

How to cite:

Fernando Casqueiro Barreiro; Silvia Colmenares Vilata; Nicolás Maruri González de Mendoza; Antonio Miranda Regojo; Rafael Pina Lupiáñez."Arquitectura y Transformación" en: *CAH20th International Conference intervention approaches for the 20th Century architectural Heritage*. ICOMOS ISC. Madrid: 2011.

ISBN 978-84-92641-70-3



This content is published here under a [Creative Commons, non-commercial, no derivatives license](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/).

Arquitectura y transformación

Architecture and Transformation

Fernando Casqueiro Barreiro, Silvia Colmenares Vilata, Nicolás Maruri González de Mendoza, Antonio Miranda Regojo y Rafael Pina Lupiáñez

ARKRIT. Laboratorio de Crítica. Grupo de Investigación adscrito al Dpto. de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM

RESUMEN

La acción de “conservar” aparece como un nuevo campo de actividad para los arquitectos, especialistas o no, que puede resultar determinante para la propia revitalización de la disciplina. Partiendo de esta observación, presente en la exposición *Cronocaos* (R. Koolhaas. Venecia, 2010) el texto propone la reactivación programática como primera estrategia para la conservación. A través del concepto de ruina, se analizan dos intervenciones llevadas a cabo recientemente en París. La primera de ellas, en el Palais de Tokyo (Lacaton & Vassal. 2001) nos conduce hasta el término “a-ruinar”, entendido como extraer de la ruina. La segunda, en el Centro Georges Pompidou (R. Rogers y J.F. Bodin. 2000) se ajusta al significado más común de “arruinar” en el sentido de precipitar al desastre. Ambas dan cuenta de la disparidad de criterios de intervención y de su estrecha relación con el proyecto socio-cultural del cual son instrumento, lo que induce a pensar que la conservación del llamado “patrimonio arquitectónico del siglo XX” trasciende la propia arquitectura y requiere nuevas formas de “gestión”.

CONSERVAR

Los arquitectos – nosotros que cambiamos el mundo – hemos sido olvidados y hostiles a las manifestaciones de la conservación.¹

Directo y sintético como siempre, Rem Koolhaas nos advierte de nuevo sobre el inminente desastre que se avecina. Un estado de cosas bautizado como *Cronocaos* en el que el 12% de la superficie del planeta se encuentra ya bajo algún grado de protección natural o cultural, y su

ABSTRACT

The action of “preservation” appears as a new activity field for architects, specialized or not, that can become crucial for the revitalization of the discipline itself. Starting from this statement, contained in the *Cronocaos* exhibition (R. Koolhaas. Venice, 2010), the paper suggests programmatic reactivation as the first preservation strategy. Through the ruin concept, two recent interventions in Paris are examined. The first one, at the Palais de Tokyo (Lacaton & Vassal. 2001) drives us to the term “to a-ruin”, understanding it as “to extract from the ruin”. The second, at the Georges Pompidou Centre (R. Rogers y J.F. Bodin. 2000), tightens up to the more extended sense of “to-ruin”, in the sense of spoiling or bringing about disaster. Both of them represent intervention criterion disparity and evidence the tight relationship between the architectural project and the socio-cultural project for which it is an instrument. Therefore, this leads us to believe that preservation of the so called “20th Century Architectural Heritage” transcends architecture itself and seeks after new management forms.

tamaño crece exponencialmente sin que exista una teoría estable sobre lo que debe hacerse con esta inmensa cantidad de espacio declarado inmutable.

La exposición, presentada por vez primera en la Bienal de Venecia en 2010 y posteriormente en el New Museum de Nueva York, constituye el primer discurso teórico sobre la conservación del patrimonio arquitectónico enunciado por un arquitecto no especializado en la restauración. Aunque la trayectoria de la disciplina tenga un desarrollo ya de más de siglo y medio, la posición de los arquitectos

dedicados a construir edificios *ex novo* no ha sido unitaria, no ha sido unitaria sino más bien dispersa y heterogénea. No obstante, es esta posición de exterioridad respecto a una disciplina que, cerrada sobre sí misma, comienza a dar síntomas de agotamiento, la que puede contribuir a revitalizarla y a dotarla de renovado sentido.

Puede resultar evidente que la coyuntura económica de los últimos años ha preparado las condiciones para que un cambio de enfoque se produzca, pero tal vez sea más justo afirmar que simplemente llegó el momento de ocuparse de las consecuencias de un modelo de desarrollo urbano que nos ha llevado, al menos en Europa, a un incremento desproporcionado de la superficie artificial² respecto del aumento de población. Para invertir esta tendencia será necesario re-utilizar lo que ya tenemos o incluso demoler lo que Koolhaas califica como *Insignificant Universal Junk*, permitiendo la transformación del carácter retrospectivo del problema de la conservación del patrimonio arquitectónico en una cuestión de naturaleza prospectiva³. Un nuevo enfoque que no es posible abordar desde los criterios de conservación pasiva establecidos para la arquitectura “histórica”, basados en la antigüedad y los valores artísticos de singularidad.

Esta necesidad de cambio es aún más acuciante para el caso de la arquitectura producida a lo largo del Siglo XX, en la que concurren una serie de circunstancias que la diferencian radicalmente de las construcciones anteriores a ella.

que la necesidad de esa teoría se hace patente en tanto en cuanto existe otra clase de producto arquitectónico que se opone, por definición, a lo histórico.

El rechazo de la condición histórica característica de la oposición al paradigma basado en el manejo de *los estilos*, alimenta la idea de una arquitectura universal cuyos principios son capaces de superar las fronteras espaciales y temporales.

Peligro de las restauraciones. ¿Por qué no se ocupan más bien de hacer nuevas catedrales, quiero decir: de impulsar el espíritu hacia delante y no, tan obstinadamente, tan cobardemente, hacia atrás, en la mera estimación y contemplación de las cosas pasadas?⁴

Por otra parte, el impulso de esta nueva arquitectura encuentra su razón de ser en la adecuación programática y el dominio de la técnica. El ajuste entre forma y función, expresado como uno de sus principios fundacionales, define estas obras por su valor de uso y su capacidad de transformación, más que por su valor de representación.

En su conocido texto *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica* (1936) Walter Benjamin⁵ ilustra esta ruptura en la forma en que se produce la valoración del arte durante el siglo XX. En él traza una posible genealogía de lo privativo de la forma histórica de pensar el arte que él describe desde su unicidad, autenticidad y autoridad y que bautiza como “aura”: “el aquí y ahora del original constituye el concepto de autenticidad”, para exponer después que “en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de esta”.

La industria, la técnica y su infinita capacidad de reproducción atacan y demuelen muchas de las plazas fuertes de tal tradición hasta forzar la aparición de una nueva forma de percepción y valoración de lo que, a falta de otro nombre, Benjamin sigue llamando “arte” aunque con un larguísimo atributo: “en la época de la reproductibilidad técnica”.

La reproductibilidad técnica de la obra artística modifica la relación de la masa para con el arte. De pasiva, frente a un Picasso por ejemplo, se transforma en progresiva, por ejemplo cara a un Chaplin.

Cabe pensar en una translación semejante respecto a la recepción por “la masa” de la arquitectura. De pasiva frente a la medieval o clásica a progresiva cara a una obra de “arquitectura de la época de la reproductibilidad técnica” (podríamos decir).

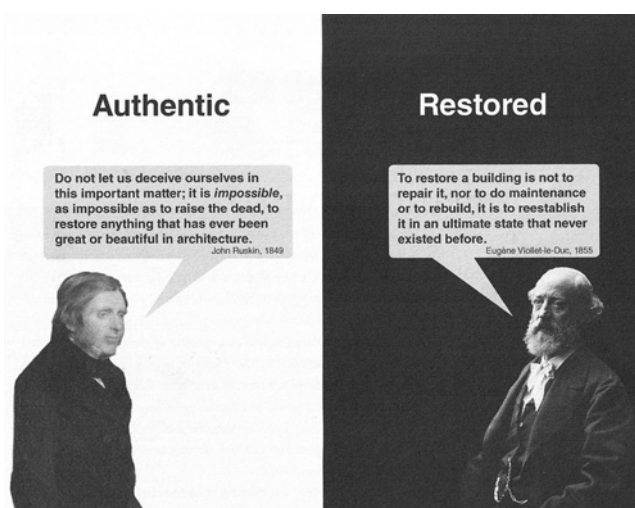


Fig. 1. Imagen perteneciente a la exposición Cronocaos

Para empezar, los inicios de la propia teoría de la restauración, presididos por la polémica entre John Ruskin y Viollet Le Duc, son simultáneos a la propia gestación de las ideas germinales de la arquitectura moderna. Es decir,

De tal nueva percepción provendría la actitud respecto a la arquitectura valiosa del siglo XX: activa en actitud crítica y frutiva.

Las edificaciones pueden ser recibidas de dos maneras, por el uso y por la contemplación. O mejor dicho: táctil y ópticamente. De tal recepción no habrá concepto posible si nos la representamos según la actitud recogida que, por ejemplo, es corriente en turistas ante edificios famosos.

A saber: del lado táctil no existe correspondencia alguna con lo que del lado óptico es la contemplación. La recepción del lado táctil (diríamos del uso) no sucede tanto por la vía de la atención como por la costumbre.⁶

Así la componente óptica nos sitúa en una percepción pasiva, retrógrada, ante cualquier obra “de arte” y en concreto ante la arquitectura. Los valores ópticos de la arquitectura la anclan al pasado muerto. Los valores táctiles (diríamos de uso) la convierten en forma activa, beligerante con el presente de sus usuarios, “nosotros el pueblo”.

La noción de *reproductibilidad técnica* de la arquitectura se puede extender, al menos, a tres acepciones: la primera atendería a cómo se repite en otro lugar y tiempo un concreto edificio, la segunda a cómo se conciben edificaciones aptas para ser producidas en serie para ser situadas en diversos lugares y la tercera a cómo se re-produce, se re-genera. No hablamos aquí de cómo se producen o clonan edificios sino de cómo se re-produce la arquitectura. Re-producción entendida en términos casi biológicos. Cómo se re-genera la arquitectura, cómo vuelve a la vida, cómo resucita.

La rehabilitación de esa arquitectura, considerada como resurrección en su capacidad de participar activamente en la construcción de presente, habrá de ser aplicada en primer lugar sobre los valores táctiles y hacerlos prevalecer sobre los puramente visuales.

Desde la convicción de que sólo la capacidad de transformación y adaptación a nuevos usos hará que los edificios catalogados pervivan en el tiempo, proponemos el desarrollo de herramientas de análisis sobre las posibilidades programáticas de las obras a conservar, en el entendimiento de que la propia intervención es la más eficaz garantía de continuidad.

No hablaremos aquí de la intervención sobre las que son ya aceptadas como “grandes obras” de la arquitectura moderna. Su conservación está garantizada por el trabajo de fundaciones y asociaciones que las han convertido en pequeños museos de arquitectura y el debate en estos casos se centra casi exclusivamente sobre la introducción de nuevas técnicas constructivas que, manteniendo la

integridad física de la obra, garanticen su estabilidad estructural y su comportamiento termodinámico. Bien es verdad que su proliferación acrítica está produciendo una inflación de instituciones culturales sin un proyecto de uso conjunto y estructurado que las aboca a la ruina, en este caso económica.

Resulta claramente más difusa la posición respecto a obras más cercanas en el tiempo, cuyo valor o mérito para ser incluidas en las listas de protección no encaja dentro de los patrones de selección comúnmente empleados, generalmente basados en los valores estéticos o visuales de los edificios.

En algunos casos su valor reside principalmente en su carácter de eslabón en la cadena de acontecimientos que constituyen el devenir de la historia de la arquitectura. En ocasiones, la acción combinada de algunas actuaciones de conservación o destrucción obtiene como resultado la interrupción de la cronología tal y como la conocemos. En este sentido, uno de los más palmarios ejemplos de este hecho es la sistemática eliminación de la edificación residencial de carácter experimental desarrollada durante la posguerra, sobre cuyo fracaso como proyecto social existe un consenso tácito. A pesar del trabajo de algunas instituciones como el DOCOMOMO que se esfuerzan por aplicar éste y otros criterios acordes con las premisas de la propia arquitectura moderna en la elaboración de sus registros, éstos continúan siendo listados estáticos, catálogos que no contienen todavía esa dimensión *prospectiva* que los convertiría en verdaderas herramientas para la intervención.

Es la forma de elaboración de estos catálogos lo que está en el origen de muchas de las desgracias de los edificios catalogados y los olvidos culpables de los no catalogados. Llevados a cabo por equipos cerrados de especialistas o estetas sólo ocasionalmente se da cabida al cuerpo social que habrá de mantenerlos salvo para aprobarlos, transformarlos en leyes y dotarlos así de valor coercitivo.

Y no habría de ser ese su último sentido. Las reflexiones en torno a la elaboración de elencos de obras valiosas llevadas a cabo en el ámbito académico (cánones) hacen referencia a su ejemplaridad y al goce de su disfrute, a los valores de su elaboración colegiada y abierta frente a los excesos de las antologías personales, a su dinamicidad frente al estatismo, a la definición previa de los valores que han de conservarse frente a la sorpresa o el hallazgo inesperados, a su capacidad de construir presente y también pasado.

A-RUINAR

La intervención llevada a cabo en el Palais de Tokio de París en 2001 por Lacaton & Vassal puede tomarse como ejemplo extremo de lo que estamos exponiendo.

Construido con motivo de la Exposición Universal de 1937 entre el cauce del Sena y la Avenida del Presidente Wilson, albergó durante 30 años el Museo Nacional de Arte Moderno hasta que éste fue trasladado al Centro Pompidou. Posteriormente fue utilizado como bienal de arte, museo de arte y ensayo y centro de fotografía, hasta que el Ministerio de Cultura puso en marcha un proyecto para trasformarlo en Palacio del Cine. Los trabajos de demolición habían comenzado ya cuando en 1998 el proyecto quedó paralizado por falta de recursos económicos.

Se convocó entonces un concurso de ideas sobre el destino del edificio en el que resultaron ganadores Jérôme Sans y Nicolas Bourriaud con su propuesta para el *Site de Création Contemporaine*, un lugar apto tanto para la exposición como para la creación artística, abierto hasta la medianoche. Los comisarios-gestores tenían también el poder de decisión sobre la intervención arquitectónica que debía garantizar las condiciones de flexibilidad que el proyecto institucional demandaba.



Fig. 2. Interior del Palais de Tokio en uso

La primera visita al interior de edificio desvela una serie de sorprendentes espacios vacíos que los trabajos de demolición habían traído a la luz. La estructura de hormigón armado se encuentra desnuda y presenta un aspecto crudo, industrial y moderno.⁷ Teniendo en cuenta

que el encargo contempla el carácter temporal de la instalación, que se trata de una intervención parcial que no afecta a la totalidad del edificio y que el presupuesto destinado a ello es limitado⁸, la decisión de proyecto se centra a partir de entonces en el mantenimiento de esta condición de precariedad encontrada, acometiendo tan sólo los mínimos trabajos necesarios, en riguroso orden de prioridad, para estabilizar la estructura, garantizar la accesibilidad y la seguridad en caso de incendio, y obtener unas buenas condiciones de climatización e iluminación natural.

Este conjunto de actuaciones mínimas se realizan de manera estricta, sin ninguna concesión al “decoro” de las superficies y texturas resultantes, produciendo una estética que ha recibido ya diversos nombres como estética “basura” o estética de la economía.⁹ Lo cierto es que en este caso, y al margen de la conveniencia entre el carácter experimental del programa desplegado y la condición efímera de la intervención arquitectónica, se produce una total convivencia entre dos paradigmas aparentemente contradictorios: ruina y conservación.

Parece que la estrategia de despojar al monumento de todos sus instrumentos de representación, de vaciarlo de significado, permite al fin usarlo según patrones de comportamiento contemporáneos, al tiempo que su condición “ruinosa” afirma su pertenencia a la historia.

La visión romántica de la ruina como objeto de contemplación y evidencia del devenir y la futilidad de la vida de los edificios definió la postura de Ruskin frente a la reconstrucción en la unidad de estilo postulada por Le Duc. Paradójicamente, el siglo XXI ha encontrado una forma de superación dialéctica que resulta operativa, al menos en el interior.

A pesar de las críticas que señalan la artificiosidad de la operación que recurre a la producción de una “ilusión de erial”¹⁰ lo cierto es que el objetivo declarado de Lacaton y Vassal es simplemente el de construir más barato para poder construir más. Pero, incluso sin proponérselo, su trabajo sobre el edificio enuncia una alternativa para futuras intervenciones en edificios históricos.

Había una situación encontrada que era la de una gran obra interrumpida. Nosotros no hemos organizado una ruina. (...) Nunca nos propusimos ofrecer una posición estética sobre lo no acabado, sobre la ruina¹¹

Aunque las fotografías publicadas del proyecto nos seduzcan irremediabilmente con la precariedad habitada de un espacio continuo que se muestra en toda su crudeza, la idea que subyace en el trabajo de los arquitectos es más amplia y es la que les permite alcanzar una definición para

el patrimonio que va más allá de los debates sobre la desatención o el esmero por las cualidades superficiales de la arquitectura. Se configura así “la idea de que el patrimonio es la capacidad irreversible que un espacio o un edificio ofrecen de forma duradera”¹². Una suerte de invariante capaz de permanecer en el tiempo, cuya presencia debe ser escuchada y atendida en cada proceso de transformación.

Lejos de los términos rehabilitación, restauración o renovación, los arquitectos prefieren designar su actuación como una *instalación*. Un concepto que recoge lo que de provisorio y reversible tiene el hecho de ocupar con un nuevo uso lo existente, al tiempo que puede referirse también a la propia ocupación que hicieron de algunos espacios del edificio cuando trasladaron allí su centro de trabajo durante las fases de proyecto y obra.

La intervención realizada permite además una lectura clara de la historia del propio edificio, una biografía que no excluye el periodo de abandono y demolición selectiva al que se vio sometido. La distinción entre lo encontrado y lo proyectado es una cuestión clásica en la teoría de la restauración, no por ello menos presente en este caso. En este sentido, la exigencia por parte de algunos artistas de “blanquear” los muros de ciertas zonas de exposición se sitúa claramente en contra de la concepción inicial, en la que se plantearon paneles exentos separados de las paredes, precisamente para establecer esta clara diferencia.

Pero sin duda, el mayor logro del proyecto es el de haber conseguido que, superadas las trabas presupuestarias, normativas y administrativas, finalmente el edificio fuera abierto al público, poniendo de manifiesto que el único objetivo leal por el que merece la pena conservar el patrimonio arquitectónico es el de devolverlo a la vida, es decir, ponerlo al servicio de la sociedad en nombre de la cual se preserva.

ARRUIVAR

Cuando en 1977 se inauguró el *Centre Nationale d'Art et de Culture Georges Pompidou*, éste acogió, entre otros fondos, la colección estatal que hasta entonces se encontraba en el que hoy es el Palais de Tokyo. Podría decirse que el nacimiento de una institución fue la causa del abandono de la otra.

Nacido con la promesa de un lugar abierto al público, que podía deambular con libertad por todos los niveles, en el que la cultura y el arte en general fueran, al fin, accesibles por y para todos; el edificio plantea la posibilidad de una estructura abierta al cambio. “Sobre todo es necesario que la gente se encuentre, dentro de una

cierta cotidianeidad. Sin tener que pasar una puerta, sin ser controlados como en la fábrica”¹³.

Este objetivo general de apertura y flexibilidad conduce a un desarrollo constructivo responsabilizado con la reversibilidad de las operaciones y con la posibilidad de que cada parte pueda ser sustituida sin comprometer al resto.



Fig. 3. Público circulando por el interior de las escaleras del Centro Pompidou

Parecería razonable que una estructura tal, fuera capaz por sí sola de mantenerse en uso durante un largo periodo de tiempo, acometiendo exclusivamente las obras de reparación y mantenimiento indispensables en todo edificio. Pero lo cierto es que no es esto lo que ha sucedido.

La “puesta a punto” llevada a cabo por el propio Renzo Piano y Jean François Bodin, aunque afecta a una cantidad reducida de superficie, en cambio introduce modificaciones muy sustanciales con respecto al planteamiento del proyecto original. Además de la renovación de los elementos técnicos y su re-pintado, se ha liberado el espacio antes ocupado por las oficinas lo que ha permitido aumentar la superficie dedicada a exposiciones¹⁴. En el gran espacio continuo de la planta baja en conexión con la plaza, denominado forum, han proliferado las tiendas y puntos de venta convirtiéndolo en un lugar dedicado fundamentalmente al consumo, en el que distintas escaleras tratan de segregar los flujos de personas dependiendo de su destino dentro del edificio. Las tres plantas de la biblioteca cuentan ahora con un núcleo de escaleras y ascensores propio así como un

acceso independiente. Estas comunicaciones internas, junto con la decisión administrativa de cobrar la entrada hacen que el público se aleje de las terrazas y de las escaleras mecánicas de la fachada. Concebidas originalmente como auténticas calles elevadas, son ahora de uso exclusivo para los visitantes del museo. “Beaubourg ya no pertenece a la gente. Esta máquina dinámica y popular ha sido transformada en un monumento fosilizado”.¹⁵

Puede que las palabras de Richard Rogers, que permaneció al margen de esta renovación del centro, sean algo extremas pero denotan la sensación de que el proyecto social que representaba el edificio se ha arruinado. Paradójicamente, el Centro Pompidou, portador de la utopía de una democratización real del arte, ha sufrido una progresiva institucionalización que ha transformado el “centro” en “museo”. Sin duda la mayor sensación de derrota procede del hecho de que la mayoría de sus más de 6 millones de visitantes al año ni siquiera se ha percatado de ello. Como si finalmente Baudrillard tuviese razón, las masas que acuden diariamente han acabado por determinar el carácter comercial del acontecimiento.

¡Acudid a él! es la mejor manera de destruirlo. El éxito de Beaubourg ha dejado de ser un misterio: las gentes van a eso, se aglomeran en este edificio, cuya fragilidad huele ya a catástrofe, con la única intención de hundirlo.¹⁶

Los casos estudiados evidencian la estrecha relación que el proyecto de arquitectura mantiene con el proyecto socio-cultural del cual es instrumento, lo que induce a pensar que la conservación del llamado “patrimonio arquitectónico del siglo XX” trasciende la propia arquitectura y que requiere nuevas formas de “gestión” basadas en instrumentos prospectivos que permitan superar la condición pasiva de las intervenciones, para comenzar a hablar en términos de transformación.

NOTAS

1. Primeras palabras del texto de presentación de la exposición *Cronocaos* organizada por AMO/OMA para la 12ª edición de la Bienal de Venecia. “*Architects – we who change the World- have been oblivious or hostile to the manifestations of preservation.*”
2. Los datos recogidos en el proyecto CORINE (*Coordination of Information on the Environment*) Land Cover, que desarrolla la creación de una base de datos sobre la cobertura y uso del territorio en la Unión Europea., indican que la superficie artificial correspondiente a las áreas urbanas (urban fabric) creció entre 2000 y 2006 a razón de 9.125 Ha al año.

CORINE está dirigido por la Agencia Europea de Medio Ambiente (AEMA).

<http://dataservice.eea.europa.eu/PivotApp/pivot.aspx?pivotid=501>

3. Rem Koolhaas, *Cronocaos*. “*From retrospective, preservation will soon become prospective, forced to take decisions for which it is entirely unprepared*” en Log 21, Winter 2011, Ed. Anyone Corporation, USA, p.122.
4. Le Corbusier, *Cuando las Catedrales eran blancas*, 1934. Ed. Apóstrofe, Barcelona, 1999, p.31
5. Benjamin, Walter, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. 1936. Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid, 1973.
6. Ibidem. Capítulo 15.
7. Memoria del proyecto obtenida de <http://www.lacatonvassal.com>
8. Los datos proporcionados por Lacaton & Vassal en su web indican un presupuesto de 3,08M€ para una superficie de 7.888m², lo que significa una media de 385€/m².
9. *Archis is Africa*, “The beauty of transience”, Steven Wassenaar, England, 2002, p. 93-99
10. “L’entreprise architecturale du Palais de Tokyo se distingue par l’énergie déployée pour produire une illusion de friche” A+ n°176, “Palais de Tokyo // Paris”, Patrice Joly, France, 2002, p. 66
11. “Il y avait une situation trouvée qui était celle d’un gros chantier arrête. Nous n’avons pas organisé une ruine (...) Il n’a jamais été dans nos propos d’une position esthétique sur le non fini, sur la ruine.” Anne Lacaton en una entrevista realizada por David Cascarro en 2006. No publicada. p.13
12. Ibidem. “(...) l’idée que le patrimoine est la capacité irréversible qu’offre durablement un espace et un bâtiment”. p.16
13. “Il faut surtout que les gens se rencontrent, dans une certaine quotidienneté. Sans devoir passer par un portillon sans, sans être contrôlés comme à l’usine”. Richard Roger en entrevista con Antoine Pico, publicada en *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1987. p.13
14. Los datos proporcionados por el propio Centro Pompidou hablan de un presupuesto para la renovación de 576M de Francos en 1999, que equivalen a unos 88M€ aplicando el cambio vigente ese mismo año. Incluso tomando como superficie afectada la totalidad del edificio (103.305 m²) se han invertido 851€/m².
15. “Baubourg no longer belongs to the people. A popular and dynamic machine has been turned into an ossified monument” Richard Rogers en entrevista radiofónica en la radio francesa, según cita de Steven Wassenaar en *Baubourg, From Utopía to monument*, Archis n°5, Rotterdam, mayo 2000. La descripción de las obras realizadas sobre el edificio se ha tomado de este mismo artículo, así como gran parte de las denuncias contenidas en él.
16. Jean Baudrillard, “El efecto Beaubourg” en *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978, p.97

BIBLIOGRAFÍA

- Koolhaas, Rem, "Cronocaos", en Log 21, Winter 2011, Ed. Anyone Corporation, USA, p.122
- Le Corbusier, *Cuando las Catedrales eran blancas*. 1934. Ed. Apóstrofe, Barcelona, 1999, p.31
- Benjamin, Walter, *La Obra de Arte en la Época de su Reproducibilidad Técnica*. 1936. Trad. Jesús Aguirre. Ed. Taurus, Madrid, 1973.
- Wassenaar, Steven, *Archis is Africa*, "The beauty of transience", England, 2002, p. 93-99
- Joly, Patrice, A+ n°176, "Palais de Tokyo // Paris", France, 2002, p. 66
- AA.VV, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou*, Éditions du Centre Pompidou, Paris, 1987. p.13
- Wassenaar, Steven, Archis n°5, "Beaubourg, From Utopía to monument", , Rotterdam, mayo 2000.
- Baudrillard, Jean, "El efecto Beaubourg" en *Cultura y Simulacro*, Kairós, Barcelona, 1978, p.97

FERNANDO CASQUEIRO BARREIRO es doctor arquitecto por la UPM en 2001. Profesor Investigador en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos en la ETSAM, miembro del grupo de Crítica Arquitectónica ARKRIT de la UPM y director de diversos proyectos de investigación. Su labor profesional se extiende al urbanismo y el paisaje, la ingeniería de puentes y la edificación. Ganador de diversos concursos nacionales de arquitectura, sus proyectos y obras se han publicado y expuesto en revistas especializadas.

SILVIA COLMENARES VILATA es arquitecto y Profesor Asociado de Proyectos de la E.T.S.A.M. Investigador del grupo de Crítica Arquitectónica ARKRIT de la UPM, Coordinador del proyecto de investigación: "*El espacio público en la ciudad contemporánea*". Su trabajo profesional, premiado en varios concursos de ideas, ha sido difundido en publicaciones especializadas así como en exposiciones colectivas. Recientemente seleccionado para el catálogo 100% Arquitectura COAM.

NICOLÁS MARURI GONZÁLEZ DE MENDOZA es doctor arquitecto. Master proyectos arquitectónicos por la universidad Columbia, N.Y. Profesor Contratado Doctor de Proyectos en la E.T.S.A. de Madrid. Profesor en el Laboratorio de Crítica de Arquitectura del Máster de Proyectos Avanzados, e Investigador en el Grupo de Investigación ARKRIT de la UPM. Socio de la oficina de arquitectura Amann-Canovas-Maruri en la que desarrolla su trabajo profesional ampliamente premiado, expuesto y publicado.

ANTONIO MIRANDA REGOJO es doctor arquitecto. Catedrático de Proyectos en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Director del grupo de Crítica Arquitectónica ARKRIT de la UPM y del Laboratorio de Crítica de Arquitectura del Master de Proyectos Avanzados. Autor de *Ni robot ni Bufón, Manual para la Crítica de Arquitectura* y de un *Canon de arquitectura Moderna (1900-2000)* entre otros libros.

RAFAEL PINA LUPIÁÑEZ es doctor arquitecto. Profesor titular interino de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Investigador del grupo de Crítica Arquitectónica ARKRIT de la UPM, profesor de Crítica de Arquitectura en cursos de Máster y Doctorado. Coordinador del proyecto de investigación: "*El espacio público en la ciudad contemporánea*". Autor de proyectos y trabajos de teoría y crítica.