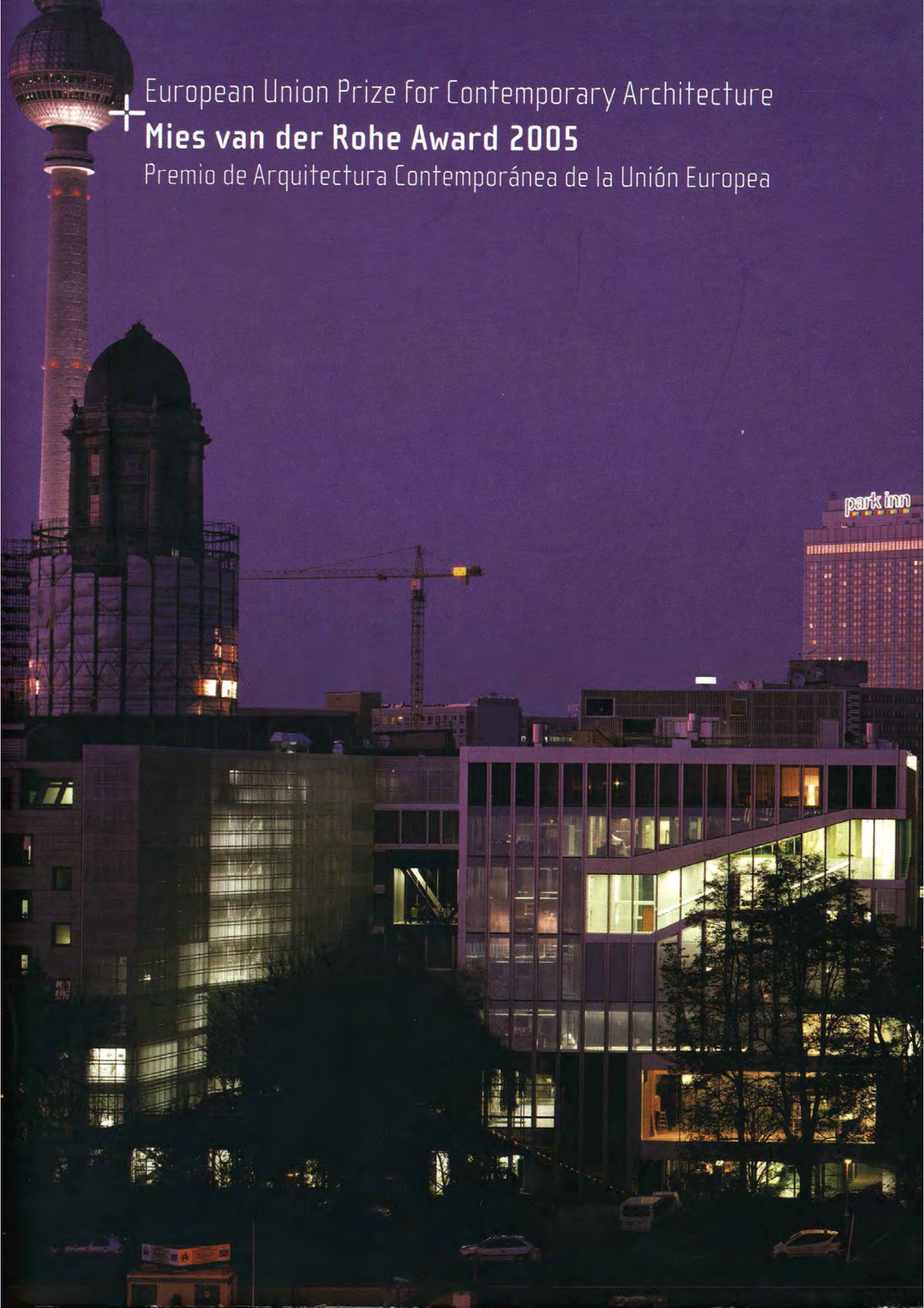




European Union Prize for Contemporary Architecture
Mies van der Rohe Award 2005
Premio de Arquitectura Contemporánea de la Unión Europea



Committee of Honour **Comité Honorífico**

S.A.R. el Príncipe de Asturias
Ján Figel', European Commissioner
for Education, Training, Culture and Multilingualism
Joan Clos, Mayor of Barcelona,
President of the Fundació Mies van der Rohe
Marie-Hélène Lucas, President of
the Architects' Council of Europe (ACE)

Board of Trustees **Patronato**
Fundació Mies van der Rohe

Ajuntament de Barcelona
Ministerio de Vivienda
Departament de Política Territorial i Obres Públiques
de la Generalitat de Catalunya
Fira de Barcelona
Col·legi d'Arquitectes de Catalunya
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona
The Museum of Modern Art, New York
Stiftung Preussischer Kulturbesitz, Berlin

Advisory Committee Prize**Comité Asesor del Premio**

Arc en rêve centre d'architecture, Bordeaux
Architecture Foundation, London
Arkitekturmuseet, Stockholm
Architektur Zentrum Wien, Vienna
Berlage Institute, Rotterdam
Dansk Arkitektur Center, Copenhagen
DESSA, Ljubljana
Deutsches Architektur Museum, Frankfurt
EUROPAN, Paris
Fundació Mies van der Rohe, Barcelona
Institut français d'architecture, Paris
Nederlands Architectuurinstituut, Rotterdam
RIBA Foundation, London
Suomen Rakennustaitteen Museo, Helsinki
Triennale di Milano, Milan

Jury **Jurado**

Zaha Hadid, President
Aaron Betsky
Stefano Boeri
(first meeting)
Eduard Bru
Roberto Collovà
Mohsen Mostafavi
Suha Özkan
Francis Rambert
Kazuyo Sejima
Lluís Hortet, Secretary

Experts **Expertos**

Yannis Aesopos
Merete Ahnfeldt-Møllerup
Pétur Ármannsson
Severi Blomstedt
Adam Budak
Peter Cachola Schmal
François Chaslin
Pippo Ciorra
Xavier Costa
Wilfried Dechau
Marc Dubois
Andrzej Duda
Luis Fernández-Galiano
Irena Fialová
Francine Fort
Manuel Gausa
Pinar Gokbayrak
Patrice Goulet
Ulf Grønvold
Hans Haagenen
Karin Hallas
Alena Hanzlova
Milan Hon
Andrej Hrausky
Hans Ibelings
Gabriele Kaiser
Audrys Karalius
Janis Lejnieks
Stuart MacDonald
Roy Manttari
Kent Martinussen
Vedran Mimica
Luca Molinari
Josep M^a Montaner
Rowan Moore
Henrieta H. Moravčíková
Winfried Nerdinger
Marja-Riitta Norri
Bitte Nygren
Shane O'Toole
Béla Pazar
Víctor Pérez Escolano
György Radványi
Didier Rebois
Sebastian Redecke
Arno Ritter
Anca Sandu Tomasevschi
Amber Sayah
Zenon Sierepeklis
Marcel Smets
Georgi Stanishev
Dietmar Steiner
Ana Cristina Tostões
François Valentiny
Roemer van Toorn
Linda Vlassenrood
Mirko Zardini
Elia Zenghelis

Two Different Ways of Being Modern

Roberto Collovà

If the notion of modernity has any meaning, it must inevitably be related to that of multiplicity and so there cannot be a single way of being modern.

Finally, there were three works to be considered for the prize, each one modern as far as I was concerned, but for different reasons: the Esplanade and Photovoltaic Plant by José Antonio Martínez Lapeña and Elías Torres in Barcelona, the Municipal Stadium by Eduardo Souto de Moura in Braga and the Netherlands Embassy by OMA / Rem Koolhaas and Ellen van Loon in Berlin.

The esplanade project is an inspired, nimble way of entering into the ambiguity that has gradually grown up over the last few years between architecture and sculpture. This work does not abandon its specific terrain but can nonetheless be interpreted as a gigantic sculpture to rival the colossi of ancient times. We might say that it simultaneously represents instability and the search for balance, that it's a response to a modern building's precise energy plan, and that it cleverly uses the positioning and bulk so typical of constructions that are meant to be *sighted from the sea*.

It is one of those ambiguous spaces resulting from the contemporary dissolution of public space in favour of other, less defined spaces with a greater wealth of possibilities, consolidating a range of identities depending on the moment and the event in question.

In spite of its great interest, however, Martínez Lapeña and Torres' work suffered from a kind of natural exclusion, like surrendering the field in order *to hold* a confrontation. A confrontation in which, incidentally, this work could have slightly altered the radicalism of the Jury's predominant orientation, bringing about a more specifically architectural and perhaps less ideological discussion.

But the main theme regrettably slipped towards one of those many common places or conflictive definitions that exist today in the field of architecture as culture closely linked to contemporariness; in this case the contrast between innovation and contextualism.

This confrontation therefore radically opposed the Netherlands Embassy and the Braga Stadium, these being the results of two lines of conduct of which only the former employed *innovation* and, subsequently and almost automatically, the main quality of modern architecture.

Someone said of the Braga Stadium: *it's like a building from the 60s*, unintentionally revealing an evolutionist or even stylistic interpretation of architecture. I would therefore like to talk here of the arguments that the concepts of both buildings seem to construct, to look for a specific and relatively objective field of confrontation.

Both buildings establish very strong relations with their setting; the first by means of integration within the dense city structured into apartment blocks and the second by constructing an authentic *landscape*.

The Netherlands Embassy complies with a whole series of operations. The first is the work carried out on the system of city blocks, the usual adding and reconstructing in the area of the missing part, which opposes those typical themes that propose the need to complete a system by means of an inspired syntactic variation, solidly anchoring a new complex fragment within this system.

The project's organisation is therefore thoroughly urban in nature. The Embassy programme is decomposed, repositioning the part that provides services and the part that receives them in the system's grid, as *members* of the island of homes, in such a way as to form a jointed or articulated building.

This generates an abstract urban ground plan, where a narrow L-shaped body, constituting the perimeter of a broad concavity, holds a compact *object*, in an asymmetric position, appearing as a wonderful pavilion.

On the basis of this anchoring in the city, the project simultaneously challenges all the classical themes of Le Corbusier's propaganda: dematerialisation, stereometry, free façades, transparency... and, among all these, the *promenade*, which is given the role of organising the Embassy pavilion.

The *promenade* concept interconnects with that of the ground plan variations. Even when I first glanced at these plans, it seemed as if I was looking at the fragments of a small medieval town. These two marvellous drawings, perfectly tracing the lineal development of the ground plans and sections of all the levels, illustrate the intention of this conceptual and historical vision of *promenade*, which crosses the whole pavilion from the ground floor to the terrace. With this terrace, which also helps to create the rising trajectory over the urban views, the already strong relationship with the city is consolidated. In this way, the city enters the building twice and the building virtually extends its internal infrastructure inside the city, thereby refashioning it to a certain extent in the eyes of visitors. Rem Koolhaas and Ellen van Loon take the Le Corbusier *promenade* discourse to its ultimate physical and virtual consequences. Like Le Corbusier and many other architects of the Modern Movement, they bring the city into the building, but without eschewing the ornamental (as in the Obus Plan).

From the *promenade*, the discontinuity of the routes can be observed and the inaccessibility of many parts of the building can be identified, as well as their separation and hierarchy. The Embassy programme is actually rigid, like a safe with a lot of compartments, and the *promenade* fulfils the role of apparently abolishing distances and inaccessibility.

With this aim in mind, and in terms of representative space, the building achieves the opposite and probably in relation to the Embassy programme, takes on a reticular and diffuse panoptic shape.

There is even a voyeuristic component in this trajectory that allows one to spy, so to speak, from above, diagonally, as if through a coloured filter; we see people passing by and they see us while we pass by but it is difficult to actually meet up and one has the impression of not being able to enter anywhere except by indirect means.

The building's other qualities have a certain nostalgia, albeit ironic, for an assortment of figures from the past. The doors obstinately conserve the thickness of the walls they interrupt, as if to mock the impenetrability of the offices and the image of enduring construction...

The powerful reference to industrial architecture produces a laconic image, given the type of parts and communications, designed as conveyor belts and tubs for humans, the use of modest materials and the unconventional nature of the spaces.

The use of commonplace materials is almost always associated with details striving to be ordinary or deliberately offhand. There is no design; all is Spartan.

In counterpart to this laconic nature is the dematerialisation produced by the disappearance of artificial light. The daytime volumetry decomposes at night with the microperforated facings projecting other forms. When the lighting conditions change, the meaning of the modest materials also changes; this unstable quality is responsible for the beautiful appearance of the building, although the *gold* metallic facings of the Sharoun buildings, whose brilliance and texture are ever reminiscent of classical domes, have been reduced here to grey.

All these operations are surprising to some extent and, behind the modern language, there is a hidden relationship with the city that is both decorative and baroque.

We could say that the OMA building is mature in terms of its history, since it is committed to an architecture that is not built merely as a counter-idea, but from a more critical point of view and with a more delicate, almost feminine attention to the forms of balance that allow real language to be created. With this project, OMA agrees to work within the rules of the city and discovers that this is no obstacle to feeling totally free. And it could be said that the desire to give architecture a demonstrative role is lessened.

It might also be the case that this quality of mediation is the other face of the development of architectural study: on the one hand, the work of investigation and, on the other, that of projects.

And, at the same time, this integration into the city is taken to its extreme, exercising a kind of totalising and radical contextualism that ensures the building, in addition to its urban and physical ties and relations with its environment, is seen as a solid nucleus, a kind of *black hole* that selectively and rapidly captures precise fragments of images of the close and distant city; downwards, upwards, forwards, backwards and diagonally, devouring them within the densely urban ambience of its entrails. Each section of road could be virtually extended hundreds or thousands of metres outside the building, forming the lines of a true virtual baroque plan.

In my opinion, the OMA building has an extraordinary and, in some respects, perfect intelligence. And, precisely because it is literally perfect, I believe it is also saturated, that it leaves no room for contradiction, for the improper use or transgression that are so common in life. The only location where a fortuitous, unpredictable life might find its place is precisely the *promenade* but, unlike that of Le Corbusier, which proposes a journey within the building, this seems more like a space of self-representation.

I have a liking for this architecture, with its perfection that is seductive and at the same time reclusive, but perhaps the two are not contradictory.

There is a specific functional programme and a place for the Braga football stadium by Eduardo Souto de Moura. This project is conceived as a way of completing the location via the programme. This project's most interesting characteristic is the fact that we can clearly perceive how the typologies usually employed in buildings used for sport have been purified. In such cases there is usually a certain automatism that almost inevitably ties the programme to the type and image of the architecture itself.

In order to carry out this meticulous work, Souto de Moura deconstructs the usual typology of stadiums, radically analyses this and extracts the essential building elements in an absolutely abstract way that allows him to place them at the same level as the other elements, those influenced by the location, subject in turn to the same process. These operations are absolutely specific. I believe that architecture, from the physical to the virtual, consists precisely of specific operations of this type.

The deconstruction and abstraction of the stadium into fragments that coincide with the necessary functional parts, the removal of other parts, also becoming abstract, as if some element of the project already existed, through reading and interpreting. This is a kind of deconstruction that resembles the rhetorical figure of metonymy on naming the stadium by its essential parts: the terraces and the roof.

As in other projects, for example in the Pousada de Bouro, and without any sense of guilt concerning his obligation to a modern future and without fear of a past to move away from, here Souto de Moura also performs a complex surgical operation. In this case it is in terms of the environment or rather the landscape; a modern operation, an authentic graft, worthy of a world of prosthetics and transplants, of an artificial world, of old and new anatomies, somewhat monstrous if compared to the conventionalism of the norm, and therefore a truly new kind of anatomy because they are also the result of a process and a discovery.

Souto de Moura's work is generous because the author does not focus on himself but on the problem to be resolved; it is a tranquil work, taking on the exceptional and often impossible challenge of finding a new nature, unafraid of making use of what has already been said to say it again, here and now, with just a slightly different nuance but one which nonetheless leads to radical changes and unusual landscapes.

All this is probably inspired by an unbiased, mythical interpretation of figures from afar: Greek theatre, for example, its absolute nature and, at the same time, its readiness for amputation, to find its place in a *natural* basin.

Here there is no *pleasant* harmony, there is no sacred respect for place: on the contrary, the operation reveals a certain hardness and an almost brutal mould. The contact between the logic of the principles of construction and the *conditions* of the location is totally artificial but obviously not in a decorative sense, as this is not based on the demands of composition but on the combination of elements and parts taken and found and on making use of minimum resources, with the absolutely modern conviction that anything is possible. Here there is no ideology.

Finally, or perhaps rather firstly, there is an elemental idea, a simple building principle like the lever, three sections in the form of three sheets or leaves that are almost self-supporting, like an archaic shelter, like Le Corbusier's tent.

It is a pleasing thought that, in these virtual times, our lives are still aided, as in the middle ages, by levers, wheels and counterweights.

This is not a question of a flight towards engineering, although it is an engineering problem; it is merely a question of resorting to a principle and to a situation of balance that, at one and the same time, establishes a stable construction but one based on a precarious, dynamic balance.

But this building, which rejects the usual limits of its peers, on the one hand melts into the near and distant landscape and, on the other, has cavernous, archaic internal spaces like industrial and technical grottos, Spartan like those of a nuclear base, evocative and architectural like Piranesi's Prisons. The bases of its unfinished pillars, feeding the imagination as if it were an excavation or a building under construction.

Someone once said "the absence of limits means that the clamour of the public is lost ...". It is possible; we visited the building when it was empty. But I can imagine the sound of a place like that, amid the shouts of an archaic battle and the reverberation of the rhythms of a rock concert. New sounds, unusual for a stadium.

And the urban façade, gigantic in size, that seems about to fall onto the square at any moment. Spaces and situations apparently reminiscent of the *shape of the world* "suspended... like on a balcony... leaning over a balustrade ... on other balconies or in theatre boxes above or below ..." as described by Italo Calvino, imaginary in the sense that they spark the imagination which, as he said, "...is a place where it's raining inside..." and intricate internal stairways that bring to mind the infinite colours of the people who will populate them.

K parece desvelar, más que forzar, una situación y por eso, en mi opinión, ganó.

Pues estamos ahora siempre en medio de una corriente hecha por la ciudad. Como en la ciudad, en este edificio ninguna estaticidad, ninguna detención o permanencia, en ningún sentido, será permitida. Obsérvese el asiento presidencial de la sala de reuniones: es como los otros pero está forrado de una estridente piel de vaca; esto es, bastará con un gesto arrancar la piel de vaca para que el que tiene el poder –inestabilidad máxima– sea devuelto a la condición de empleado. El embajador es el único que se salva de la corriente, pero, al hacerlo, adquiere una posición de singular peligro, expuesto al precipicio.

Manuel Castells evoca el cambio producido entre del ‘espacio de los lugares’ al ‘espacio de los fluidos’. Este es, con mucha aproximación, el asunto, y lo bueno es que ese ‘espacio de fluidos’ remite a, y pone en valor, un lugar: Berlín. Esa condición fluida está también presente en el expeditivo collage funcional que mereció la Mención especial al arquitecto emergente: dos usos distintos unidos, a la manera que abunda en Tokio, por la presión del fluido urbano, corriente abajo.

Volviendo al centro de la discusión, creo que el proyecto de Souto de Moura pinta como los europeos quisiéramos ser.

El de Koolhaas es una radiografía acerca de como somos.

+++++

Dos formas distintas de ser modernos

Roberto Collovà

Si la noción de modernidad tiene algún sentido, por fuerza hay que relacionarla con la de multiplicidad, y por lo tanto no puede haber una única forma de ser moderno.

Al final... las obras a considerar para el premio eran tres, cada una de ellas moderna, a mi modo de ver, por razones distintas: la Explanada y Planta Fotovoltaica de José Antonio Martínez Lapeña y Elías Torres en Barcelona, el Estadio Municipal de Eduardo Souto de Moura en Braga y la Embajada de los Países Bajos de OMA / Rem Koolhaas y Ellen van Loon en Berlín.

El proyecto de la *explanada* es una forma genial y ligera de entrar en la ambigüedad que ha ido creándose en los últimos años entre arquitectura y escultura. Es una obra que no renuncia a su terreno específico, y pese a ello puede leerse como una gigantesca escultura, que compite con los colosos de la antigüedad. Se diría que representa al mismo tiempo la inestabilidad y la búsqueda del equilibrio, que responde al programa preciso de un edificio moderno por la energía y que utiliza sabiamente la posición y el gran tamaño típico de las construcciones para ser avistadas desde el mar.

Es uno de esos espacios ambiguos que responden a la disolución contemporánea del espacio público en beneficio de otros, menos definidos y más ricos de posibilidades,

que consolidan identidades diversas según el momento y el evento que los atraviesa.

Pese a su gran interés, la obra de Martínez Lapeña – Torres sufrió una especie de exclusión natural, como para ceder el campo a la *celebración* de una confrontación, en la cual por cierto habría podido matizar el radicalismo derivado de la orientación predominante del jurado, abriendo una discusión más específicamente arquitectónica y tal vez menos ideológica.

Pero el tema principal se deslizó impropriamente hacia uno de los numerosos lugares comunes o definiciones conflictivas presentes hoy día en el campo de la arquitectura como cultura estrechamente vinculada a la contemporaneidad, en este caso la contraposición entre innovación y contextualismo.

La confrontación por lo tanto opuso de forma radical la Embajada de los Países Bajos y el Estadio de Braga como resultados de dos líneas de conducta de las que sólo la primera asumía la *innovación* y por consiguiente, casi de forma automática, la cualidad central de la arquitectura moderna.

Alguien dijo a propósito del Estadio de Braga: *parece un edificio de los años sesenta...*, revelando sin querer una interpretación evolucionista o incluso estilística de la arquitectura. Quisiera hablar aquí, por lo tanto, de los argumentos que parecen construir los conceptos de las dos obras, para buscar un plano de confrontación específico y relativamente objetivo.

Ambos edificios establecen relaciones muy fuertes con el entorno, en el primer caso mediante la integración en la ciudad densa y estructurada de las manzanas de casas, y en el segundo mediante la construcción de un auténtico *paisaje*.

El proyecto de la Embajada de los Países Bajos está regido por toda una serie de operaciones. La primera es una intervención en el sistema de manzanas urbanas, un típico añadido y reconstrucción en el área de la parte que falta, que a través de una variación sintáctica genial se enfrenta a los temas típicos que plantea la necesidad de completar un sistema, anclando sólidamente en él un nuevo fragmento complejo.

El proyecto tiene pues una organización rigurosamente urbana. El programa de la Embajada se descompone, reposicionando la parte que presta los servicios y la parte que los recibe en la parrilla del sistema, como *miembros* de la isla de casas, de tal manera que se forma un edificio articulado.

Esto genera una planta urbana abstracta, donde un cuerpo estrecho en forma de L, que constituye el perímetro de una amplia concavidad acoge, en posición asimétrica, un *objeto* compacto que se presenta como un precioso pabellón.

A partir de este anclaje con la ciudad, el proyecto se enfrenta a la vez a todos los temas clásicos de la propaganda de Le Corbusier: la desmaterialización, la estereometría, la fachada libre, la transparencia... y, entre todos ellos, la *promenade*, que es asumida como parte organizadora del pabellón de la Embajada.

El concepto de la *promenade* se entrelaza con el de las variaciones de la planta. Cuando les eché una primera ojeada, los planos ya me dieron la impresión de estar observando los fragmentos de una pequeña ciudad medieval.

Los dos preciosos dibujos en los que se transcribe el desarrollo lineal de las plantas y secciones de todos los niveles ilustran perfectamente la intención de esa visión conceptual e histórica de la *promenade*, que atraviesa todo el pabellón, desde la planta baja hasta la terraza. Con esta última, que también es una operación de construcción del recorrido ascensional sobre las vistas urbanas, se consolida la relación ya muy fuerte con la ciudad, que de esta forma entra dos veces en el edificio, el cual a su vez prolonga virtualmente su infraestructura interna dentro de la ciudad y así en cierto modo la refunda a los ojos de los visitantes. Rem Koolhaas y Ellen van Loon llevan hasta sus últimas consecuencias físicas y virtuales el discurso de Le Corbusier sobre la *promenade*. Al igual que Le Corbusier y otros muchos arquitectos del Movimiento Moderno, hacen entrar la ciudad dentro del edificio, sin rehuir lo pintoresco (como en el Plan Obus).

Desde la *promenade* se advierte la discontinuidad de los recorridos, se constata la inaccesibilidad de muchas partes del edificio, su separación y jerarquía. En realidad el programa de la Embajada es rígido como el de una caja fuerte con muchos compartimentos, y la *promenade* desempeña la función de anular aparentemente las distancias y las inaccesibilidades.

Con este objetivo, referido al espacio representativo, el edificio realiza al contrario y, probablemente en relación al programa de la Embajada, una forma de panóptico reticular y difuso.

Incluso hay un componente voyeurista en este recorrido que permite espiar por así decirlo desde lo alto, desde abajo, en diagonal, como a través de un filtro coloreado; vemos a los que pasan y nos ven mientras pasamos, pero resulta difícil encontrarse de veras, y uno tiene la impresión de no poder entrar en ningún sitio si no es indirectamente.

Las demás cualidades del edificio manifiestan cierta nostalgia, aunque sea irónica, de figuras heterogéneas del pasado. Las puertas conservan obstinadamente el grosor de paredes que se entreabren, como para ironizar acerca de la impenetrabilidad de los despachos y acerca de la imagen de la construcción duradera...

La poderosa referencia a la arquitectura fabril produce una imagen lacónica, por la tipología de las partes y de las comunicaciones, diseñadas como cintas y comederos para seres humanos, por la utilización de materiales pobres, por el carácter no convencional de los espacios.

El uso de los materiales corrientes se asocia casi siempre con un detalle que intenta ser ordinario o deliberadamente descuidado. No hay diseño, todo es espartano.

El contrapunto del carácter lacónico se obtiene a través de la desmaterialización que se produce con la desaparición de la luz artificial. La volumetría diurna se descompone por la noche proyectando otras formas a través de los revestimientos de chapa microperforada. Cuando cambian las condiciones de luz cambia el sentido de los materiales pobres; esta cualidad inestable es la encargada de la representación preciosa del edificio, a pesar de que los revestimientos metálicos *de oro* de los edificios de Sharoun, cuya brillantez y granulado todavía aluden a las cúpulas clásicas, aquí se han reducido al gris.

Todas las operaciones son en alguna medida sorprendentes, y detrás de un lenguaje moderno se oculta en realidad una relación con la ciudad de tipo pintoresco y barroco.

Podemos decir que el edificio de OMA es, respecto a su historia, un edificio maduro ya que se compromete con una arquitectura no construida únicamente como contra-idea, sino desde un punto de vista más crítico y una atención más delicada, casi femenina, hacia formas de equilibrio que permiten la elaboración de un verdadero lenguaje. Con este proyecto, OMA acepta trabajar dentro de las reglas de la ciudad y descubre que ello no es ningún obstáculo para sentirse absolutamente libre y se diría que la preocupación por darle a la arquitectura un papel demostrativo se atenúa.

Y es posible que esa cualidad de la mediación sea la otra cara del desdoblamiento del estudio de arquitectura: por una parte la oficina de investigación y, por otra, la de proyectos.

Y al mismo tiempo esta incardinación en la ciudad es llevada a sus últimas consecuencias, ejerciendo una forma de contextualismo totalizador y radical que hace que el edificio, además de sus lazos y relaciones urbanas y físicas con el entorno, pueda ser visto como un núcleo sólido, una especie de *agujero negro* que capta selectivamente y a alta velocidad fragmentos precisos de imágenes de la ciudad próxima y distante, hacia abajo, hacia arriba, hacia adelante y hacia atrás, en diagonal, y los engulle dentro del ambiente densamente urbano de sus vísceras. Cada tramo de calle podría prolongarse virtualmente cientos o miles de metros fuera del edificio constituyendo los trazados de un verdadero plano barroco virtual.

El edificio de OMA me parece de una inteligencia extraordinaria y en cierto modo perfecto. Y a la vez, precisamente por ser literalmente perfecto, creo que está saturado, que no deja espacio a la contradicción, al uso impropio y a la transgresión que son propios de la vida. El único espacio en que parece hallar su lugar una vida eventual e imprevisible es justamente la *promenade*, pero al contrario que la de Le Corbusier, que proponía un viaje dentro del edificio, ésta parece más bien un espacio de autorrepresentación.

Esta arquitectura se me antoja, en su perfección, seductora y a la vez reclusiva, pero quizás no haya contradicción entre ambas cosas.

Para el Estadio de fútbol de Braga de Eduardo Souto de Moura, hay un programa funcional concreto y hay un lugar. El proyecto es concebido como una forma de completar el lugar a través del programa.

La característica más interesante de este proyecto es que se percibe muy claramente el trabajo de depuración de las tipologías que suelen emplearse en los edificios destinados al deporte. En estos casos suele haber un cierto automatismo que liga casi unívocamente el programa al tipo y a la imagen de la propia arquitectura.

Para realizar este trabajo minucioso, Souto de Moura desconstruye la tipología habitual de los estadios, hace de ella una crítica radical y extrae los elementos constitutivos esenciales de una forma absolutamente abstracta que permite ponerlos al mismo nivel que los demás elementos, los que vienen marcados por el emplazamiento, sometidos a su vez al mismo proceso. Estas operaciones son absolutamente específicas. Creo que la arquitectura, desde lo físico a lo virtual, consiste justamente en operaciones específicas de este tipo.

Deconstrucción y abstracción del estadio en fragmentos coincidentes con las partes funcionales necesarias, remoción de otras partes, convertidas igualmente en abstractas, como si ya existiese algún elemento del proyecto, a través de un trabajo de lectura y de interpretación. Se trata de una forma de desconstrucción que se asemeja a la figura retórica de la metonimia al nombrar el estadio a través de sus partes esenciales: las gradas y la cubierta.

Como en otros proyectos, por ejemplo en la Pousada de Bouro, Souto de Moura, sin ningún sentimiento de culpa respecto a la obligación de un futuro moderno y sin miedo respecto a un pasado con el que marcar distancias, realiza también aquí una operación de alta cirugía, en este caso ambiental o mejor paisajística, una operación moderna, un auténtico injerto, digno de un mundo de prótesis y trasplantes, de un mundo artificial, de viejas y nuevas anatomías, en cierto modo monstruosas, si las comparamos con el convencionalismo de las tipologías usuales y por tanto auténticamente nuevas, también por ser fruto de un proceso y de un descubrimiento.

La obra de Souto de Moura es una obra generosa, ya que el autor no se centra en sí mismo, sino en el problema que hay que resolver; es una obra tranquila, que acepta el desafío excepcional y a menudo imposible de hallar una naturaleza nueva, que no teme valerse de lo que ya se ha dicho para intentar decirlo de nuevo aquí y ahora, sólo con algún matiz diferente pero que sin embargo genera cambios radicales y paisajes inusitados.

Todo esto se inspira probablemente en la lectura mítica y sin prejuicios de figuras que vienen de muy lejos: los teatros griegos, por ejemplo, su carácter absoluto y a la vez su disponibilidad para la amputación, para hallar su lugar en una hondonada *natural*.

Aquí no hay ninguna armonía *amable*, no hay respeto sagrado por el lugar; al contrario, la operación revela una cierta dureza y una matriz casi brutalista. El contacto entre la lógica del principio constructivo y las *condiciones* del lugar es totalmente artificial y no en un sentido pintoresco, por supuesto, ya que no se basa en la exigencia de componer, sino en la combinación de elementos y partes traídas y encontradas y en el aprovechamiento de recursos mínimos, con la convicción absolutamente moderna de que todo es posible. Aquí no hay ninguna ideología.

Finalmente, o quizás mejor dicho en primer lugar, existe una idea elemental, un principio constructivo simple como la palanca, tres partes coincidentes con tres hojas que casi se aguantan solas, como una cabaña arcaica, como la tienda de Le Corbusier.

Es agradable no olvidar que en la época de lo virtual todavía vivimos ayudados por palancas, ruedas y contrapesos, como en la Edad Media.

No se trata de una fuga hacia la ingeniería, aunque sí es un problema de ingeniería; se trata simplemente de recurrir a un principio y a una situación de equilibrio que escenifica a un tiempo la construcción estable pero basada en un equilibrio precario y dinámico.

Pero este edificio, que rechaza los límites usuales de sus congéneres, por una parte se funde con el paisaje próximo y lejano, y por otra tiene espacios internos cavernosos y arcaicos como grutas, industriales y técnicos, espartanos como los de una base nuclear, evocadores y arqueológicos como las Prisiones de Piranesi. Las bases de sus pilares parecen inacabadas, alimentando la imaginación como si se tratara de una excavación o de un edificio en construcción.

Alguien ha dicho que "la ausencia de límites hará que el clamor del público se pierda...". Es posible, nosotros visitamos el edificio vacío. Puedo imaginarme el sonido de un sitio así, entre los gritos de una batalla arcaica y el retumbar de los ritmos de un concierto de rock. Sonidos nuevos, insólitos para un estadio.

Y la fachada urbana de tamaño gigantesco que parece que vaya a caer sobre la plaza de un momento a otro. Espacios y situaciones, que parecen recordar la *forma del mundo* "suspendido... como en un balcón...asomado a una balastrada... en otros balcones o palcos de teatro por encima o por debajo..." descrita por Italo Calvino, imaginarios en el sentido de que hacen volar la imaginación que, como él decía, "...es un lugar dentro del cual llueve..." e intrincadas escaleras internas que evocan los colores infinitos de la gente que las poblará.

Photographic Credits
Créditos Fotográficos

Jury proceedings

Roberto Collovà
Jordi García
Diane Gray

**Netherlands Embassy
Berlin**

Phil Meech
Christian Richters

BasketBar

Luuk Kramer
Jeroen Musch
Hans van Leeuwen

30 St Mary Axe

Nigel Young /
Foster and Partners

**Selfridges & Co
Department Store**

Soren Aagaard
Richard Davies
Norbert Schoerner
Courtesy of Selfridges

**Forum 2004 Esplanade
and Photovoltaic Plant**

Martínez Lapeña-Torres

**Braga Municipal
Stadium**

Paulo Catrica
Christian Richters

**University Library
Utrecht**

Jan Bitter
Bas Princen

Minicity Model Park

Cemal Emden

**Ardennes Leather
Tannery**

Julien Abinal

**Museum of World
Culture**

Hélène Binet

Vista

Stephen Ambrose
Chris Gascoigne

Kunsthau Graz

Colin Fournier
Niki Lackner
MN

**Art Centre -
Casa das Mudas**

Leonardo Finotti

T-Center St. Marx

Paul Ott

**Pedestrian Bridge
and Capitania Building**

Jordi Bernadó
Infraestructures
del Llevant

Museum for Children

Thomas Mennel
Paul Ott

Millau Viaduct

Daniel Jamme
Ben Johnson
Nigel Young /
Foster and Partners

**Ferrari Product
Development Centre**

Maurizio Marcato
Ramon Prat

EFAFLEX Door Systems

Margherita Spiluttini

**Adolescent Centre,
Côchin Hospital**

Georges Fessy

Maritime Youth Centre

Julien De Smedt
Emil Hilmer

Social Housing

Lacaton & Vassal
Philippe Ruault
SOMCO

Kärsämäki Church

Jussi Tiainen

**Barcelona International
Convention Centre**

J. Orpinell, X. Basiana,
C. Raso, A. Stössel
Kristien Daem
Xavier Ribas

The Scottish Parliament

Joan Callis
Duccio Malagamba
Christian Richters

**Southeast Coastal Park
and Auditoriums**

Ramon Prat
Jordi Todó / TAVISA

**Restoration of the
Martos Mill and Urban
Development of the
Stadium Bank**

Fernando G. Pino

Sphinxes

Jeroen Musch

**Monastery of Our Lady
of Novy Dvur**

Stepan Bartos
Richard Glover

Town Hall Hennigsdorf

bitter + bredt

living room

Quirin Lepperd

**Ministry of Culture
and Communication**

Nicolas Borel

An Turas Ferry Shelter

Colin Harris
Charlie Hussey
Peter Mackinven
Donald Urquhart