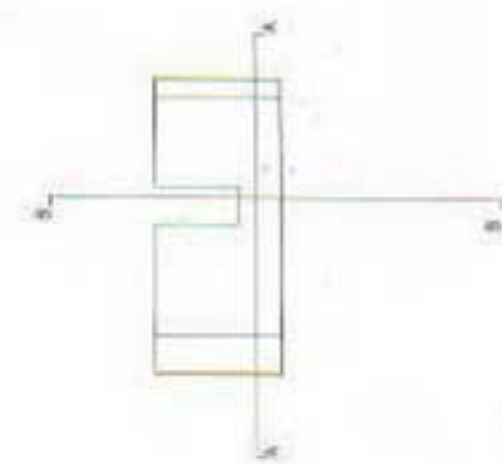
elevation



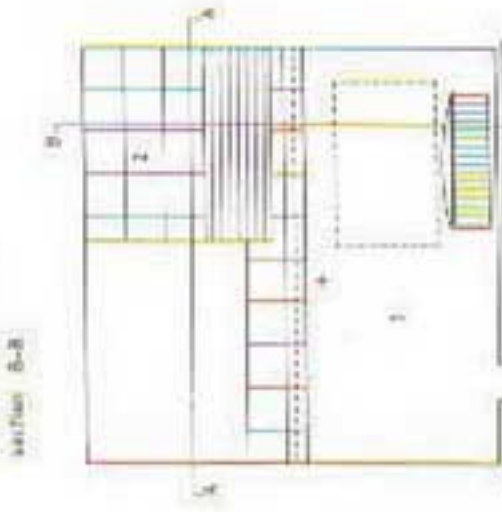
lower floor
1 bedroom
2 bathroom
3 living room



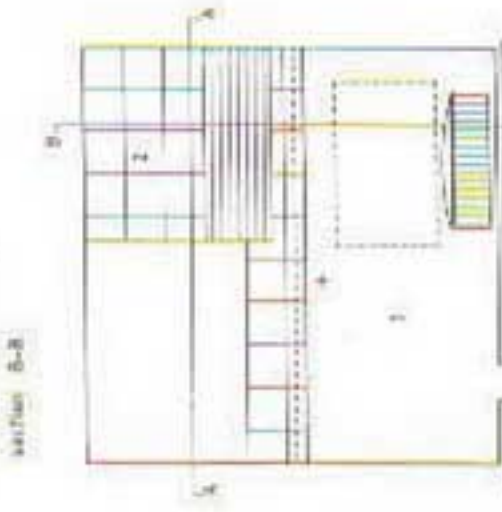
upper floor
1 entrance
2 terrace



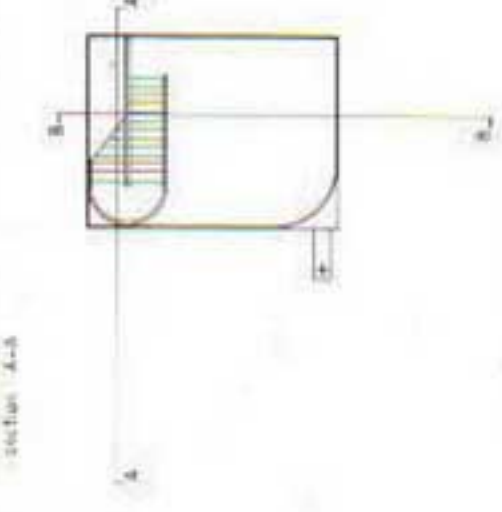
section



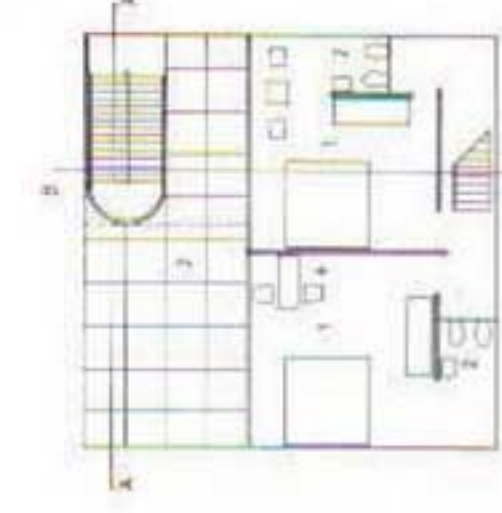
section



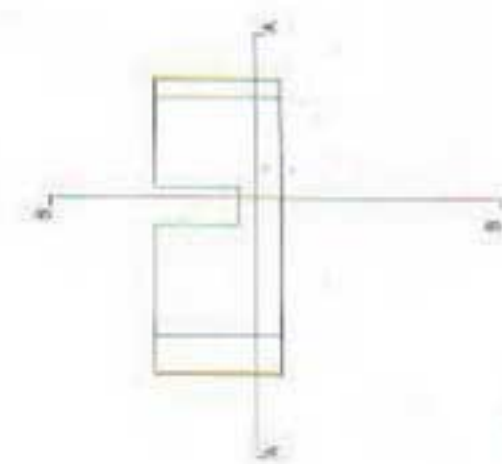
upper floor
1 living room
2 terrace



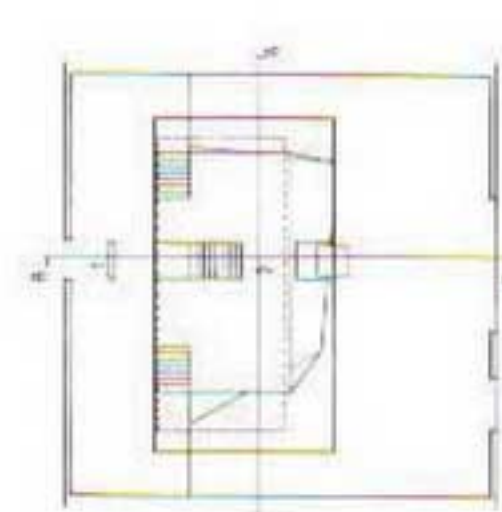
lower floor
1 bedroom
2 bathroom
3 patio



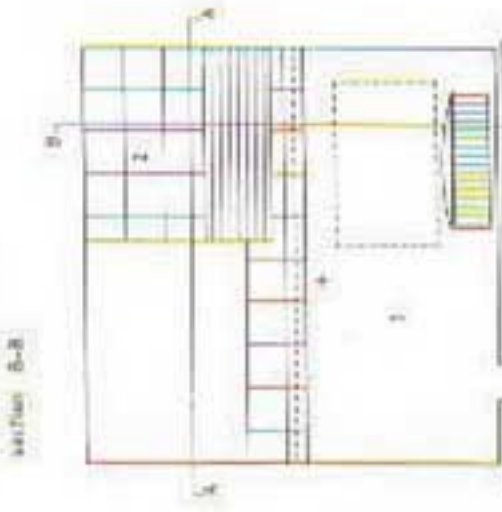
upper floor
1 living room
2 terrace



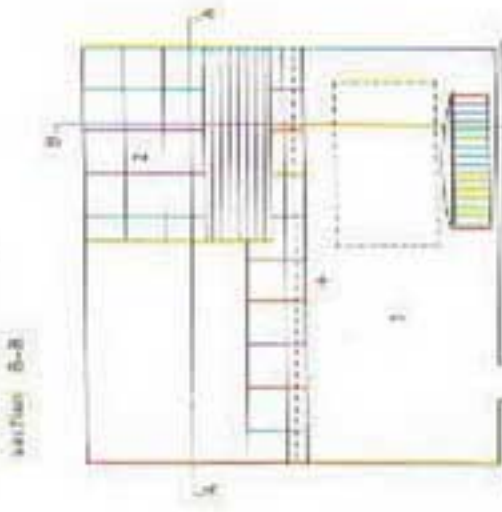
section



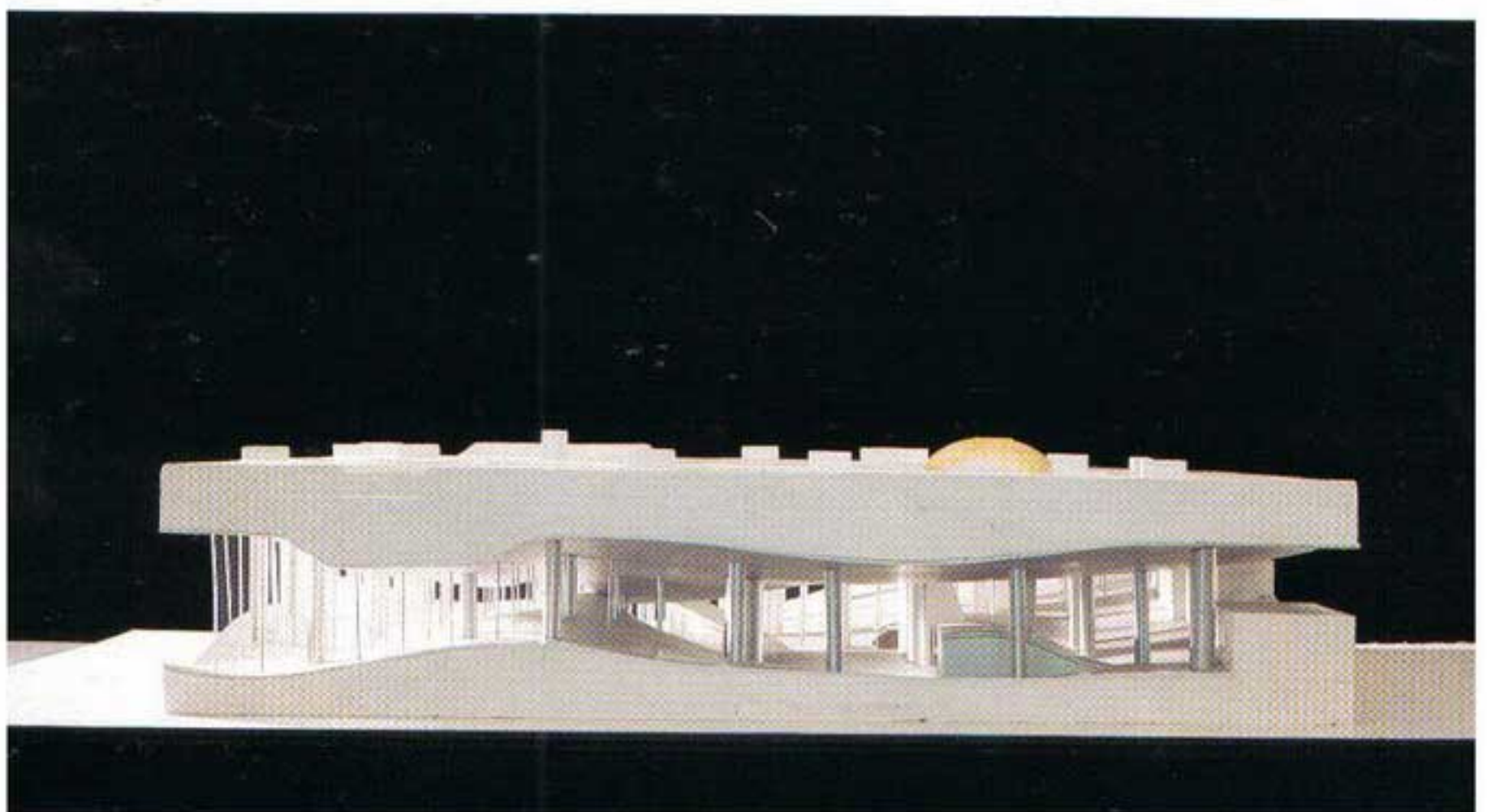
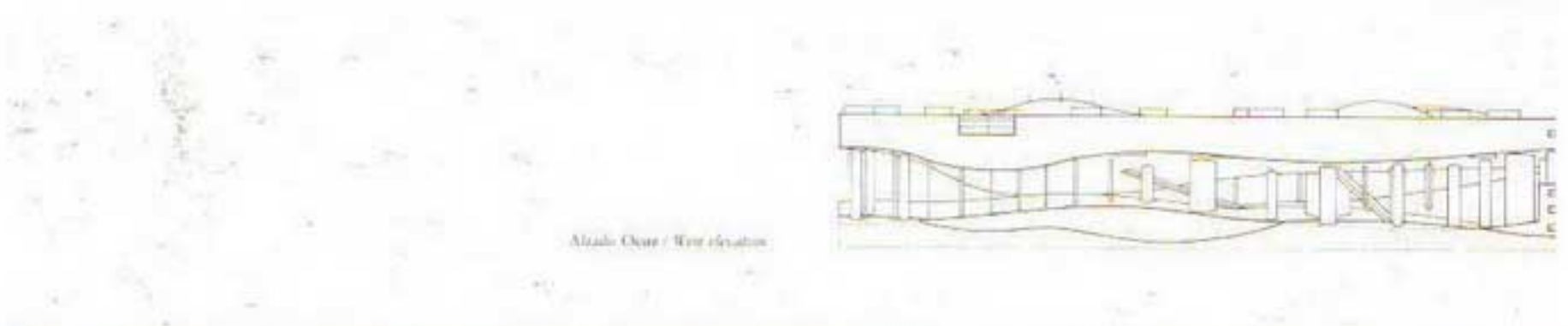
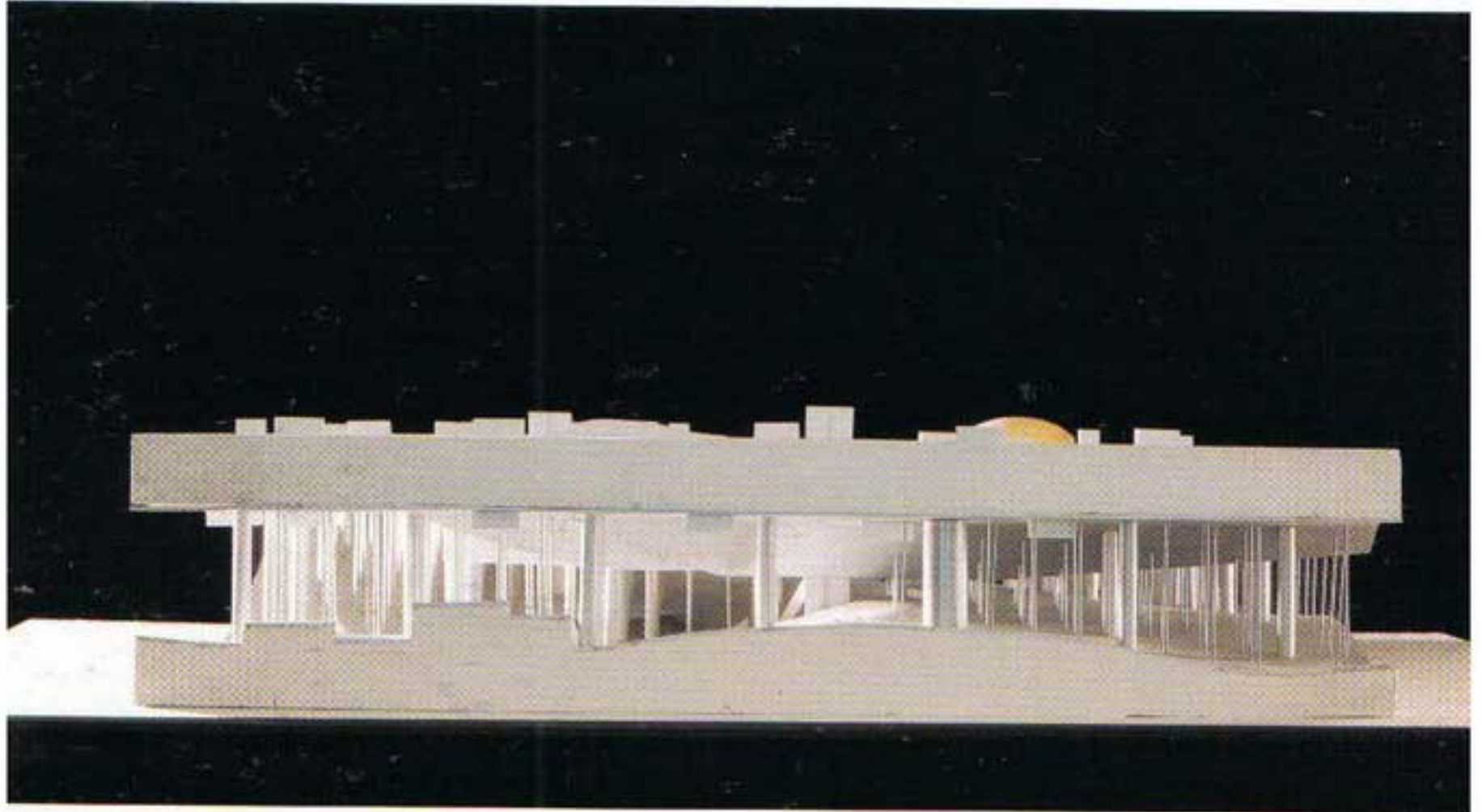
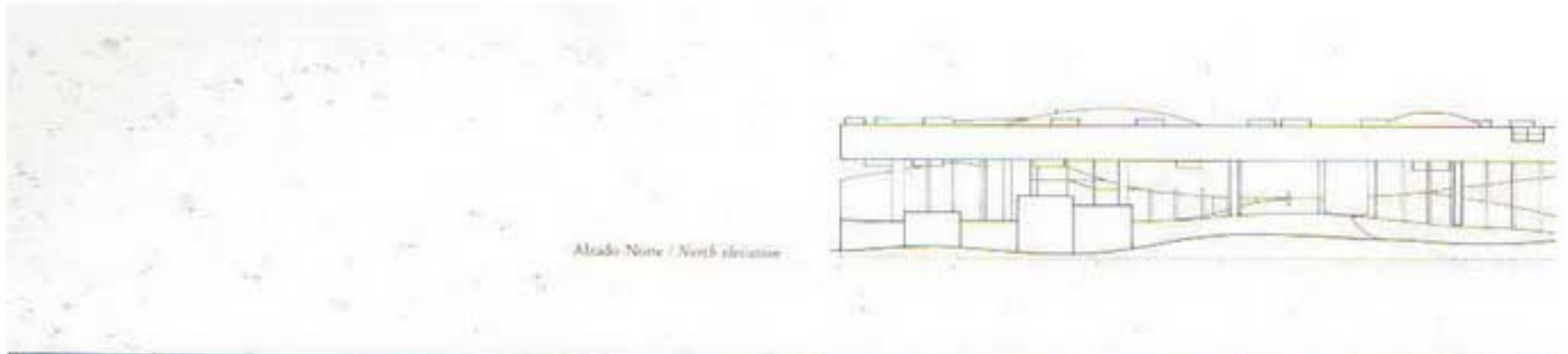
section

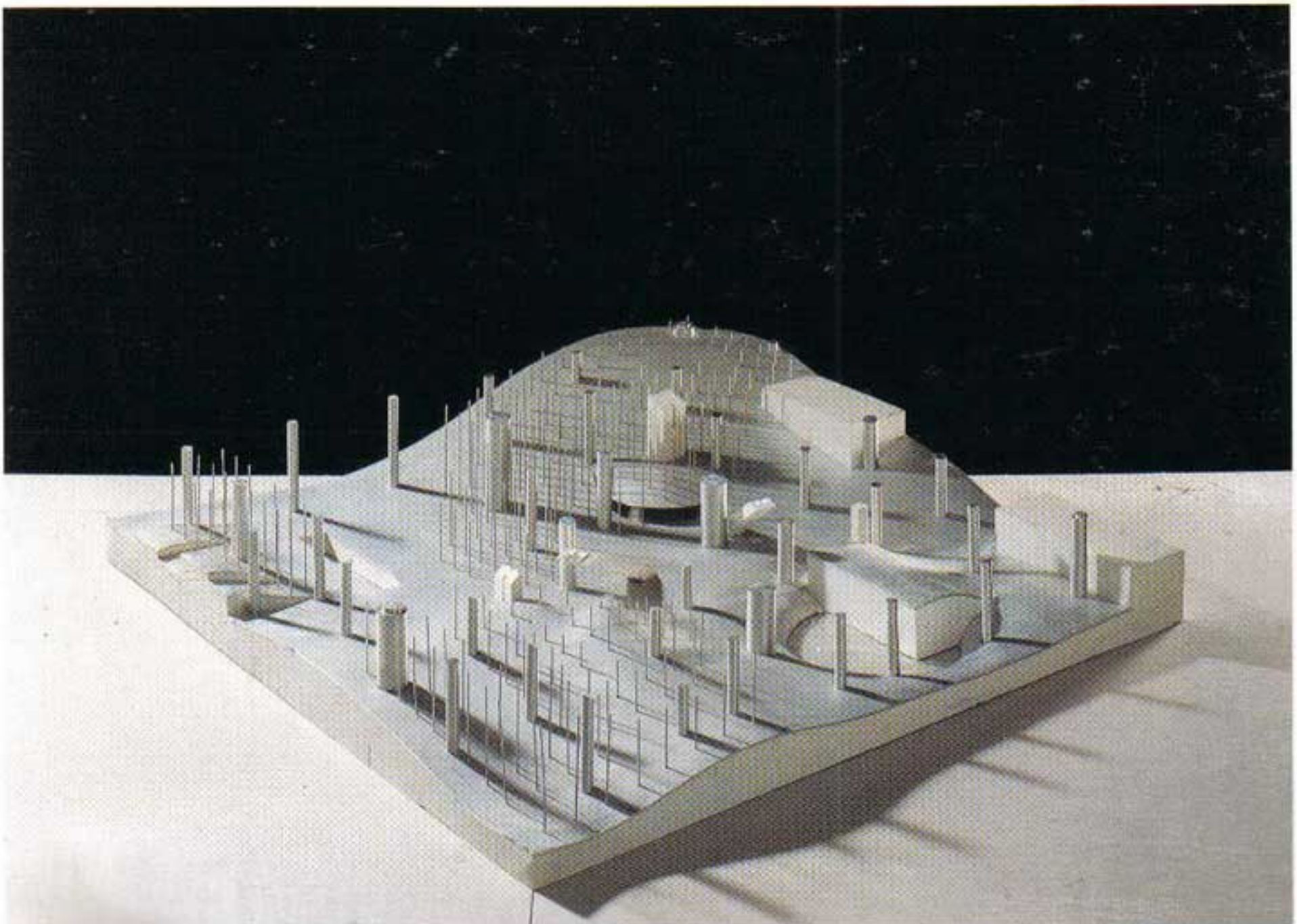
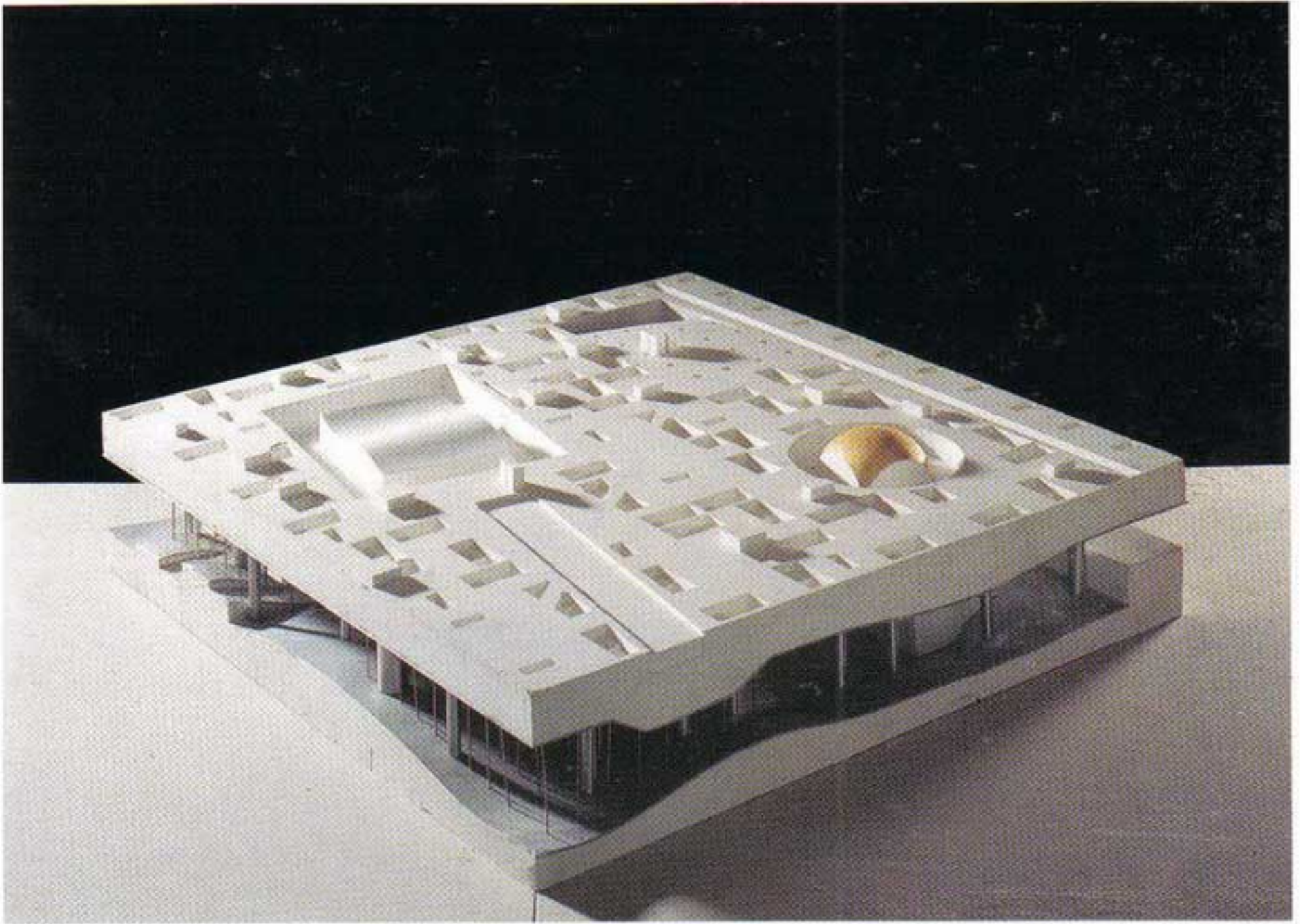


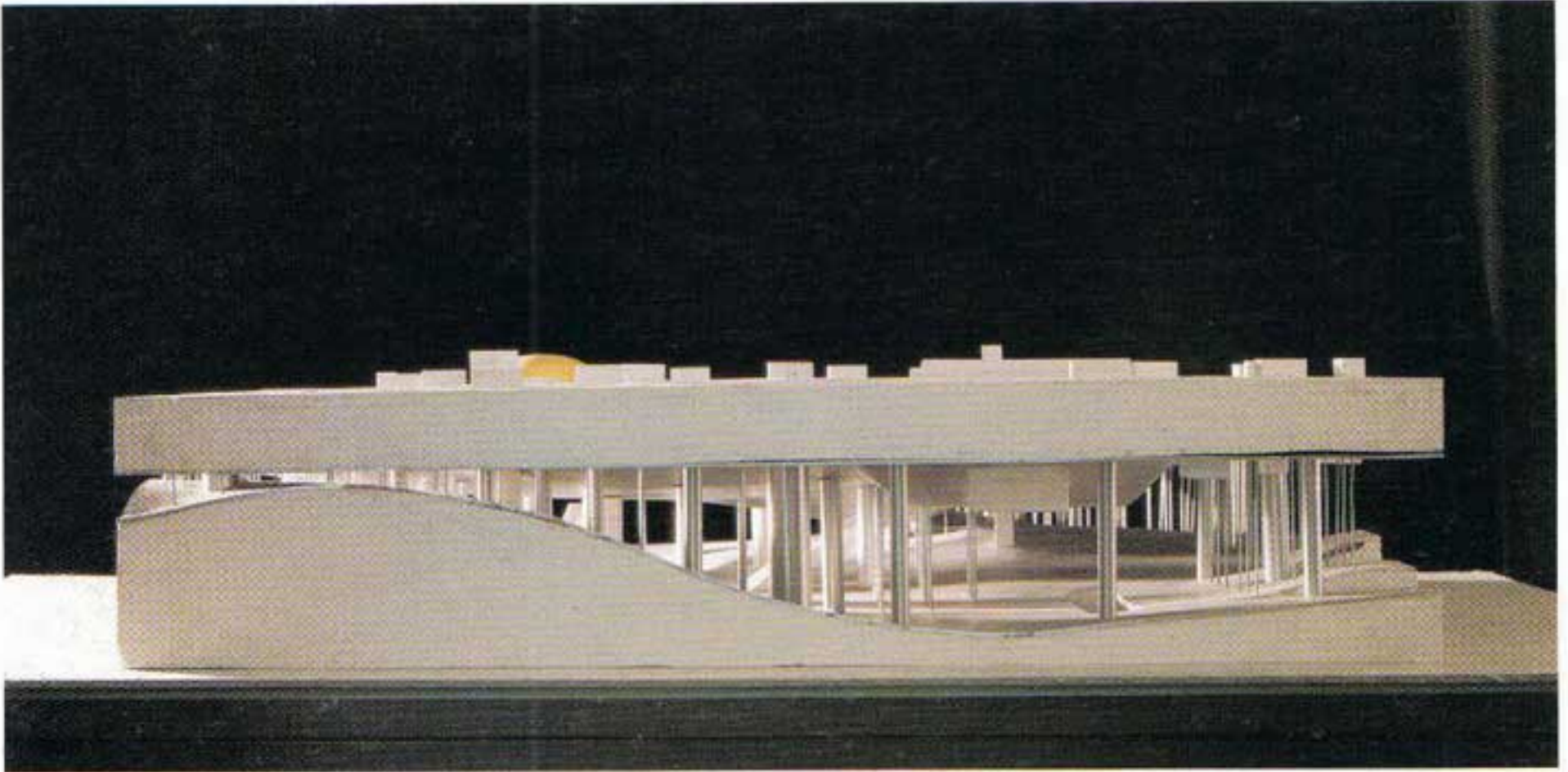
section



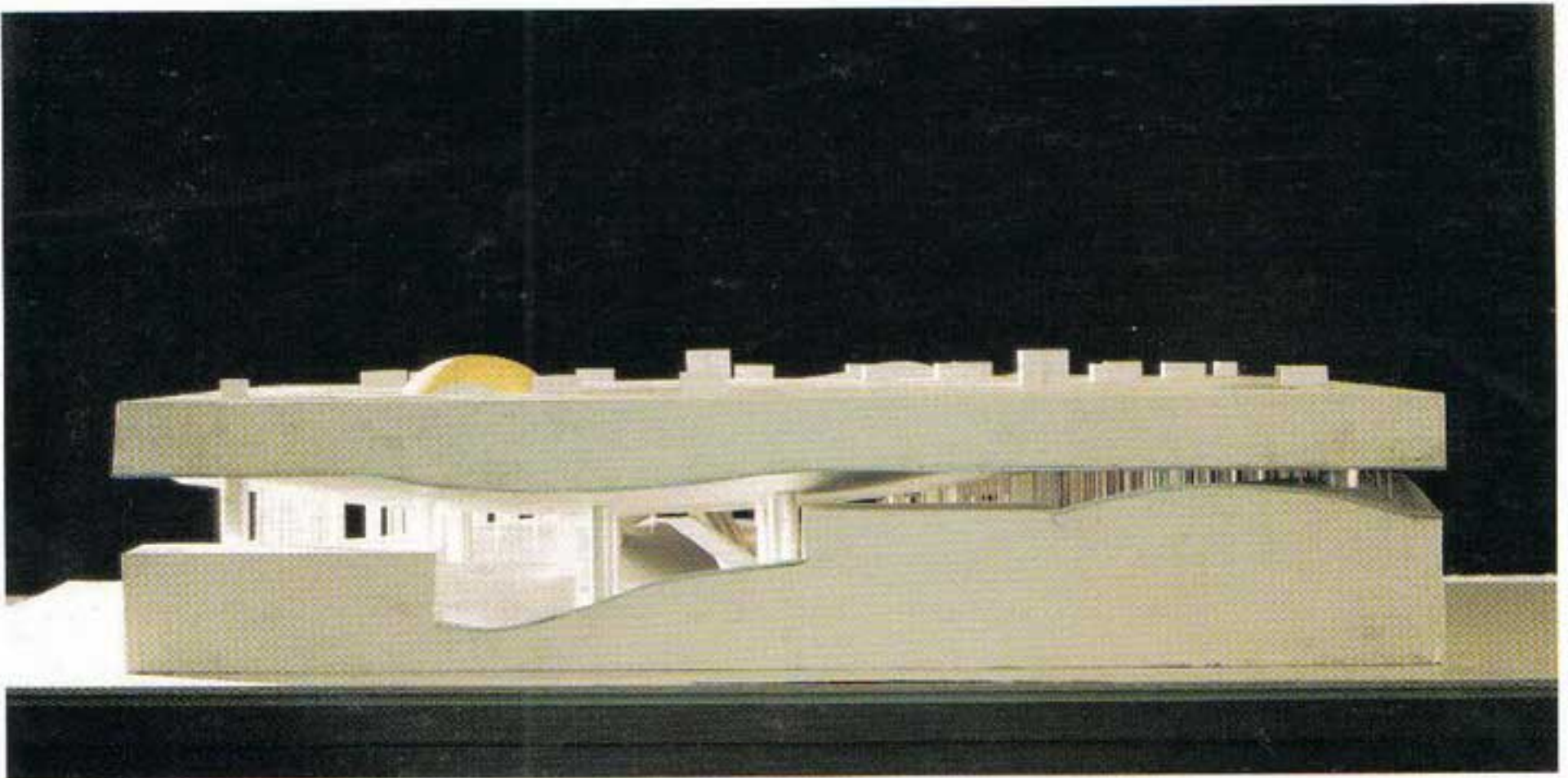
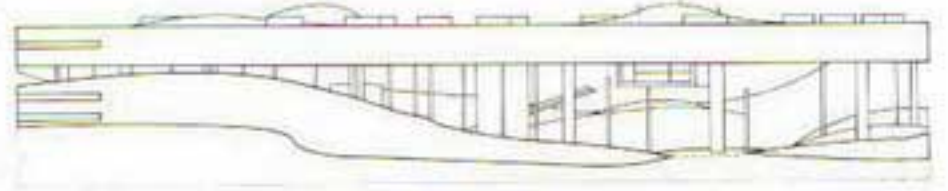
section







Alzado Este / East elevation



Alzado Sur / South elevation

