

UN SISTEMA ANOMENAT «ARQUITECTURA». EL PALAU SANT JORDI

ARATA ISOZAKI



ARATA ISOZAKI

Arquitecte. Autor del Museu d'Art Modern de Los Angeles. Coordinador del projecte Nexus Word a la ciutat de Fukuoka, al Japó. Autor del Palau Sant Jordi.

Arquitecto. Autor del Museo de Arte Moderno de Los Angeles. Coordinador del proyecto Nexus Word en la ciudad de Fukuoka, en Japón. Autor del Palau Sant Jordi.

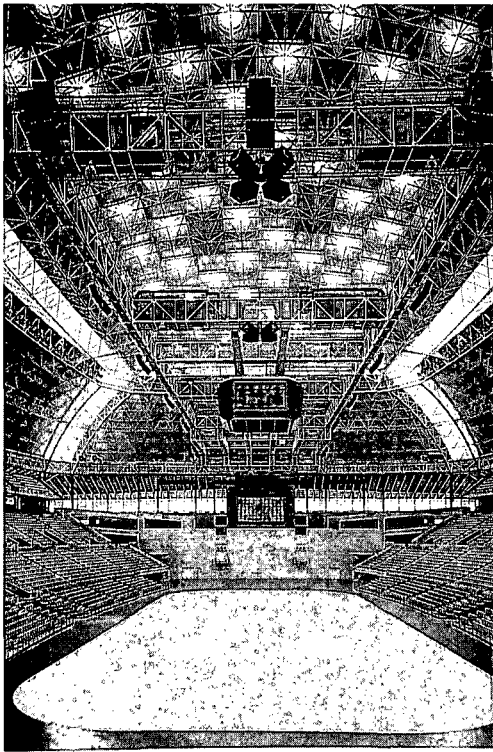
Architect. Author of the Modern Art Museum of Los Angeles. Coordinator of Nexus Word project at the city of Fukuoka, in Japan. Author of Palau Sant Jordi as well.

REALITAT/IRREALITAT

Mentre que als Estats Units es nota un fort símptoma d'hiperrealitat, al Japó s'ha començat a ultrapassar el fenomen d'irrealitat. Per tal com hiperrealitat i irrealitat són mots derivats de realitat, darrera seu hi ha un món basat en la realitat. Probablement, totes dues realitats es troben destinades a tornar a la simple realitat en un futur. La hiperrealitat i la irrealitat esmentades com a descripció dels fenòmens veritablement esdevinguts són dues maneres d'observar la nostra societat i alhora conceptes bàsics per al seu plantejament, per la qual cosa fóra més correcte de considerar que els símptomes i fenòmens esmentats han aparegut per ser conduïts de nou a la realitat. D'altra banda, hi ha més indrets en el món on s'ha pres la realitat com a norma de valoració i on els projectes s'organitzen encaminant-los-hi. El Palau Sant Jordi ha estat un projecte per a una ciutat que té la realitat com a norma. En canvi, el Palau de Congressos Internacionals de Kita-Kyushu és una arquitectura per a una metròpoli japonesa orientada cap a la irrealitat. I caldria dir que el Disney Office Building de Disney World a Orlando, Florida, que té previstos el seu acabament a finals d'enguany i la seva inauguració l'any vinent, és un projecte per a una urbs hiperreal. Aquestes tres obres, començades en diferents moments, havien estat dissenyades gairebé alhora i la seva finalització ha coincidit en el temps. El fet de treballar per a tres ciutats de diferents característiques, Barcelona, Orlando i Kita-Kyushu, va fer-me intentar de crear imatges diferents no solament perquè els tipus d'edificis són diferents, sinó també perquè vaig assimilar que a aquests edificis els calien, bàsicament, solucions diferents. Tot plegat a causa del fet que el món d'avui no és homogeni i les característiques de cada lloc inciten a una solució d'originalitat. Encara que un arquitecte segueixi solament un estil, en el desenvolupament de la seva feina intervenen les particularitats de cada lloc, cosa que provoca un resultat diferent. Crec que cal acceptar aquesta realitat i ens podem permetre de mostrar el conflicte que es crea durant el seu procés.

Consegüentment, el Palau Sant Jordi és notablement diferent, en les seves característiques arquitectòniques, dels edificis construïts recentment a Tòquio, ciutat que jo qualifico d'«irreal». En el Palau Sant Jordi, el lloc se'n presenta com a «real» en la continuïtat del temps i de l'espai. La raó per què Tòquio es troba ara en la fase de la irrealitat és que l'esmentada continuïtat va ser interrompuda i sembla com si tot es reduís a l'«ara» i l'«aquí». Com a conseqüència, els nombrosos significats adherits al lloc han començat a flotar i a esdevenir ahistòrics. La comunitat sedentària s'esvaeix, esdevé nòmada i fenomen efímer. A la fi, l'edifici es fragmenta, s'alleugereix i resulta amorf. Jacques Derrida també va buscar aquestes característiques desesperadament en l'article «The point of folly», que tracta del projecte del parc La Villette. Derrida va batejar-ho amb l'expressió d'arquitectura del «maintenant». Reconeix que, mitjançant La Villette,

107



s'està tractant de crear una zona basada en una mena de jurisdicció intel·lectual, extraterritorial, a París, que és una ciutat real d'Europa. En comparació del seu esforç per aconseguir-ho, a base d'una forta voluntat, al Japó s'aconsegueix el mateix sense dificultat, com si es tractés d'un fenomen natural. Amb una estranya sensació en el fons del pensament, vaig pensar que per a Barcelona havia de triar aquesta opció i reflectir-la en el disseny. Ja que, si bé Barcelona és, com París, una ciutat europea igual d'antiga, històrica i real, vaig veure que els edificis hi eren acceptats com a «Non-maintenant».

Així, doncs, vaig optar per estudiar no pas la lleugeresa, sinó la solemnitat; no pas el que és fragmentari, sinó la integració; no pas un tall instantani del temps i de l'espai, «ara» i «aquí», sinó la seva continuïtat. I no pas la continuïtat ahistòrica, sinó la històrica; no pas per a una comunitat nòmada, sinó per a una de ciutadana, tot fent-ho arrelar en la terra com a monument commemoratiu sense desprendre-ho del seu significat. Tanmateix, jo visc en un món irreal i he treballat en un món real, per la qual cosa no he pogut sentir-me simplement encaixat en la seva continuïtat de temps i espai. A causa d'això podria tenir-se la sensació que l'edifici no pervisqués permanentment, s'allunyés de la vida quotidiana i no encaixés en el seu fons. Tanmateix, aquí comentaré exclusivament la seva relació amb el món real. Les característiques que en destacaré són completament oposades a les que utilitzaria en cas que hagués de descriure el Palau de Congressos Internacionals a Kita-Kyushu. Fins i tot potser semblarà l'obra d'un altre arquitecte. Per a mi, l'autor d'una obra cerca alguna cosa que en compongui el perfil, retallat per forces interrelacionades de diverses maneres. Una obra no és mai el mitjà d'expressió d'un mateix. En altres paraules, l'arquitecte actua com a mitjancer de l'obra, però no es fa càrrec de la seva expressió total. Hi intervien diverses terceres persones, hi ocorren incidents inesperats i, de vegades, el seu resultat és diferent de la intenció inicial. Especialment, el lloc és un factor molt important. Segons les seves característiques, tant si és real com irreal o hiperreal, inevitablement es crearà una imatge diferent.

¿Per què apareix Barcelona com un món real? Gairebé és impossible d'explicar-ho, no en tinc cap raó definitiva. Com a mínim, el lloc en què es va edificar el Palau Sant Jordi posseeix un gran camp magnètic històric i topogràfic. Vaig poder percebre-ho, vaig treballar basant-me en aquest concepte i vaig arribar a aquesta conclusió. Més ben dit, és la meua teoria. Originàriament, Barcelona va ser una colònia romana de gran prosperitat. Sobre les ruïnes d'aquesta època va crear-se el centre dels antics barris denominat avui Barri Gòtic. El Palau Sant Jordi està edificat a la muntanya de Montjuïc, que domina el barri esmentat i el port, que hi és contigu. El seu nom, al meu parer, ens insinua que els seus habitants originals eren jueus. La denominació donada a aquest edifici, Sant Jordi, respon al nom del patró de Catalunya. Això ens dona a entendre que aquestes instal·lacions esportives es con-

sideren importants com a símbol. A la zona urbana de la muntanya de Montjuïc va celebrar-s'hi l'Exposició Universal de Barcelona l'any 1929. De les seves instal·lacions principals només n'ha quedat el Museu de Catalunya, enmig del vessant de la muntanya. Al davant encara hi funciona la font que, en el seu moment, va ser considerada la més gran del món. A ambdós costats d'aquesta font hi ha encara una part de les sales d'exposicions que, encara avui, s'usen com a fira de mostres. Al costat del Poble Espanyol, lloc on es mostren els diferents estils d'arquitectura espanyola i que sol ésser inclòs en les rutes turístiques habituals, s'ha restaurat el pavelló Mies van der Rohe, que és probable que esdevingui el monument més important del segle xx.

L'any 1929, quan es va celebrar l'Exposició Universal, van ser edificades a Montjuïc unes instal·lacions esportives de tant relleu com les presents per a l'Olimpíada. El 1936, Berlín va guanyar l'Olimpíada, que Hitler va denominar «Festival de la Nació». Però en aquesta muntanya de Montjuïc es va intentar de celebrar una olimpíada dirigida pels representants dels obrers dels països socialistes, com a alternativa a l'Olimpíada controlada pel feixisme. El mateix dia de la inauguració, Franco va aixecar l'exèrcit contrarevolucionari contra el poder constituït democràticament pel Front Popular. Immediatament, els atletes representants dels obrers van allistar-se a l'exèrcit de voluntaris contra Franco. Una història tan dramàtica com aquesta es troba gravada a la muntanya. La guerra civil es detalla en una novella de Hemingway i en una altra de George Orwell, *Homenatge a Catalunya*. Molts dels llocs referits en aquests llibres encara existeixen en l'actualitat. Suposo que aquesta guerra va deixar moltes cicatrius. Com a exemple molt conegut, l'episodi dels esbossos i plànols elaborats per Gaudí, que es van cremar en l'incendi provocat per uns anarquistes que s'havien tancat als tallers de la Sagrada Família. Aquest és un incident esdevingut tan sols deu anys després de la mort de Gaudí.

Citant com a exemple el passat més proper, el lloc anomenat Anella Olímpica assignat pel Comitè Olímpic de Barcelona com a seu de les principals instal·lacions dels Jocs Olímpics de 1992 —incloent-hi l'estadi principal, el Palau d'Esports, la piscina i el centre de premsa— és ple de records per al poble, tant topogràficament com històrica. És a dir, que el significat d'aquesta terra, com la continuïtat del temps i de l'espai, penetra fins a un nivell profund. És impossible d'eliminar-ho, i més aviat cal entendre que el tema principal és precisament situar l'edifici en la continuïtat del seu significat.

Abans de finalitzar la construcció de l'edifici, una editorial de Barcelona, Gustavo Gili, juntament amb Iwanami Shoten, va publicar *Barcelona Drawing*, que conté els esbossos de la fase de disseny. Per a la seva publicació, el redactor volia incloure-hi els esbossos fets abans d'iniciar el disseny. Va seleccionar-ne dos del meu quadern: l'un era de la vista de la muntanya de Montjuïc i l'altre era de la il·luminació de l'Expo de Barcelona. Aquesta selecció

va ser realitzada des del punt de vista de l'espai i del temps de cada lloc. En altres paraules, des del punt de vista que la topografia i la història havien de ser els factors definitius. Jo vaig estar-hi completament d'acord. El lloc se significa clarament com a element que compon el món real. Barcelona ens mostra la seva història tot mantenint el seu equilibri amb una claredat que no és habitual. El Barri Gòtic n'és un bon exemple. En el curs de la modernització del segle XIX va ampliar-se'n el contorn, amb carrers traçant quadrats, amb concepte de mansana clarament reflectit i el panorama del qual ofereix un clar contrast amb el laberint del Barri Gòtic. A continuació van col·locar-se les cases tipus pavelló en el seu entorn, sobre la petita muntanya i el seu vessant. Aquesta idea d'urbanisme, omplir-ne cada part amb l'estil arquitectònic que caracteritza cada època, es va heretant com si fos una cosa natural, com una tradició, en el decurs del temps.

Per exemple, al segle XIX existia l'estil eclèctic; a finals de segle va néixer el Modernisme, representant a Espanya de l'Art Nouveau. Gaudí és un dels arquitectes d'aquest moviment i comparteix moltes característiques amb els arquitectes d'aquesta tendència. En els anys vint arriba la influència del Noucentisme, aparegut a Milà després de la I Guerra Mundial. Eugeni d'Ors és l'autor més conegut d'aquesta època. La majoria dels edificis d'estil lliure neoclàssic també són d'aquesta època. Davant la fantasia del Modernisme, es busca l'elegància clàssica. Posteriorment, després de la guerra, arriba el Racionalisme, que, a diferència d'Itàlia, es desenvolupa com l'arquitectura contemporània, amb la poca originalitat que caracteritza l'època de postguerra. Cal parar atenció, en aquesta tendència, a la posició d'ignorar el context urbanístic existent i separar-se'n al mateix temps, criticar la qualitat de vegades latent que pugui destruir l'estructura de mansanes i intentar connectar-la al context com l'arquitectura urbanística del futur. Aquesta actitud de crítica sempre ha existit en aquesta ciutat. Oriol Bohigas ho està posant en pràctica i n'és un bon exemple. Ja que ell dirigeix indirectament el desenvolupament de l'Anella Olímpica de Montjuïc, estic segur que aquest lloc romandrà dins la continuïtat de temps i espai i l'arquitectura quedarà integrada dins del context. Atès que vaig acceptar aquesta feina en aquest marc, havia de mostrar clarament el meu propi punt de vista respecte al context. En aquest aspecte, el Palau Sant Jordi ha estat una feina en què s'han aplicat diverses solucions per adaptar-lo al context que hi ha en aquesta ciutat real. La meua intervenció en això, com una mena d'*alien* procedent del món irreal, ha causat una mica de pertorbació a l'hora del seguiment correcte del context. Ja que aquest edifici no és per a una ocasió purament local, sinó per a un esdeveniment internacional com és l'Olimpíada, ells esperaven en part l'esmentada pertorbació i al mateix temps la limitaven. I crec que aquest cop calia l'equilibri entre totes dues coses.

La particularitat d'aquest edifici, pel que fa a l'aspecte exterior, rau en la cúpula. Aquest edifici és un gimnàs po-

lisportiu amb una corda de dos-cents metres i una capacitat total per a 17.000 espectadors (13.000 de fixos més l'arena). L'enorme coberta que ho cobreix és l'únic element de singularitat, en dues i tres dimensions, per la imatge simbolitzada. Conseqüentment, tots els conceptes es relacionen amb la cúpula. És aquí on m'agradaria descriure'n tres aspectes: un procés arquitectònic a base de la tecnologia acumulada al llarg del temps, el context cultural d'aquesta terra i la sistemàtica de la distribució arquitectònica adoptada com a resultat.

Al Japó, Barcelona és coneguda pels pinacles de la Sagrada Família d'Antoni Gaudí. La seva imatge s'interpreta com un món irreal amb fantasia i apareix en molts anuncis publicitaris com a escena de fantasia, com una pel·lícula de Fellini. El Japó, que és un món irreal, usa el seu panorama per a crear una imatge irreal i la Barcelona que he qualificat de món real hi apareix completament invertida. Però en realitat, a Barcelona, una mentalitat molt més real que la del Japó va donar origen al Modernisme amb fantasia, i la Barcelona d'avui no deixa de ser una part del món real. La fantasia i l'irreal són conceptes d'ordre diferent. Real és, com he esmentat repetidament, el cas en què es reconeix l'indret com una continuïtat de temps i espai, i en què, a més, les coses estiguin valorades prenent com a base l'enteniment esmentat. En comparació, «irreal» és el cas en què molts fenòmens que no tenen orígens en la continuïtat estan penetrats i produeixen confusions i trastorns en la seva relació. «Hiperreal» es pot dir que és el món dominat per les coses sense fonament i que produeixen les regles imaginàries. Des d'aquest punt de vista, s'esdevé fàcilment la reversió d'«irreal» i «real».

EFFECTE DE LA CÚPULA

Per exemple, quan es veu la filera de cases de Chartres o Estrasburg des de lluny, la seva catedral es destaca notablement dins del conjunt de les cases. Aquest panorama és com si Déu baixés a la seva terra, tot fent intuir que la catedral d'estil gòtic, conjuntament amb el seu decorat, és aguantada pel Theomorphism. També insinua que cada ciutat tenia el seu propi patró.

Durant el segle xv, la gran cúpula va substituir el conjunt de pinacles d'estil gòtic. Florència i Vicenza continuen transmetent-nos la commoció que va causar l'aparició de la cúpula. Santa Maria de les Flors manté la seva voluminositat fins avui i ens transmet la sorpresa que va causar Brunelleschi, tot convertint-la en realitat en l'esperit de l'inventor. Per una altra banda, la basílica de Vicenza és un gran espai del tipus *city-hall*, i amb aquesta obra l'arquitecte Palladio va debutar en el seu disseny exterior. La seva cúpula es caracteritza bàsicament per la forma d'arca d'ogiva que manté una mica de l'estil gòtic. També es pot apreciar la mateixa forma en la cúpula de Brunelleschi.

La seva cúpula no és de gran escala; com el projecte de la de R. Buckminster Fuller, a Manhattan, cobreix solament una part de la ciutat, però probablement disposa d'un espai capaç d'acomodar-ne tots els habitants. El fet de tenir aquest espai representa que els habitants d'aquesta ciutat formen una comunitat urbanística.

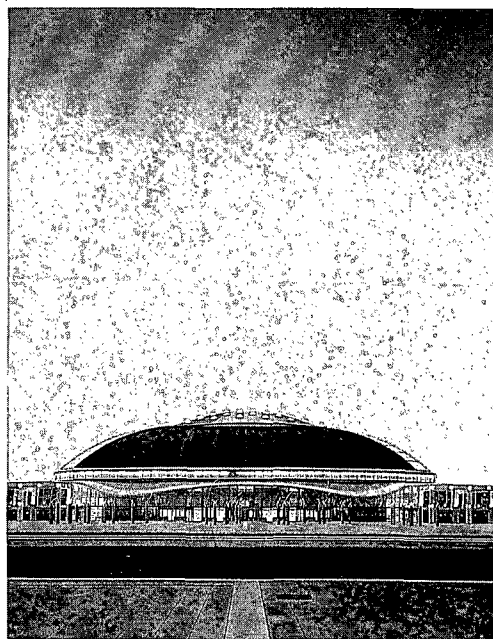
Em fa l'efecte que, quan va aparèixer la gran teulada del Palau Sant Jordi enmig del vessant de Montjuïc, els ciutadans van tenir la impressió que havia aparegut alguna cosa semblant a una catedral o una basílica. Davant la increïble massa de ciutadans que van arribar a visitar-lo durant els primers dies, vaig sentir com si em despertés. Estava acostumat a veure construir els edificis com a simples objectes de consum. Aquesta experiència va recordar-me la commoció que vaig sentir quan vaig veure per primer cop les cúpules de Florència i Vicenza des de lluny i vaig poder entendre una part del sentiment que mantenien els ciutadans europeus envers la seva ciutat durant molts segles. Aquest cop vaig notar-hi la mateixa emoció, l'aplaudiment dels ciutadans desconeguts: vaig viure el procés en què l'edifici, coronat amb el nom del patró, va ser lliurat a la comunitat per mà d'un arquitecte.

Aquest incident tan dramàtic, viscut per primer cop en la meua carrera d'arquitecte, crec que deriva de la meua decisió d'introduir la cúpula en aquest projecte. Segons la meua manera habitual de fer, vaig estudiar totes les estructures i tots els estils que possibilitessin la cobertura d'un espai gran. De bon començament, l'arc de línia parabòlica havia de ser el protagonista. En el moment de participar en el concurs, la coberta tenia una ondulació irregular, res a veure amb la cúpula. Després d'enfrontar-nos amb la crisi en la realització de l'estructura de la coberta ondulada, va néixer la idea de la cúpula. En resum, per a construir l'estructura de la coberta ondulada irregularment amb *Space-frame*, tenia la garantia tècnica de poder construir fàcilment el *Ball-joint* de diferents angles mitjançant un robot sincronitzat amb l'ordinador. Però el problema consistia en la gran superfície a cobrir. El pes de la coberta es concentrava excessivament en unes parts determinades, no es podia compensar amb la part homogènia i no va resultar viable. Aleshores vaig decidir de reconsiderar el disseny pensant en el sistema «Pantadome» ideat pel doctor Mamoru Kawaguchi. Això va ocórrer després que el concepte bàsic ja havia estat aprovat en el concurs i abans de reflectir-ho en el disseny. Aquest canvi de la línia ondulada per la cúpula va semblar un retrocés als interessats. Havia estat seleccionat com a arquitecte perquè la meua coberta tenia una línia lliure que encara no existia enlloc més. Qualsevol arquitecte europeu podia fer una cúpula, típica de la cultura europea. A més, l'indret seleccionat originalment per a l'edifici es troba a trenta metres del llit rocós. I aquests trenta metres són fets a base de residus acumulats en els últims cent anys. Aquesta qualitat del sòl era del tot inadequada i ens vam veure obligats a desplaçar la localització de l'edifici. Calia resituar el Palau Sant Jordi a la zona originalment pensada per a la Universitat de l'Esport dissenyada per

Ricard Bofill, usada com a centre de premsa durant les Olimpíades. Abans de prendre aquesta decisió va haver-hi tot un seguit de discussions més a nivell polític que no pas tècnic. Va ser el moment en què va sorgir l'esmentat problema en introduir el sistema «Pantadome». El seu procés de construcció, explicat repetidament, desafiava la imaginació dels altres.

El sistema «Pantadome» és una solució racional que pot eliminar les bastides enmig del procés de construcció. Segons la idea d'aquest sistema constructiu, cal muntar a terra diversos components articulats entre si. I, un cop alçat fins a l'alçada definitiva, es consolida estructuralment. Aquesta idea poc convencional m'atreia. Mamoru Kawaguchi explica que el procés de la construcció del cub de fusta va suggerir-li aquest sistema. El cub de fusta és compost per unes quantes plaques. Unint les parts amb cercols, s'aconsegueix un espai estable a l'interior. Bàsicament, la coberta es divideix en diverses parts; cada part és una superfície corba que ja té un aire de cúpula per si mateixa. I un cop unides fan l'efecte de cúpula en una altra dimensió encara més elevada. De manera que té un doble mecanisme. L'«efecte cúpula» és més aviat el concepte del projecte de construcció i la seva superfície corba és al límit de la possibilitat estructural, pel fet que en l'escala de la ciutat els edificis cobreixen la ciutat i envolten tota la massa ciutadana. Gràcies als testimoniatges històrics i a la seva imatge morfològica, aplico aquest nom d'«efecte cúpula» quan l'efecte desperta la sensació d'integralitat visual. La cúpula és un concepte històric i molt europeu. L'efecte de cúpula del Palau Sant Jordi és d'un nivell que amb prou feines pot apreciar-se visualment. Era possible d'haver-la elevada més amunt, com qualsevol altra cúpula, però va limitar-se'n l'altura. Per tal que existís aquesta sensació van fer-se nombrosos esforços invisibles. La seva línia representa la cresta suau de les muntanyes petites que envolten Barcelona, com és ara la de Montjuïc. Simplement imitar la forma d'aquestes muntanyes era fàcil. Tanmateix, era extremament difícil de demostrar, al mateix temps, que és el resultat d'un sistema constructiu racional amb uns mínims exponents en el seu interior i sense columnes. Probablement, el que demanen normalment els edificis d'aquesta mena no és més que l'acompliment d'això que hem esmentat. En altres paraules, han de disposar d'una estructura i una construcció sense redundància i, d'una altra banda, causar la forta impressió de l'excés de caprici. He gosat descriure-ho en la meua explicació com a imitació de la geografia natural mitjançant un producte artificial.

M'han preguntat si el fet d'intentar crear una cúpula que es correspongués amb la geografia natural del seu entorn no subordinaria aquesta cúpula a la regla de la morfologia natural. En aquest cas he hagut de contestar amb l'explicació sobre la relació entre la natura i els objectes artificials en la història. La seva separació, la seva imitació i el seu ajustament. La característica antinatural de la gran estructura la gravetat de la qual es troba en el corrent atmosfèric. Primer de tot, cal acceptar la cúpula



des del punt de vista de la història que té la comunitat i admetre intencionadament la influència de la topografia present en la seva terra. Dissenyar tot acceptant del tot la història latent en la comunitat, la topografia de la zona i la tecnologia disponible, que esmentaré més endavant, condueix a redactar de nou tots els significats de «Topos» com a continuïtat de temps i d'espai. Cal acceptar l'indret com a món real i intentar de concretar el projecte com a projecte real. Això va obligar-me a canviar radicalment la posició que acostumo a tenir al Japó a l'hora de dissenyar. Cal entendre l'indret com una continuïtat de temps i d'espai farcida de significats separant-la dels que es troben resumits en l'«ara» i «aquí», paraules com ara *Antitopos*, *Ephemera*, *Nomad*, *Chaos Against Community*, *Non-history*, *Non-hierarchy*, *Non-order*, *Catachresis*, *Non-presence*, *Absence*, etc.

DISTRIBUCIÓ JAPONESA

En un principi no sabíem que la cúpula fos una imatge clau, amagada com un relat necessari en aquella ciutat. Quan la cúpula va ser acabada i vam veure que els ciutadans desconeguts mostraven el seu interès en diversos sentits, vaig començar a entendre-ho. L'entusiasme fora de sèrie no era degut a la finalització de la construcció de les instal·lacions per a l'Olimpíada, sinó al fet que els ciutadans van sentir intuïtivament que s'havia creat alguna cosa imprescindible per a la ciutat. Vaig començar a pensar que, tenint en compte la història de cada ciutat europea, la cúpula va conduir-los a sentir-ho. Vaig seleccionar el sistema «Pantadome» en el moment de crisi amb què havíem ensopegat enmig del procés de disseny. Contra tota previsió, el sistema sintonitzava amb l'arrel profunda de la ciutat i feia palès el relat amagat en el seu terra. Vaig aplicar-hi aquest sistema no solament com a eina per a fer la cúpula, sinó també per a afegir-hi una altra possibilitat en el desenvolupament del sistema general, tot coneixent les obres de Brunelleschi, Gaudí i Fuller. És a dir, a part que hi hagi un doble pensament, construir cada part dividida de la coberta ja té l'efecte de cúpula i el conjunt mostra de nou l'esmentat efecte, el procés del seu hissament aporta una espectacularitat (el procés va ser seguit pels mitjans d'informació) i, com en la intenció del disseny, vaig buscar-hi un punt límit que permetés una estabilitat estructural i vaig congelar-lo en aquella posició enmig del procés d'unió de les parts dividides, les quals, abans de formar una configuració completa, van quedar immobilitzades en l'aire. Si s'hi posa un *Sky-Light* en la connexió amb la frontissa, pot veure's per fora la superfície discontinua i per dintre cada part dividida, com si estigués separada de l'altra i flotant en l'aire. El disseny que respon a la idea del sistema constructiu «Pantadome» pot resumir-se en la solució que dona a les zones d'unió, on hi ha una mena de claraboia i les ventalles permeten que entri l'aire exterior.

Al principi, quan encara pensava en la coberta ondulada de forma irregular, volia destacar el contrast entre la forma de la superfície plana i la forma de la coberta que finalment aconseguiria la seva unió. També volia adoptar algun sistema per a remarcar-ne la diferència visual. Si hagués seguit aquesta idea, probablement aquest edifici hauria tingut un final semblant al de «visualització de contrast», que era moda durant els anys vuitanta. En el seu moment vaig arribar a intentar de dispersar la teulada.

Tanmateix, la solució definitivament adoptada era probablement tradicional, ja que consistia a unificar en un sistema la superfície plana, l'estructura i la solució constructiva. El simple fet d'unir i articular les parts anteriorment dividides va fer que s'acomplís un estat d'ambigüitat. La silueta de la coberta sembla ambigua. La unificació del sistema racionalitza la relació entre els elements i és l'única pista que pot fer possible la comunicació entre diferents cultures, en el desenrotllament de la feina conjunta en col·laboració amb els arquitectes i tècnics de Barcelona. Si volgués, podria ser arbitrari i justificar-ho sota el nom d'art, com fan molts d'altres arquitectes europeus. Però, a mi, va semblar-me la solució idònia, tenint-ne en compte el pressupost, la tecnologia disponible i l'equip humà.

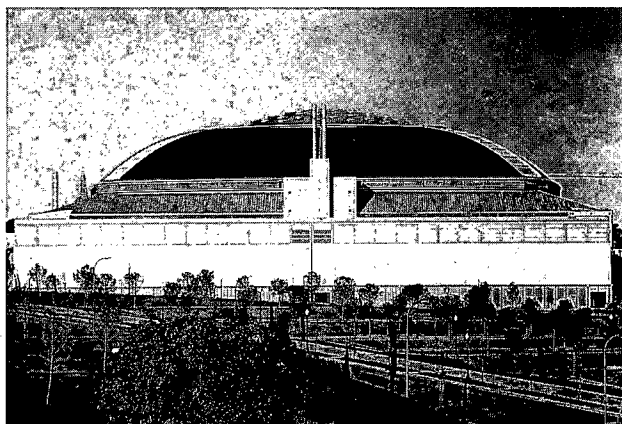
Al cap i a la fi, aplicada la cúpula, tot i que forma part important de la història d'Occident, vaig descobrir que la seva distribució coincidia amb el sistema arquitectònic dels temples japonesos. La silueta de la coberta és dividida en tres parts. És a dir, «Omoya» (gran coberta), que correspon a la platea central, «Hisashi» (aleró), a les graderies, i «Magobisashi» (ràfec), als passadissos que les envolten. Aquestes divisions, Omoya, Hisashi i Magobisashi, es donen en el temple japonès, el sistema arquitectònic del qual consisteix en la consecució de la forma tot permetent que la distribució de la planta i l'estructura de la seva coberta es condicionin mútuament en l'espai. Aquesta vegada no vaig obtenir aquest resultat intencionadament. Vaig suposar l'estructura de les tres parts, corresponents a la platea, les graderies i els passadissos. A continuació, el sistema «Pantadome» va fer possible la unió de totes tres. Ja que la presència de la relació amb el sistema arquitectònic japonès no era intenció meua, no vaig explicar-ho mai a les persones que van intervenir en aquest projecte. Però, en una ocasió, n'hi hagué una que va murmurar que la coberta s'assemblava a la teulada d'un temple japonès. I això va fer-m'hi pensar. La cúpula és una cosa que no existeix de cap manera en la cultura japonesa i pensava que no hi tenia gens de relació. A més, la teulada del temple normalment és corbada, mai arrodonida com la d'una cúpula. Les seves característiques geomètriques i el nom del sistema constructiu van encegar-me.

Aquest sistema amb jerarquia d'Omoya, Hisashi i Magobisashi va ser engendrat de manera natural per les limitacions del sistema d'estructures de la seva època i per la divisió de l'espai esdevinguda com a conseqüència d'aquesta. També, en el seu moment, va intentar-se al Japó

d'unificar aquest sistema de tres en una única silueta. La teulada del temple n'és un exemple, però encara deixa aparèixer subtilment la divisió interior en la seva línia exterior. Més endavant, a Sukiya (edifici l'estructura del qual procedeix de la cambra per a la cerimònia del te) va fer-s'hi destacar intencionadament la diferència de la seva «estructura = sistema d'espai» tot aplicant diferents materials a la teulada. Vaig poder interpretar la història arquitectònica d'aquesta manera gràcies a la crítica de les persones de Barcelona, i vaig arribar a reconèixer que es fusionaven curiosament la construcció urbanística occidental, la cúpula i el sistema d'espai dividit al Japó a la manera d'Omoya, Hisashi i Magobisashi. Suposo que devia cridar l'atenció, en aquest cas, que, quan un arquitecte japonès va dissenyar l'edifici de construcció urbanística, conscientment o no adoptés un sistema arquitectònic derivat dels sistemes ja existents en la història de dues terres tan diferents. I, en aquest aspecte, em sento atrapat de nou per l'atracció magnètica que posseeix el lloc.

El «Topos» comporta una cadena de significats històrics. No vull justificar-ho com l'ànima de la terra. Però de vegades, quan reflexiono la feina realitzada, trobo que els significats de la seva història, topografia, cultura, esdeveniments i folklore dominen la terra com a creences, regles inconscients, relats que se't van explicant. I és molt difícil escapar-se d'aquest marge. Vaig sentir-ho especialment quan vaig haver d'ubicar un edifici com el Hara Museum Arc i el Musashigaoka Kyuryo Country enmig d'un panorama natural. Va semblar-me que, a les grans ciutats japoneses, aquesta possibilitat havia desaparegut, mentre que en el cas del Palau Sant Jordi aquesta mena d'ubicació quedava clarament revelada. Quan es posa en evidència l'existència del poder esmentat com a clau de la solució arquitectònica, el seu món pot anomenar-se real.

Una de les raons per les quals la seva coberta recorda el temple japonès són les teules negres esmaltades. Les teules són d'una ceràmica que s'utilitza tradicionalment a Catalunya. Aquest material i el seu mètode de fabricació s'usen des de fa segles per a cobrir les cúpules de les catedrals. Va ser seleccionat com el material més adequat per a recobrir una superfície corba. Vaig comentar sovint aquest detall per explicar-ne la relació amb la meua terra natal. Suposo que, com que sóc un arquitecte japonès, aquesta tonalitat negra fa pensar que té un cert aire japonès. Quant al sistema de construcció, vaig voler aplicar-hi l'anomenat *Catalan Vault*, però finalment vaig haver d'abandonar la idea d'adoptar-lo. Es tracta d'una solució tradicional catalana que permetia de construir la volta amb maons sense bastida. S'hi podien construir escales de cargol i sostres amb una traça que recorda el malabarisme. A mitjan segle XIX va ser exportat als Estats Units com a sistema patentat i abundantment aplicat a l'interior de molts edificis dissenyats per McKim, Mead i White. Cal no oblidar que aquest sistema és el que va fer possibles estructuralment les superfícies misteriosament corbes de Gaudí. L'artesà de la *Catalan Vault* va ampliar



minuciosament en l'escala arquitectònica la maqueta de guix presentada per Gaudí per tal de convertir en realitat la superfície que tracen les corbes de manera tan lliure com acrobàtica. En el seu moment, vaig començar-ne l'estudi per tal d'adoptar plenament aquest sistema per a l'estructura de la part inferior, incloent-hi les graderies. Però, després d'una investigació exhaustiva, vaig saber que ja no hi havia cap artesà que utilitzés aquesta tècnica. De manera que la seva adopció va esdevenir impossible.

Durant l'època de modernització, Espanya va deixar que desaparegués aquest sistema tradicional i més singular. Aleshores, com a alternativa, vaig adoptar el sistema «Precast Concrete», amb un mètode d'acabament heretat del *Catalan Vault*. Aquest sistema produeix una construcció de maons reforçada amb una mica de formigó, prou robusta. Vaig adoptar al màxim els sistemes de construcció i els materials disponibles en aquest indret, des del Travertine fins a la patent de *Ball-joint* de *Space-frame*. Com a conseqüència d'això, aquest edifici té unes parts que produeixen una impressió diferent de la dels edificis que vaig dissenyar al Japó o als Estats Units. Passejant per aquest edifici, trobo parts que em sorprenden, que em recorden ambients contemplats en alguna part d'Espanya. Tot i que vaig seleccionar els materials, la nostra oficina va fer els plànols i, un cop acabat, l'edifici comença a semblar com si fos la feina d'una altra persona. Aquesta experiència no demostra que el projecte es desenvolupés fora de control, sinó que va ser una història llarga que va anar-se desenvolupant a partir de l'acumulació de petits relats independents, superant l'estimació de l'autor, i, amb l'ajut de l'autor, una altra persona comença a contar el seu propi conte. Al cap i a la fi, pot entendre's que la gestació de la seva obra arrossega el mateix autor. Crec que, mitjançant aquest projecte, vaig experimentar això.

En tots els comentaris dels mitjans de comunicació sobre l'edifici del Palau Sant Jordi, un cop acabada la seva construcció, apareix sovint el nom d'Isozaki com a autor. Però, passada aquesta fase, crec que arribarà un futur proper en què aquest edifici serà reconegut com la cúpula engendrada per una ciutat anomenada Barcelona. Per això, en una entrevista vaig dir que estava esperant que algun ciutadà posés un sobrenom a l'edifici. Naturalment, l'entrevistador va demanar-me quin hi posaria jo. Vaig respondre-li: «¿Què li sembla "escarabat"?» L'interpret va traduir-ho, però, per «cuca molla», i així, els mitjans de comunicació van dir que a l'autor li semblava bé el sobrenom de «cuca molla». No m'hi vaig pas oposar. «Cuca molla» em sembla bé: no debades aquell indret va ser un abocador d'escombraries per espai de més de cent anys. Els ciutadans de Barcelona hi abocaven les deixalles i als voltants de l'edifici encara s'hi pot detectar metà.

UN SISTEMA LLAMADO «ARQUITECTURA». EL PALAU SANT JORDI

REALIDAD/IRREALIDAD

Mientras en Estados Unidos se advierte un fuerte síntoma de hiperrealidad, en Japón se ha empezado a rebasar el fenómeno de irrealidad. Debido a que hiperrealidad e irrealidad son derivados de realidad, detrás de ambos espera el mundo con base en la realidad. Probablemente las dos realidades están destinadas a volver a la realidad en un futuro. Hiperrealidad e irrealidad, como la descripción de los fenómenos verdaderamente producidos, son dos formas de observar nuestra sociedad y conceptos básicos para su planteamiento, por lo que sería más correcto considerar que dichos síntomas y fenómenos han aparecido para ser conducidos de nuevo a la realidad. Por otra parte, hay más lugares en el mundo en los que se tiene la realidad como norma de valoración y los proyectos se organizan encaminándolos hacia la misma. El Palau Sant Jordi ha sido un proyecto para una ciudad que tiene la realidad como norma. En cambio, el Palacio de Congresos Internacionales en Kita-Kyushu es una arquitectura para la metrópoli japonesa que está encaminada hacia la irrealidad. Y tendríamos que decir que el Disney Office Building de Disney World en Orlando, Florida, que tiene previsto finalizar su construcción a finales de este año y ser inaugurado el año que viene, es un proyecto para una urbe hiperreal. Estas tres obras, comenzadas en distintos momentos, habían sido diseñadas casi paralelamente, y su finalización coincidió en el tiempo. El hecho de trabajar para tres ciudades de diferentes características, Barcelona, Orlando y Kita-Kyushu, me hizo intentar crear imágenes distintas no solamente porque los tipos de edificios son diferentes, sino también porque asímilé que los edificios requieren básicamente diferentes soluciones. Todo ello es debido a que el mundo de hoy no es homogéneo y las características de cada lugar incitan a una solución de originalidad. Aunque un arquitecto siga solamente un estilo, en el desarrollo de su trabajo intervienen las particularidades del lugar y eso provoca un resultado diferente. Creo que se debe aceptar esa realidad y nos podemos permitir mostrar el conflicto que se da en su proceso.

Por consiguiente, el Palau Sant Jordi es notablemente diferente, en sus características arquitectónicas, de los edificios recientemente construidos en Tokyo, ciudad que califico como «irreal». En él, el lugar se nos presenta como «real» en la continuidad de tiempo y espacio. La razón por la que ahora Tokyo está en la fase de irrealidad es que la mencionada continuidad permaneció interrumpida y aparenta como si todo se redujera al «ahora» y al «aquí». Como consecuencia, los numerosos significados adheridos al lugar han comenzado a flotar y se convierten en ahistóricos. Se desvanece la comunidad sedentaria, se vuelve nómada y se convierte en fenómeno efímero. Al fin, el edificio se fragmenta, se aligera y resulta amorfo. Jacques Derrida también buscó dichas caracte-