APROXIMACIÓN A LA ARQUITECTURA DE JEAN NOUVEL

Ángel Asenjo Díaz

En los casos de los arquitectos Frank Gehry, Zaha Hadid o Norman Foster, circunstancias especiales que concurrieron en los años en que fueron publicado los respectivos anuarios nos motivaron a elegirlos como objeto de nuestro artículo. En este caso, sin ninguna significación especial, hemos considerado que la concurrencia en este año de las terminaciones de obras tan significativas como la del Museo del Louvre de Abu Dabi, la del Museo Nacional de Qatar o la de la Filarmónica de París, son motivos más que suficientes para abordar este trabajo sobre el arquitecto Jean Nouvel.

Este estudio forma pues parte de la serie de relatos que estamos realizando en los últimos años, sobre los más significados arquitectos del panorama arquitectónico actual, del periodo comprendido entre el último cuarto del siglo pasado y los años iniciales del actual.

Tanto Jean Nouvel como los otros arquitectos estrella anteriormente estudiados, son todos ellos exponentes de una excepcional creatividad y protagonistas de una aportación de valor incalculable a la arquitectura contemporánea, momento excepcional de la historia de la arquitectura, y en el que consideramos han concurrido aportaciones que han dotado a la arquitectura de una gran riqueza formal y creativa, logrando cotas jamás alcanzadas.

INTRODUCCIÓN

Para un mejor entendimiento de las circunstancias, que de alguna forma han determinado la obra de Jean Nouvel y de la arquitectura en general, hemos de recordar que el 2 de junio de 2008, en la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos, le fue concedida la medalla del Premio Pritzker de Arquitectura. Dos meses después, el 15 de septiembre de 2008, a unos trescientos kilómetros de la ciudad en la que fue concedido este premio, la empresa de servicios financieros Lehman Brothers anunció su quiebra, lo que supuso el origen de una de las mayores crisis económicas conocidas en la historia de la humanidad. Este hecho supuso un cambio radical en la producción de la arquitectura del mundo entero, lo que afectó a todos los intervinientes en la misma.

Desde esta perspectiva entenderemos mejor la figura de Jean Nouvel, un excelente arquitecto, que ha sabido captar de forma sensible las modificaciones de toda índole que han concurrido en su época. En su generación pocas obras han sabido captar, como las suyas, el tiempo que les tocó vivir y presentarlo como expresión de lo contemporáneo.

La trayectoria, el tamaño, la procedencia de los encargos y la mutación continua que desde el origen de la mencionada crisis ha vivido la profesión del arquitecto a nivel mundial, está perfectamente expresado en la trayectoria de la obra arquitectónica de Jean Nouvel, localizada tanto en el periodo anterior y como en el posterior a la crisis indicada. En este tiempo, los signos más visibles en su obra del cambio producido por este cataclismo económico, social y político, se encuentran en una clara deslocalización de sus proyectos y en el inexorable cambio habido en el papel del arquitecto en la sociedad.

En este sentido puede observarse que, con anterioridad a la crisis, Jean Nouvel mantenía la mayor parte de su trabajo en Francia y en Europa, con apenas un par de encargos en Estados Unidos, mientras que después de la crisis, se muestra como un arquitecto con encargos de proyectos planetarios. En todos ellos, y este es su gran valor, ha buscado que su arquitectura diera lugar a respuestas «icónicas» en contextos necesitados de identidad, ávidos de una arquitectura en la que reconocerse, lo que lejos de resultar banal, obligó al arquitecto a profundas reflexiones resueltas siempre de forma positiva, como consecuencia de su innegable capacidad creativa.

Por otro lado, la capacidad de inventiva del taller Nouvel mostrada durante el período comprendido entre los años 2007 y 2018, debería de entenderse en todos los casos como de una depuración de su arquitectura. Su trabajo ha apostado por ahondar en el interior de sus ideas, más que en la exploración de nuevos territorios. El «continente Nouvel» ya había sido conquistado en las décadas anteriores, pero lejos de cualquier autocomplacencia se ha esforzado en la elongación de los límites y en la depuración de sus temas, que es donde se percibe el valor de sus obras. La repetida reelaboración de las ideas de lo indefinido, lo inmaterial, lo transparente, lo brillante y lo ligero tienen un hondo significado en sus obras, pues constituye un rico potencial para investigar tanto su propia trayectoria como el sentido de lo contemporáneo, que en todas puede percibirse.

Para entender mejor su arquitectura se ha de comprender que en su obra radican todas las claves que el propio Nouvel ha puesto sobre la mesa, entre las que cabe destacar el flirteo con la filosofía francesa, consecuencia de su amistad personal y su cercanía con el pensamiento de los más importantes filósofos (Derrida, Foucault, Deleuze, Baudrillard, etc...). De esa cercanía realiza un trasvase terminológico para elaborar un discurso de palabras cargadas de sugerencia y de oscuridad real para el mundo de la arquitectura (fatalidad, seducción, erotismo, etc...). De dicho discurso se deduce su negación explícita a ser interpretado en términos formales o estilísticos, la felicidad de considerarse un arquitecto cuyos procedimientos se solapan con los de los cineastas (consecuencia quizás de su prolongada relación con el director Wim Wenders) y la imposibilidad de situar su biografía, sus referencias o su aprendizaje como origen de su obra hasta recordar su período de formación con Claude Parent y Paul Virilio. También se explica así la diversidad de sus socios y colaboradores, con lo que ha construido una costra interpretativa que constituye una armadura férrea para evitar ser descifrado.

JEAN NOUVEL. FOTO: HISAO SUZUKI

Ante estas dificultades interpretativas de sus obras, algunos críticos han tenido la tentación de reconsiderar los sentimientos latentes, en lugar de las decisiones formales y estéticas, que permiten más fácilmente acceder a las líneas de coherencia en cada trabajo, a fin de unificarlas o estructurarlas, proponiendo así una teoría capaz de explicar su obra. Tampoco es fácil interpretar esta obra como una serie de frag-

mentos, pues resulta difícil explicitar las raíces de la contemporaneidad de su trabajo sin inventar una falsa integridad del mismo. El análisis de su obra no es por tanto tarea sencilla.

ORIGEN Y FORMACIÓN. (1945-1982)

Nace en Fumel, Lot et Garonne, Francia, en 1945, una pequeña villa de la región francesa de Aquitania. En un principio, Jean Nouvel quiso ser pintor, pero en 1964 ingresó en la École des *Beaux Arts* de Burdeos, tras realizar los estudios primarios, y en 1969 es admitido con el número uno en los exámenes de acceso en la École Nationale Supérieure des *Beaux Arts* en París. Obtiene el título de Arquitecto, siendo nombrado *Chevalier de l´Ordre national du Mérite* en 1972. Se casó pronto, antes de acabar la carrera, lo que le obligó a tener que trabajar, consiguiendo entrar en el estudio de Claude Parent y Paul Virilio, de los años 1967 a 1972. Esta colaboración fue su verdadera escuela de arquitectura, ya que para él su formación universitaria fue una experiencia muy superficial, pues le tocó vivir años convulsos de la vida universitaria de París. Estos arquitectos eran los más avanzados en ideas en aquel momento, y de ambos aprendió mucho. Parent y Virilio producían una revista denominada *Architecture Principe,* donde se discutía sobre la continuidad del espacio oblicuo, los pliegues, las pendientes y otros muchos conceptos arquitectónicos. Después de cinco años de trabajar en esta oficina, Claude Parent le dijo que ya había aprendido lo suficiente y que le iba a ayudar para que continuara en solitario el ejercicio de la profesión.

En 1972, Jean Nouvel fundó su primer despacho con François Seigneur, un arquitecto amante de las intervenciones artísticas en el entorno construido. Con anterioridad, en 1971, fue designado arquitecto de la exposición de arte de la Bienal de Paris, cuando todavía no tenía el título de graduado y, en 1980, influyó de forma determinante para que esta Bienal incluyera formalmente una sección dedicada a la arquitectura. Esta participación en actividades no estrictamente del ejercicio de la profesión fue una constante en su vida desde la fase inicial de su carrera, durante la que tuvo una señalada participación en debates de la Escuela de Arquitectura y en el ámbito del movimiento social de mayo de 1968, discrepando sobre el papel de la arquitectura en el entorno urbano. También fue cofundador del movimiento «marzo de 1976», del *Syndicat de l'Architecture* en 1977, y uno de los instigadores de un «anti-concurso» para intentar mejorar el destino de la zona de *Les Halles* de París, donde se ubicaban los antiguos mercados parisinos, que se proponía fueran arrasados para crear un discutible espacio verde y un desafortunado centro comercial subterráneo al más puro estilo de Piranesi, proyectado por Ricardo Bofill. Junto a dicha zona se realizó posteriormente el Centro Pompidou, de los arquitectos Richard Rogers y Renzo Piano, con reminiscencias importantes de las ideas del movimiento denominado *Archigram,* aportando una innovadora concepción de la arquitectura.

La primera obra de una cierta relevancia proyectada por Jean Nouvel es la *Maison Dick*, en Saint-André-Les-Vergers, Francia, en 1976, que diseñó como ejemplo de arquitectura crítica, y que fue rechazada por la Administración Local, tras lo que abandonó su diseño y solicitó a las autoridades que corrigieran la normativa. Su claudicación fue su acto de censura hacia la administración.

Más tarde, en 1977, realizó el proyecto de la *Clínica Médica* diseñada para Bezons, en el Val D'Orse, cerca de París, que también se planteó como un acto de rebelión, aunque en otro sentido. En este inhóspito entorno, el arquitecto se decantó por revestir una estructura de hormigón bastante sencilla con una piel de aluminio e insertarle detalles diversos, como los ojos de buey, más propios de la arquitectura marítima que de la hospitalaria. El barco diseñado es un edificio pesado y brutal, expresa el contraste entre la esperanza de navegar y la realidad de estar anclado a su emplazamiento. En esta obra el

INSTITUTO ANNA FRANK, ANTONY, ISLA DE FRANCIA

arquitecto se aleja del Movimiento Moderno y busca la ligereza de la arquitectura asentada en el terreno.

En 1978, diseñó el *Instituto Anna Frank*, en Antony, en la región de Île-de-France, en el departamento francés de los Altos del Sena, que con frecuencia se ha descrito como una de las estructuras más brutales del arquitecto, ya que, frente a la imposición de ampliar un sistema prefabricado, redujo el lenguaje formal al vocabulario mínimamente exigible, haciendo un uso amplio del ladrillo color ceniza, de la iluminación en zigzag y de unas plantas decorativas especialmente agresivas. En este edificio recurrió a materiales industriales situándose con rotundidad frente al concepto erróneo de la prefabricación, que afeó tantos barrios franceses y europeos hasta el punto de convertirlos en entornos casi inhabitables.

Más tarde, en 1980, en el proyecto de renovación parcial del *Teatro Belfort*, en la ciudad de Belfort, en la región de Borgoña-Franco Condado (Francia) un edificio construido en el siglo XIX y sometido a dos restauraciones a principios y finales del Siglo XX, y que realiza en colaboración con los arquitectos François Seigneur y Jacques le Marguet, decide abrir la estructura antigua del teatro a la ciudad y cortarlo de forma brutal, dejando a la vista señales de las mediocres restauraciones realizadas anteriormente y los puntos débiles del diseño original. En esta obra Jean Nouvel se erige como uno de los primeros arquitectos que aplica el tipo de restauraciones toscas, que tanta popularidad cobraron en la década de los noventa, al dejar las paredes con huellas de cicatrices reales o varias capas de pintura, con un presupuesto más ajustado, lo que permite observar como la historia del edificio sigue estando presente.

Poco después, cuando se instauró el gobierno del Presidente François Mitterrand en 1981, Jean Nouvel buscó la contratación de alguno de los grandes proyectos parisinos emprendidos por este gobierno, pero no vio hecha realidad esta ilusión en el concurso para el diseño del nuevo Ministerio de Hacienda y Finanzas a orillas del Sena, ni tampoco fue seleccionado para diseñar el simbólico edificio del *Ar-*

INSTITUTO DEL MUNDO ÁRABE, PARÍS. FOTO: HISAO SUZUKI

che de la Défense, ni para la reconstrucción del *Grand Louvre*, que ha pasado a la historia por la famosa pirámide. Pero dentro de los grandes proyectos impulsados por Mitterrand, a Jean Nouvel le fue adjudicado el concurso para erigir el edificio del Instituto del Mundo Árabe, en la margen izquierda del Sena, en los terrenos que quedan detrás de la catedral de *Notre Dame*, diseñado en colaboración con Gilbert Lezenes, Pierre Soria y *Architecture Studio*, obra que le catapultó a un nivel internacional, cerrando definitivamente este período inicial de su trayectoria profesional.

PRIMERA ETAPA (1983-1990)

Después de un intenso e interesante período de aprendizaje y de introducción en el ejercicio libre de la profesión, cuando contaba algo menos de cuarenta años le fue adjudicado el importante proyecto de *El Instituto del Mundo Árabe* (1983-1987), en París, resultando una obra espléndida en todos los sentidos, y conocida a nivel mundial. El edificio es un centro cultural que incluye un museo y una sala de exposiciones temporales, una biblioteca, un centro de documentación, un auditorio para espectáculos y conferencias, un restaurante y talleres infantiles, conformado todo ello por elementos arquetípicos de la arquitectura árabe tradicional, en la que predominan la interioridad, el tratamiento de la luz mediante bastidores y filtros, y la superposición de tramas. La fachada frontal es la que mejor interpreta las series de figuras geométricas frecuentemente utilizadas en la cultura árabe, dándoles forma contemporánea de diafragmas móviles, muy similares a los de una cámara fotográfica. El juego espacial de la fachada, en la que se considera la contracción y la expansión, evoca a las salas hipóstilas de las mezquitas árabes, proporcionando al lugar una cierta magia como resultado de los reflejos, las refracciones y los efectos de contraluz producidos por la fachada. Este centro se concibió como un escaparate del mundo de la cultura árabe en París.

De forma paralela, y como consecuencia de haber desarrollado en diversos concursos una serie de ideas sobre viviendas sociales, desarrolló el proyecto de un edificio de *Viviendas Sociales* en la localidad de Saint-Ouen, departamento de Sena-San Denis, Francia, (1983-1987), en el que partió de la idea de conseguir un cincuenta por ciento más del espacio habitual en este tipo de viviendas, simplificando la volumetría, reduciendo al máximo los espacios de uso colectivo y ajustando al mínimo el presupuesto de las obras, para lo que utilizó técnicas y productos industriales, aplicando un estricto control de la gestión de la construcción. El resultado fue muy positivo, pues se lograron viviendas espaciosas con doble orientación, cuyas ventajas se han confirmado a lo largo de los años.

Esta solución fue llevada poco después al conjunto de *Viviendas Experimentales Nemausus*, en la localidad de Nimes, en Francia (1985-1987) con una variedad de distribuciones bastante

ÓPERA DE LYON, LYON. FOTO: HISAO SUZUKI

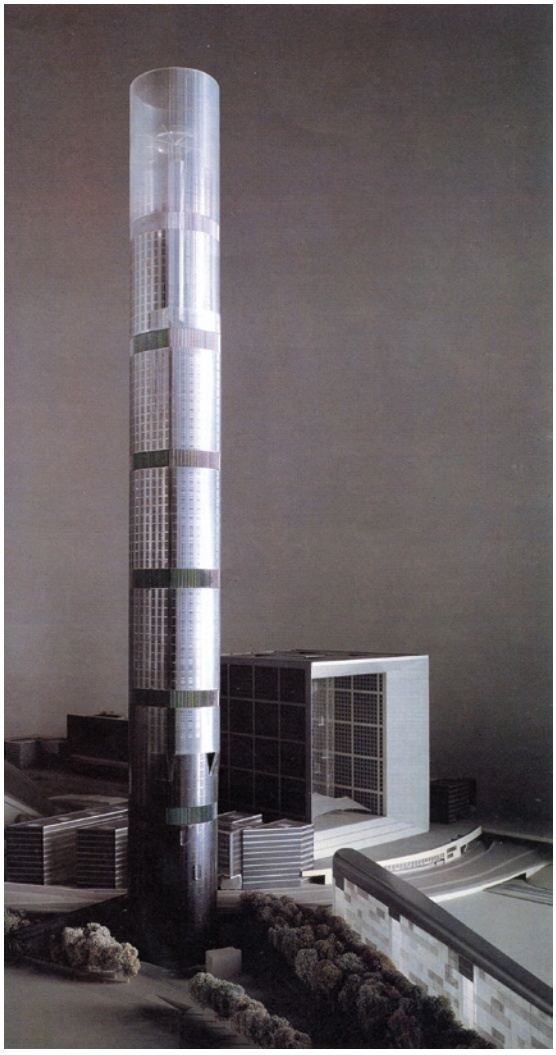
amplia de uno a tres niveles y programas funcionales diversos, de forma que todas las viviendas tuvieran doble orientación. Se utilizaron cubiertas de uso colectivo, con acceso a las viviendas y rellanos y escaleras exteriores, así como espaciosas terrazas privadas, todo ello resuelto con una construcción sencilla, a base de hormigón ligero y revestimientos de chapa de aluminio. En este proyecto pretende transformar ciertas ideas estereotipadas relativas a este tipo de viviendas, imponiendo la planta libre, los tabiques semitransparentes o las escaleras de tipo industrial, con lo que alcanzó un magnífico resultado.

Poco después, desarrolló el proyecto de rehabilitación y reforma del edificio de la Ópera de Lyon, en la ciudad francesa del mismo nombre (1986-1993), que diseñó sobre un edificio del siglo XIX, situado en pleno corazón de la ciudad, preservando las fachadas y arcadas neoclásicas para mantener el diálogo con su entorno urbano, así como el gran vestíbulo con sus techos y paredes recubiertas de decorados dorados, auténtico símbolo de la arquitectura de su tiempo. El actual teatro triplica su volumen inicial, situando la sala principal y la de ensayo en la parte inferior, y las salas de estudio en la planta superior. La sala de ópera suspendida suscita en el espectador una mezcla de sensaciones sorprendentes, consecuencia del solemne ritual celebrado sobre el fondo de una sinfonía de colores intensos, negros, dorados y rojos con reflejos deslumbrantes sobre el revestimiento, lo que unido al vértigo que produce la escalera mecánica que asciende a la parte superior del teatro, nos envuelve de una forma especial, trasmitiendo sensaciones muy diversas de gran impacto formal y estético.

Más tarde, aborda el proyecto del edificio de la *Sede Social de la Agencia CLH/BBDO* en la Île Saint-Germain, en París, (1981-1992). Este entorno especial le sugirió la idea de disponer el edificio anclado en tierra firme como si de una embarcación se tratase. El proyecto se ins-

pira también en una metáfora de la ostra, cuya concha gastada esconde el nácar en su interior, expresión del fuerte contraste existente entre el exterior tosco y oscuro y el interior suave, claro y brillante. El edificio se desarrolla en tres niveles con dos grandes espacios vacíos en el interior, a los que se asoman unas amplias galerías de circulación y acceso a las dependencias de trabajo. La cubierta dispone de parcelas abatibles, que permiten descubrir al exterior los espacios centrales del edificio.

TORRE SIN FIN, PARÍS. VISTA DE LA MAQUETA CON EL ARCO DE LA DÉFENSE A LA DERECHA. FOTO: GEORGES FESSY, DUMAGE STUDIO LITTRÉ



Con independencia de los conceptos utilizados en sus últimos proyectos, acomete el proyecto del conjunto de la *Tour Sans Fins* (Torre sin fin), en una parcela situada de forma próxima al *Grand Arche de la Défense*, en París (1989-1994), explorando los límites del edificio en una estética regida por una doble desaparición, la de la base, pesada, corpórea y oscura y la difuminación en altura a través de una progresiva desmaterialización de la fachada, que se confunde con el cielo en su límite superior, y cuya evanescencia se va acentuando por las distintas colaboraciones del cristal. La Torre, cuando se llevase cabo, aspiraría a ejecutarse como una construcción sensible y suave, expresión de una tensión vertical conceptualmente infinita. La torre se acompañaba de un edificio alargado y de baja altura, en forma de aleta, que acentuaba su aspecto ascensional, dialogando con la masa geométrica del Grand Arche y complementando su composición volumétrica.

En este tiempo aborda el proyecto del edificio del *Palacio de Congresos de Tours* en la localidad de Tours, Francia (1989-1993), que incluía tres auditorios de 2.000, 750 y 350 plazas de aforo, cuyo programa funcional completaba con un restaurante, boutique e instalaciones complementarias. El solar era estrecho y alargado, y las alturas, alineaciones y límites permitidos, así como el paisaje, imponían unas restricciones rigurosas al proyecto. Se intentó diseñar un edificio que se integrara en el contexto urbano, organizado y complejo, en el que se implantaba para aprovechar las sinergias del mismo. Por ello se decidió situar en este lugar un objeto oblongo, ligero y atrevido a la vez, sujeto a una permanente dialéctica entre opacidades y transparencias, vacíos y llenos. Las masas corpóreas de los auditorios parecen suspendidas y envueltas en una funda de cristal transparente cubierta por un revestimiento de chapa típica de la región, que se prolongaba hasta la marquesina. Los acabados interiores de los auditorios eran diferentes y en conjunto constituían una interesante arquitectura preludio de futuros desarrollos.

De forma casi simultánea, proyectó el edificio de la *Fábrica Cartier en Saint-Imier*, en la localidad suiza de Villeret (1990-1993), concibiéndola como un bloque de cristal, dedicado a la fabricación de relojes de lujo de las marcas Cartier Internacional y Baume & Mercier, que se abre hacia el exterior, protegido a la vez por una potente marquesina metálica. Desde el interior se divisa la vista panorámica del paisaje que lo rodea, lo que le aporta una luz suave y tamizada. Tanto la organización espacial como la estructura principal del edificio, enfatizan la horizontalidad del conjunto. La creación de un espacio fluido y uniforme se ve reforzado por la utilización del color en toda una gama de matices, que cambian según el tipo de material y la estructura que recibe, produciendo una sensación de espacio difuso y paradójicamente un efecto íntimo y cálido.

Y cerramos este período con el proyecto del edificio de *Viviendas Sociales Bezons* en la localidad de Bezons, en París, (1990-1993), situado en el extrarradio y desarrollado mediante un zócalo comercial y de oficinas que sirve de base para un conjunto de las viviendas. Conformado por dos edificaciones alargadas y perpendiculares a la avenida, a la que da la fachada del conjunto, se crea en el interior un espacio amplio de uso colectivo alejado del ruido ambiental. En este proyecto se reafirman las ideas desarrolladas en los proyectos realizados anteriormente de esta naturaleza, desarrollando espacios interiores generosos, mínimamente distribuidos, con doble orientación, ventilación cruzada y un conjunto de estrategias constructivas que le confieren un carácter muy personal.

SEGUNDA ETAPA (1991-1999)

Después de un intenso período en el que Jean Nouvel consolida su figura profesional con obras muy interesantes, arrancamos esta segunda etapa, con el proyecto del edificio de la *Fundación Cartier*, en París (1991-1995). En este impresionante edificio trató de crear una arquitectura ligera de acero finamente tramado, en donde el juego arquitectónico consiste en difuminar los límites del objeto e impedir la lectura inmediata de un volumen sólido. La poética vaporosa de lo evanescente permite a su entorno disfrutar percibiendo los magníficos árboles del jardín de la fundación y de sus obras de arte. La fachada de acero, aluminio pulido y cristal, permiten que el edificio se desborde, pues los árboles aparecen por detrás y generan una enorme ambigüedad entre interior y exterior. Las escaleras etéreas se enganchan en la fachada oriental y los ascensores sin cables exteriores resbalan por el vidrio de la fachada, que en la última planta se prolonga algunos metros sobre el nivel de las terrazas, lo que posibilita que el cielo se lea como una transparencia en proyección. El edificio acaba siendo una serie de imágenes superpuestas del cielo, los árboles y los reflejos de estos, de forma que el objeto deja de ser sólido para pasar a ser etéreo.

FUNDACIÓN CARTIER, PARÍS. FOTO: HISAO SUZUKI

De forma casi simultánea a este singular proyecto, aborda el proyecto igualmente im-

portante del edificio de las *Galerías Lafayette,* en Berlín, Alemania (1991-1996), que fue ideado para crear un importante polo de atracción urbana hacia el comercio de lujo en la parte Este de esta ciudad. La Planta Baja es un espacio abierto y diáfano, constituyendo una plaza interior interconectada con el espacio exterior. Una vez dentro del edificio el espectador puede observar simultáneamente todos los niveles del mismo. La esquina desmaterializa el volumen ofreciendo al espectador la visión de su interior, que se abre a la luz mediante patios en forma de cono que recorren sus distintas plantas, iluminados mediante una lluvia de líneas coloreadas.

GALERÍAS LAFAYETTE, BERLÍN. FOTO: CHRISTIAN RICHTERS, PHILIPPE RUAULT

El centro de estos grandes almacenes resulta así inmediatamente visible y la lectura de las diferentes plantas se produce de forma simultánea, lo que permite a los clientes orientarse con facilidad. Las fachadas son soportes de imágenes grabadas o proyectadas sobre el cristal, de forma que los efectos de transmisión de la luz caracterizan el edificio durante el día y más aún durante la noche, hasta el punto que puede decirse que la arquitectura se ha creado a través de variaciones en la geometría y en la luz, relacionadas con el tiempo atmosférico, la hora y la naturaleza de las imágenes transmitidas. El edificio se encuentra a mitad de camino entre la abstracción y la figuración, la luz natural y la artificial, atrapado en un juego escenográfico como motor de la seducción, de lo revelado y lo oculto, lo inteligible y lo perceptible.

En este momento dulce de su carrera profesional, también proyectó el edificio del *Centro Comercial Euralille*, en la ciudad de Lille, en Francia (1991-1994), sobre el inmenso solar que quedó después de la construcción de la estación del tren de alta velocidad. Para este tren se creó un programa ambicioso a través del proyecto *Eurolille,* con una ordenación de estos terrenos por parte del arquitecto Rem Koolhaas/OMA, que proponía un gran centro comercial, cinco torres de oficinas, un bloque de apartamentos y un hotel, para cuyo diseño eligió a Jean Nouvel. Éste, a partir de unas líneas básicas bastante heterogéneas, intentó dar coherencia al conjunto, poniendo de manifiesto la convicción de que, a escala urbana, la luz y los materiales son más decisivos desde el punto de vista arquitectónico que los tradicionales conceptos de forma y volumen. El Centro *Eurolille* rechaza los recelos que tienen la mayoría de los arquitectos hacía los mensajes publicitarios y comerciales, generando una estética muy vital, por lo que las fachadas se eligieron de un color gris neutro, que sirviera de telón de fondo a las señales holográficas que normalmente se proyectan en las mismas. Las fachadas del centro comercial y de las torres están punteadas por luces y señales de colores,

CENTRO EURALILLE, LILLE. FOTO: HISAO SUZUKI, CHRISTIAN RICHTERS

que sugieren un lenguaje de aeropuerto, y que reaparece dentro del edificio. La fachada del bloque residencial es todo un mosaico de brillantes colores, que se tornan cambiantes por la influencia de los cielos del norte de Francia.

En esta época, también ideó la edificación, aunque a nivel de proyecto, del *Gran Estadio de Francia*, en Saint-Denis, en París, (1994), en el que se ordenan treinta hectáreas a las puertas de la ciudad en un acto simbólico, centrado en la revaloración progresiva de unos territorios maltratados por la urgencia de un desarrollo poco controlado, en la preocupación por descifrar los valores de una juventud inquieta y con demasiada frecuencia incomprendida, para la que el deporte, la música y las reuniones constituyen su razón de ser. El extrarradio se ha convertido hoy en lo esencial de la ciudad. Urbanizar no es un valor pasado de moda. Urbanizar y modernizar no deben oponerse jamás. Urbanizar es humanizar, sobre todo cuando nos encontramos en una era urbana, en la que hemos de asumir la importancia histórica que para esta evolución supone el estadio urbano, cuestión crucial hoy día en la ciudad. No se trata de crear un estadio más, sino de una arquitectura festiva monumental, por tanto, lúdica, atractiva y acogedora, que sea el orgullo de una ciudad, posibilitando que el barrio se organice en relación a ella. El estadio debe ser urbano y moderno, dando cuenta de las fabulosas estéticas nacidas del deporte en las últimas décadas. Estas estéticas crean también la mitología de los artistas del deporte, generando sensaciones y emociones. Un estadio urbano supone el respeto absoluto del deportista y de las alegrías que suscita.

Poco después, nos sorprendió con el proyecto de rehabilitación y reforma de los edificios de los *Antiguos Gasómetros de Viena* para adaptarlos a edificios de viviendas y centro comercial, en Viena, Austria (1995-2001). Estos edificios se construyeron entre los años 1896 y 1899, en un tiempo que estas compañías eran

VIVIENDAS «GASÓMETROS», VIENA. FOTO: HISAO SUZUKI

reacias a exhibir sus instalaciones industriales, de forma que los cuatro gasómetros construidos fueron recubiertos con cerramientos de fábrica de ladrillo rematados con cúpulas de vidrio, quedando fuera de servicio en 1980. El Ayuntamiento de Viena encargó al arquitecto Manfred Wehdorn un estudio de viabilidad para convertir los gasómetros en un barrio de viviendas y locales comerciales, y convocó un concurso invitando a los estudios vieneses de Coop Himmelblau, Manfred Wehdorn y Wilhelm Holzbauer, así como al estudio de Jean Nouvel, quien ganó el concurso y mantuvo, como testimonio de su época, los cerramientos con sus dieciocho sectores, de los que sólo se construyeron algunos por razones económicas, albergando las edificaciones de viviendas en catorce plantas. Estas edificaciones interiores están ligeramente separadas del muro original para dar cabida a las instalaciones y las comunicaciones verticales. El centro comercial, que une los cuatros gasómetros, está cubierto por unas cúpulas de vidrio, rodeadas de plantas y césped. El espacio interior actúa claramente como fachada principal, de forma que cada seguimiento tiene acceso a las vistas exteriores por las ventanas de ladrillo, ya sea de forma directa o a través de los espacios entre sectores, que quedan delimitados por cerramientos de vidrio, produciendo unos reflejos que desdibujan las percepciones y mejoran la luminosidad del lugar. En principio, se pensó en utilizar la estructura existente en lo alto de la cúpula como soporte de unas instalaciones bioclimáticas, pero esto no fue posible, y se optó por mantener la telaraña estructural como marco del cielo, elemento fundamental de la decoración de los edificios y como portadora de la luminosidad de los mismos.

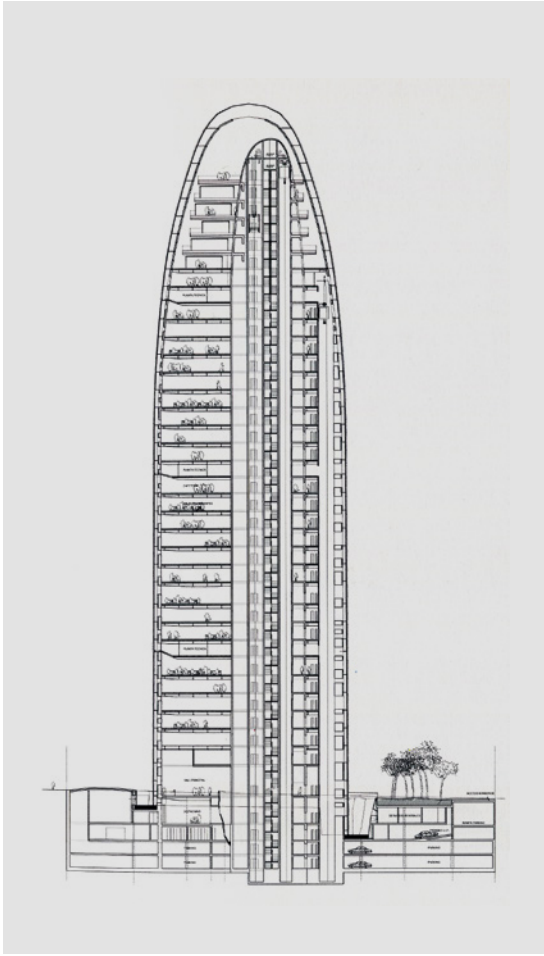
Unos años después, proyecta el conjunto del *Centro Tecnológico de Brembo,* situado en Bérgamo, Italia (1998-2007), un centro de investigación con sus talleres que la prestigiosa marca de frenos para automóviles de lujo y de competición Brembo decide instalar en Bérgamo, con una buena visualización al estar situado junto a la autopista Milán-Venecia, ofreciendo además numerosas actividades comerciales y hoteleras. La identidad de este conjunto industrial y comercial se crea mediante la colocación de una banda roja de un kilométrico de longitud, paralela a la autopista. El color rojo es muy vivo impreso sobre chapa de aluminio lacada y ranurada, formando un muro que protege de los ruidos al conjunto de las actividades, y que se desarrollan en medio de árboles en un espacio con grandes vistas sobre el paisaje. Este muro ha pasado a ser la imagen de *Brembo*. Esta construido sobre un zócalo de aparcamientos del mismo color rojo.

El edificio de la *Ampliación del Centro de Arte Reina Sofía* en Madrid, España (1999), se planteó desarrollando una edificación que no hiciera sombra al propio museo, como complemento del gran caserón austero, significado por sus ascensores de vidrio instalados en su fachada principal. El museo se amplia anexionando una parte del barrio, donde se implanta sin tras-

tornarlo ni traumatizarlo, a lo sumo adaptándolo y obviamente revalorizándolo. La propuesta es una intervención suave, natural. El museo acoge bajo una gran marquesina triangular, situada al oeste, tres o cuatro edificios y algunos árboles, que se relacionan con las arquitecturas vecinas de forma muy natural, sin afectar a su entorno. El cuerpo saliente de acero de la fachada oeste del museo está rodeado de vidrio, para proteger los proyectores y las pantallas. Esta pequeña torre de vidrio completa la familia de torres que conforman las otras fachadas del museo. En todo caso, el carácter de «ampliación» permite a *Nouvel* extender los zócalos de piedra y granito del museo al nuevo territorio, utilizando este mismo material en las salas de exposiciones temporales, la biblioteca, el restaurante y las oficinas. De los edificios anteriores quedan solo dos muros para mostrar el sentido de las mutaciones expresadas por los tres nuevos edificios, conformando el patio estructurante del conjunto, y destinando cada uno de ellos a programas concretos de bibliotecas, de reunión y de exposiciones temporales respectivamente. Todos se retranquean formando terrazas públicas y de oficinas. El público puede prolongar la visita paseando bajo la cubierta, que está perforada con precisión para hacer llegar la luz natural a la biblioteca, a las exposiciones y al patio, que se configura con un ala de color ladrillo rojo. Este refleja de forma imprecisa la fachada del museo y los árboles, un concepto unificador que no toca al museo, dejando una entrecalle por la que penetra la luz y cuya parte superior toma el color de los tejados del museo, procurando su integración con el mismo. Es el primer edificio de *Jean Nouvel* en España y una obra magnífica.

Como colofón de esta época, Jean Nouvel proyecta otros muchos edificios, en especial en España, que describimos, todos ellos de gran interés arquitectónico y urbanístico. Por ejemplo, el edificio de la *Torre Agbar* en Barcelona (1999), que no es una torre o rascacielos, en el sentido urbano en que esta tipología se entiende, pues constituye una emergencia única y singular en medio de una zona de la ciudad más bien tranquila. Se trata de una masa fluida, que perfora el suelo, un géiser a presión permanente y dosificado, cuya superficie exterior evoca el agua, pues está conformada por una textura lisa y continua, a la vez que vibrante y transparente, leyéndose el material en profundidad, coloreado e incierto, luminosos y matizado. El edificio es una arquitectura que procede de la tierra, pero no tiene el peso de la piedra. Las incertidumbres del material y la luz hacen vibrar este edificio en forma de campanario en la silueta de Barcelona, convirtiéndose en objeto singular,

BARCELONE TORRE AGBAR, BARCELONA



un símbolo destacado de la ciudad y uno de sus mejores embajadores.

TERCERA ETAPA (2000-2006)

Esta etapa confirma la internacionalización definitiva de Jean Nouvel, ya que en la primera proyecta la mayor parte de sus obras en Francia, en la segunda lo hace en los más importantes países de Europa, y en esta tercera pasa a proyectar importantes edificios en América, en Asia y en Australia, con independencia de los que proyecta en Europa y obviamente en Francia. Por ello pasa a formar parte de la élite de los grandes autores de la arquitectura contemporánea.

La primera obra que vamos a considerar en esta etapa es el edificio del *Hotel River,* en Brooklyn, New York, Estados Unidos (1999), por su carácter de proyecto transeuropeo, que constituye el inicio de una ascendente internacionalización de su obra. Deleitarse en su propia imagen y estar seguro del propio esplendor es algo que ha sido elevado a la categoría de pecado, y en el caso de este edificio tenemos la ocasión de ofrecer a Manhattan el espejo de su propio narcisismo. El *River Café* de Fulton era un trozo de este espejo, pero con el *River Hotel* el fenómeno cambia de escala, se multiplica por diez. Los vidrios del hotel son tan grandes y transparentes, que parecen no existir y se comportan como espejos, de forma que el juego entre la imagen real y la imagen virtual es permanente. Las habitaciones fueron concebidas como inmensos palcos, de una parte, sobre el puente de Brooklyn y el perfil de ciudad, y de otra parte, sobre los puentes de Manhattan y Williamsburg, sobre los que se ejerce una percepción directa, frente a la delicadeza de la silueta del fondo que permite percibir a lo lejos la Estatua de la Libertad y el Edificio *Empire State* y demás rascacielos situados en la orilla de *South Street*. En realidad, el *River Hotel* es un puente entre dos puentes, desde el que se puede observar la ciudad como si estuviéramos en un barco. El edificio está implantado conforme a la lógica de los muelles de New York y con el respeto de la retícula urbana que llega hasta el agua, sobre la que se extiende como si quisiera alcanzar la orilla opuesta, lo que debe ser interpretado como un gesto simbólico de un muelle que se siente más habitante de Manhattan que de Brooklyn. La pasarela oeste, en el vestíbulo del hotel, despliega una ventana de más de cien metros de longitud para contemplar la otra orilla, lo que sucede desde todos los espacios comunes del hotel, incluso desde las salas de cine, donde la pantalla se eleva para dejar ver el *skyline* y los puentes, lo que confiere a este conjunto una enorme transparencia e integración en el entorno.

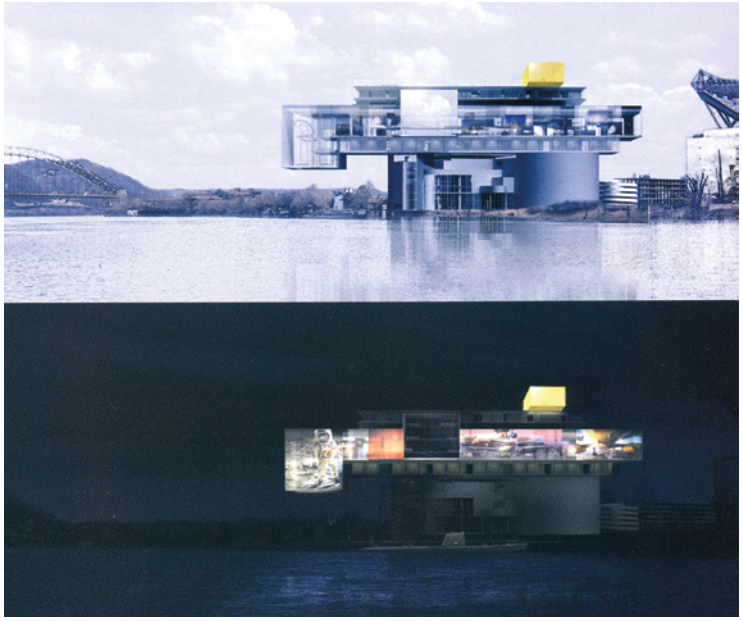
Entre los proyectos de este período destacamos también el *Centro Científico Carnegie*, en Pittsburgh, Pensilvania, Estados Unidos (2000), cuyo objetivo fue conferir fuerza a la imagen del centro, que resultaba insuficiente. En consecuencia, lo que se planteaba era fagocitar del edificio actual, creando un nuevo edificio-hito a construir sobre el existente, para sustituirlo por una arquitectura franca, compleja y singular, que se proyectara sobre el agua para tener una mayor y mejor percepción desde la ciudad y convertirse en el nuevo símbolo arquitectónico de Pittsburgh. El impacto de esta arquitectura se reforzará gracias a su altura, que superará ligeramente la del estadio vecino. Esta solución también libera un gran parque, por el que se crea un paseo cubierto de acceso a lo largo del mismo, donde se implanta la dotación de aparcamientos. El nuevo edificio es un mirador sobre la ciudad y el río, pero también sobre el nuevo paisaje plantado, al que se accede desde el vestíbulo, llevando a los visitantes hasta el último piso, desde donde se pueden encadenar exposiciones, espacios dedicados a la educación y finalmente a las salas de cine. Al edificio existente se le dota de nuevos accesorios de carácter decorativo y se pinta de los colores del nuevo edificio, para darle al conjunto un carácter unitario. Estos colores son los del acero, que hacen

RIVER HOTEL EN BROOKLYN, NUEVA YORK. FOTO: ARTEFACTORY

referencia a la historia de Pittsburgh y expresan una arquitectura del metal, y que esencialmente son los del oro pulido mate y el gris elefante. La visión lejana del edificio desde la ciudad es monocroma y anaranjada, y desde el parque es monocroma y gris antracita, lo que confiere un excepcional equilibrio al conjunto.

Otro proyecto de esta misma época es el nuevo *Teatro Guthrie* de Minneapolis, en Minnesota, Estados Unidos (2001), que es lindero del antiguo teatro popular creado por Tyron Guthrie, en la zona de mayor desarrollo industrial de la ciudad de Minneapolis. El nuevo teatro se implanta en el histórico rectángulo de oro, cerca de las cascadas de la ciudad y se plantea desde la idea que alentó al antiguo teatro, la ligazón con la industria, pues se trata de un lugar de producción, proceso de fabricación y exhibición de un espectáculo, desde un punto de vista arquitectónico. Todo ello puede expresarse en relación con la historia de las construcciones industriales. Minneapolis ha descubierto que una industria nacida del río, que en su día le dio un gran prestigio, ha contribuido en la actualidad al desarrollo de la cultura como parte importante de su imagen y atractivo. Esta es la razón de que la arquitectura del *Guthrie*, gracias a sus volúmenes y colores, puede leerse como un eco lejano de los silos e industrias con los que se desarrolló esta ciudad, lo que ha llevado a Jean Nouvel a proyectar el vestíbulo principal del teatro de forma que se adelante como un puente para contemplar las cascadas. También se plantea un diálogo entre los rótulos luminosos del teatro y las fábricas existentes en su entorno, de forma que las dos nuevas salas del nuevo *Guthrie* completan la metáfora industrial de este conjunto. Todo lo demás no es más que arquitectura que entremezcla historia y modernidad para convertirse en un hito histórico, en el que la vitalidad y la inventiva en la cultura teatral de Minneapolis encuentran el marco más adecuado para su desarrollo.

Dentro de los proyectos americanos que desarrolla Jean Nouvel en esta etapa, y de forma casi simultánea a la obra anteriormente indicada, se presentó al concurso del proyecto del *Museo de Arte del Condado de los Ángeles,* en Los Ángeles, Estados Unidos (2001), donde las arquitecturas existentes se presentaban muy yuxtapuestas y abundantes en vegetación. El museo objeto de este concurso, el LACMA, es en ese



CENTRO CARNEGIE EN PITTSBURGH, PENNSYLVANIA. FOTO: ARTEFACTORY

HOTEL SOHO EN BROADWAY, NUEVA YORK. FOTO: ARTEFACTORY

momento una acumulación heterogénea de edificios levantados a lo largo de cuarenta años, en las que la arquitectura, la poesía, el espíritu del lugar y el placer de situarse en el mismo, se hizo sin ningún criterio, extendiéndose esta yuxtaposición a las edificaciones colindantes. Resultaba por ello interesante la tentación de edificar un hito histórico que hiciera olvidar el pasado, pero era preciso aprender a amar lo que ya existía, observar con un poco de ternura las actitudes algo anticuadas y desfasadas que expresaban esos edificios, lo que obligaba a analizar cada uno de ellos, cada ampliación y cada contaminación de lo que no se pudo llegar a materializar.

Otra importante obra, proyectada un par de años después dentro del periplo norteamericano, es el edificio de *Hotel en el Soho*, Broadway, en New York (2001), en el que Jean Nouvel se plantea la cuestión de la materialidad de la arquitectura, abriéndole a este proyecto unas perspectivas inmensas. El solar está en el Soho, un barrio sumamente protegido, en el que los proyectos arquitectónicos son examinados por una comisión muy estricta, que se inquietó al principio por el proyecto, pero luego lo asumió, pues el edificio aplica un principio de integración que se consideró adecuado. La estructura se inserta en la arquitectura del barrio y para evitar que el edificio fuera muy pesado se dejó un cierto espacio con el colindante, lo que permitió la percepción de todo el edificio. Todos los edificios hoteleros tienen siempre muchos condicionantes funcionales, pero a pesar de ello se quiso dejar de forma manifiesta la escalera, como se puede observar en todos los edificios del *Soho,* y proponer una interpretación de la misma. De arriba abajo, a lo largo y a lo ancho. Todo el edificio posee un efecto de transparencia, que cubre o descubre el hotel y revela su autonomía. Con esta estructura general se combinan toda una serie de juegos sobre la tipología de las habitaciones y sobre la materia y el color del vidrio. Se aprovecharon las múltiples cualidades del vidrio para dar respuesta a las distintas aspiraciones de los clientes del hotel, que cuando se encuentran en un contexto urbano precisan conservar un cierto misterio y proteger su intimidad, de forma que a la vez también les permita disfrutar del emplazamiento privilegiado en la ciudad. La cuestión es saber como protegerse en una arquitectura de vidrio trabajando las ideas de aparición y desaparición mediante efectos de transición, de forma que el vidrio pasa de la transparencia a la opacidad. Se ha utilizado en este edificio un vidrio de color rojo oscuro, que desde el exterior parece negro, que cambia según las horas del día, pasando de ser un objeto macizo y de con-

tornos nítidos, a irse desmaterializando hasta el punto de que los límites entre exterior e interior se desdibujan, lo que le confiere un carácter erótico a la arquitectura.

Un proyecto casi coetáneo con el hotel que acabamos de describir es el Edificio de *Apartamentos Mercer,* situado en *Mercer Street*, en New York, Estados Unidos (2001-2008), que inicialmente fue proyectado para hotel pero finalmente se destinó a uso residencial. Las características del solar invitaban a adosarse al edificio medianero, pero se decidió separar del mismo, que como todos los de su entorno son representativos de la arquitectura industrial del distrito del Soho. La composición de las fachadas y los materiales utilizados son una clara opción para producir una arquitectura decididamente contemporánea, no deseosa de ser diferente, sino que por el contrario aspira a fundirse con el lugar para enfatizar las cualidades de su entorno. Las proporciones de las dos estructuras superpuestas que conforman el edificio, toman como referencia la de los edificios situados en su proximidad. La estructura inferior se eleva hasta la altura y ancho del *Broome Building*, situado en el extremo norte de la manzana. Las fachadas sobre *Mercer Street,* en el lado Oeste, se componen de grandes ventanales con paños de cristal rojo oscuro, y el lado este posee un despiece de las ventanas más estrecho con vidrios de color azul noche. El cuerpo más alto, la torre, tiene una fachada más plana con dos series de ventanas correderas muy grandes, mientras la fachada posterior se compone mediante un patrón de paneles opacos o transparentes, con reminiscencias de las medianeras de los edificios colindantes. La distribución de las viviendas es muy diversa, recogiendo diez tipos diferentes de viviendas, y en la parte superior se proyectan unos dúplex de grandes dimensiones.

De forma intercalada con estos importantes proyectos americanos, Jean Nouvel proyectó del espléndido Edificio de la *Filarmónica de Copenhague*, en Dinamarca (2002-2009) desarrollado en un entorno no construido, casi en solitario, lo que implicaba proyectar ante un futuro incierto, misterioso. El misterio nunca está alejado de la seducción, y por tanto de la atracción; por ello Jean Nouvel se planteó enriquecer el contexto, cualquiera que fuera éste, para lo que había que afirmar a priori una presencia, una identidad. Para ello se planteó, respetando la geometría urbana programada, dar escala al equipamiento, que sería un paralelepípedo misterioso, un volumen que permitiera adivinar su interioridad variable con las luces del día y de la noche. Durante la noche el volumen produciría imágenes, colores, luces, todo ello expresiones de una intensa vida interior. Una plaza cubierta

EDIFICIO DE APARTAMENTOS EN 40TH MERCER, NUEVA YORK.
FOTO: ROLAND HALBE

SALA DE CONCIERTOS DE LA RADIO DANESA, COPENHAGUE. FOTO: PHILIPPE RUAULT

dominaría el espacio interior, un gran volumen vacío bajo las escamas de madera que envolvía la sala de conciertos. A un lado, el mundo de los músicos en torno a patios y terrazas exteriores profusamente planteadas. Al otro lado, los espacios públicos con interiores piranesianos enlazando las diversas salas de música, el restaurante y la calle interior, que estructuraba estos espacios. La abstracción se ve invadida por la figuración, lo permanente se completa con lo efímero. La arquitectura se afirma en los detalles, siendo en este caso como la música, hecha para conmover y deleitar.

Otro edificio de gran importancia de esta etapa de Jean Nouvel es el conjunto *One New Change,* de Londres, en Reino Unido (2003-2010), que conforma una manzana, y que viene a completar el sistema urbano de calles existentes de esta zona de la ciudad. Lo que se proyecta es la idea de que un desarrollo de oficinas y tiendas fuera un espacio urbano acogedor, capaz de producir una animación serena que mantenga su vitalidad durante la noche y los fines de semana. La ordenación de esta manzana se plantea desde la idea de que deben existir pasajes en el interior de la manzanas, que a su vez conecten con las calles circundantes estableciendo una continuidad urbana. Los nuevos pasajes crean un cruce de calles en el centro de la manzana, con la ambición de crear unos pasajes comerciales del siglo XXI y posteriormente magnificar la importancia de los cruces mediante un signo arquitectónico que los vincule con la Catedral de San Pablo. La vista de la cúpula de esta catedral desde el interior de los pasajes es única e impresionante por su proximidad. Los materiales de las fachadas establecen un diálogo con los edificios de su entorno. Son de textura mate y suave, reservando los brillos para los pasajes interiores. El contraste entre el exterior mateado y el interior pulido estimula el deseo de entrar y explorar una nueva zona que manifiesta el cambio de la ciudad. Se trata de enriquecer la ciudad con una nueva clase de modernidad, una que llega más allá para dialogar, complementar y revelar el carácter diverso de su entorno.

A continuación, otro edificio característico de esta etapa de la obra de Jean Nouvel es el *Edificio de Apartamentos EN 100 11th Avenue*, en *Chelse*a, *New York*, Estados Unidos (2005-2010). En él, Jean Nouvel ha creado una arquitectura excepcional, de acuerdo con lo que el lugar requería, pues un emplazamiento como éste invita al optimismo y a la exaltación de la luz. La arquitectura difracta, captura y observa, pues sobre un ángulo curvo se captan todos los reflejos de su entorno y sus destellos diversos. Los apartamentos componen y descomponen el complejo paisajístico en que se ubica el edificio, y las transparencias de sus fachadas se inscriben en los reflejos del Río Hudson, mientras el ladrillo neoyorkino contrasta con la composición geométrica de grandes rectángulos de vidrio transparente. La arquitectura es la expresión del placer de poder estar en este estratégico punto de Manhattan.

Un año más tarde, Jean Nouvel diseña el edificio de *La Marselleise,* en Marsella, Francia (2006-2018), en forma de pequeño rascacielos situado junto al mar, destinado a oficinas, y que ha sido terminado recientemente. Este edificio es la sede de un grupo de empresas, destinado a ubicar a delegaciones o sucursales locales de otras grandes empresas. La torre de treinta y una plantas sorprende por los tonos vibrantes de su fachada, en la que destacan distintos matices de rojo, azul y blanco, que son los colores de la ciudad de Marsella y también de la bandera gala. El edificio forma parte de una operación de planificación urbana en los antiguos muelles industriales de la ciudad, en el que se han proyectado también, por parte de Rudy Ricciotti, el Museo de las Civilizaciones de Europa y el Mediterráneo, y por parte de la fallecida Zaha Hadid el rascacielos destinado a similares usos, con el que se relaciona. El edificio está determinado por el color, el conjunto está pixelado con los colores indicados y tiende a fundirse en su entorno, desarrollando un conjunto de formas y colores caracterizados por la incorporación de unos *brisoleils* y una celosía, que nos hace pensar en una versión actualizada de la unidad de habitación de la Corbusier, indudablemente el más importante referente de la arquitectura moderna en esta ciudad.

Y por último, también en Francia, vamos a destacar los proyectos del conjunto de *Viviendas Sociales Lormont*, (2007-2011) y del conjunto *Residencial Cenon*, ambos situados en Burdeos (2007-2011), en los que de forma simultánea se dio respuesta muy diferente a requerimientos diferenciados. En el primer conjunto, por estar emplazado en un lugar con vistas al Río Gironde y al puente de Aquitania, y para aprovechar dichas vistas y garantizar la privacidad de los vecinos, cada una de las veintiséis viviendas pro-

APARTAMENTOS EN 100 11TH AVENUE, CHELSEA, NUEVA YORK.
FOTO: PHILIPPE RUAULT

MUSEO LOUVRE ABU DHABI, ABU DABI. FOTO: YOSHIO FUTAGAWA

yectadas son diferentes, lo que determina un edificio con una silueta en forma de diente de sierra, conformando un volumen extendido horizontalmente. Su frente acristalado abarca de suelo a techo, y su parte posterior cerrada protege al edificio de una calle ruidosa, donde los pasajes transversales abiertos entre las viviendas hacia el río Gironde invitan a acercarse al borde fluvial. Éste refleja la luz sobre las plazas de acero inoxidable del edificio, dando lugar a imágenes oníricas difuminadas, visibles desde la calle exterior.

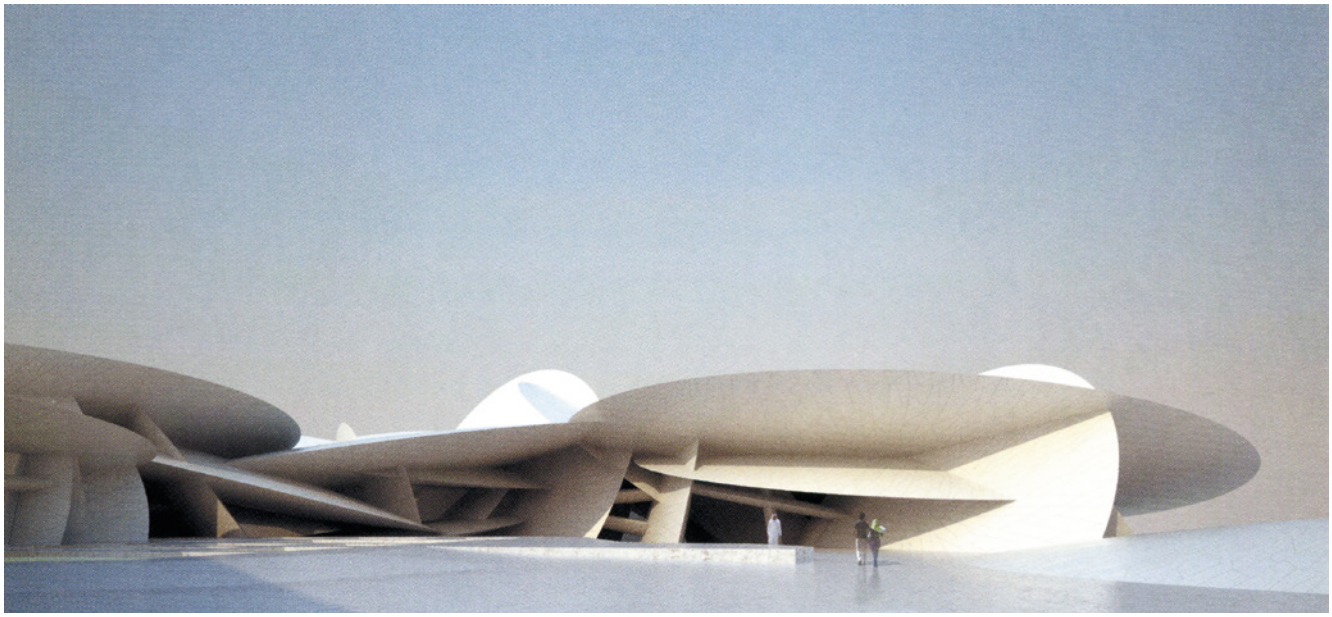
De forma muy distinta resuelve el segundo de estos dos conjuntos de viviendas, que situado sobre una topografía plana en una zona suburbana de la ciudad, resuelve su arquitectura mediante un bloque de desarrollo horizontal, rodeado de un pinar, conformando una suerte de parque privado que se relaciona de forma placentera con la edificación. Ésta se conforma con apartamentos de amplias superficies y bien orientados, en cuyas fachadas se instalan carpinterías plegables, que abren a las terrazas privadas rematadas con robustas barandillas-antepecho de sección rectangular, cuyos techos y las propias barandillas están pintadas creando una gradación de rojos, en una sinfonía de color ciruela, violáceo y burdeos, que armonizan la composición de las mismas. Los dos proyectos son muy interesantes pero resueltos con soluciones muy diferentes, determinadas por el emplazamiento de los mismos.

CUARTA ETAPA. (2007-2018)

Esta cuarta y última etapa de la obra de Jean Nouvel es la más internacional del Arquitecto, pues su obra se dispersa por los lugares más diversos del mundo, dando respuestas geniales a proyectos con requerimientos muy diversos. Incluimos algunas obras, que aunque fueron iniciadas poco antes del período temporal en que las enmarcamos, muestran una respuesta muy desarrollada y adquieren toda su dimensión dentro de la creatividad desbordada que las caracteriza.

El diseño del edificio del *Museo del Louvre*, en Abu Dabi, Emiratos Árabes (2007-2013) tuvo como objetivo crear un mundo acogedor, combinando la serenidad de la luz y de la sombra, la reflexión y la calma, a fin de crear un espacio adecuado para la ubicación de las obras de arte. El edificio quiere pertenecer al lugar, intensificando la fascinación de los encuentros excepcionales con las obras de arte. Para ello lo envuelve en un mar artificial y lo protege con un parasol, creando un espacio «lluvia de luces», accediendo por él al ansiado deseo de explorar colecciones únicas, entretenerse en librerías tentadoras y degustar tés, cafés y manjares de la gastronomía local. Es un lugar sereno y complejo. Un contraste entre una serie de museos que cultivan sus diferencias y sus autenticidades, basado en el símbolo principal de la arquitectura árabe. La cúpula, en este caso, es una propuesta moderna de 180 metros de diámetro conformada mediante una geometría radial perfecta, de materia tejida y perforada de forma aleatoria, y genera una sombra plateada por estallidos de sol. El *Louvre* de Abu Dabi se sitúa en el punto final de un recorri-

FILARMÓNICA DE PARÍS, PARÍS. BALCÓN EN EL PASILLO



MUSEO NACIONAL DE QATAR, DOHA.

do urbano, como un jardín en la costa, un remanso fresco, un refugio de la luz del día y del atardecer, cuya estética lo convierte en un santuario del arte.

El edificio de la *Filarmónica de París*, situado en el Parque de *La Villette* en París, Francia (2007-2016) está ideado como un evento prestigioso, manteniendo una relación armónica con el Parque, con la Ciudad de la Música y con su entorno, la periferia de Paris. Jean Nouvel lo concibió como una arquitectura de reflejos mensurados, que desde su organicidad creada mediante un sutil relieve de elementos de aluminio fundido, llega a dibujar patrones bacterianos en el plano del suelo. Este complejo edificio es un verdadero espacio abierto, en el que la sala principal y vestíbulos son unos lugares de encuentro donde se pueden establecer relaciones sociales con vistas a los jardines colindantes, a los que se orienta también el restaurante, conformando un paisaje que evoca estratos inmateriales de música y de luz. Suspende a su vez el auditorio en el espacio, en largas balconadas con butacas muy confortables y cuyo envoltorio es un ciclorama, que se baña con iluminación seleccionada en función de los distintos repertorios. Todo constituye un placer visual y sensorial que habita en las filarmónicas más prestigiosas, a las que se incorpora sin duda este edificio, presidido por su serena, aunque poderosa, estética mono-material de aluminio fundido con delicados matices perlados, y por la presencia misteriosa de su sala resplandeciendo suavemente en el interior de los pliegues grises y plateados que lo conforman.

Otro importantísimo edificio de esta etapa, proyectado poco después, es el Edificio del *Museo Nacional de Qatar,* en Doha*,* Qatar, (2008-2012), la nación más joven del Golfo Pérsico, situada en una lengua de tierra rodeada de agua, en la que el desierto alcanza el mar. Los cataríes descienden de nómadas árabes establecidos en el desierto marítimo, que se dedicaban a la pesca, a buscar perlas y tesoros invisibles bajo el mar. Doha en los años cincuenta era una aldea, que posteriormente devino en capital, que creció como consecuencia de la posición central que este país tiene en el Golfo Pérsico y que se ha desarrollado en la forma que lo ha hecho gracias al petróleo. En ella se ha proyec-

tado este Museo Nacional de Qatar para ofrecer el testimonio de la geografía física, humana y económica que constituye la historia catarí. Para este emplazamiento existía un lugar simbólicamente predestinado, la cuna de la familia Althani en Doha, un palacio modesto, noble y sencillo, en el que comienza esta aventura vivida por este país en el siglo veinte. Se emplaza a la entrada de la ciudad, en la puerta urbana, por la que han de pasar todos los visitantes procedentes del aeropuerto. El estudio arquitectónico del edificio se realizó de forma paralela al estudio del programa funcional del mismo, que fue difícil de elaborar, pues se trataba de revelar una historia que no había tenido tiempo suficiente como para constituir una memoria, y que era simplemente un presente a galope, una energía en acción. El Museo Nacional de Qatar es una prueba patente de la intensidad de esta energía, albergando fragmentos geológicos y arqueológicos tradicionales, los objetos que dan testimonio de la vida nómada, los negocios de pesca, las redes y los barcos. Lo esencial es sacar a la luz aquello que de otro modo no podía ser descubierto o experimentado en relación a los caprichos de la naturaleza y la temporalidad. Todo está pensado en este Museo para hacer sentir al visitante del desierto y el mar. Su arquitectura y estructura simbolizan el misterio de las concreciones y cristalizaciones del desierto, sugiriendo el patrón entretejido de los afilados pétalos de la rosa del desierto. El pueblo nómada modela su ciudad capital a través de este emblemático monumento, construido con las técnicas más avanzadas de la arquitectura contemporánea y que comunicará a los visitantes, mediante el cine de alta definición, su museógrafa. Este Museo Nacional de Qatar devendrá la voz de la cultura catarí, trasladando el mensaje de la metamorfosis de la modernidad y el de la belleza del encuentro entre el desierto y el mar.

Otro importante proyecto de ideación en el mismo año, es el edificio de la *Torre Señal*, situada en la zona de *La Défense* de Paris, en Francia (2008), que es un magnífico proyecto que revela la acumulación de un conjunto de objetos disímiles en la barriada parisina de *La Défense*, que solo se equilibra con la imagen serena del Arco, y que adquiere un mayor equilibrio con esta *Torre Señal*, que no sólo estabiliza sino también le confiere valor a este collage incierto de edificaciones. La *Torre Señal* es una torre de terrazas con amplios espacios varios y grandes terrazas cubiertas de carácter singular, expresión del carácter heterogéneo, mixto y animado de un programa urbano destinado a crear vida. Esta torre de terrazas permite que algunos espacios interiores sean percibidos desde el exterior, lo que hace que sea una arquitectura abierta, a la vez que sobria y luminosa, en la que destacan los elementos curvos de acero de una rica gama de grises, que se iluminan mediante espejos, que reflejan una luz cálida hacia su interior. Estas terrazas se abren y se cierran, creando un equilibrio técnico mediante la gestión del

TORRE SEÑAL, PARÍS

aporte solar. Es un arquetipo tipológico de arquitectura sostenible.

El edificio del *Centro de Diseño RBC*, en Montpellier, Francia, (2008-2012) es un inmueble situado en Port-Marianne, en el área metropolitana de Montpellier, que se manifiesta como una caja gris opaca, en la que se insertan las palabras claves del objeto, para invitar a entrar en el mismo. Tras abrir las puertas, la opacidad se convierte en transparencia y el lleno le hace sitio al espacio. El edificio está soportado en una inmensa estructura metálica, dominada por una cubierta de vidrio, de la que se cuelgan entreplantas horizontales a ambos lados del vacío central. Contra el neutro fondo gris, el único color utilizado en el edificio, una luz intensa ilumina todos los objetos interiores del edificio como si se tratara de un museo, aportando vida y color al lugar e invitando a deambular por el edificio de un estímulo visual a otro, dentro de un espacio plural.

ONE CENTRAL PARK, SIDNEY.
FOTO: MURRAY FREDERICKS

Otro destacado edificio de esta etapa es el *One Central Park*, situado en Sidney, Australia (2008-2014), conformado por dos torres de apartamentos de doce y treinta y cuatro plantas respectivamente, situadas sobre un zócalo común de uso comercial y recreativo. La torre de mayor altura supone el punto culminante del conjunto *One Central Park*, construido sobre una antigua fábrica en el centro de la ciudad. El paisaje vertical cubre aproximadamente el 50% de las fachadas de los edificios. Este paisaje vertical se proyecta como prolongación del parque urbano adyacente, creando un entorno de vida excepcional para los residentes y un potente icono de verdor en el perfil urbano de Sidney. Muros hidrofónicos, receptáculos de tierras horizontales y cables de sujeción componen un sistema integrado en las fachadas de las torres, lo que permite el desarrollo de una gran variedad de plantas trepadoras y de enredaderas. Estas funcionan como un dispositivo de control solar natural con variaciones estacionales, que protege los apartamentos de la radiación solar directa en verano, permitiendo la máxima radiación en invierno. Esta combinación de estrategias arquitectónicas sostenibles ha permitido que este proyecto sea la primera torre residencial de Sidney, y una certificación máxima de sostenibilidad. Los apartamentos disponen de terrazas exteriores e interiores, que incrementan los espacios vivideros, permitiendo aprovechar el clima cálido de la ciudad. La torre-residencia de mayor altura recoge un voladizo monumental próximo a la coronación del edificio, que acoge un espacio comunitario y una terraza panorámica. Un heliostato motorizado anclado a la estructura del voladizo captura luz solar y la refleja hacia abajo para iluminar la zona del parque sobre la que la torre arroja sombra. Durante la noche el heliostato se ilumina, lo que constituye una auténtica obra de arte, que enriquece la belleza del conjunto.

OFICINA EUROPEA DE PATENTES EN RIJSWIJK, LA HAYA

Por último, pasamos a describir el edificio de la *Oficina Europea de Patentes* en Rijswijk, en la Haya, Holanda (2012), emplazado en el segundo pantalán del puerto de Rijswijk en un espacio predominantemente horizontal construido con piedras sobre el mar, donde se crea una propuesta que revela la naturaleza real de este emplazamiento, la magia específica de este lugar. La poética del lugar emana del hecho de que esta franja de tierra estrictamente horizontal no es realmente necesaria, pero hace que los horizontes parezcan distantes, desplegando un cielo sin fin. Es por ello por lo que el edificio aspira a estar en el aire, a flotar en el vacío, en el aire denso, en la espuma del mar, bajo nubes blancas o en el azul de un cielo que no tiene techo. El objeto de Jean Nouvel fue introducir en este mundo portuario terrestre, un buque insignia de noble escala y proporción, cuya materialidad es inquietante y cuya abstracción geométrica es absoluta. Este edificio es calmo y sereno, nada puede tocarlo, forma parte del cielo. Toma el color del mismo mediante la transferencia del vidrio de sus fachadas y el acero inoxidable de las líneas horizontales, que le dan ritmo. Este edificio al mirarlo produce una sorpresa, motivada por la simplicidad y la tensión de sus volúmenes y líneas y también por el descubrimiento de que la estructura nace del agua en la que se refleja. Los signos de la dignidad de esta gran institución internacional se hacen visibles a lo largo de su fachada principal, lo que garantiza el carácter distintivo de este edificio. Este carácter se refuerza en su espacio interior, en las áreas de recepción, situadas en un vestíbulo profusamente iluminado por la luz natural. Las plantas de oficina están concebidas como espacios abiertos de forma lineal y ortogonal en relación al cielo. Las largas perspectivas del corredor central se abren a un espacio vacío, el horizonte. Las oficinas están diseñadas para emplazarse en medio del aire, con extensiones externas formadas por jardines lineales de líquenes y paneles microperforados para limitar la radiación solar directa. Estos espacios simbólicos suponen una extensión visual que acentúan el horizonte. El edifico busca sensaciones de privilegio y placer. El privilegio de ser capaces de apropiarnos del cielo y el horizonte como materiales primordiales de la arquitectura, y el placer de trabajar en un mundo claro, abierto y exacto, que también puede ser protegido, cerra-

do y acogedor. Todo ello, dentro de un rectángulo de cielo, cuya única ambición es hacernos conscientes de las variaciones atmosféricas.

En estos últimos años y hasta nuestros días, Jean Nouvel ha continuado trabajando de forma infatigable, como en toda su vida, realizando proyectos tan importantes como el *Museo Nacional de Arte de China*, en el distrito olímpico de la ciudad de Beijing, en China (2010); el conjunto turístico *Oasis Eco Resort*, en un lugar próximo a Casablanca, en Marruecos (2014); el conjunto residencial *Shanghai Huaihai,* en Shanghai, China (2015); el edificio de la torre residencial *Rose Wood*, en el barrio de Matarazzo en Sao Paulo, Brasil (2015-2016); el edificio de la torre de oficinas *Tencet*, en Guangzhou, China (2016-2017), o el *Museo de las Artes de Pudong*, en la península de Predong, en el distrito de Lujiazui en Shanghai, China (2017-2018), entre otros muchos proyectos y obras.

En un artículo como este, es difícil recoger de forma exhaustiva todas las obras realizadas por Jean Nouvel, razón por la que hemos dejado de referenciar muchas de ellas, algunas tanto o más importantes que las reseñadas. Pero nuestro espacio es limitado, y no obstante, considero que la obra descrita nos permite aproximarnos a la arquitectura de este gran arquitecto y al desarrollo de sus obras, desde sus inicios hasta el día de hoy.

OBRA ARQUITECTÓNICA EN ESPAÑA

El primer proyecto que realiza Jean Nouvel en España, tras ganar el correspondiente concurso, es el de la ampliación del *Museo Reina Sofía* en Madrid (1999), cuya descripción hemos realizado dentro de la indicada etapa. Es una obra importante, que viene a complementar en ese momento la zona de los museos de la ciudad madrileña, aunque quizás el más relevante de todos sea el proyecto de la *Torre Agbar* en Barcelona (1999). Ambas suponen las obras arquitectónicas más importantes de las construidas por Jean Nouvel en España, cuya descripción hemos realizado dentro de la misma etapa de su obra.

En esta misma época, realiza el proyecto del Museo de la Evolución Humana, en Burgos (2000), que se plantea como un lugar que quiere hablar de tiempos inmemoriales, de una época en la que la arquitectura no era más que la elección de unas marcas grutescas, y el territorio estaba libre para posibilitar cualquier intervención. El museo es planteado como un resurgimiento de la ciudad en la geografía y el paisaje que rodean a la ciudad de Burgos. También realiza el proyecto del *Palacio de Congresos y Ocio* de La Coruña (2001), que se plantea desarrollar en el puerto, razón por la que la arquitectura propuesta se desarrolla con materiales utilizados en la actividad portuaria, y es de alguna forma la expresión de una máquina por la lógica programática y la eficacia que da lugar a la belleza de los muelles portuarios. De ello nace una poética que potencia la expresión y la presencia del puerto. La edificación propuesta está cubierta y abierta, y en su conjunto resulta muy atractiva.

Otra obra importante en España es el proyecto del *Hotel Puerta de América*, en la avenida de América, en Madrid (2003-2005), que fue concebido como un proyecto colectivo, pues en la distribución de sus habitaciones por planta intervinieron hasta 18 arquitectos y diseñadores. Todo ello a partir de la concepción general de los espacios interiores y de su funcionamiento, así como de las fachadas diseñadas por este gran arquitecto francés.

También es una obra importante el proyecto de la rehabilitación de la *Fábrica de Cervezas Moritz*, en Barcelona (2004-2007), un conjunto de tres edificios situados en la Ronda San Antón, que constituyen un testimonio de la arquitectura industrial de la Barcelona del Siglo XIX, y que necesitaba adaptarse al siglo XXI. Para ello se conforma un complejo de restauración y comercial con una oferta abierta al público más diverso. El proyecto revela la belleza de la arquitectura industrial, que es recuperada en gran medida para transformarse superponien-

EXTENSIÓN DEL MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA, MADRID. FOTO: YOSHIO FUTAGAWA

do diferentes de la edificación existente, enriqueciéndose con elementos de la arquitectura actual para dar lugar a unas espléndidas instalaciones, expresión de la vitalidad de una ciudad como Barcelona. En este mismo tiempo, también proyecta el conjunto residencial *Ibiza-Life Marina* en Ibiza, (2005-2008), una espectacular ordenación edificatoria, en forma de «u», bastante cerrada y desarrollada en ocho plantas sutilmente escalonadas, que llaman la atención por su colorido y su situación frente al puerto deportivo de Ibiza, en la zona de nuevo desarrollo.

Por último, reseñamos la obra del *Hotel Reinassance* de Barcelona (2005-2012), ubicada en la Plaza de Europa de Hospitalet de Llobregat, donde también está situada la famosa torre roja del arquitecto Toyo Ito. Es un edificio en Torre doble de 110 metros de altura, que emerge de un jardín de palmeras, y cuya arquitectura es un lujo, enfatizada por una generosa marquesina vegetal. La fachada del edificio se configura mediante un lenguaje formal muy acusado, y a excepción de la fachada norte, que es de color negro, las restantes son de color blanco muy intenso, casi cegador. No hay ventanas, la materia

es mutante, los juegos de luces son inestables y están en continuo movimiento. A media altura de las fachadas, un jardín envuelve al edificio. En la planta superior se desarrolla una corona de palmeras, de las que surgen las terrazas de las suites. Es un excepcional edificio, y como el resto de su obra en este país, constituye un indudable enriquecimiento del patrimonio arquitectónico español. También contribuye a este enriquecimiento el proyecto de la misma época de la *Ciudad de Negocios y Congresos*, en Barcelona (2007), cuya idea es desarrollar este conjunto en terrenos de la Feria de Muestras, en lo que se ha dado en llamar «área de actividades», para lo que propone una plaza urbana con grandes contenidos vegetales para crear su propio microclima, un oasis dentro de esta zona, al que abren las fachadas de las oficinas formando un atrio de vegetación. En este atrio el Palacio de Congresos se nos presenta como una burbuja de Fuller, protegiendo al conjunto del viento y de la radiación solar directa, pretendiendo provocar una forma distinta de trabajar y vivir las reuniones profesionales, en un clima mejor que el de la ciudad barcelonesa.

Esta estructuración por etapas que hemos expuesto de las obras de Jean Nouvel, donde hemos ubicado y analizado su obra, puede ser cuestionable. Pero al igual que en anteriores artículos, hemos procurado detectar las diferencias evidentes que existen en los desarrollos formales y temporales de sus obras, la diversidad temática de su arquitectura, las diversas implantaciones de sus edificios, o los distintos grados de resolución de sus arquitecturas. Estas son las causas que nos han motivado a estructurar de esta forma su obra, intentando dotarla de un sentido.

COMENTARIO FINAL

Para un mejor entendimiento de la arquitectura de Jean Nouvel, y como consecuencia de todo lo anteriormente expuesto, nos hemos planteado analizar los conceptos y características que constituyen la raíz de la contemporaneidad de su obra y el soporte de su discurso, sin falsas justificaciones éticas. Para ello hemos tomado como referencia las ideas vertidas por el profesor y arquitecto Santiago de Molina en su artículo denominado *Reflejos de lo contemporáneo*, en el que desarrolla de forma bastante resumida y acertada las ideas, actuaciones y conceptos que han sido referentes en el desarrollo de este arquitecto, y que son las siguientes:

- El primero de ellos es el concepto de **Ambigüedad** del que se vale en la concepción inicial de sus obras, que normalmente es rechazada de forma paulatina a través del proceso de diseño de las mismas, pero en todo caso es un determinante de su arquitectura. Este concepto se convierte en uno de los fundamentos básicos de la ideación de sus obras, pues dentro de esta ambigüedad en la que el arquitecto se mueve de forma consciente, a sabiendas de que es un terreno resbaladizo y peligroso para el prestigio de cualquier profesional, procura renunciar a la congruencia en la posible lectura que pudiera hacerse de sus obras. Esto se puede apreciar en el incierto efecto del galvanizado metálico aplicado a una escala inusitada en la fachada de la *Filarmónica de Paris*, en el espejo en vuelo del *One central Park* de Sidney, cuya estructura elevada parece un objeto volante no identificado a punto de aterrizar o despegar, o en los inesperados patios de manzana del proyecto de la *Torre Señal* en *La Défense* de París entre otros muchos. El escritor William Empson tipifica la ambigüedad como una herramienta para desvelar lo más profundo de la poesía a comienzos del siglo XX, de una forma refinada, sofisticada y erudita, entendiéndola como el conjunto de los significados latentes que puede constituir el centro de la actividad poética y creativa. En esta idea Jean Nouvel coincide al utilizar la ambigüedad como herramienta de profundidad concep-

tual. Como si fuera un tornillo sin fin, lo que le importa al escritor y al arquitecto es pasear por el interior de lo especial que genera el tornillo y seguir dando otra nueva y seductora vuelta de tuerca, para adentrarse en las ideas hasta agotarlas y descubrir por completo la complejidad desde esta perspectiva. Esta línea de trabajo da lugar al abismo interpretativo de una arquitectura-espectáculo que se mueve en un estrecho margen de ideas, y que Jean Nouvel como arquitecto excepcional nos ofrece, sabiendo que es el camino hacia una puerta entreabierta donde encontrar una arquitectura perdurable.

- El segundo es el de **Transparencia**, normalmente articulada a través del vidrio, sustancia fetiche para Jean Nouvel, pues es el material más empleado en su obra y en el que ha volcado con ahínco gran parte de sus energías, ya que lo utiliza como una materia doble y emblemática, capaz de representar y condensar su mundo interior. El vidrio es para Jean Nouvel, como lo es para Baudrillard, el milagro de un fluido fijo y, en consecuencia, la encarnación de la modernidad liquida que es nuestro tiempo, razón por la que también representa la posibilidad de aglutinar una diversidad inagotable de sensaciones, que lo diversifican y refuerzan. El vidrio, además de su habitual transparencia, es luminosidad, frialdad, repentina agudeza, ligereza, palidez, sedosidad, irrigación y brillo entre otras cualidades, y en la obra de este arquitecto es una sustancia capaz de portar un mensaje a pesar de su insolvencia para ser soporte de nada, interesando, más que la pureza del propio material, la pureza de sus efectos, de su transparencia y sus reflexiones. Esto se puede contemplar, entre otros, en el edificio de los *Apartamentos Chelsea 100* de la 11th Avenue en Nueva York, en el que su fachada más visible está conformada por un espejo nuevo, que es capaz de capturar en cualquier instante el brillo y el movimiento del agua del Río Hudson, al que mira en la distancia. El aspecto cambiante de la fachada del edificio, lo que se produce con la más leve variación lumínica del ambiente, permite contemplar un mar de centelleos en el vidrio, que no solo emite imágenes, sino una inesperada luz en la que no se reconoce el foco emisor de la misma.

- El tercero es la **Indeterminación**, en la que se apoya Jean Nouvel para el descubrimiento del término filosófico de «lo infinito», que en el mundo antiguo de los presocráticos esencialmente significaba «lo indeterminado», idea que posteriormente se ha extendido a lo «ilimitado», que para Aristóteles es aquello fuera de lo cual siempre hay algo. En este sentido, puede afirmarse que la arquitectura de Jean Nouvel adquiere la tensión entre los términos de «lo indeterminado» y de «lo infinito», pues su obra juega en esa frontera, en la que la confusión de la arquitectura se traduce a través de unos medios físicos perfectamente controlados. El desvanecimiento de las diferencias entre lo infinito y lo indefinido de su trabajo va más allá de lo conceptual, pues su arquitectura vive y goza de la inevitabilidad de la forma para lograr los efectos de extensión y pérdida de los bordes, lo que implica una enorme exigencia constructiva. En sus proyectos lo indefinido se traduce en ultima instancia en materia ordenada, en construcción coherente, como puede observarse en el edificio de la *Fundación Cartier,* en el que se crean unos patios interiores, conformados por un gran número de pantallas de vidrio, que no solo hibridan los reflejos exteriores en el interior de la edificación, sino que también producen un efecto de incertidumbre entre lo real y lo virtual, lo que unido a la instalación de focos de luz en el interior da lugar a nuevos reflejos que sobrecargan la indeterminación perceptiva de

los límites. Esto, unido a la nube de sombras que producen las serigrafías situadas en los vidrios que separan las oficinas, da lugar a una mayor confusión en la lectura del edificio desde el interior, de forma que solo el plano de cubierta permanece fuera y claramente contrastado con el bosque circundante.

- Otro concepto utilizado por Jean Nouvel es el **Misterio**, que entendido como idea motriz en la concepción de todas sus obras, es la consecuencia del soberano esfuerzo de exquisitez, al que obliga todo acto de seducción, para lo que hay que invertir un enorme esfuerzo, que en último extremo lleva al arquitecto a proyectar para los espectadores, en lugar de para los habitantes. Esto se entiende desde la consideración de que Jean Nouvel es discípulo de Paul Virilio, quien afirmaba que la arquitectura tiene más de un punto en común con el cine. Esta dependencia de la técnica cinematográfica, impregna casi toda la obra de Nouvel con un tinte único, que la sitúa de forma próxima al drama de lo ligero, de lo terrorífico, de lo vertiginoso, lo festivo o lo nocturno, y lleva a provocar un clímax aplazado y no resuelto por completo en muchas de sus obras. Esto puede observarse en el edificio de la Filarmónica de Copenhague, cuyo misterio se concentra en la neutralidad de una masa, cuyo tamaño y su volumen formado por transparencias aspira a funcionar como pantalla de proyecciones, lo que desconoce el visitante antes de entrar en el edificio, de forma que desde el exterior nada sugiere su uso, salvo el leve trasluz de una mancha opaca e irregular, escondida detrás del velo azul y calado de la fachada. Sin embargo, una vez introducidos en su volumen, a través de resquicios siempre iluminados con un evidente y bien conocido sentido de la teatralidad, se nos ofrece una sala extraordinaria. Es decir, que en este edificio existe una indefinición en la imagen del conjunto y se confía, quizás en exceso, en la iluminación para dar forma al misterio buscado, de forma que las transiciones de escena, el recorrido y el valor del tiempo son los puntos más logrados en una arquitectura que aspira a lo cinematográfico, campo en el que Nouvel se muestra como un maestro en el arte de articular los efectos y en tensar la mirada en el tiempo.

- La búsqueda de la **Escenografía**, es otro de los conceptos utilizados por Jean Nouvel, algo de lo que el arquitecto presume, pues en él todo es escenográfico, lo que explica que en muchos de sus trabajos haya colaborado con Jacques Le Marquet. El modo en que se disponen las escenas en sus obras no es nunca gratuito, como puede observarse en el complejo acuático *Les Bains des Docks* en Le Havre, con un interior que puede asimilarse al escenario de unos baños árabes, y que a su vez es un espacio que aspira a funcionar en la sociedad donde se instala, al igual que hacían las viejas termas romanas, la escenificación de una ciudad que se asoma al espacio público de una plaza casualmente inundada, o también la manzana como las edificaciones residenciales del extrarradio, ordenadas alrededor de la piscina. La arquitectura de Jean Nouvel es su escenografía más lograda, pues el territorio de la multiplicidad de visiones, que no es meramente interpretativo, lo asocia al puro oficio de la arquitectura.

- La idea de **Grandeza**, una aspiración que caracteriza a gran parte de los franceses, es otra de las ideas utilizadas en su obra. La grandeza no es una afirmación dialéctica, se encuentra en su trabajo como lo estaba en el de sus compatriotas del siglo XVIII. La grandeza implica esfuerzo sobrehumano, como lo que normalmente este arquitecto realiza, por lo que en sus proyectos

casi siempre encontramos una magnitud sobre-escalada ligeramente distorsionada, de alguna forma consecuencia del citado esfuerzo. La escala en su obra es una función de la proximidad al objeto y, en concreto, depende de su aproximación a él y por tanto del movimiento. La escala es así una función específica del tiempo, y la lectura de la materia y de la obra debe ser contemplada como una secuencia de escalas. En este sentido, debe entenderse que para Jean Nouvel la obra no está a escala, sino que es una sucesión de escalas, como la prescripción de la temporalidad de un trayecto. La obra que mejor se puede explicar esto es el *Centro Técnico Brembo* de Bérgamo, donde una línea roja, kilométrica, da idea de una escala diferente a la humana. Es la autopista la que mide la arquitectura con un cronómetro y no con una cinta métrica. Un kilómetro de longitud, que se pasa en treinta segundos, es la pantalla roja de aluminio al borde de la autovía, en la que se disuelve toda posibilidad de percepción de las juntas, los huecos o las dimensiones constructivas, impidiendo observar cualquier detalle o ubicación, así como reflexionar sobre su engañoso espesor. Son determinantes el color y la duración de su percepción, razón por la que la escala no es el resultado de la construcción, sino de la permanencia de la obra en la retina del observador.

- Una de las características más sobresalientes de su obra es la **Brillantez**, entendida como enriquecimiento de la materia es consecuencia del reflejo, un conjunto de fotones desviados a un lugar imprevisto, que de forma descarriada aparecen en el interior violado de nuestro cráneo. Para Jean Nouvel el brillo tiene una gran importancia conceptual. que para él Rehabilitar consiste entonces en recuperar el brillo, pues si se permite que la luz actúe y solape sus reflejos en la antigua materia, ésta recobra la vida. «Las resinas transparentes devuelven el brillo a los pavimentos antiguos», dice sobre la rehabilitación de la Fábrica de Cervezas Moritz en Barcelona. El brillo es un símbolo occidental de lo tecnológico y de la higiene. El brillo es lujoso. El brillo es limpio y nos introduce en un clima específico, el de la inminencia del futuro. O mejor aún, de lo contemporáneo. Para Jean Nouvel la simbología del brillo logra presentar la frontera entre el presente y el porvenir con una sorprendente consistencia. A nadie se le escapa el terrible juego que supone poder identificar el efecto de la luz espejeante, con la promesa de un tiempo que se avecina inevitable.

- Otro concepto es el **Hedonismo**, planteándose la arquitectura como una búsqueda de los placeres en los lugares y en las formas, y este placer se alcanza por medios que pertenecen al género de la «mentira». El feroz hedonismo que transmite Jean Nouvel desde sus primeras obras, de *bon vivant*, de juego y de divertimento, resulta sobrecogedor. En la historia reciente pocos arquitectos han dejado vislumbrar bajo la máscara de este hedonismo y disfrute una forma de gravedad tan cargada de drama. En su arquitectura late una ambición hedonista llevada hasta su extremo, lo que podría entrar en el ámbito de lo perverso. Sin embargo, la perversión no está en el placer que puedan provocar sus obras. En proyectos como el del *Museo Nacional de Qatar*, Jean Nouvel llega a equiparar el edificio a la imagen de un mineral, la rosa del desierto, lo que hace de un modo inesperado y próximo a la travesura posmoderna de las analogías y del divertimento de la forma. Aunque en esta obra se trata de una forma de hedonismo, que no posee la alegría que en la historia han tenido otras arquitecturas también asimilables a ese espíritu. En las obras de este arquitecto se percibe que trata de apurar el he-

donismo fuera de los límites del placer. Su trabajo siempre tiene algo de fuera de lugar, algo de nocturnidad prorrogada y de luminosidad ficticia, algo de naturalidad y sobre todo puede observarse que en muchas de sus obras encontramos con frecuencia algunos elementos inoportunos, que no acaban de desaparecer.

- La **Frondosidad** también es un aspecto característico en su obra, lo que valoró sobremanera en el edificio del *Instituto del Mundo Árabe* de París. No es una estimación injusta, pero con el paso del tiempo resulta incompleta. Este proyecto puede ser considerado el pistoletazo de salida de este gran arquitecto, en el que frente a la atención tecnológica e icónica de su conocida fachada de diagramas de cámara fotográfica y su geometría de laceria musulmana, cabe destacar el origen de otro tema que ha estallado en trabajos posteriores. En este edificio *Jean Nouvel* desarrolló el mundo de la superposición con una plenitud sobrecogedora en el espacio de las escaleras. Filtros y mallas, cables y barras metálicas construyen en este espacio una densidad habitable que supuso un verdadero hallazgo, paralelo y de mayor recorrido que en otros proyectos. Aquello fue una nueva sustancia frondosa y ligera, a la vez que desordenada, pero equilibrada: la espesura sin aire, sin perspectiva, frontal y tupida se convirtió desde ese momento en un tema propio. Una vez pasado el tiempo se observa que ese era el símbolo, que en definitiva era el árbol. Para Jean Nouvel el árbol no es una forma, ni acaso una idea, sino una sustancia ligera y apretada, tornasolada y luminosa, que se extiende en superficie y que, de ese modo, construye el fondo impenetrable de un ambiente boscoso. Desde entonces, la superposición, tratada con frondosidad, se ha mantenido como solución en otros proyectos, como en la cúpula del *Museo Louvre de Abu Dabi*, o en la fachada de la *Torre de Oficinas Dobby* en Qatar. La sustancia del árbol, apartado de aspereza conquistada y artificial, ocupa el corazón de estas obras recientes como parte de lo más valioso de ambos proyectos, superando con creces los juegos de geometría que los relacionan con aquella iconografía explotadora de las fachadas del *Instituto del Mundo Árabe*.

- Y el último es el **Descrédito**, en el que de alguna forma desarrolla Jean Nouvel su oficio como arquitecto, es otra de las determinantes de su obra, principalmente por el hecho de que no se conoce dibujo alguno suyo. Este arquitecto ha ido desarrollando su trabajo en las técnicas de representación de su tiempo, sin plantearse conflicto alguno, como se asume el cambio de vehículo, de ordenador o de teléfono móvil. En su taller, una vez que se depura un sistema de representación, se absorbe y se industrializa. El dibujo está supeditado a algo superior, que no es la forma. Eso no significa que el control y el desarrollo de la forma no sean trascendentes, sino que pertenecen a lo que no interesa mostrar. La tramoya no se enseña. Ni siquiera se escriben lo procesos de su arquitectura, porque siempre lo que más interesa es la escena, razón por la que enfatiza los dibujos de alzados crepusculares y etéreos. Existe también un especial desprecio por enseñar el concienzudo trabajo desarrollado por su taller y el desarrollo de los programas que utilizan para la redacción de los proyectos, lo que tiene como consecuencia la presentación de plantas, que son expeditivas en su representación. Tal vez las plantas tampoco importen. A fin de cuentas, los programas funcionarán por el propio grado de especialización del taller Nouvel, que hace que las fases de trabajo sean vigiladas hasta el extremo. La planta pertenece a la categoría de los documentos internos, como lo son los memorándums y los infor-

mes. Como herramienta plenamente disciplinar, no es un documento que tenga que ser hermoso, puesto que es invisible para la vida diaria del habitante y por ello no merece la misma atención que el aspecto y la construcción del edificio. Para Jean Nouvel el arquitecto no es ya alguien que dibuja la totalidad de su producción, ni que gestiona presupuestos sin más, sino alguien que se responsabiliza con su nombre e imagen pública de una obra.

Por estas razones, es por lo que el 14 de enero de 2.015, casi siete años después de que le fuera concedido el Premio Priztker y del comienzo de la recesión mundial de 2007, Jean Nouvel no acudió a la inauguración de la obra de la *Filarmónica de París,* en actitud de denuncia hacia las condiciones de trabajo que le habían sido impuestas durante su construcción. Multitud de decisiones vitales, para que la obra llegase a buen puerto habían sido tomadas sin contar con su opinión. Ante la prensa especializada y no especializada de medio mundo declaró, que con esa ausencia pretendía denunciar lo que había sido el desprecio, esos dos últimos años, por la arquitectura y el oficio del arquitecto.

Este sentimiento no es una novedad, ni siquiera una novedad histórica, pero como siempre Jean Nouvel ha demostrado su extraordinaria capacidad para ser un perfecto sismógrafo de la época, que atraviesa la sociedad, la arquitectura y los arquitectos.

Todos estos conceptos, que en el fondo son característicos de la personalidad de Jean Nouvel, trasladados al conjunto de su obra arquitectónica, nos permiten entender mejor al arquitecto y a su arquitectura, dejándonos constancia de la complejidad conceptual que encierra toda su obra, que está llena de matices plenos de una riqueza cultural e intelectual difícilmente alcanzable e imaginable, y que han dado como fruto una extraordinaria aportación a la arquitectura contemporánea, que hemos intentado exponer en este artículo. ●

BIBLIOGRAFÍA SOBRE JEAN NOUVEL

JEAN NOUVEL. Olivier Boissiére – Editorial BIRKHAUSER. 1992.

JEAN NOUVEL. Catálogo Exposición Centro Pompidou VV. AA. Centro Reina Sofía. Ediciones Aldeasa. 2002.

JEAN NOUVEL. (1987-2006) Revista A+U – Especial Issue – junio 2004.

JEAN NOUVEL. Revista GA Document Extra – 07 Editorial A.D.A Tokyo. 1996.

JEAN NOUVEL. (1987-1998) Revista El Croquis nº 65/66. Editorial Croquis. 1998.

JEAN NOUVEL. (1994-2002) Revista El Croquis nº 112-113. Editorial Croquis. 2002.

JEAN NOUVEL. (2007-2016) Revista El Croquis nº 183. Editorial Croquis-200/6.

JEAN NOUVEL. (1981-1991) Revisa A-V Monografías. Editorial Avisa. 1991.

JEAN NOUVEL. Revista GA-Document. Special Issue nº93. Edita A.D.A. Tokyo 2006.

JEAN NOUVEL. Revista GA-Document nº 93, 111,113,119,120,126, 129,131,145 y 150. Edita A.D.A. Tokyo.