

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-

terísticas desesperadamente en el artículo «The point of folly», que trata del proyecto del parque La Villette, al cual denomina Derrida como la arquitectura de «Maintenant». Se reconoce que por medio de La Villette se está tratando de crear una zona basada en un tipo de jurisdicción intelectual, extraterritorial, en París, que es una ciudad real de Europa. En comparación con su esfuerzo por conseguirlo en base a una fuerte voluntad, en Japón se consigue sin dificultad como si de un fenómeno natural se tratara. Con esa extraña sensación en un rincón de la mente, por ser Barcelona otra ciudad europea, tener la misma antigüedad histórica, ser una ciudad real, pero en la que los edificios son aceptados como «Non-maintenant», pensé que debía elegir esa postura y reflejarla en el diseño.

Como resultado, opté por estudiar, no la ligereza sino la solemnidad, no lo fragmentario sino la integración, no un corte instantáneo del tiempo y espacio, «ahora» y «aquí», sino su continuidad. No la continuidad ahistórica sino la continuidad histórica, no para el nómada sino para la comunidad ciudadana, haciéndolo enraizar en la tierra como monumento conmemorativo sin desprenderlo de su significado. De todos modos, yo vivo en un mundo irreal y he trabajado en un mundo real, por lo que no he estado encajado puramente en su continuidad de tiempo y espacio. Debido a ello se puede tener la sensación de que el edificio no viviera permanentemente, estuviera alejado de la vida cotidiana y no encajase en su fondo. Sin embargo, aquí voy a comentar exclusivamente su relación con el mundo real. Las características que voy a destacar serán completamente opuestas a las que utilizaría en caso de que tuviera que describir el Palacio de Congresos Internacionales en Kita-Kyushu. Probablemente parecerá que es obra de otro arquitecto. Para mí, el autor de una obra busca algo que compone su perfil recortado por las fuerzas, que se relacionan entre sí de diversas formas. Nunca una obra es el medio de expresión de uno mismo. En otras palabras, el arquitecto actúa como mediador de la obra, pero no se hace cargo de su expresión total. Intervienen diferentes terceras personas, ocurren incidentes inesperados, y a veces su resultado es distinto a la intención inicial. Especialmente, el lugar es un factor muy importante. Según sus características, sea real, irreal o hiperreal, inevitablemente se creará una imagen diferente.

¿Por qué aparece Barcelona como un mundo real? Es casi imposible explicarlo, no tengo ninguna razón definitiva. Como mínimo, el lugar en el que se edificó el Palau Sant Jordi posee un gran campo magnético histórico y topográfico; lo pude percibir, trabajé en base a ese concepto y llegué a esa conclusión. Mejor dicho, es mi teoría. Originalmente Barcelona fue una colonia romana que gozó de gran prosperidad. Sobre las ruinas de dicha época se creó el centro de los antiguos barrios denominado hoy como «Barrio Gótico». El Palau Sant Jordi está edificado en la montaña de Montjuïc, que domina el mencionado barrio y el puerto contiguo al mismo. Su nombre, a mi parecer, nos insinúa que sus habitantes originales eran judíos. El nombre que dieron a este edificio, «Sant Jordi», es el nombre del patrón de Cataluña. Esto nos da a entender que estas instalaciones deportivas se considerarán importantes como símbolo. En la zona urbana de la montaña de Montjuïc se celebró la Exposición Universal de Barcelona en el año 1929 y de sus instalaciones principales sólo ha quedado el Museo de Cataluña en la mitad de la ladera de

la montaña. Delante de ellas todavía funciona la fuente que en su día fue la más grande del mundo. A los dos lados de esta fuente, quedan una parte de las salas de exposiciones que se usan todavía para feria de muestras. Junto al Pueblo Español, que suele estar en cualquier ruta turística (en el cual se muestran diferentes estilos de arquitectura española), se ha restaurado el pabellón de Mies van der Rohe, que probablemente será el monumento más importante del siglo xx.

En el año 1929, cuando se celebró la Exposición Universal, se edificaron en la montaña de Montjuïc instalaciones deportivas de tanta envergadura como para la Olimpiada. En 1936, Berlín ganó la Olimpiada, a la que Hitler llamó «Festival de la Nación». Però en esta montaña se intentó celebrar una olimpiada dirigida por los representantes obreros de los países socialistas, como alternativa a la Olimpiada controlada por el fascismo. El día de la inauguración, Franco levantó al ejército contrarrevolucionario contra el poder constituido democráticamente por el Frente Popular. Inmediatamente los atletas, representantes de los obreros, declararon su participación en el ejército de voluntarios contra Franco. Una historia tan dramática como ésta se encuentra grabada en esta montaña. La guerra civil aparece detallada en una novela de Hemingway y en el *Homenaje a Cataluña* de George Orwell, y los lugares referidos en dichos libros todavía existen en esta ciudad. Supongo que esta guerra dejó muchas cicatrices, y como ejemplo muy conocido está el episodio de los bocetos y planos elaborados por Gaudí, los cuales se quemaron en el incendio provocado por unos anarquistas que se encerraron en el taller de la Sagrada Familia. Éste es un incidente que ocurrió tan sólo diez años después de la muerte de Gaudí.

Citando como ejemplo el pasado cercano, el lugar al que se llama «Anilla Olímpica», asignado por el Comité Olímpico de Barcelona como sede de las principales instalaciones de los Juegos Olímpicos de 1992 —que incluye el estadio principal, Palacio de Deportes, piscina y centro de prensa—, está repleto de recuerdos para el pueblo, topográfica e históricamente. Es decir, que el significado de esta tierra, como la continuidad de tiempo y espacio, penetra hasta un nivel profundo. Es imposible eliminarlo y más bien se debe entender que situar el edificio en la continuidad de su significado es el tema principal.

Antes de finalizar la construcción del edificio, una editorial de Barcelona, Gustavo Gili, junto con Iwanami Shoten, publicó *Barcelona Drawing*, que contiene los bocetos de la fase de diseño. Para su publicación, el redactor quería incluir los bocetos que hice antes de iniciar el diseño y seleccioné dos de mi cuaderno. Uno era de la vista de la montaña de Montjuïc y otro era de la iluminación de la Expo de Barcelona. Esta selección fue realizada bajo el punto de vista del espacio y tiempo de cada sitio, en otras palabras, bajo el punto de vista de que la topografía y la historia debían ser los factores definitivos. Yo estaba completamente de acuerdo con él. El lugar se significa claramente como un elemento que compone el mundo real. Barcelona nos muestra su historia manteniendo su equilibrio con una claridad que no es habitual; el Barrio Gótico es un buen ejemplo de ello. A lo largo de la modernización del siglo xix, se amplió el contorno del Barrio Gótico con calles que se extendían trazando cuadros con el concepto de manzanas claramente reflejado, y cuyo panorama ofrece un contraste con el laberinto del Barrio Gótico. A continuación se colocaron los edificios tipo pabellón en su

entorno, en la colina y en las faldas de la pequeña montaña. Esta idea de urbanismo, llenar cada parte con el estilo arquitectónico que caracteriza cada época, se va heredando, como si fuera algo natural, en el transcurso del tiempo, como una tradición.

Por ejemplo, en el siglo XIX existía el estilo ecléctico, a finales del mismo siglo nació el Modernismo, siendo el Modernismo el representante en España del Art Nouveau. Gaudí es uno de los arquitectos de este movimiento y comparte muchas características con los arquitectos de esa tendencia. En los años veinte llega la influencia del «Noucentisme», que apareció en Milán después de la I Guerra Mundial. Eugeni d'Ors es el autor más conocido de esta época. La mayoría de los edificios de estilo libre, neoclásico, son de esa época. Frente a la fantasía del Modernismo, se busca la elegancia clásica. Posteriormente, después de la guerra llega el Racionalismo, que, a diferencia de Italia, se desarrolla como la arquitectura contemporánea con la poca originalidad que caracteriza la época de postguerra. A lo que se debe prestar atención en esta tendencia es a la postura de ignorar el contexto urbanístico existente y separarse de éste al mismo tiempo, criticar la cualidad a veces latente que pueda destruir la estructura de manzanas e intentar conectarla al contexto como la arquitectura urbanística del futuro. Esta actitud de crítica siempre ha existido en esta ciudad. Oriol Bohigas lo está poniendo en práctica, siendo un ejemplo de ello. Ya que él indirectamente dirige el desarrollo del plan de la Anilla Olímpica de Montjuïc, estoy seguro de que este lugar permanecerá dentro de la continuidad de tiempo y espacio y la arquitectura quedará integrada dentro del contexto. Dado que acepté este trabajo en este marco, tenía que mostrar con claridad mi propio punto de vista respecto al contexto. En este aspecto, el Palau Sant Jordi ha sido un trabajo en el que se han aplicado soluciones tras soluciones para adaptarlo al contexto que hay en esta ciudad real. Mi intervención en ello, como un *alien* procedente del mundo irreal, ha causado algo de perturbación en el seguimiento correcto del contexto. Ya que este edificio no es para una ocasión exclusivamente local, sino para un evento internacional como la Olimpiada, ellos esperaban en parte dicha perturbación y al mismo tiempo la limitaban. Y creo que esta vez era preciso el equilibrio entre las dos cosas.

La particularidad de este edificio en cuanto al aspecto exterior está en la cúpula. Este edificio es un gimnasio polideportivo con una cuerda de doscientos metros y una capacidad total para 17.000 espectadores sentados (13.000 asientos fijos más la arena). La enorme cubierta que cubre todo ello es el único elemento de singularidad, en dos y tres dimensiones, por la imagen simbolizada; por consiguiente, todos los conceptos se relacionan con la cúpula. Es aquí donde me gustaría describir tres aspectos de dicha cúpula: el proceso arquitectónico en base a la tecnología acumulada a lo largo de los tiempos, el contexto cultural que hay en esta tierra y la sistemática de la distribución arquitectónica adoptada como resultado.

En Japón se conoce Barcelona por los pináculos de la Sagrada Familia de Antoni Gaudí. Su imagen se interpreta como un mundo irreal con fantasía y aparece en muchos anuncios publicitarios como una escena de fantasía, como una película de Fellini. Japón, que es un mundo irreal, usa su panorama para crear una imagen irreal y la Barcelona que calificó como mundo real aparece completamente invertida.

Pero, en realidad, en Barcelona, una mentalidad mucho más real que la de Japón dio origen al Modernismo con fantasía, y la Barcelona de hoy no deja de ser una parte del mundo real. La fantasía y lo irreal son conceptos de orden distinto. Real es, como he mencionado repetidamente, el caso en que se reconoce el lugar como una continuidad de tiempo y espacio, y que las cosas estén valoradas en base a dicho entendimiento. En comparación, «irreal» es el caso en que muchos fenómenos que no tienen orígenes en la continuidad están penetrados y producen confusiones y trastornos en su relación. «Hiperreal» se puede decir que es el mundo al que las cosas sin fundamento dominan produciendo las reglas imaginarias. Bajo este punto de vista, se da con facilidad la reversión de «irreal» y «real».

## EFECTO DE LA CÚPULA

Por ejemplo, cuando se ve la hilera de casas de Chartres o Estrasburgo desde lejos, destaca notablemente su catedral dentro del conjunto de las casas. Este panorama es como si bajara Dios a su tierra, haciendo intuir que la catedral de estilo gótico, conjuntamente con su decorado, está apoyada por el Theomorphism. También insinúa que cada ciudad tenía su propio patrón.

Desde el siglo XV, la gran cúpula sustituyó al conjunto de pináculos de estilo gótico. Florencia y Vicenza siguen transmitiéndonos la conmoción que causó la aparición de la cúpula. Santa María de las Flores mantiene su voluminosidad hasta hoy y nos transmite la sorpresa que causó Brunelleschi convirtiéndola en realidad en el espíritu del inventor. Por otro lado, la basílica de Vicenza es un gran espacio de tipo *city-hall*, y con esa obra el arquitecto Palladio debutó en su diseño exterior. Su cúpula se caracteriza básicamente por su forma de arco ojival que mantiene algo del estilo gótico. También se puede apreciar la misma forma en la cúpula de Brunelleschi.

Su cúpula no es de gran escala; como el proyecto de la R. Buckminster Fuller en Manhattan, cubre solamente una parte de la ciudad, pero probablemente dispone de un espacio capaz de acomodar a todos los habitantes de la misma. El hecho de tener tal espacio representa que los habitantes de esta ciudad forman una comunidad urbanística.

Creo que, cuando apareció el gran tejado del Palau Sant Jordi en la mitad de la ladera de la montaña de Montjuïc, a los ciudadanos les dio la impresión de que había aparecido algo semejante a una catedral o basílica. Ante la increíble masa de ciudadanos que lo llegó a visitar en los primeros días, sentí como si despertara. Estaba acostumbrado a ver construir los edificios como un objeto de consumo. Esta experiencia me recordó la conmoción que sentí cuando vi por primera vez las cúpulas de Florencia y Vicenza desde lejos y pude entender algo del sentimiento que mantenían los ciudadanos europeos hacia su ciudad durante muchos siglos. Esta vez aprecié la misma emoción, el aplauso de los ciudadanos desconocidos. Viví el proceso en el que el edificio, que habían coronado con el nombre de su patrón, fue entregado a la comunidad de manos de un arquitecto.

Este incidente tan dramático que encuentro por primera vez en mi carrera de arquitecto creo que proviene de mi deci-

sión de introducir la cúpula en este proyecto. En mi manera habitual de iniciar un diseño, miré todas las posibles estructuras y estilos para cubrir un gran espacio. Al principio, el arco de línea parabólica iba a ser el protagonista. En el momento de participar en el concurso, la cubierta tenía una ondulación irregular, no tenía nada que ver con la cúpula. Cuando nos enfrentamos con la crisis en la realización de la estructura de la cubierta ondulada, nació la idea de la cúpula. En resumen, para construir la estructura de la cubierta irregularmente ondulada con *Space-frame*, tenía garantía técnica de poder construir fácilmente el *Ball-joint* de diferentes ángulos mediante un robot sincronizado con el ordenador. Pero el problema consistía en la gran superficie por cubrir. El peso de la cubierta se concentraba excesivamente en unas partes, no se podía compensar con la parte homogénea y no resultó viable. Entonces decidí reconsiderar el diseño pensando en el sistema «Pantadome» ideado por el doctor Mamoru Kawaguchi. Esto ocurrió después de que el concepto básico había sido aprobado en el concurso y antes de reflejarlo en el diseño. Este cambio de la línea ondulada en la cúpula pareció a los interesados un retroceso. El hecho de haber sido elegido como arquitecto era porque mi cubierta tenía una línea libre que todavía no existía en ningún lado. Cualquier arquitecto europeo podía hacer la cúpula, que es típica en la cultura europea. Además de ello, el lugar originalmente seleccionado para este edificio está a treinta metros del lecho rocoso y estos treinta metros están hechos con residuos acumulados en los últimos cien años. Este estado del suelo era completamente inadecuado y nos vimos obligados a desplazar la localización del edificio. Se tenía que situar el Palau Sant Jordi en la zona originalmente pensada para la Universidad del Deporte diseñada por Ricard Bofill (usada como centro de prensa en la Olimpiada). Antes de la toma de esta decisión, hubo una discusión no técnica sino política. Fue en el momento en que surgió el mencionado trastorno, cuando introduje el sistema «Pantadome». Tuve que explicar repetidamente su proceso de construcción, que desafiaba la imaginación de los demás.

El sistema «Pantadome» es una solución racional que puede eliminar los andamios en mitad del proceso de construcción. Según la idea de este sistema constructivo, se monta en el suelo, en varios componentes articulados entre sí, y, una vez alzado hasta la altura definitiva, se consolida estructuralmente. Esta idea poco convencional me atraía. Mamoru Kawaguchi explica que el proceso de la construcción del cubo de madera dio origen a este sistema. El cubo de madera está compuesto de varias placas. Uniendo las partes mediante aros, se consigue un espacio estable en el interior. Básicamente la cubierta se divide en varias partes, cada parte es una superficie curva que ya tiene un aire de cúpula por sí misma, y una vez unidas producen el efecto de cúpula en otra dimensión aún más elevada, así que tiene un doble mecanismo. El «efecto cúpula» es más bien el concepto del proyecto de construcción, y su superficie curva está en el límite de la posibilidad estructural, debido a que en la escala de la ciudad los edificios cubren la ciudad y envuelven a la masa ciudadana en su seno. Gracias a los testimonios históricos y a su imagen morfológica, aplico este nombre de «efecto cúpula» cuando el efecto despierta la sensación de integralidad visual. La cúpula es un concepto histórico y muy europeo. El efecto de cúpula del Palau Sant Jordi es de un nivel que apenas puede apreciarse visualmente. Era posible elevarla más, como

cualquier cúpula, pero se limitó a esta altura. Para que existiera esta sensación de planicie, se hicieron numerosos esfuerzos invisibles. Su línea representa la cresta suave de las montañas pequeñas que rodean Barcelona, como la montaña de Montjuïc. Imitar simplemente la forma de dichas montañas es fácil. Sin embargo, es extremadamente difícil demostrar, al mismo tiempo, que es el resultado de un sistema constructivo racional con mínimos componentes en el interior y sin columnas, y que no se insinúe ningún motivo ni artimaña. Probablemente lo que piden normalmente a los edificios de este tipo no es más que el cumplimiento de lo mencionado. En otras palabras, deben disponer de una estructura y construcción sin redundancia y, por otro lado, dar la fuerte impresión del exceso de capricho. Esto me he atrevido a describirlo en mi explicación como la imitación de la geografía natural mediante un producto artificial.

Me han preguntado si el hecho de intentar crear una cúpula que se correspondiera con la geografía natural de su entorno no subordinaría esta cúpula a la regla de la morfología natural. Entonces he tenido que contestar con la explicación sobre la relación entre la naturaleza y los objetos artificiales en la historia. Su separación, imitación y ajuste. La característica antinatural de la gran estructura cuya gravedad está en la corriente atmosférica. Incluso la libertad que tuve para decidir la forma. Antes que nada, se ha de aceptar la cúpula bajo el punto de vista de la historia que tiene la comunidad y admitir intencionadamente la influencia de la topografía presente en su tierra. Diseñar aceptando totalmente la historia latente en la comunidad, la topografía de la zona y la tecnología disponible, que mencionaré más adelante, conduce a redactar de nuevo todos los significados del «Topos» como la continuidad de tiempo y espacio. Hay que aceptar el lugar como mundo real e intentar concretar el proyecto como proyecto real. Esto me obligó a cambiar radicalmente la postura que suelo tener en Japón a la hora de diseñar. Se ha de entender el lugar como una continuidad de tiempo y espacio repleta de significados separándola de aquellos que están resumidos en «ahora» y «aquí», palabras de postmodernismo tales como *Anti-topos*, *Ephemeria*, *Nomad*, *Chaos Against Community*, *Non-history*, *Non-hierarchy*, *Non-order*, *Catachresis*, *Non-presence*, *Absence*, etc.

## DISTRIBUCIÓN JAPONESA

En un principio, no sabíamos que la cúpula fuera una imagen clave, oculta como un relato necesario en una ciudad. Cuando la cúpula fue acabada y vimos que los ciudadanos desconocidos mostraron interés en diferentes sentidos, comencé a entenderlo. El entusiasmo fuera de serie no ha sido debido a la finalización de la construcción de las instalaciones para la Olimpiada, sino al hecho de que en una ciudad se creó algo imprescindible y los ciudadanos lo sintieron intuitivamente. Empecé a pensar que, teniendo en cuenta la historia de cada ciudad europea, la cúpula les condujo a sentirlo. Seleccioné el sistema «Pantadome» en el momento de crisis con el que tropezamos en medio del proceso del diseño. Contra toda previsión, el sistema sintonizaba con el lecho profundo de la ciudad e hizo patente el relato oculto en su tierra. Apliqué este sistema no solamente como herramienta para

hacer la cúpula, sino también para añadir otra posibilidad en el desarrollo del sistema general de la cúpula, conociendo las obras de Brunelleschi, Gaudí y Fuller. Es decir, aparte de que haya un doble pensamiento, construir cada parte dividida de la cubierta ya tiene el efecto de cúpula y el conjunto muestra el mencionado efecto de nuevo, el proceso de su izamiento aporta una espectacularidad (en realidad, la escena fue transmitida por los diferentes medios de comunicación) y, como en la intención del diseño, busqué un punto límite que permitiera una estabilidad estructural y lo congelé en esa posición en medio del proceso de unión de las partes divididas. Antes de que las partes divididas formaran una configuración completa, permanecieron inmovilizadas en el aire. Y, poniendo un *Sky-Light* en la conexión con la bisagra, se ve por fuera la superficie discontinua y por dentro cada parte dividida como si estuviera separada de otra y flotando en el aire. El diseño que responde a la idea del sistema constructivo «Pantadome» se resume en la solución de la zona de unión. En la zona de unión existe un tragaluz y las celosías dejan entrar el aire exterior.

Al principio, cuando todavía pensaba en la cubierta ondulada de forma irregular, quería destacar el contraste entre la forma de la superficie plana y la forma de la cubierta que finalmente conseguiría su unión, e iba a adoptar algún sistema para destacar su diferencia visual. Si hubiera seguido con esta idea, posiblemente este edificio habría tenido un final parecido al de «visualización de contraste» que estaba de moda en los años ochenta. En su día, intenté hasta dispersar el tejado.

118 Sin embargo, la solución definitivamente adoptada era probablemente tradicional, puesto que consistía en unificar en un sistema la superficie plana, la estructura y la solución constructiva. Simplemente el hecho de unir y articular las partes anteriormente divididas hizo que se produjera el estado de ambigüedad: la silueta de la cubierta en su totalidad aparece ambigua. La unificación del sistema racionaliza la relación entre los elementos y es la única pista que puede hacer posible la comunicación entre diferentes culturas, en el desarrollo del trabajo conjunto en colaboración con los arquitectos y técnicos de Barcelona. Si quisiera, podría ser arbitrario y justificarlo bajo el nombre de arte, como hacen muchos arquitectos europeos. Pero a mí no me pareció la solución idónea. Más bien, teniendo en cuenta el presupuesto, la tecnología disponible y el equipo humano que iba a formar temporalmente, pensé que la solución aplicada era la más adecuada.

Al fin y al cabo, aplicada la cúpula, que forma parte importante de la historia de Occidente, en realidad descubrí posteriormente que su distribución coincidía con el sistema arquitectónico de los templos japoneses. La silueta de la cubierta está dividida en tres partes. Es decir, «Omoya» (gran cubierta), que corresponde a la arena central, «Hisashi» (alero), a las gradas, y «Magobisashi» (alero), a los pasillos que las rodean. Estas divisiones, Omoya, Hisashi y Magobisashi se dan en el templo japonés, cuyo sistema arquitectónico consiste en la consecución de la forma permitiendo que la distribución de la planta y la estructura de su cubierta se condicionen mutuamente en el espacio. Esta vez no obtuve este resultado intencionadamente. Supuse la estructura de las tres partes correspondientes a la arena, gradas y pasillos. A continuación el sistema «Pantadome» hizo posible la unión de las tres. Ya que la presencia de la relación con el sistema archi-

tectónico japonés no era mi intención, nunca se lo expliqué a las personas que intervinieron en este proyecto. Pero, en una ocasión, uno de ellos murmuró que la cubierta se parecía al tejado de un templo japonés, y eso me hizo pensar en ello. La cúpula es algo que no existe de ningún modo en la cultura japonesa y pensaba que no tenía ninguna relación. Además, el tejado del templo normalmente es combo, nunca redondeado como el de la cúpula. Sus características geométricas y el nombre del sistema constructivo me cegaron.

Este sistema con jerarquía de Omoya, Hisashi, y Magobisashi fue engendrado de forma natural por la limitación del sistema de estructura de su época y la división del espacio producida como consecuencia de ella. También en su día en Japón intentaron resumir los tres en una única silueta. El tejado del templo es uno de ellos, pero todavía deja aparecer sutilmente la división interior en su línea exterior. Más adelante, en Sukiya (edificio cuya estructura procede del cuarto para la ceremonia de té) se hizo destacar intencionadamente la diferencia de su «estructura = sistema de espacio» aplicando diferentes materiales en el tejado. Pude interpretar la historia arquitectónica de esta forma gracias a la crítica de las personas de Barcelona, y llegué a reconocer que la construcción urbanística occidental, la cúpula, y el sistema de espacio dividido de Japón tal como Omoya, Hisashi y Magobisashi se fusionan de forma curiosa. Supongo que lo que llamaría la atención en este caso es el hecho de que, cuando un arquitecto japonés diseñó el edificio de construcción urbanística, consciente o inconscientemente parece que adoptó un sistema arquitectónico derivado de los sistemas ya existentes en la historia de dos tierras diferentes. Me siento, en este aspecto, otra vez atrapado por la atracción magnética que posee el lugar.

El «Topos» lleva consigo una cadena de significados históricos. No quiero justificarlo como el alma de la tierra. Pero a veces, cuando reflexiono sobre el trabajo realizado, encuentro que los significados de su historia, topografía, cultura, acontecimientos y folklore dominan la tierra como creencias, reglas inconscientes, margen del que es difícil escaparse y que son como relatos que se van contando. Especialmente lo sentí cuando la ubicación del edificio fue en un panorama pastoral como el Hara Museum Arc y el Musashigaoka Kyuryo Country. Me pareció que en las grandes ciudades japonesas ya había desaparecido tal contexto. En cambio, en el caso del Palau Sant Jordi, el poder del lugar queda claramente revelado. Cuando se pone en evidencia la existencia de dicho poder como la clave de la solución arquitectónica, su mundo puede llamarse real.

Una de las razones por las que su cubierta recuerda al templo japonés son las tejas negras esmaltadas. Las tejas son de una cerámica que se utiliza tradicionalmente en Cataluña. Este material y su método de fabricación se usan desde hace siglos para cubrir cúpulas de catedrales. Fue seleccionado como el material que más fácilmente podía recubrir una cubierta curva. Comenté este detalle a menudo para explicar la relación con mi tierra natal. Supongo que, como soy arquitecto japonés, esta tonalidad negra hace pensar que tiene cierto aire japonés. En cuanto al sistema constructivo, hay un sistema llamado *Catalan Vault* que quería para este proyecto y finalmente tuve que abandonar la idea de adoptarlo. Es una solución tradicional de Cataluña que permite construir la bóveda con ladrillos sin andamio. Con esta técnica se cons-

truían la escalera de caracol y el techo con una habilidad que recuerda el malabarismo. A mediados del siglo XIX fue exportado a Estados Unidos como un sistema patentado y abundantemente aplicado en el interior de muchos edificios diseñados por McKim, Mead y White. No se debe olvidar la realidad de que dicho sistema hizo posible estructuralmente aquella superficie misteriosamente curva de Gaudí. El artesano del *Catalan Vault* amplió minuciosamente en la escala arquitectónica la maqueta de yeso presentada por Gaudí para convertir en realidad la superficie que traza las curvas de forma tan libre como acrobática. En su día comencé su estudio para adoptar plenamente este sistema a la estructura de la parte inferior, incluidas las gradas. Pero, después de una exhaustiva investigación, supe que ya no había ningún artesano que utilizara esta técnica y su adopción resultó imposible.

En la fase de modernización, España dejó que desapareciera ese sistema tradicional y singular. Entonces, como alternativa, adopté el sistema de «Precast Concrete». Su método de acabado es heredado del *Catalan Vault*. Este sistema produce una construcción suficientemente robusta con ladrillos y un pequeño refuerzo de hormigón. Desde pegar el *Travertine* hasta la patente de *Ball-joint* de *Space-frame* adopté al máximo los sistemas constructivos y materiales disponibles en esta tierra. Como consecuencia de ello, este edificio tiene unas partes que dan una impresión diferente a la de los edificios que diseñé en Japón o Estados Unidos. Paseando por este edificio, encuentro una parte que me sorprende, me recuerda un ambiente que contemplé en alguna parte de España. A pesar de que seleccioné los materiales, nuestra oficina hizo los planos y recuerdo claramente todo eso, pero una vez acabado el edificio, empieza a parecer como si fuera trabajo de otra persona. Esta experiencia no demuestra que el proyecto estuviera desarrollado fuera de control, sino como una historia larga que se va formando a partir de una acumulación de pequeños relatos independientes, superando la estimación del autor, y, con la ayuda del autor, otra persona empieza a contar su propio cuento. A fin y al cabo, se puede entender que el autor es arrastrado en la gestación de su obra. Creo que a través de este proyecto experimenté eso.

En todos los comentarios de los medios de comunicación sobre este edificio, una vez finalizada su construcción, aparece en abundancia el nombre «Isozaki» como su autor. Pero, pasada esta fase, creo que deberá llegar, en un futuro próximo, el momento en que este edificio sea reconocido como la cúpula engendrada por una «ciudad» llamada Barcelona. Por eso, en la entrevista dije que estaba esperando que algún ciudadano pusiera un apodo al edificio. Naturalmente, el entrevistador me preguntó qué apodo le pondría yo. Entonces pregunté: «¿Qué le parece “Escarabajo”?» Pero, a través del intérprete, se convirtió en «Cucaracha». Enseguida los medios de comunicación dijeron que al arquitecto le parecía bien el apodo «Cucaracha». Me dejé llevar. «Cucaracha» me parece bien. De todos modos este sitio fue un basurero durante más de cien años, donde depositaban la basura todos los ciudadanos de Barcelona. En los alrededores de este edificio, todavía se detecta el metano.

## A SYSTEM CALLED «ARCHITECTURE». THE PALAU SANT JORDI

### REALITY/UNREALITY

As in the EEUU there is an obvious tendency towards a strong hiper-reality syndrome, in Japan there is a trend to overcome the phenomenon of unreality. Because hiper-reality and unreality are both derived from reality, behind both of these lies the world according to reality. Both are probably destined to return to reality in the future. Hiper-reality and unreality as the description of phenomena really produced are two ways of observing our society and concepts that are basic for approaching it; for this reason it would be more correct to consider that these symptoms and phenomena have appeared so as to be conducted back to reality. On the other hand, there are other places in the world that have reality as their evaluation norm and their projects are organized in that direction. The Palau Sant Jordi is a project for a city that has reality as a norm. On the other hand, the Palace of International Congresses in Kita-Kyushu, which will be referred to in the next number, is architecture for a Japanese metropolis which is oriented towards unreality. Likewise we could say that the Disney Office Building of Disney World in Orlando, Florida, whose construction is due to be finished by the end of this year for its inauguration next year, is a project for a hiper-real city. These three constructions initiated at different times had been designed simultaneously and will be finished more or less at the same time. Working for three different cities with different characteristics, Barcelona, Orlando and Kita-Kyushu made me try to create not only different images, because the type of buildings are different, but also because I realized that they required basically different solutions. This is because the world of today is not homogeneous and the characteristics of every place require an original solution. Even if an architect has a single style, in the development of his work the particularities of every place play an important role and this produces different results. I believe we must accept this reality and show the conflict that appears during the process.

Therefore, the Palau Sant Jordi is considerably different in its architectural characteristics from the recently constructed buildings in Tokyo, a city which I qualify as «unreal». In it, the site is presented as «real» in the continuity of space and time. The reason for which Tokyo is now in an unreality phase is that this continuity was interrupted and it appears as if everything is reduced to “here” and “now”. As a consequence of this many of the meanings of the place have begun to float and have become a-historical. The sedentary community vanishes, it becomes nomadic and turns into an ephemeral phenomenon. Finally, the building breaks into fragments, becomes lighter and the result is amorphous. Jaques Derrida also searched for these characteristics desperately in the article «The point of folly» on the project of the