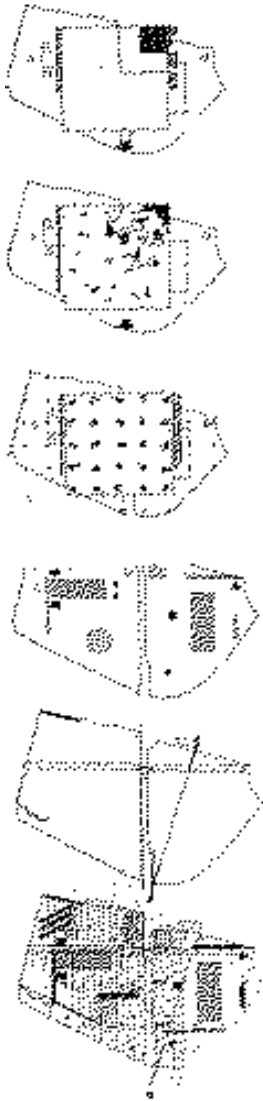


LECCIÓN DECIMOTERCERA  
**EL PAISAJE DE LA GEOLOGÍA. ZAHA HADID**

PROF. DR. SANTIAGO QUESADA

## Lección decimotercera\_El paisaje de la geología. Zaha Hadid



Propuestas de Tschumi y Zenghelis para el parque de La Villette  
París, 1982

En 1983 el arquitecto de origen suizo y francés de adopción, Bernard Tschumi, vence el concurso para la realización del parque de *La Villette* en París, con un proyecto inspirado por la lógica de los puntos, las líneas y los planos de Kandinsky. En el mismo concurso, Rem Koolhaas propone un proyecto basado en la oposición entre la determinación y la casualidad, inspirándose en la lógica de las *capas* del dibujo con el ordenador. Paralelamente, la arquitecta anglo iraquí Zaha Hadid gana un concurso internacional para la construcción de un club recreativo sobre la ciudad de Hong Kong, con la propuesta de unos rascacielos tumbados horizontalmente y encastrados en la pendiente de la colina.

En la obra de Zaha Hadid son constantes una serie de temas en los que el paisaje actúa siempre como prototipo o referente: la estratificación del terreno para crear nuevos espacios; la multiplicidad de suelos; la presencia de topografías estratificadas, alabeadas, descortezadas, multiplicadas; el flujo y la fragmentación; la articulación de la estructura como otra forma de paisaje; la conexión de espacios interiores y exteriores; la articulación tectónica entre espacios públicos y privados; la relación entre edificio y ciudad. En sus trabajos más recientes las analogías con el paisaje geológico son cada vez más evidentes pero ligadas siempre a organizaciones de carácter geométrico y racional. No es casual que, en la entrevista realizada por Mohsen Mostafavi, su trabajo haya sido descrito con precisión como *el paisaje como planta*.<sup>1</sup> Desde los acantilados del proyecto *The Peak* hasta la red fluida de caminos del edificio *LF-One*, pasando por la *Filarmónica de Luxemburgo* o el *Museo de Artes Islámicas* en Qatar; la unión de dos polos, aparentemente opuestos, como son el paisaje y lo construido constituye uno de los objetivos de su obra.

El proyecto *The Peak* en Hong Kong (1982-83) propone un edificio fragmentado en sus más simples elementos constitutivos que, tomando prestado el término del lenguaje del dibujo informático, llama

---

<sup>1</sup> M. Mostafavi, "El paisaje como planta. [una conversación con Zaha Hadid]", en VV.AA., *Zaha Hadid. 1983-2004*, El Croquis Editorial, El Escorial 2004, págs. 40-69.



Plantas de situación del *The Peak*, 1982-83

*layers* o capas, con una cierta obsesión por intentar redefinir el horizonte, una obsesión cultural típica de las vanguardias europeas de los años cincuenta y sesenta, desde los situacionistas a los grupos radicales. En la colocación de *The Peak* interviene todo el campo topográfico del lugar con la idea de estratos en los que se excava un espacio público que define como un nuevo paisaje inventado. Las capas o estratos son cinco. Cada estrato tiene una configuración lineal pero cada uno de ellos está orientado en una dirección propia, agrediendo a la colina de modo diverso. Gracias al vacío intermedio del tercer estrato, la construcción pierde consistencia y masividad para pasar a ser una ligera estructura polidireccionada. El cuarto y quinto estratos están separados por completo, haciéndolos volar en el aire sujetos por un número reducidísimo de pilares inclinados, con el fin de visualizar la precariedad de un frágil equilibrio.

La textura de las rocas dibujadas es tan aleatoria y continua que parece natural, las conexiones de la propuesta con su entorno parecen prefiguradas por el todo continuo donde se insertan, rompiendo paradójicamente toda conexión con lo preexistente para ingresar en el ámbito de una realidad diferente, con pautas propias. Ya no hay topografía natural, sino voladizos, rampas, objetos que se convierten en un nuevo paisaje inventado tan decisivo como el paisaje real. El nuevo paisaje arquitectónico articula el corazón del edificio, que es el vacío del tercer estrato en el que todos los elementos del club están suspendidos: estancias, plataformas, rampas<sup>2</sup>. El edificio parece vibrar como si estuviera sujeto a un movimiento sísmico pero en realidad es “*como un cuchillo cortando mantequilla, devastando los principios tradicionales y estableciendo unos nuevos, desafiando la Naturaleza pero no destruyéndola*”.<sup>3</sup>

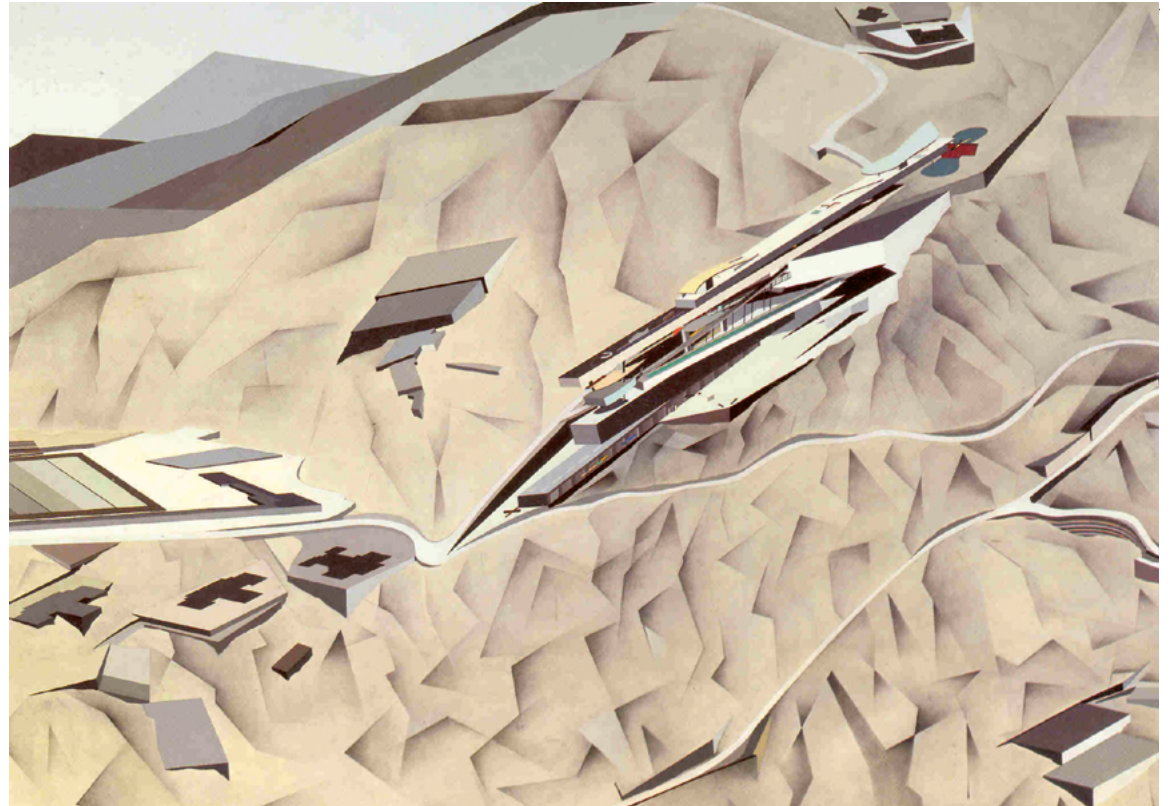
Zaha Hadid habla de un organismo que se relaciona con violencia en su enfrentamiento con la Naturaleza pero contemporáneamente rechaza hacer *tabula rasa* con ella. En realidad, el proyecto es una aguda crítica tanto al contextualismo mimético postmoderno como a la rendición ecologista.

---

<sup>2</sup> “*This void becomes the new architectural landscape within which all of the club elements are suspended...*” Z. Hadid, “The Peak”, en *GA Architect*, nº 5, Tokyo 1986, págs. 67-68.

<sup>3</sup> “*This architecture is like a knife cutting through butter, devastating traditional principles and establishing news ones, defying nature but not destroying it*”. Z. Hadid, “The Peak...” op. cit., pág. 66.

Dibujo perspectiva para *The Peak*



*yuxtaponen en figuras de desequilibrio dinámico, y el mismo paisaje es ya otro, excavándose el solar y construyéndose colinas artificiales pulimentadas que se van fundiendo con el terreno natural*".<sup>4</sup> Propone un contextualismo agresivo en el cual es el edificio mismo el que sirve para construir el paisaje, para hacer Naturaleza. Una geología suprematista que llega a ser parte integrante de la misma, incluso protagonista, desde sus espacios interiores se desvelan vistas y horizontes que de otra forma permanecerían inexplorados.

---

<sup>4</sup> J. L. González, "El Ángel en el Laberinto", en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 500.

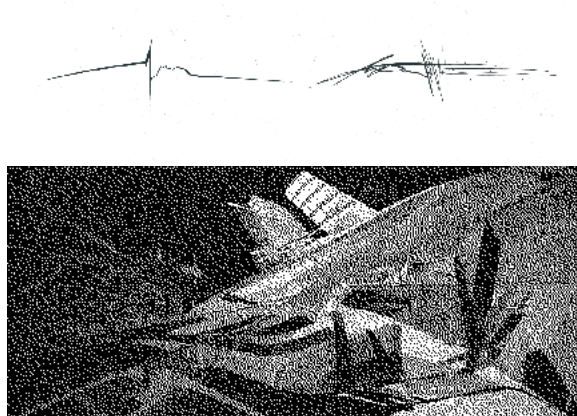
Contra las planas y esclerotizadas secuencias espaciales, estandarizadas y regulares, que imponen un único punto de vista, Zaha Hadid propone una arquitectura que, como una secuencia cinematográfica, obliga a cambiar el horizonte continuamente, estableciendo siempre nuevas relaciones –visuales pero también táctiles, acústicas y olfativas– con los espacios naturales y artificiales desatados en una secuencia. La especie de equivalencia arquitectura-recorrido tiene dos consecuencias: la atención espasmódica al diseño de las plantas, entendidas como el plano horizontal a lo largo del cual se desarrollan acontecimientos y la preferencia por implantes lineales a lo largo de los cuales los espacios de parada, si los hay, se organizan cinéticamente. La propuesta genera una temporalidad que parece tiempo congelado en el espacio, en forma de huellas, rastros, signos de las fuerzas morfogénicas. Un concepto que más adelante construirá en la *Estación de Bomberos de Vitra* (1990-93).

El proyecto para *The Peak* es eminentemente urbano pero tiene una dimensión paisajística. El proyecto para el parque de *La Villette* se refiere a un parque que tiene una resolución urbana. Los dos términos –natural y urbano– comienzan a perder significado a partir de los años ochenta, ya que no tiene sentido hablar de arquitectura sin afrontar las interacciones con el ambiente, mientras que el concepto de parque como espacio absolutamente natural, es un sin sentido en su dimensión metropolitana. La consecuencia es una mayor libertad para el arquitecto que puede comenzar a ver la realidad como una sobreposición de sentidos –no es casual que los tres profesores de la *Architectural Association*: Hadid, Tschumi y Koolhaas, recurran al concepto de capa o estrato– como una geografía poliestratificada para implementar, recombinar y organizar.

Arquitectura, Naturaleza, paisaje, ciudad... las ideas de Zaha Hadid convergen en una nueva idea de ciudad diferente, renovada, alejada de los paradigmas de la Modernidad. La ciudad actual se ha convertido, para la arquitecta, en una nueva “ciudad antigua”, histórica, concebida como un recinto cerrado, fortificado, sin murallas tradicionales, pero con unas nuevas “murallas” que generan la sucesión ilimitada de bloques de pisos comprimiendo el espacio urbano. Hadid propone una nueva ciudad, una ciudad abierta, que rompa con el trazado urbano para buscar nuevos espacios de circulación, conexiones, divergencias, rupturas, movimientos, geometrías, dinamismo, una nueva dimensión, una nueva ciudad construida desde la utopía: “*La ciudad, tal y como la hemos conocido*

*hasta ahora, está basada en el concepto antiguo de fortificación, mientras que la modernidad tiene que ver con la apertura, el libre acceso. Los bloques son los que convierten a las ciudades en fortificaciones, porque son edificios y espacios privados, cerrados a la circulación del ciudadano común. Si declaras que los edificios tienen que ver con la vida y la participación ciudadana significa que tienes que pensar en edificios que las hagan posibles, sin espacios bloqueados a la circulación. (...) Mi idea es crear espacios que cambien la forma de ser vividos y vistos por la gente. Son espacios fluidos, estratificados en diferentes niveles como las capas de un paisaje, con construcciones que huyen de las figuras geométricas, que cambian de forma a medida que te mueves dentro o entre ellos, como sucede cuando te paseas por la Naturaleza”.*<sup>5</sup>

Los proyectos de Zaha Hadid se caracterizan por una idea de yuxtaposición de diferentes formas de vida y de condiciones, en los que al final todo debe encajar, no sólo desde el punto de vista formal sino también desde el de la construcción y la estructura, que buscan siempre desligarse de las leyes de la gravedad con la extrema ligereza y transparencia que caracterizan a sus edificios. En este proceso, la intuición es fundamental. Para construir un proyecto utiliza el dibujo como instrumento de control y verificación, asignándole a las plantas un papel preponderante, su obsesión es que sus intenciones previas, además del programa del edificio, su localización en el solar, su función y su forma de relacionarse con el entorno, puedan operar de forma efectiva en una composición. “Los dibujos siempre se realizan a lo largo del proceso de diseño. Son una forma de investigación. Algunas veces son el resultado de ese proceso, pero en general son reflejo del desarrollo de unas ideas, y se realizan durante el diseño o la construcción del proyecto. Los dibujos no llegan a tomar el control del proyecto, sólo aportan información sobre el mismo (...) a través del dibujo se puede recorrer el proyecto y entender el resultado. Las perspectivas nos dan información no sólo de la calidad de la luz y de su impacto, de cómo la luz se puede volver transparente, de cómo se estratifica. La idea de la estratificación y manipulación de estos estratos sólo se puede llevar a cabo a través del dibujo. Y el dibujo nos permite también definir no sólo el



Estudio de rotación perspectiva del paisaje, para el *Centro de Arte Multimedia Zollhof 3*

---

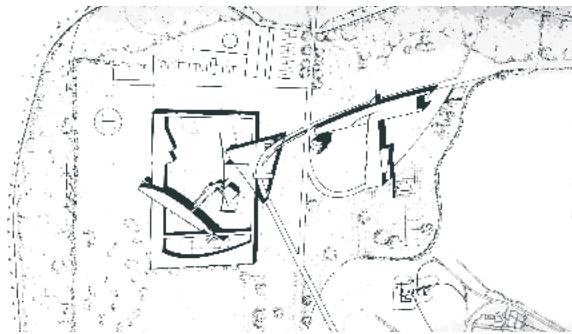
<sup>5</sup> Z. Hadid, “Las ciudades serán más abiertas. Entrevista a Zaha Hadid”, en *El País. Suplemento dominical*, Madrid 1999, págs. 8-9.



color, sino también la materialidad del edificio, lo sólido, lo transparente, el tipo de espacio”.<sup>6</sup>

En 1983, la *Architectural Association* le dedica a Zaha Hadid una exposición retrospectiva titulada *Planetary Architecture Two*, casi indicando el carácter aéreo e intensamente espacial de su producción. Los seis años de trabajo son sintetizados en un cuadro titulado *The World (89 degrees)* que es un verdadero manifiesto. En él están representados los principales proyectos realizados durante esos años. Compuestos juntos forman un paisaje urbano inquietante a causa de la fuerte angulación del punto de vista elegido, -parece que es desde el interior de un misil cayendo, suficientemente alto como para entrever la curvatura de la tierra-. El cuadro, que responde a la exigencia de Hadid de observar sus propios trabajos desde múltiples e inusuales puntos de vista, representa simultáneamente diversas escalas del globo terráqueo, pareciendo que el planeta se achica cada vez más. Apenas seis años después de comenzar a trabajar, los acelerados modos de vida y el triunfo de la tecnología del siglo veinte han creado nuevas condiciones frente a las que hay que actuar como arquitectos.<sup>7</sup> La visión del mundo que presenta el cuadro podría servir perfectamente de ilustración a los conceptos de sobreabundancia espacial y temporal enunciados por el antropólogo Marc Augé nueve años después en su libro *Los no-lugares*.

Uno de los proyectos representado en el cuadro es la *Residencia para el Primer Ministro Irlandés* (1979-80) donde surge por vez primera la idea de manipular el terreno y combinarlo con lo que hay encima y debajo, buscando una multiplicidad de suelos y la creación de un paisaje artificial. Una idea que se va desarrollando en proyectos como el *Trafalgar Square Grand Buildings Project*

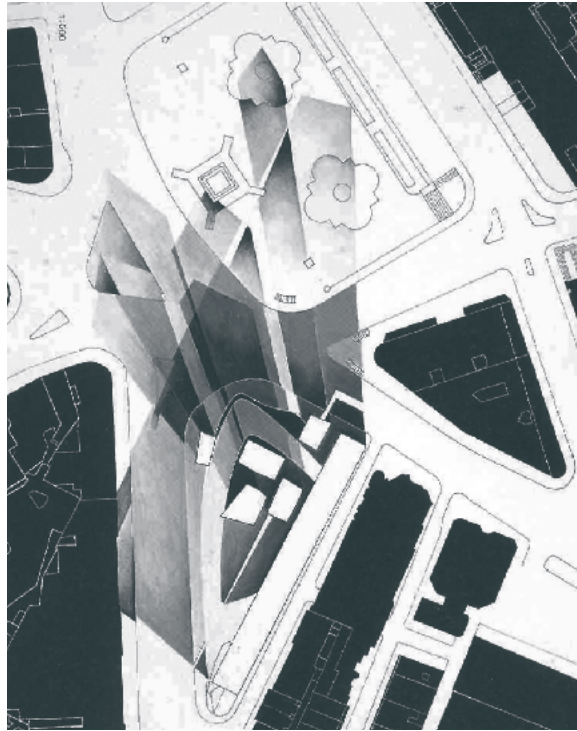


Proyecto para la Residencia para el Primer Ministro irlandés

---

6 Z. Hadid, “Una conversación [con Zaha Hadid]”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 35.

7 Dice la arquitecta comentando el cuadro: “...*The twentieth-century triumph of technology and our accelerating and ever changing life styles have created a totally new condition. These changes, despite the difficulties, have certain exhilaration which is yet to be matched in architecture. It is that revision and the absolute need for inventiveness, imagination and interpretation that makes our role in architecture more valid. We can no longer fulfil our obligations as architects if we carry on as cake decorators. Our role is far greater than that. We, have to take on the task of reinvestigating Modernity. An atmosphere of total hostility, where looking forward has been, and still is, seen as almost criminal makes one more adamant that there is only one way and that is to go forward along the path paved by experiments of the early Modernists. Their efforts have been aborted and their projects untested...*” Z. Hadid, “The World, 1983”, en *GA Architect*, nº 5, op. cit., pág. 113.



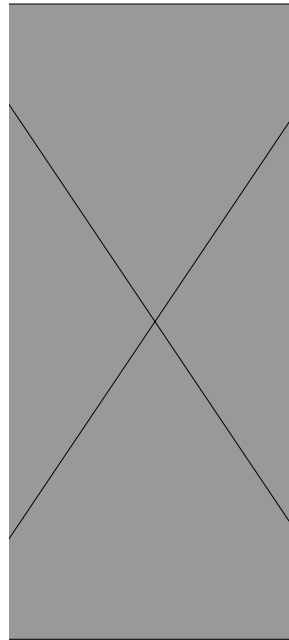
Proyecto para el *Trafalgar Square Grand Buildings*

(1985) donde el suelo se abre hasta la estación de metro que está debajo, no fijando el espacio público a un solo plano, sino extendiéndolo al mundo subterráneo y a cotas superiores por medio de una explanada elevada. Hadid representa la plaza como si el observador estuviera yaciendo sobre el plano del pavimento con un encuadre bautizado como *worm's eye view*, punto de vista del gusano. En otro dibujo para el mismo proyecto dibuja la ciudad desde puntos de vista forzados, representando en su interior nueve encuadres de la obra tomada desde distintos ángulos, con una técnica de intenso efecto dinámico que asemeja a aquella de la sincronía futurista experimentada por Duchamp en el *Desnudo que desciende la escalera* (1912), o por Boccioni en *Formas únicas en la continuidad del espacio* (1913) Desde Duchamp cada objeto, cada acto, define un territorio en el cual controla las variables de su entorno. El espacio se pauta para cada acto, cada obra que se produce parte de cero. Duchamp hizo desaparecer de los objetos su significado y su identidad, con la idea de no privilegiar más el objeto sino la trayectoria, no la forma sintética sino los componentes en sus reciprocas interrelaciones.<sup>8</sup> Fin por tanto de la obsesión por los iconos o por las figuras en sí o por sí conclusas y apertura a una fenomenología del espacio mediante la cual el observador, antes desorientado, readquiere el control de lo real sólo a condición de reconceptuarlo a través de confrontarlo con otros puntos de vista.

Cuando Zaha Hadid realiza el cuadro *The World* han transcurrido seis años desde que entregó su fin de carrera titulado *Malevich's Tektonik* (1976-77). El proyecto consistía en un puente sobre el Támesis, sobre el cual se construye un edificio que se desarrolla en catorce niveles. Una obra inspirada en los modelos suprematistas y, como alude su propio título, hace referencia a su máximo exponente Kazimir Malevich y a las teorías de las formas puras elaborada por él entre 1910 y 1914, retomadas ahora por Hadid con el término de tectónica. Pero es una tectónica algo *sui generis*, donde la atención está desplazada del contenedor al contenido, de la envoltura mural al espacio existencial. Los vínculos constructivos adquieren una profunda intensidad volviéndose espacio. Las intenciones de Zaha Hadid en su proyecto fin de carrera son variadas. En primer lugar redescubrir, a través de Malevich, la fuente abstracta de la Bauhaus, el neoplasticismo holandés

<sup>8</sup> Cfr. L. Rojo de Castro, "Formas [de indeterminación]", en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., págs. 504-509.

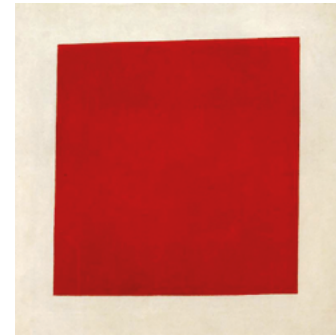




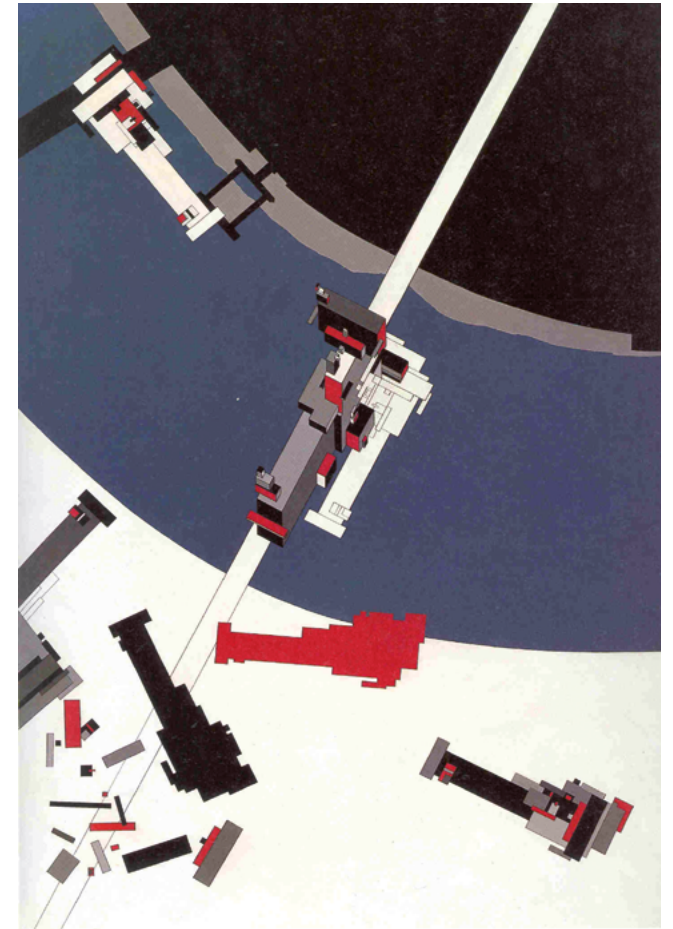
*Desnudo bajando la escalera. Marcel Duchamp, 1912*

*Formas únicas en la continuidad del espacio. Boccioni, 1913*

*Cuadrado rojo. Malevich, 1915*

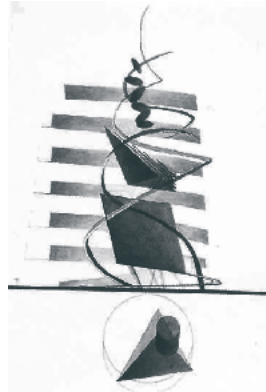


*Malevich's Tektonik. Zaha Hadid, 1977*



y Mies van der Rohe. Rechazo absoluto, por tanto, a abjurar de lo moderno y decidida oposición hacia la tradición clasicista defendida esos años por Graves, Krier, Rossi, Stirling, etc. En segundo lugar trabajar con geometrías ágiles, intensas, dinámicas, en suma retornar a un espacio fluido señalado por puntos, líneas, planos, recuperando no sólo la experiencia neoplástica de Mondrian y Van Doesburg sino la más fluida de Kandinsky.

Con este proyecto, Zaha Hadid declara su desinterés por cualquier conflicto de naturaleza semántica. Los años setenta han estado angustiados por el problema del lenguaje, por el intento de recuperar significados para la arquitectura, a menudo a través de valores icónicos o por la remisión de signos y símbolos codificados por la tradición. Reproponiendo la estética suprematista, la entonces estudiante de arquitectura iraquí afirma que el fin de la arquitectura no es lingüístico sino expresivo: es la búsqueda de valores formales, es decir de una sensibilidad plástica, lo que importa. El Suprematismo, afirmaba Malevich, está libre de cualquier tendencia social o material, de cualquier voluntad de comunicación de hechos que no sean rigurosamente formales. El pintor ruso retoma la concepción de Schopenhauer que identificaba la visión estética con la abolición de la separación entre sujeto y objeto. Para los constructivistas la cuestión era como fundir “construcción” y “composición”, la realidad de la obra y la creación de la forma, entendiendo ambos como constitutivos de cualquier experiencia artística, un problema que como es sabido fueron incapaces de resolver.



Montaje de la exposición *Great Utopia* en el *Guggenheim Museum* de Nueva York

Para Zaha Hadid, Malevich es el concepto del Suprematismo aplicado a la arquitectura, “*la fluidez de la planta, su fragmentación, el azar perfectamente calculado, son ideas aprendidas de Malevich y los suprematistas que conducen a nuevas formas de utilizar y de crear el espacio*”.<sup>9</sup> La arquitecta declara inconsistente cualquier división disciplinar de las artes: la pintura, la escultura y la arquitectura contribuyen a un solo fin: la construcción de un espacio en el cual cesa cualquier diferencia entre lo figurativo y lo existencial, es decir, donde arte y vida coinciden. En esta concepción resuenan las palabras de Malevich: “*En nuestros estudios no se pintan más cuadros, se edifican las formas de la vida*”.<sup>10</sup>

La exposición *The Great Utopia* dedicada al periodo comprendido entre la primera década y los años treinta del siglo XX en Rusia, en el *Guggenheim Museum* de Nueva York durante el año 1992,

<sup>9</sup> Z. Hadid, “Entrevista [con Zaha Hadid]”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 23.

<sup>10</sup> K. Malevich cit. en J. M. Martín, “Forme e figure-costruzione e composizione. La maniera di Zaha Hadid”, en *Casabella*, nº 637, Milano 1996, pág. 25.

fue una ocasión para verificar la fuerza tridimensional de la abstracción de Malevich y, en general, de los maestros del suprematismo y el constructivismo ruso. El montaje se basó en la abstracción de los artistas rusos, colocando en el atrio del museo el *Monumento a la Tercera Internacional* (1920) de Tatlin, y articulando toda la muestra como una conversación dialéctica entre Malevich y Tatlin que se concretó en la representación de una tormenta geométrica que arrastraba a las esquinas de una sala –la única con esquinas del Guggenheim– a dos objetos con esquinas: el cuadro *Cuadrado Rojo* (1915) de Malevich y el *Relieves de Esquina* (1915) de Tatlin. Con esta exposición, la arquitecta angloiraquí demuestra que la arquitectura no puede ser un espacio neutral hecho de paredes a lo largo de las cuales disponer en un bello orden, una secuencia ordenada de obras; por el contrario, debe implicar, indicar interpretaciones, en resumen, ser el resultado de una autónoma búsqueda artística que, para verificar sus presupuestos, puede y debe entrar en conflicto con el sistema de las expectativas.

Zaha Hadid parte de la idea de considerar la Modernidad como un proyecto incompleto e intentarlo de nuevo, a partir de la reelaboración del Suprematismo. Considera que lo más interesante de los experimentos rusos reside en que todas sus propuestas nunca finalizaron, jamás fueron contrastadas por la experiencia. *“Lo más excitante de los rusos, no es que su gráfica sea interesante. Es que sus experimentos nunca fueron terminados. No tuvieron conclusión. Fueron muy aventurados para su tiempo, no sólo como pintores sino también como arquitectos. Intentaron estirar los límites (...) Lo que me excitó originalmente fue que esas proposiciones no fueron comprobadas. Lo fueron parcialmente en Manhattan pero nunca en Europa”*.<sup>11</sup> Un pensamiento que, como ya indicó Fullaondo, bordea ciertas posiciones de Oteiza.<sup>12</sup> Frente a las obras de Hadid el sujeto se encuentra obligado a confrontarse por un lado, con el dibujo o composición, que promete sin

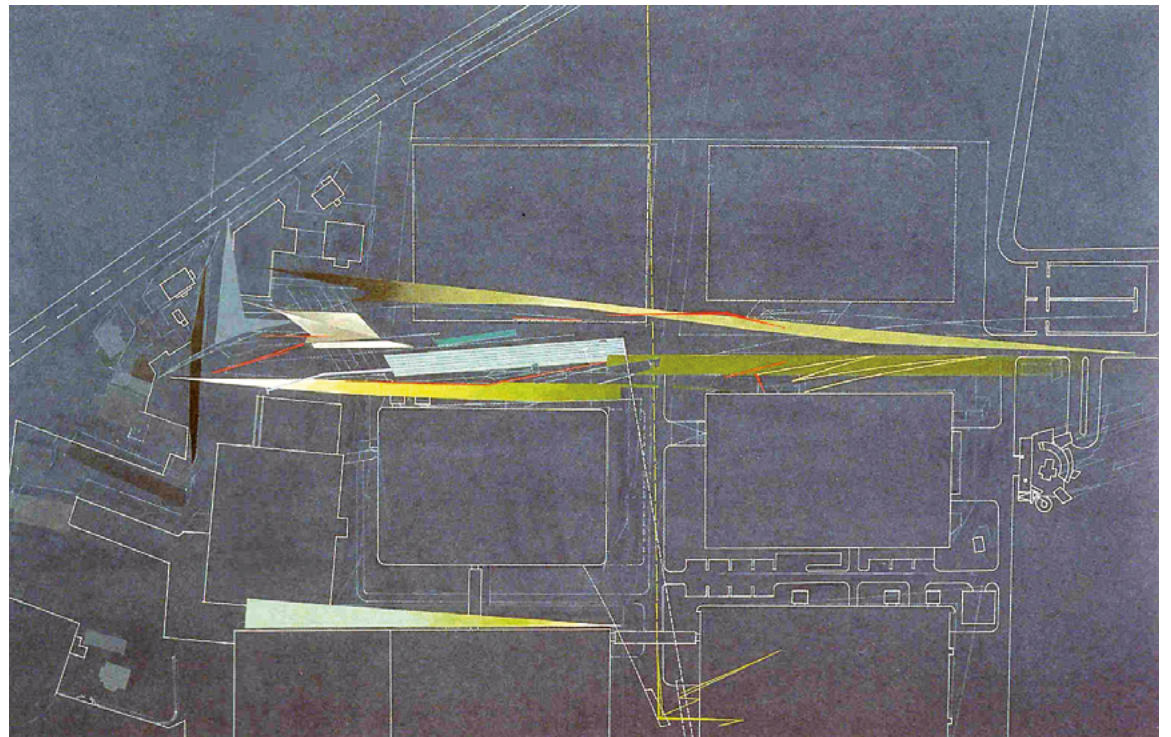
---

<sup>11</sup> *“The most exciting thing about the Russians is not that their graphics are interesting. It is that their experiment was never finished. There was no conclusion. They are the most adventurous of their time, not only as painters but as architects as well. They tried to stretch the limits (...) What excited me originally was that these propositions were not tested. I mean they were tested in Manhattan but never in Europe”*. Z. Hadid en A. Boyarsky, “Post-Peak. Conversations with Zaha Hadid”, en *GA Architect*, nº 5, op. cit., págs. 15-16.

<sup>12</sup> Cfr. J. D. Fullaondo, “Improbable Scheherazade en Manhattan”, en *El Croquis Internacional*, nº 1, El Escorial 1985, págs. 18-19.

poder mantener; y por otro, con la construcción, que mantiene sin prometer. Ambas conviven en el trabajo de Zaha Hadid, aparentemente en paz, pero no como reconocimiento de su hostilidad, sino como la banalización de su diferencia, lo que permite ignorar la distancia que mantiene juntos a la “construcción” y a la “composición”, intentando superar así los límites que detuvieron a los suprematistas rusos. Irónicamente en esta paz entre composición y construcción se hace evidente el intento de superación de la incomunicación entre objeto y sujeto contemporáneo captando, como en un reflejo, la esquizofrenia del tiempo presente.

La exposición de Nueva York parece cerrar una fase de sus investigaciones y comenzar una etapa nueva, donde la idea de capas múltiples del proyecto *The Peak*, el interés inicial por la formación de las placas geológicas y por la arqueología se mantendrán.



Planta de la Estación de Bomberos de la fábrica Vitra,  
Weil am Rhein





Estudio de paisaje y planta del *Museo Cartunum*, Viena

El paisaje natural y artificial adquirirá un papel relevante, plenamente consciente, como referente. El trabajo de la arquitecta evolucionará desde una dimensión plana hasta otra más volumétrica y espacial. Frente a los insistentes ángulos agudos de sus primeros trabajos aparecerán las curvas, la sinuosidad, las líneas, los espacios fluidos, apareciendo temas de investigación como los estudios sobre las formaciones del paisaje natural. A partir de este momento en lugar de colisiones, lo que le interesará será fundir esos espacios y la idea de la explosión se interpretará de un modo distinto en proyectos futuros.<sup>13</sup> Uno de los primeros proyectos donde se aprecian estas ideas es el *Museo Cartunum* en Viena (1993), donde los restos de la civilización humana existentes en los yacimientos arqueológicos se mezclan con el paisaje y parecen fundirse con la Naturaleza. Esta reflexión provocó que los edificios del museo se convirtieran en una extensión del paisaje creado por el hombre. Para ello Zaha Hadid utiliza estructuras de las formaciones geológicas como la dislocación, las fallas, la estratificación, pero también formas de intervención del hombre en el paisaje como la excavación, el terraplenado, etc., creando un nuevo paisaje artificial.<sup>14</sup>

A raíz de la difusión internacional que supone para Zaha Hadid participar en la exposición *Deconstructivist Architecture* organizada por Philip Johnson en el *MoMA* de Nueva York durante el año 1988, recibe el encargo de realizar una *Estación de Bomberos* en Weil am Rhein (1991-93). La *Vitra Fire Station* ubicada dentro del campus industrial de la fábrica de muebles Vitra es un proyecto particularmente preocupado por utilizar el paisaje como material de proyecto. En este caso, el paisaje existente es una serie de naves industriales con una coherencia estructural irreconocible, caótica, desorganizada, confusa. A estas naves del complejo se unen los edificios proyectados por Grimshaw y el museo de Gehry, a los que posteriormente se les unirían los edificios de Siza y Ando. La calle donde se debía situar el parque de bomberos iba desde el museo de sillas de Gehry hasta el otro extremo de la fábrica. La idea del proyecto fue configurar un edificio que estructurara el enclave donde se iba a colocar, dándole identidad y carácter a la calle en donde se debía ubicar. Para ello se entiende el lugar como un todo, como un paisaje en sí mismo, a partir

---

<sup>13</sup> M. Mostafavi, "El paisaje...", op. cit., pág. 54.

<sup>14</sup> Cfr. A. Betsky, *Zaha Hadid. The Complete Building and Projects*, Thames and Hudson, London 1998.



del cual poder dotar de sentido al conjunto y establecer unas relaciones coherentes con la fábrica. La zona se considera como un elemento paisajístico lineal, “*una extensión artificial del esquema lineal de los campos cultivados y viñedos que están al lado*”.<sup>15</sup> El *Parque de Bomberos* sería un elemento que enmarcaría una zona de quinientos metros de longitud, convirtiendo al sector en un paisaje artificial que intenta contener el mayor número de instalaciones públicas: el club de trabajadores y las dotaciones deportivas. El edificio se convierte en un límite del área definiendo el paisaje, en lugar de ocuparlo, es una figura sin contorno, su forma es un campo magnético donde se manifiestan las fuerzas presentes en el lugar.

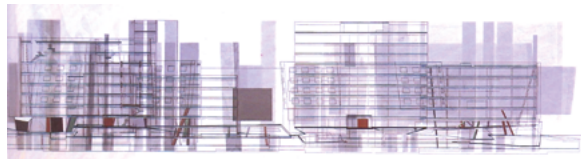
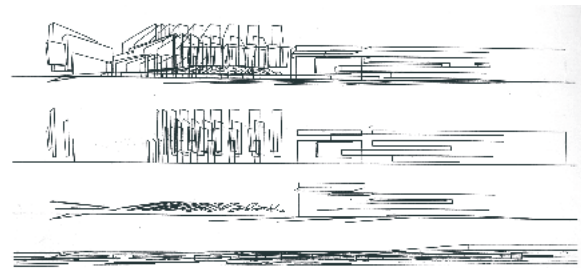
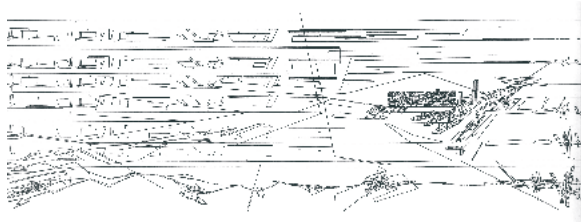
Completamente diferente de su anterior obra, el *Moonzoon Restaurant* de Sapporo (1990), el edificio para los bomberos presenta, sin embargo, la misma sensibilidad escénica, aunque ahora proyectada hacia la organización de los espacios exteriores. El edificio hace las veces de recinto hacia el exterior y de bastidor respecto a la viabilidad interna, que reorganiza espacialmente a través de curvaturas, impulsos, cambios de perspectiva, etc. La oposición entre la pesadez del hormigón armado, grave, matérico, escultórico y la ligereza de una energía inmaterial, que es posible a partir de la característica fundamental del hormigón como es la de eliminar las duplicidades entre estructura y revestimiento; activa una poética de la sustracción, en la cual los signos están reducidos a su pura esencialidad con el consecuente descarnamiento de los volúmenes a puras líneas de fuerza.

La *Estación de Bomberos* ha sido comparada con un avión de combate *starfighter*, con un puente a punto de caer, con una aeronave en el momento de explotar, pero la imagen más convincente la ha dado la propia Hadid: es una estructura que vibra como la campana de alarma de los bomberos, en el momento en el que entra en función, “*un espacio aparentemente dinámico, concebido como una proyección: un instante congelado*”<sup>16</sup> en el que las líneas de luz dirigen los movimientos veloces y precisos a través del movimiento. La forma del *Parque de Bomberos* de Vitra es indeterminada.

---

<sup>15</sup> Z. Hadid, “Estación de bomberos de Vitra”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 140.

<sup>16</sup> Z. Hadid, “Una conversación...”, op. cit., pág. 28.



Estudio de paisaje, rotación perspectiva y rotación de secciones para el Centro de Arte Multimedia Zollhof 3

Esta indeterminación de la forma provoca un objeto cuya experiencia nunca se presenta como una percepción sintética en la que se colapsan tiempo y espacio, en un momento o lugar determinados, sino que la descripción del espacio se propone por puntos unidos en múltiples líneas de fuerza. De aquí en adelante, toda la arquitectura de Zaha Hadid va a forzar a la experiencia en tiempo real, una experiencia que no puede ser experimentada previamente con anterioridad, “*la arquitectura convoca la experiencia temporal como algo necesario*”.<sup>17</sup>

En el proyecto para la *Ópera de la Bahía de Cardiff* (1994) la idea del paisaje se define como algo semi-interior en torno a un patio abierto, nacido del pliegue de un cuerpo longitudinal, sobre el que se injertan diferentes joyas: la sala de la Ópera, la sala para las pruebas y otros espacios accesorios. La analogía inmediata que hace Hadid se refiere a la idea de collar, quizá en alusión al célebre libro *El collar de la paloma*, escrito en el siglo diez por Ibn Hazn. A partir de aquí, dos son los criterios compositivos, dar aire y luz a los ambientes y ligar el complejo a la ciudad y, en particular, al puerto. Para obtener lo primero, Zaha Hadid propone grandes superficies acristaladas que hacen transparente el edificio y permiten a los peatones poder ver desde la calle el funcionamiento de la máquina operística y, en particular, las pruebas de la orquesta. Desde la calle se puede ver cómo la gente se mueve arriba y abajo y como se trasladan los decorados por los corredores acristalados de la parte trasera del escenario. Para unir el edificio con la ciudad, el suelo se hincha formando una ‘burbuja’ o *bubble*, como la llama Hadid, ofreciendo en la planta baja un espacio donde el público puede tener una experiencia del lugar y participar en exhibiciones, recitales, escuelas de danza, programas educativos o simplemente gozar de la vista de la bahía de Cardiff. La plaza se bifurca en sección y se extiende por la parte superior de la burbuja convirtiéndose en un espacio abierto sobre el cual se mantienen en equilibrio los pilotis de las construcciones superiores. La fragmentación de la planta entra en relación con los flujos urbanos llegando a ser una sola cosa en lugar de dos independientes. La fragmentación y el flujo se funden en una sola idea de campo.

---

<sup>17</sup> L. Rojo de Castro, “Formas...”, op. cit., pág. 506.

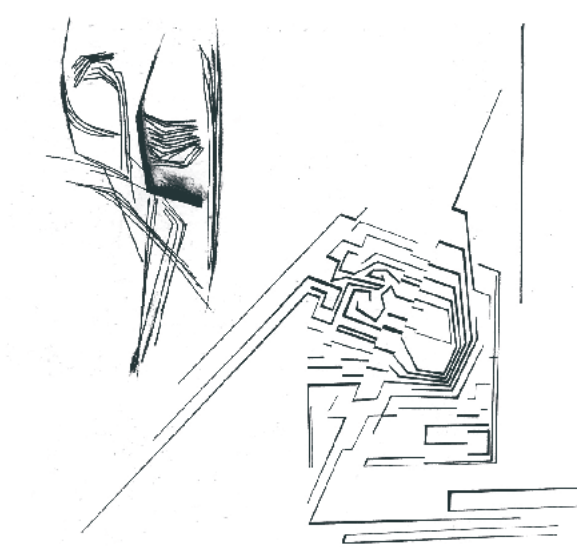
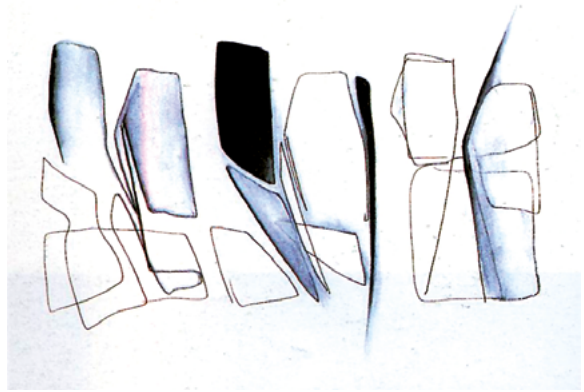
Las ideas básicas empleadas en Cardiff: manipulación del terreno y la articulación de la estructura como otra forma de paisaje, se desarrollan antes en los proyectos para la *Reordenación en Colonia Rheinauhafen* (1993) y el *Centro de Arte Multimedia Zollhof 3* en Düsseldorf (1992-93). En este último, se hace muy evidente el tratamiento del suelo como si fuera un paisaje. El suelo es como una topografía estratificada, que se descortezza, alabea y multiplica su superficie. Se desarrollan las aperturas en planta, la manipulación del terreno, la cubierta, las terrazas, la textura del terreno es como una sombra, se define una plaza que permite que el suelo pueda ser habitado.

La conexión con el cuerpo y su dimensión experimental se realiza en los proyectos de Zaha Hadid por medio del referente del paisaje, éste es el que intenta unir a sujeto y objeto. Todos los proyectos de Zaha Hadid, desde *The Peak* al *Centro de la Ciencia* en Wolfsburg (2000), están enlazados por una idea de paisaje y cómo este concepto se puede interpretar en función de los diversos programas. Una idea expresada por la arquitecta angloiraquí de la siguiente forma: “...*No me gusta demasiado la Naturaleza, pero creo que un paisaje no es solamente hacer un parque. Creo que la gente va al campo no sólo para ver árboles sino porque es un espacio al aire libre. Quiero decir que hay una extensión de tierra que está más allá de lo que el ojo puede ver, que está casi ininterrumpida y es una cosa muy calmada. Pienso que, en la ciudad donde la tierra es escasa, sería bonito proveer un máximo de viviendas conteniendo jardines móviles elevados. Entonces habría permutaciones sin fin, la escena cambiaría según las estaciones y el movimiento de las piezas elevadas a lo largo de la tierra. Me gusta el agua, la arena, todas esas cosas. No me gustan los paisajes pintorescos. Creo que fueron hechos por razones específicas (...) ¿Cómo hacer un paisaje?... Creo que es como un espacio público, debería ser como un laboratorio donde la gente pueda elegir. Si quieren hacer un picnic que puedan llevar su barbacoa y hacerlo. Lo mismo se debería poder hacer con otras cosas, algunas veces formar grupos y luego dispersarse. Estoy interesada en cómo se pueden hacer estas cosas para llenar un paisaje. En vez de hacer una piscina aquí y allí, haces un campo de agua y dentro esas piscinas pueden flotar (...) es una cuestión de cómo unir los programas, cómo yuxtaponerlos*”.<sup>18</sup>



Maqueta para el *Centro de la Ciencia* en Wolfsburg

<sup>18</sup> “I don’t like nature very much, but I think that a landscape is not purely to do with a park. I think people go to the countryside not only to see trees but because there is open space. I mean, there’s a span of land which is beyond what



Croquis para el proyecto de la Filarmónica de Luxemburgo

A partir del proyecto para Cardiff, los proyectos abandonan el problema de la descomposición y la sucesiva recomposición para indagar nuevos caminos compositivos. Los siguientes proyectos se comienzan a organizar de otra manera, de la idea de un suelo articulado como una topografía estratificada sobre la que aparece un paisaje se pasará a componer las plantas de una forma más líquida que recuerda a los fluidos que se encuentran en la Naturaleza. Ya no se manejarán únicamente ideas de topografía, sino “*obtener nuevas espacialidades fluidas a través del estudio de formaciones del paisaje natural, como deltas fluviales, cordilleras, bosques, desiertos, cañones, icebergs, océanos, etc.*”<sup>19</sup> Las analogías geológicas del paisaje se hacen cada vez más evidentes.

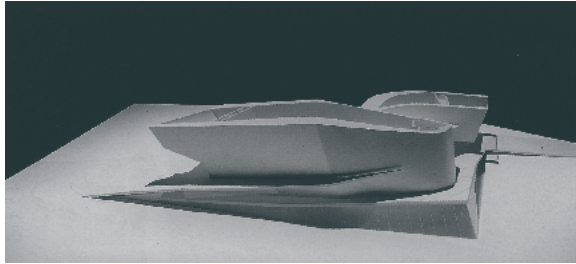
Estas analogías funcionan en los proyectos de Zaha Hadid, como organización de la planta más que como imágenes literales, haciendo énfasis en una nueva lógica planimétrica que denomina ‘caligrafía’ de la planta.<sup>20</sup> Es la organización de la planta lo que Hadid considera verdaderamente crucial en todos sus proyectos. El modo en que se estructuran las plantas y la manera en que fluyen a través del solar es lo realmente importante y se experimenta con nuevas organizaciones geométricas susceptibles de promover acontecimientos espaciales poco frecuentes. En el proyecto para el *Edificio de la Filarmónica* de Luxemburgo (1997), la idea es la de reconstruir o continuar la colina donde se ubica la construcción mediante una formación paisaje hecho de ‘estratos

---

*the eye can see and this is almost uninterrupted – a very soothing thing. I thought it would be quiet nice if it were possible in the city where land is rare to provide a maximum of flat acreage containing elevated mobile gardens. Then you have endless permutations, the scene changes according to the seasons and the movement of the elevated pieces across the land. I like water, I like sand, I like all those thing. Actually what I do not like is picturesque landscapes – I think these were done for specific reasons (...) How to make a landscape? ...I thought that as a public space, it should be like a laboratory where people can choose. If they want to have a picnic they can take their picnic platform and move on. The same can be done for the other facilities, sometimes forming clusters, and the scattering. I was really interested in how these things can be released to fill up the landscape. Instead of having a pool here and there, you have a filed of water and within that pools can float, (...) It's a questions of how you marry programs together, how you juxtapose”. Z. Hadid, cit. en A. Boyarsky, “Post-Peak...”, op. cit., pág. 14.*

<sup>19</sup> Z. Hadid, “LF One / Landesgartenschau”, en VV.AA., *Zaha Hadid...*, op. cit., pág. 290.

<sup>20</sup> M. Mostafavi, “El paisaje...”, op. cit., pág. 45.



Maqueta de la *Filarmónica de Luxemburgo*



Planta de la *Filarmónica de Luxemburgo*

geológicos'. De este paisaje emergen dos salas —el auditorio y la sala de música de cámara— que se perciben desde fuera como 'rocas' o 'colinas' que se retuercen y encajan en el solar y que se experimentan como 'valles' desde dentro. Las pendientes y rampas que rodean al edificio son como un paisaje ondulado continuo, con patios que permiten el paso de la luz en determinados puntos. En el interior, los auditorios siguen con una idea de paisaje por medio de las cotas que definen la circulación y las filas de asientos.

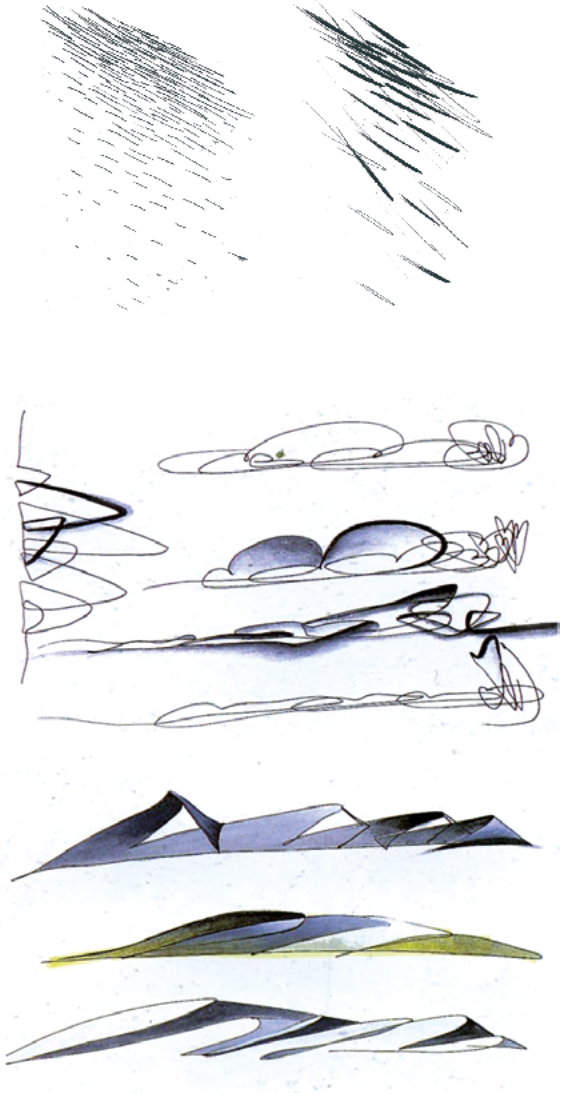
Analizando este proyecto de Zaha Hadid, es inevitable hacer referencia a la *Filarmónica* de Berlín (1956-63) de Hans Scharoun, como otro de los referentes más evidentes de la arquitectura reciente de la angloiraquí. El edificio berlinés desarrolla dos temas arquitectónicos principales: el de la representación de la "montaña", una conformación masiva surgida como inmenso *zigurat* que engulle a la humanidad y el de la "caverna" con la exploración de estructuras aiosas y ligeras, flotantes en un paisaje accidentado, donde los muros son gigantes manteles que envuelven al espacio para encerrar al movimiento incesante que discurre en el exterior y el interior del edificio. Scharoun describe su edificio de la siguiente manera: "*La construcción sigue la pauta de un paisaje, con el auditorio visto como un valle, y al fondo de la cual está la orquesta rodeada por viñas que suben las colinas vecinas. El techo, curvo como una tienda, encuentra su 'paisaje' como un cielo*".<sup>21</sup> El espacio de la *Filarmónica* de Berlín es un espacio de metamorfosis, en el cual se exalta continuamente el movimiento continuo de la forma. Como dice Argan, no hay leyes geométricas, sino fenómenos, el espacio no preexiste, como estructura abstracta a la forma arquitectónica; es más como forma o fenómeno no existe fuera de ella.<sup>22</sup>

---

<sup>21</sup> "The construction follows the pattern of a landscape, with the auditorium seen as a valley, and there at its bottom is the orchestra surrounded by a sprawling vineyard climbing the sides of its neighbouring hills. The ceiling, resembling a tent, encounters this 'landscape' like a 'skyscape'". Scharoun, cit. en P. Blundell Jones, *Hans Scharoun*, Phaidon Press, London 1997, pág. 178.

<sup>22</sup> G. C. Argan, *Proyecto y destino*, trad. esp. M. Negrón, Universidad Central de Venezuela, Caracas 1969, págs. 173-181 (*Progetto e destino*, Milano 1965)

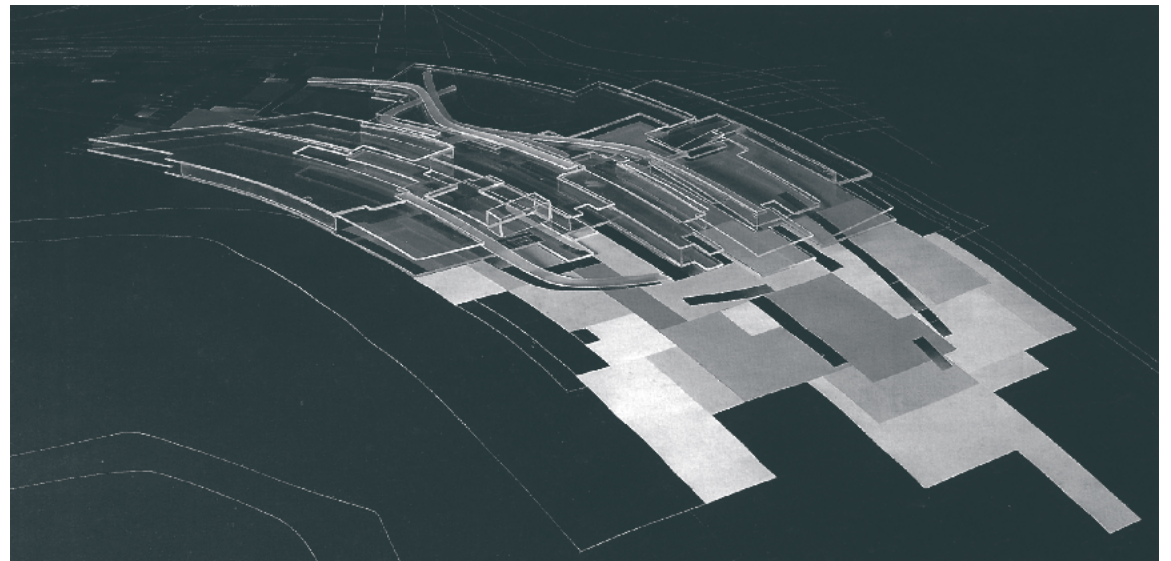


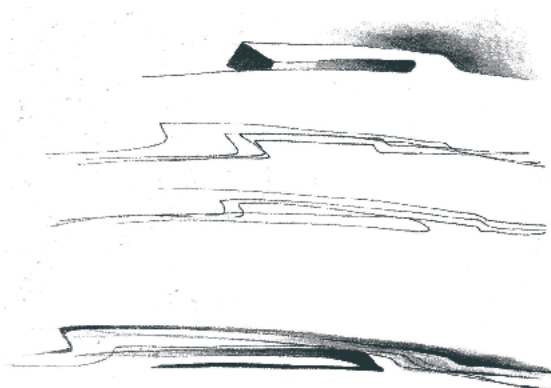


Croquis y perspectiva del Museo de Artes Islámicas en Qatar

En el proyecto para el *Museo de Artes Islámicas* de Qatar (1997) se maneja una idea de dunas movedizas que se combina con la organización, a modo de enjambre, de espacios muy pequeños. El paisaje vuelve a ser el rasgo integral del proyecto. El edificio no sólo está rodeado por un nuevo paisaje, sino también incluye las características de éste en su arquitectura, fundiendo el edificio en él. Una superficie de terreno forma una pendiente que llega hasta el vestíbulo principal, lo que dota al museo de un acceso abierto y transforma al vestíbulo en el propio paisaje construido con plataformas aterrazadas que conducen a las galerías, abiertas al puerto, este gesto rompe la línea fronteriza entre edificio y paisaje. Las galerías terminan en el extremo sur del solar, donde el terreno se rellena hasta la altura de la cubierta que es como un filtro entre el paisaje, el cielo y las galerías. Los patios funcionan como ranuras que además de proporcionar luz al interior, establecen una sofisticada relación entre interior y exterior, atrayendo el paisaje hacia los espacios abiertos del interior del edificio.

En el edificio *LF-One / Landesgartenschau* (1997-99) en Weil am Rhein se intenta ofrecer un espacio que de manera variada, proporcione a la gente un placer, un goce, un descanso y un bienestar similares a los que podrían disfrutar en el paisaje. Se trata de un edificio dedicado a albergar eventos y muestras ligadas a la jardinería. La idea consiste en crear espacios cívicos que





Croquis del *LF One/Landesgartenschau* en  
Wein am Rhein

tengan una posibilidad de ofrecer placer a la gente. La intención no es sólo cuestionar el modo en que las personas usan el espacio –su manera de vivir o su forma de trabajar– sino también proporcionar una sensación de bienestar. En este edificio los flujos del lugar se concretan en masa mural convirtiéndose ellos mismos arquitectura. Los espacios construidos emergen de la geometría del sistema de recorridos peatonales del parque, uniéndose tres de éstos para formar el edificio. Este proyecto será el comienzo de una serie de investigaciones en las que la idea de campo, flujos, líneas, trayectorias se ira afianzando buscando una abundancia de definiciones territoriales y una fluidez de transiciones entre los espacios.

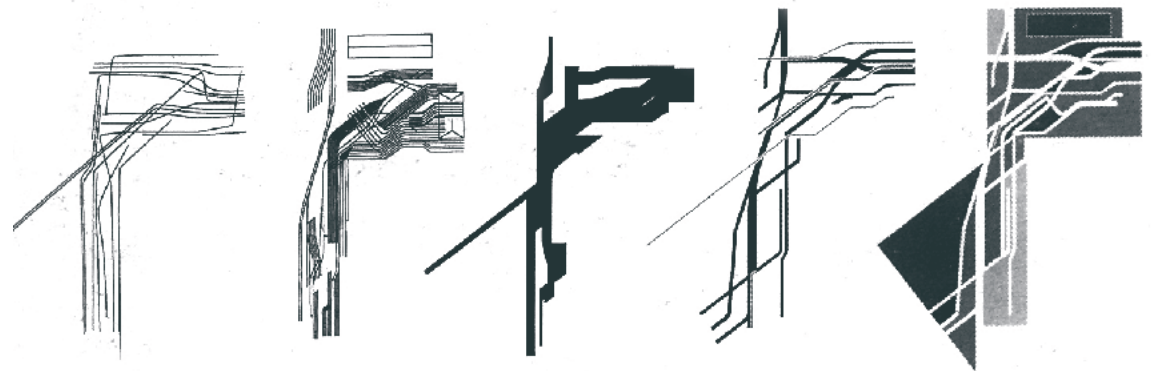
A diferencia de lo que ocurría en Cardiff, en el barrio Flaminio de Roma hay un entorno con identidad propia, aunque sin probabilidades de que dure mucho tiempo con su forma y programa actuales. Ambos proyectos aplican la idea de una composición incompleta, la idea de que la configuración no es definitiva. Eso significa que se pueden añadir capas o estratos y ampliar sin violar el orden, ni la identidad. Algo que proporciona la flexibilidad y fluidez necesarias en un ámbito urbano que está cambiando rápidamente. En el concurso para el *Centro de Arte Contemporáneo* en Roma (1999) el tema es una máquina cultural localizada en un área de tres hectáreas en el barrio Flaminio, que albergará estructuras museísticas y exposiciones temporales, espacios experimentales multimedia, un sector educativo y actividades independientes y extra institucionales. En este edificio, el ‘muro’ no será el diafragma más o menos molesto o móvil, la pared sobre la que colocar sin más los cuadros, sino el elemento generador de toda la forma arquitectónica. Será un vector dinámico que atravesará y señalará todo el espacio. Los muros correrán a lo largo del interior del edificio, cambiando de dimensión y geometría, a la vez que el espacio urbano entrará en el de las galerías.

Con esta idea, Zaha Hadid propone una serie de campos continuos que se enrollan y se mueven unos sobre otros, convirtiéndose en paisajes solapados, un mundo en el que arrojarse. El campo se navegará por unos visitantes atraídos por las diferentes distribuciones de densidad que se registran en el interior de la estructura. Los elementos de circulación verticales u oblicuos están colocados en los puntos de confluencia, interferencia y turbulencia. A través de la reducción del objeto a una multiplicidad de direcciones, por donde discurre un ininterrumpido flujo de energía, la

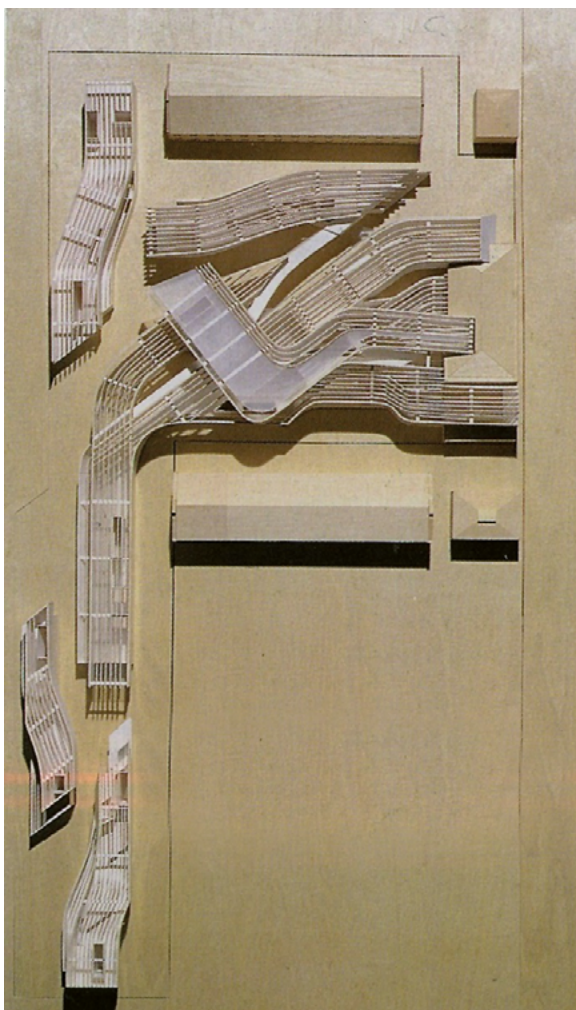
praxis arquitectónica se acerca a la artística contemporánea. Se evoca una línea de investigación que se aleja del objeto y de su consiguiente santificación, hacia campos de asociaciones múltiples, anticipadores de la necesidad de cambio.

Analizando los trabajos de Zaha Hadid, se recuerdan los textos de Peter Cook que en 1966, ya proponía pensar en la ciudad no como una serie de edificios, sino como una trama de acontecimientos que se entrecruzan en el infinito. Mientras que la arquitectura generalmente canaliza, segmenta y cierra; el paisaje abre, ofrece y sugiere. Esto no implica rendirse a la

Croquis flujos y circulaciones del Centro de Arte Contemporáneo



Naturaleza en bruto y abandonar la arquitectura, sino que lo importante es encontrar modelos, prototipos, analogías, referentes potencialmente productivos que inspiren la creación de nuevos paisajes artificiales coherentes con los complejos, múltiples y contradictorios procesos de vida contemporáneos. En la obra de Zaha Hadid parece que en el “devenir” de la forma, al armonizarse con el discurrir de la vida en la que se desarrolla, se conforma también la fenomenología del existir heideggeriano, cuyo sentido está determinado por la transitoriedad, es decir, de la temporalidad del ser y de su fluir. El continuo movimiento de la forma se entiende, con Bergson, como la vista instantánea de una transición. La desenvuelta agregación de los volúmenes y de los espacios internos deriva en una noción temporalizada del espacio que promueve la dinámica y la transitoriedad de la forma a través de continuas mutaciones de los elementos, de las superficies y



Maqueta del *Centro de Arte Contemporáneo* de Roma

de los recorridos; incentivando, a través de exploraciones pluridireccionales, la libre apropiación y definición de ambientes por parte del sujeto en movimiento. La aparente libertad de las plantas, la supresión de la repetición en las articulaciones de los espacios, la elección siempre individualizada de los materiales, definen configuraciones abiertas y laberínticas que exaltan las condiciones fenomenológicas del ser, salvaguardando y estimulando la libertad del individuo contemporáneo. Se sustancia un nuevo concepto de “sublime” buscado en el desordenado y caótico vivir colectivo, en la metáfora de la ciudad multiforme y tentacular, verdadero y propio “laberinto móvil” que interpreta la dimensión del presente como incesante mutación e interacción dinámica.

Lo verdaderamente primordial, para Zaha Hadid, es añadir algo a las vidas de los usuarios del edificio, esto supone para la arquitecta reinventar permanentemente las formas del marco vital, cuestionar la visión que se tiene de él y cómo se habita, lo que conduce en sus proyectos a un producto urbano muy permeable que no tiene nada que ver con la fortificación de lo privado frente a lo público. Para ello emplea signos fuertes y significativos, en los que la arquitectura está determinada por la elección hecha en el interior de un proceso de transformación del proyecto. Una elección que se convierte en determinante por la mutación del fenómeno del existir donde se ve cómo, desde hace tiempo, han sido sustituidas unas concepciones de fondo de la cotidianidad por las relaciones ininterrumpidas e inestables del espacio y del tiempo.

Zaha Hadid no abandona la idea de provocar sensaciones nuevas y estimulantes que provoquen una mayor receptividad de la realidad, escondida hoy por el pliegue de la tecnología. La ciencia ha descubierto, hace tiempo, el ininterrumpido fluir y la relatividad de los valores humanos para los que no existe una finalidad absoluta o una verdad eterna. El ambiente físico ha cambiado y cambia continuamente durante el periodo de vida de un hombre; el tiempo se hace así más ponderable que cualquier otra dimensión. Es el hombre el que no cambia lo suficiente. Zaha Hadid parece que ha asimilado el factor “tiempo” y lo ha hecho penetrar en la idea de proyecto por medio del paisaje natural y artificial.

El paisaje se convierte así no sólo en simple analogía formal, sino en verdadero referente, representación de la relación finito-infinito, en la cual lo concreto es expresión de lo universal,



concebido como incesante movimiento de las formas en las cuales la vida discurre. La estructura de la arquitectura de Zaha Hadid y la configuración nunca terminada de sus espacios ponen al individuo en una situación análoga a la experiencia emocional suscitada por un paisaje, cuando la mirada llevada más allá del cuadro que es familiar se pierde en una lejanía infinita o en el movimiento tumultuoso de la ciudad contemporánea, en la cual el individuo vive experiencias tenebrosas y exaltadoras. La posibilidad de andar por donde se quiera en los edificios de Hadid, concreta de esta manera aquella aspiración a la libertad que constituye una de las cuestiones centrales del paisaje y garantiza uno de los aspectos en los que basa su belleza.



Vista del aparcamiento y terminal de tranvías Hoenheim-Nord, Estrasburgo