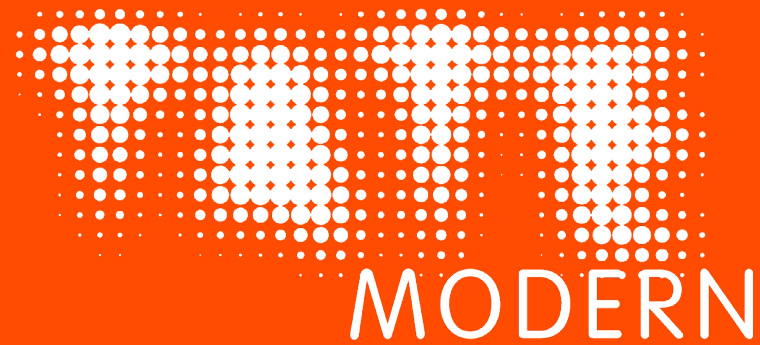


SEIS ARQUITECTURAS

PARA RECUPERAR UN EDIFICIO OLVIDADO



SEIS ARQUITECTURAS PARA RECUPERAR UN EDIFICIO OLVIDADO.
EL TATE MODERN DE LONDES.

Irene Cardenete Pradillo



TRABAJO DE FINAL DE GRADO, curso 2017-2018

Realizado por Irene Cardenete Pradillo

Tutorizado por José Luis Baró Zarzó

Departamento de Composición arquitectónica

Universidad Politécnica de Valencia

Escuela Superior de Arquitectura

Grado en Fundamentos de la arquitectura



No quisiera comenzar este Trabajo de Final de Grado sin antes agradecer la magnífica ayuda y colaboración de José Luis Baró, de quien he podido aprender mucho.

Gracias a mi familia, por su apoyo incondicional durante mis años de formación.

Y con especial cariño, gracias a Fran. Porque el espíritu de equipo hace que esto sea un poco suyo, también.

ÍNDICE

| | | |
|-----------------------------------|--------|----|
| Resumen | página | 01 |
| Palabras clave | página | 01 |
| Prólogo: PRESENTACIÓN | página | 04 |
| 1. Motivaciones y objetivos | | 05 |
| 2. Metodología y fuentes | | 06 |
| Capítulo I : EL CONTEXTO | página | 08 |
| 1. El re-uso creativo | | 09 |
| 2. Contexto e historia | | 13 |
| 3. The Tate Gallery of Modern Art | | 15 |
| Capítulo II : EL CONCURSO | página | 20 |
| 1. Introducción | | 21 |
| 2. Procedimiento | | 22 |
| 3. Bases del concurso | | 24 |
| Capítulo III : LAS PROPUESTAS | página | 36 |
| 1. Idea de proyecto | | 40 |
| 2. Diálogo con la ciudad | | 48 |
| 3. Relación con la preexistencia | | 56 |
| 4. Recorridos | | 64 |
| 5. Espacio y luz | | 72 |
| Capítulo IV : EL RESULTADO | página | 80 |
| 1. Fallo del jurado | | 81 |
| 2. Tate Modern en funcionamiento | | 83 |
| Capítulo V : CONCLUSIONES | página | 84 |
| Bibliografía | página | 88 |

PALABRAS CLAVE

Patrimonio industrial; museos; regeneración urbana; concurso de ideas; Bankside; nuevo milenio; Herzog & De Meuron; Rem Koolhaas; David Chipperfield; Tadao Ando; Renzo Piano; Rafael Moneo.

RESUMEN

La ciudad de Londres se extendía históricamente en el lado norte del río Támesis, y no fue hasta el siglo XVIII, con el desarrollo de la Revolución Industrial, cuando comenzó a colonizarse la ribera Sur con numerosas fábricas y almacenes. Uno de los edificios que se construyeron en Bankside fue la central eléctrica diseñada por Sir Giles Gilbert Scott. Situado junto al río frente a la catedral de San Pablo, fue ejecutado en dos fases entre 1947 y 1963. Por falta de rentabilidad, sin embargo, la fábrica fue cerrada en 1981.

En 1992 Tate Gallery, entidad que reúne el grupo de museos Tate, anunció la idea de crear una nueva galería especializada en arte moderno. Dos años más tarde, convocó a tal efecto un concurso internacional de ideas para transformar la antigua central de energía de Gilbert Scott en uno de los museos más importantes a nivel mundial de arte moderno. De los 148 proyectos presentados resultaron seleccionados seis para la fase final, entre los que se encontraban las propuestas de los siguientes estudios de arquitectura: David Chipperfield, Rem Koolhaas, Renzo Piano, Tadao Ando, Rafael Moneo, y Herzog & de Meuron, quien finalmente resultó ganador del concurso en 1995. Actualmente, el Tate Modern de Londres puede ser considerado como un ejemplo para futuros proyectos de regeneración por su indudable éxito en su papel de recuperar un edificio histórico de origen industrial y revitalizar una zona degradada de Londres, colocándose al nivel de otros hitos históricos que definen e identifican la ciudad.

Por consiguiente, se propone un análisis pormenorizado de los diferentes parámetros compositivos de las seis propuestas finalistas del concurso, así como un estudio comparativo que nos permita entender la arquitectura de cada autor y los diferentes puntos de vista para abordar un mismo objetivo arquitectónico. Para ello, se utilizarán los conocimientos y destrezas adquiridas a lo largo de la carrera, principalmente en el ámbito de la composición arquitectónica, pero también en el área proyectual, constructiva e incluso estructural. Como fuentes de información se utilizará el material de archivo inédito localizado en la biblioteca Tate, la experiencia propia al visitar el edificio construido y la bibliografía específica sobre la intervención y los arquitectos finalistas.

SUMMARY

The City of London stretched historically on the north side of the River Thames. It was not until the 18th Century, due to the development of the Industrial Revolution, when the South Bank began to be colonized by many factories. One of these industrial buildings was Bankside Power Station, designed by Sir Giles Gilbert Scott. It is located on the bank of Thames River, facing St. Paul's Cathedral. It was built in two stages between 1947 and 1963. Due to the lack of profitability the power station was closed in 1981.

In 1992 Tate Gallery, institution formed by the different Tate museums, announced the idea of creating a new gallery specialized in modern art. Two years later, it was convened an international competition to transform the abandoned Bankside Power Station into one of the most important museums in the world of modern art. Of the 148 projects submitted, six finalist were selected which were the proposals of the following studies of architecture: David Chipperfield, Rem Koolhaas, Renzo Piano, Tadao Ando, Rafael Moneo, and Herzog & de Meuron, who finally won the competition in 1995. Currently, the Tate Modern can be considered as an example for future regeneration projects for its undoubted success recovering a historical industrial building and revitalizing a deprived area of London, keeping up with other historical landmarks that define and identify the city.

Therefore, not only is it proposed a detailed analysis of the six finalist proposals considering different compositional parameters, but also a comparative study in order to understand each author's architecture and their different viewpoints to address the same architectural goal. To this end, there is need to use the knowledge and skills acquired over our years as a student, mainly in the field of architectural composition, additionally in the project area, constructive and even structural. As research sources there will be used the unpublished documents found in the Tate library's archive showcase, besides our own experience visiting the building and the specific bibliography about the museum and the finalist architects.

KEY WORDS

Industrial heritage; museums; urban renewal; ideas competition; Bankside; new Millennium; Herzog & De Meuron; Rem Koolhaas; David Chipperfield; Tadao Ando; Renzo Piano; Rafael Moneo.

1. MOTIVACIONES Y OBJETIVOS

MOTIVACIONES

Debido al escaso volumen de publicaciones y difusión sobre los concursos que han construido los grandes edificios contemporáneos que ahora se alzan como hitos en nuestras ciudades, y debido al interés, o curiosidad quizá, por cómo podrían haber resultado ser y no fueron, se plantea la posibilidad de ofrecer un trabajo de investigación y análisis que saque a la luz las alternativas proyectuales que se contemplaron para materializar un edificio en concreto, la Galería Tate de Arte Moderno de Londres.

¿Por qué la galería Tate? Se ha escogido este edificio como objeto de estudio guiados por un interés personal por el Arte Moderno, así como las nuevas formas de expresarlo y entenderlo en todas sus múltiples vertientes. Nos atrae, especialmente, el hecho de estudiar y comprender el espacio que habita el arte y el proceso proyectual que esconde. Nos llama también la atención la importancia de la época en la que se sitúa el concurso (final del siglo XX, con pretensión a dar la bienvenida al nuevo Milenio), además de la oportunidad de estudiar la arquitectura de los grandes maestros contemporáneos, como ya lo eran los finalistas del concurso para la Galería Tate de Arte Moderno en 1995.

OBJETIVOS

- Comprender la diversidad que ofrece la arquitectura museística, en términos de permanencia expositiva y tipologías funcionales. Asimilar la flexibilidad que requiere, la iluminación, el papel que desempeña la circulación y el diálogo e interacción con el entorno.
- Trabajar las herramientas de análisis compositivo como recurso propio para el futuro. Analizar distintos puntos de vista según unos factores comunes para filtrar, en función de unos mismos parámetros, los resultados del análisis de una forma clarificadora.
- Dar visibilidad y alcance a los proyectos no ganadores. Realizar un compendio de las diferentes alternativas arquitectónicas para unas mismas condiciones de partida. Mostrar la capacidad que posee la arquitectura de ofrecer multitud de respuestas para una misma pregunta.
- Conocer la obra de arquitectos consagrados y comprender la postura de cada autor dentro de su línea personal. Identificar las preferencias e inquietudes proyectuales de cada autor. Profundizar en los recursos utilizados por los arquitectos para intervenir en el patrimonio y regenerar un entorno urbano.

2. METODOLOGÍA Y FUENTES

METODOLOGÍA

El trabajo que a continuación se presenta ha sido dividido en diferentes fases para su realización.

En primer lugar, y tras haber concretado los objetivos marcados y conocer el estado de la cuestión, comienza una primera fase de búsqueda de información. Se realiza una batida en torno al edificio, los arquitectos y el concurso en cuestión. Una vez compilada la documentación, la segunda fase corresponde al procesamiento de los datos obtenidos. Posteriormente comienza la redacción y elaboración del trabajo. Para ello, hacemos una división organizativa del trabajo.

Primero, debemos estudiar el edificio original y su contexto histórico y urbano. Segundo, se ha de comprender el planteamiento y desarrollo de un concurso arquitectónico. Tercero, se ofrece un estudio de todas las propuestas finalistas en función de unos mismos parámetros compositivos. Por último, con todo lo expuesto, nos encontramos en disposición de obtener unas conclusiones.

FUENTES

La búsqueda de fuentes se realiza inicialmente en tres ámbitos. Por un lado, se consultan las publicaciones disponibles en bibliotecas y hemerotecas. Por otro lado, en los bancos digitales. Y en tercer lugar, a través de internet y páginas web de confianza. Tras ello, se llega a la conclusión de que no hay documentación suficiente que pueda respaldar este estudio, salvo en algún artículo puntual donde se nombra ligeramente el concurso y la existencia de unos proyectos finalistas. Es por ello que nos ponemos directamente en contacto con el Archivo Documental de la biblioteca Tate, en Londres, localizando allí, físicamente, las bases requeridas al convocar el concurso, las memorias y planos entregados por los participantes durante las fases 1 y 2, entre 1994 y 1995, además de otros documentos que recogen parte del proceso de mediación y desarrollo a través de la correspondencia entre los estudios de arquitectura y los directivos de Tate. Es cierto que no se han conseguido todas las memorias entregadas en ambas fases; en algunos casos únicamente contamos con la primera, desarrollada a un nivel de anteproyecto. Por tanto, nos vemos en la situación de realizar una búsqueda complementaria para nutrirnos sobre la obra de cada autor, con el fin de fundar unos criterios que nos permitan interpretar la información gráfico-descriptiva conseguida. Este enriquecimiento procede de la lectura de artículos y demás bibliografía sobre los arquitectos en cuestión, así como de entrevistas y conferencias.

En definitiva, clasificamos las fuentes utilizadas en fuentes directas e indirectas. En el primer grupo incluimos la experiencia propia al haber visitado el edificio y su entorno, pudiendo tomar datos del lugar. Además, son fuentes directas las memorias, planimetría y demás documentos originales del concurso, disponibles en la biblioteca Tate de Londres. También lo son las imágenes proporcionadas por los propios estudios de arquitectura bajo recabados por correo electrónico. Por otro lado, como fuentes indirectas entendemos la bibliografía crítica que otros autores han publicado sobre el tema en cuestión. También los apuntes propios tomados al cursar asignaturas como ‘composición arquitectónica’ ‘teoría de la arquitectura’ o ‘historia de la arquitectura’.

1. EL RE-USO CREATIVO

Analizando el trabajo de adaptación que transformó la antigua central eléctrica de Bankside en la nueva Galería Tate de Arte Moderno, descubrimos un proceso de reutilización que explota el potencial intrínseco del edificio, conservando la obra y sus valores originales. Para describir este proceso, utilizaríamos conceptos como reutilizar, rehabilitar, regenerar, reciclar, reusar, reconvertir... Compartiendo todos ellos el prefijo "re-", que según la RAE representa la idea de "repetición" e "intensificación". Según el arquitecto Derek Latham, en su libro *Creative Re-Use of Buildings*, el término más indicado para comprender este proceso de adaptación arquitectónica es el "re-uso creativo".

"El Re-uso Creativo [...] es un proceso que aprovecha la energía y la cualidad del edificio original, ya sea de especial interés arquitectónico o histórico o simplemente un edificio común y superfluo, y combina esto con la nueva energía y actividad que el nuevo uso aporta." ⁽¹⁾ (Latham, 2000)

Por otro lado, los trabajos de conservación de obras arquitectónicas existentes, llevados a cabo a lo largo de la historia, han sido habitualmente sobre estructuras de importante valor histórico-artístico, como palacios, catedrales, edificaciones religiosas o fortificaciones. Sin embargo, existen otro tipo de actuaciones, como es el caso de la central eléctrica abandonada de Bankside, que se realizan sobre estructuras que aparentemente carecen de interés histórico-artístico y que, en cambio, poseen otro tipo de cualidades espaciales, sociales o culturales que justifican estos trabajos de conservación para ponerlas en funcionamiento. Se consigue así evitar que una parte de la memoria de la ciudad caiga en el olvido, prolongando su ciclo de vida y asegurando su continuidad como legado para las futuras generaciones. Estas cualidades físicas y espaciales son las que le otorgan al edificio la capacidad de adaptación necesaria para adquirir una nueva función en su interior.

"La práctica nos ha demostrado que edificios tecnológicamente más avanzados para su tiempo, como el Centro George Pompidou de París, son mucho más complicados de transformar y poner al día que los tradicionales contenedores de piedra y ladrillo del siglo diecinueve." ⁽²⁾ (González, 1999)

(1) Latham, D. (2000). *Creative re-use of buildings. Vol. 1, Principles and practice*. Shaftesbury: Donhead.

(2) González, X. (1999). "Flexible para sobrevivir" *Vivenda y flexibilidad II. Arquitectura+Tecnología*, núm. 12, p. 4-11.

Por tanto, el re- uso creativo va más allá de la simple rehabilitación de un edificio para renovar la función. Utiliza y aprovecha el potencial de la obra, y sus valores originales, para combinarlos con la actividad y la energía que ofrece el nuevo uso del edificio. Por tanto, el objetivo del re-uso creativo es conseguir un equilibrio entre ambos. Existen infinitas formas de lograr este objetivo en un mismo edificio, tantas como propuestas proyectuales se puedan desarrollar para abordar ese caso de re-uso creativo en concreto. En este trabajo, se analizarán las cualidades compositivas de los seis puntos de vista que trataron de adaptar la antigua central eléctrica de Bankside en la nueva Galería Tate de Arte Moderno.



Fig. 1

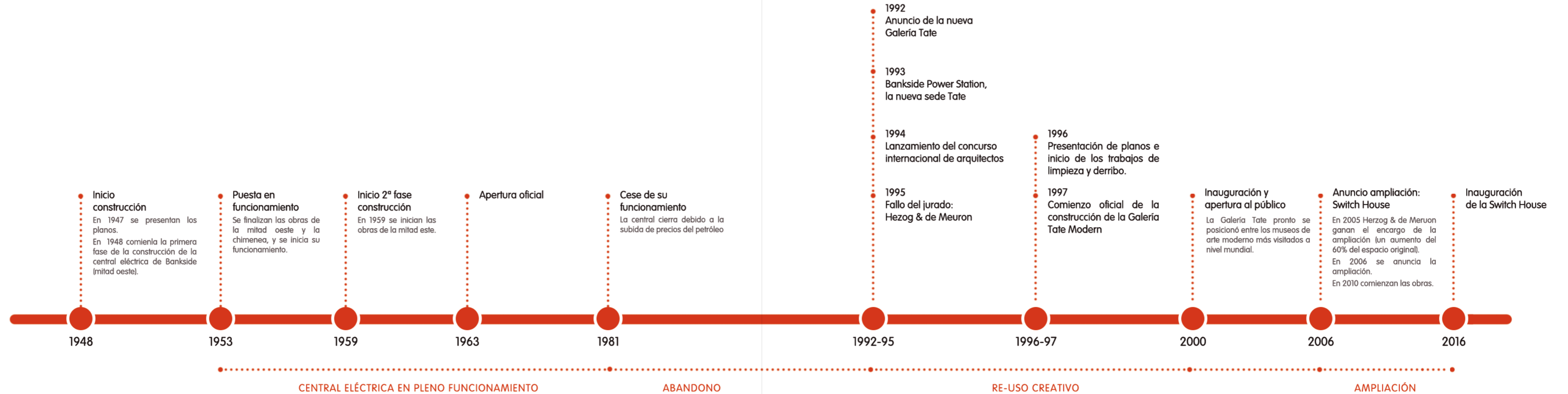


Fig. 2

Imágenes interiores de la catedral de Siracusa, en Sicilia. Originariamente fue un antiguo templo de Atenea del siglo V a. C. En el siglo VII los cristianos derribaron cualquier templo pagano que no fuera convertido en iglesia cristiana. La Catedral de Siracusa fue una de estas conversiones creativas.

2. CONTEXTO E HISTORIA

LÍNEA CRONOLÓGICA ⁽³⁾



(3) Se presenta una representación propia de los principales acontecimientos durante la vida del edificio. Todas las fechas concretas e información detallada en la siguiente fuente:

Hardwicke, A. (2000). Chronology. In R. Moore, S. Gavin, R. Raymund, A. Hardwicke, & TateGallery, *Building Tate Modern : Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott* (pp. 191-193). Londres: Tate Gallery.

LA ANTIGUA CENTRAL ELÉCTRICA

En el siglo XX, el periodo de post-industrialización y la consecuente degradación de ciertas áreas urbanas provocó grandes transformaciones en la morfología de las ciudades, debido al abandono de numerosas fábricas y edificaciones obsoletas. En muchos casos eran derribados, desapareciendo así parte de la memoria industrial de la ciudad. Afortunadamente, existen otros casos en los que fueron reutilizados, preservando así parte de la cultura y el patrimonio de la época.

En Gran Bretaña, se comenzó a proteger el patrimonio industrial y urbano a partir de los años 50. Sin embargo, no fue hasta la década de los 90 cuando se entendió la reutilización de los edificios industriales como una oportunidad para activar y renovar las ciudades europeas, y para conseguir la regeneración de las áreas urbanas más degradadas. Gracias a la capacidad de adaptación que posee este tipo de intervenciones, se ha llevado a cabo la rehabilitación de numerosas fábricas abandonadas para cubrir las necesidades culturales y sociales del momento, transmitiendo los valores históricos del edificio a las generaciones futuras. Uno de estos edificios reconvertidos es la antigua central eléctrica de Bankside.

La fábrica se construyó en dos fases entre 1948 y 1963. En 1953 se finalizó la construcción de la mitad oeste y la chimenea. Fue entonces cuando comenzó su puesta en funcionamiento, el cual se mantuvo hasta 1981, cuando la central quedó inactiva. A partir de entonces comenzó un periodo de abandono que se extendió hasta 1994, año en el que se eligió el edificio como lugar para albergar la nueva Galería Tate.

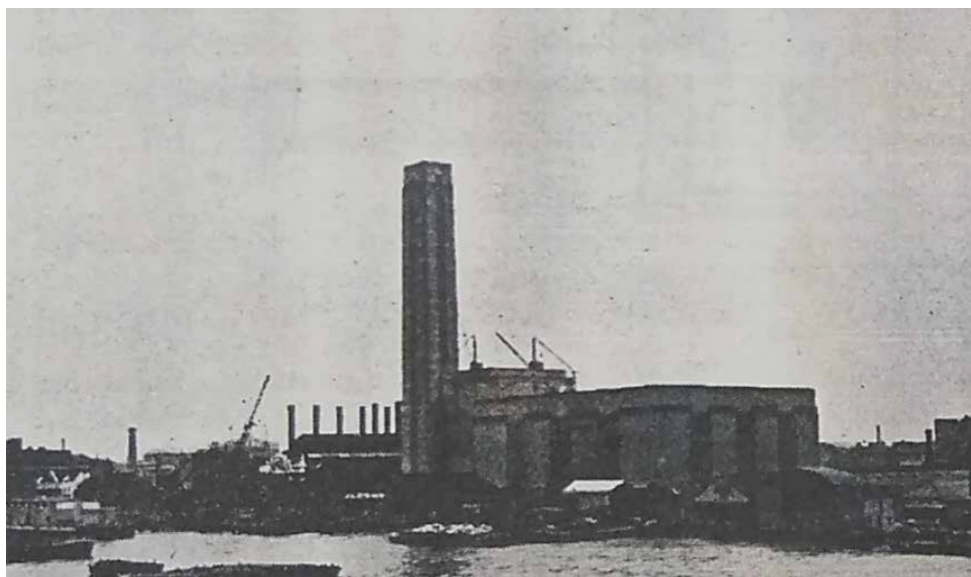


Fig. 3 Vista de la una mitad completada de la Central Eléctrica, en 1953

El diseño del arquitecto Giles Gilbert Scott⁽⁴⁾ y su equipo de ingenieros pretendía demostrar que un edificio de carácter industrial también podía ser hermoso⁽¹⁾. Scott trató de reducir el impacto visual en el singular entorno prestando especial atención al tratamiento exterior del edificio. Su intención de no competir con la Catedral de St. Paul condicionó algunas características de diseño, especialmente en la limitación de la altura de la chimenea. En cuanto a la imagen exterior, destacaba por su gran cuidado en los detalles y la presencia de ornamento en los muros de ladrillo, lo que contradecía la postura de las nuevas generaciones de arquitectos que apostaban por una actitud austera influenciada por el Movimiento Moderno. Pese a ello, Scott buscaba una composición sencilla y sutil.

El edificio principal de la central eléctrica, que contaba con unos 9200 m², quedaba definido por una estructura metálica recubierta de bloques de ladrillo y coronado con una chimenea en el lado norte. Además, la central disponía de unos espacios de trabajo y laboratorios en instalaciones adicionales de menor escala en el lado sur del cuerpo principal. Se percibe como un potente volumen simétrico de ladrillo dominado por una chimenea que se alza algo más de 99 metros.

Atendiendo al ámbito urbano, la central eléctrica se alzó en el barrio de Bankside, perteneciente al distrito londinense de Southwark, en la ribera sur del río Támesis. Pese a ser una zona céntrica de la ciudad, cierto es que, antes de la intervención del edificio, se trataba de un área en estado de abandono y degradación. Por tanto, el proyecto para la nueva galería Tate implicó, no solo la regeneración arquitectónica del propio edificio como parte del patrimonio industrial, sino que también supuso la reactivación urbana de su entorno.



Fig. 4

Fig. 4 Vista del almacén metálico de la chimenea en proceso de levantamiento.

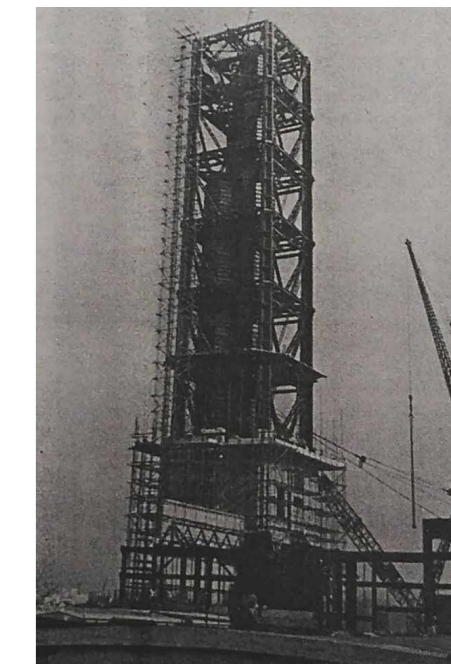


Fig. 5

Fig. 5 Imagen de detalle de la fachada de Bankside Power Station

(4) Sir Giles Gilbert Scott (1880-1960) fue un arquitecto británico que desarrolló su trabajo en estilo gótico fusionado con modernismo. El padre de Sir Giles, George Gilbert Scott Jr., fue también arquitecto e hijo a su vez de otro arquitecto, Sir George Gilbert Scott. Este último alcanzó una gran fama y prestigio profesional durante su vida, encontrándose entre sus obras el Albert Memorial y el Midland Grand Hotel en la estación de St. Pancras.

Entre la obras más conocidas de Giles Gilbert Scott encontramos Battersea Power Station. Se inauguró en 1932 y fue una de las más importantes plantas de generación de electricidad de la ciudad hasta que dejó de usarse en 1982. Otra de sus grandes obras fue la central eléctrica que nos atañe en este trabajo: Bankside Power Station

(5) Moore, R., Stamp, G., Ryan, R., Hardwicke, A., & Gallery, T. (2000). *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott*. Londres: Tate Gallery.

3. THE TATE GALLERY OF MODERN ART

EL ESPACIO QUE HABITA EL ARTE

Durante la última mitad del siglo XX, los museos de arte moderno se habían convertido en lugares donde explorar nuestros valores sociales y culturales. Un museo es un espacio habitado por el arte, en este caso de carácter contemporáneo, donde el visitante resulta ser un invitado a descubrir la relación entre un pasado inmediato y el presente, y divagar sobre las esperanzas y posibilidades del futuro. En este espacio tan característico se mezclan tres factores: la presencia del trabajo de artistas contemporáneos, el debate constante sobre los valores del arte de nuestro tiempo y la posibilidad de replantearse el pasado reciente respecto a los cambios sociales y políticos. Todo ello crea un poderoso cóctel que atrae a un numeroso público, principalmente joven. Estos y otros visitantes acuden con el estímulo de nuevas ideas y experiencias dentro de un ambiente relajado, capaz de atraer a diferentes grupos sociales y ofrecer una visita tan agradable como enriquecedora.



Fig. 6 Fotografía propia de una de las salas del museo. Recoge aspectos como la luz, el espacio, la percepción sensorial y artística del usuario, y la diversidad en el arte.

UN REFERENTE DE ARTE MODERNO EN INGLATERRA

Tate es una institución de arte que recoge la colección nacional de arte británico y arte contemporáneo internacional, repartida en cuatro museos. La propia Institución se define a sí misma como una organización empática y considerada con la historia ⁽⁶⁾.

Los orígenes de la colección Tate se remontan a 1879, cuando se inaugura la Galería Nacional de Arte Británico Tate Gallery (conocida actualmente como Tate Britain) en Millbank, una zona céntrica de Londres. Con el paso del tiempo fue aumentando la colección, creando dos nuevas sedes: Tate Liverpool y Tate St. Ives. Sin embargo, debido a la magnitud de la colección se hacía necesario la apertura de una nueva galería. En 1992 se anunció la idea de crear la Galería Tate de Arte Moderno con motivo de la conmemoración del nuevo milenio.

En 1994 los directivos de la Galería Tate lanzan la invitación al concurso internacional con el que pretenden convertir el edificio olvidado de Bankside Power Station en una nueva galería de arte moderno de gran prestigio nacional e internacional. La Galería Tate de Arte Moderno se presentaba como uno de los edificios públicos más importantes en Inglaterra realizados en el último cuarto del siglo XX. La creación de un nuevo museo pretendía aumentar un importante número de visitantes interesados en el arte moderno, y un innovador empuje para la colección de arte Tate. Con ello, se pretendía transmitir confianza hacia el futuro mediante el aporte de un nuevo espacio para el crecimiento de un público específico y una colección de calidad acorde al siglo XXI.

(6) The Tate Gallery (1994) *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archive: TG12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

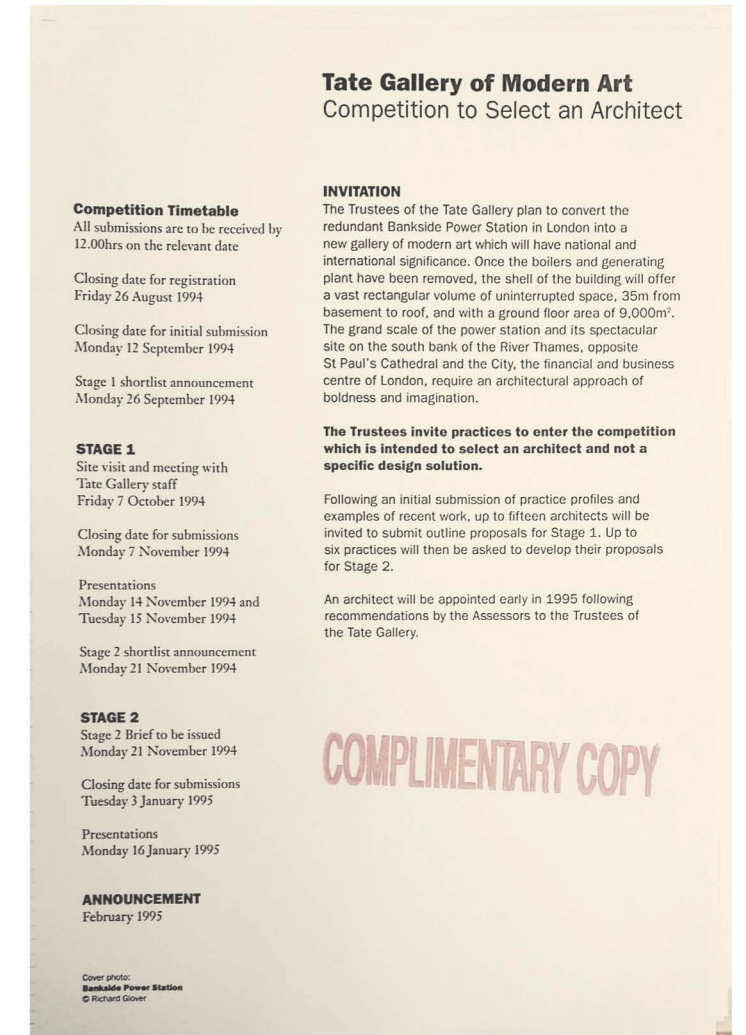


Fig. 7 Imagen de la invitación al concurso por parte de los Directivos de Tate Gallery

POR QUÉ UNA GALERÍA DENTRO DE UNA FÁBRICA

La decisión de situar la nueva galería dentro de la central eléctrica de Bankside tuvo una doble motivación. En primer lugar, la ambición final del proyecto era crear una galería que compitiera con los tres museos de arte moderno referentes a nivel mundial: el MoMa en Nueva York, el Guggenheim en Nueva York y el Centro Georges Pompidou en París. Mientras que estos museos eran proyectos de nueva planta, la institución Tate prefirió destacar con la reconversión de un edificio existente argumentado que el arte contemporáneo posee la habilidad de cambiar nuestros valores preconcebidos ⁽⁷⁾. Una prueba de ello es que algunas de las exposiciones artísticas contemporáneas más significativas han tenido lugar fuera de una galería convencional; en casas privadas, fábricas abandonadas, o en la calle. En palabras de Nicholas Serota:

“La experiencia de los últimos 20 años nos revela que algunas de las mejores exposiciones de arte contemporáneo se han instalado en edificios industriales reconvertidos.” ⁽⁸⁾ (Serota, 1996) ⁽⁸⁾

En segundo lugar, la elección de este lugar fue motivada también por razones pragmáticas. Tate no habría tenido los recursos suficientes para alzar un edificio de nueva planta de tal tamaño y magnitud en otro emplazamiento en el centro de Londres ⁽¹⁰⁾.



Fig. 8

Fig. 8 MoMa NY diseñado por los arquitectos Philip L. Goodwin y Edward Durell Stone. Fue reabierto al público en 1939



Fig. 9

Fig. 9 Centro Pompidou durante su construcción, aparecen los arquitectos R. Piano y R. Rogers junto con el ingeniero P. Rice



Fig. 10

Fig. 10 Guggenheim NY, en su gran reapertura en 1992 tras su restauración.

(7) Wouter, D. (22 de octubre de 2007). The Vast and the Void. On Tate Modern's Turbine Hall and the 'Unilever Series'. *Footprint*, pág. 82.

(8) Cita obtenida de: Davison, C. (1996). An interview with Nicholas Serota and Richar Burdett. *Any*, 13.

(9) Nicholas Serota fue director de las galerías Tate y una de las figuras más poderosas del mundo del arte. Dejó en 2017 la institución a cuyo frente estuvo durante los últimos 28 años para convertirse en presidente del Consejo de las Artes de Inglaterra, una institución pública de mecenazgo de arte y cultura.

Fuente: Guimón, P. (9 de septiembre de 2016). Nicholas Serota anuncia su salida de la Tate. *El País*.

(10) Wouter, D. (22 de octubre de 2007). The Vast and the Void. On Tate Modern's Turbine Hall and the 'Unilever Series'. *Footprint*, pág. 82.

La elección de la central eléctrica de Bankside como lugar estratégico para acoger el nuevo museo mostraba además una serie de ventajas y oportunidades. En primer, el edificio se encontraba directamente enfrente a la Catedral de Londres y al centro financiero de la ciudad. Bankside apuntaba a ser un lugar clave para el desarrollo de la ciudad durante las dos décadas venideras. En segundo lugar, este proyecto tendría un efecto focal en los barrios próximos al río. Por otro lado, el hecho de mejorar la posición de Londres dentro del ranking de capitales del mundo supondría un impacto a largo plazo en su economía, reforzando así la ciudad como una de las capitales europeas. Adicionalmente, la nueva galería representaba, al mismo tiempo, una mejora evidente para los habitantes de la riera sur del Támesis, concretamente en el municipio de Southwark cuyo ayuntamiento ya había mostrado su apoyo al proyecto, con la intención de que el museo estuviera totalmente integrado en la comunidad e interactuaran.

La inmensa escala de la central y su fantástica localización en la ribera sur del río Támesis, requería una postura arquitectónica audaz, contundente y creativa. Se buscaba a un arquitecto con grandes habilidades creativas, capaz de transformar la central eléctrica de Gilbert Scott de mediados del siglo XX en un prestigioso museo del siglo XXI. El ganador del concurso colaboraría con la institución Tate para crear un edificio que realizara tanto la calidad del arte que contendría como el gran potencial de la preexistencia y su entrono.

“Situada en el corazón de la ciudad, constituirá un nuevo punto de referencia y un espacio público excepcional para la nación además de realzar la posición de Londres como una capital del mundo, lo que traerá aparejados beneficios culturales, económicos y sociales para millones de miembros de la población británica en general.” ⁽¹¹⁾ (Smith, 2012)

(11) Smith, T. (2012). Contemporaneizando la Tate Modern. En T. Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* (pág. 79). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.



Fig. 11 Plano de situación: Londres y Southwark. La localización de la Central de Bankside queda representada con un punto

Capítulo II
EL CONCURSO



Fig. 12 En 1977 el arquitecto Hans Hollein adaptó un antiguo edificio de Teherán (Irán) para reconvertirlo en el Museo del Vidrio y la Cerámica de la ciudad. Hollein trata de producir las mínimas alteraciones posibles en el edificio para que se conserve como monumento cultural, y pone un especial énfasis en la iluminación, clave para la exposición de los objetos.

[12] Miembros del jurado y asesores

Los jueces:

- S. Hornby: *Presidente del jurado*
- J. Bakewell: *Portavoz del Comité de Amigos de la Galería Tate*
- J. Bottom: *Coleccionista y directivo de la Galería Tate*
- R. Burdett: *Director de la Fundación de Arquitectura de Londres*
- M. Craig-Martin: *Artista y directivo de la Galería Tate*
- H. Hollein: *Arquitecto*
- C. Hubbard: *Antiguo directivo de la Galería Tate y de la Galería Nacional*
- R. Koshalek: *Director del museo contemporáneo de Arte de L.A.*
- P. Powell: *Arquitecto*
- N. Serota: *Director de la Galería Tate*

Grupo de asesores:

- M. Carver: *Asesor de ingeniería*
- P. Morrell: *Asesor económico*
- P. Rogers: *Asesor de construcción*
- J. Zunz: *Asesor de ingeniería estructural*
- J. Lewison: *Representante coleccionista de la Colección de Arte Moderno*
- S. Nairne: *Director de la Administración de Servicios Públicos*
- P. Wilson: *Director de Servicios de edificios y galerías*

1. INTRODUCCIÓN

EL JURADO

Como ya se ha indicado anteriormente, el objetivo del concurso era seleccionar un arquitecto en lugar de un diseño, y que éste trabajara junto con los responsables de la Galería Tate para desarrollar en detalle el diseño del museo. De 148 inscripciones, fueron seleccionados 15 para la primera fase, de los cuales solo 6 quedaron como finalistas a desarrollar más profundamente sus propuestas en la segunda fase del concurso.

Los estudios de arquitectura participantes realizaron una inscripción inicial, y posteriormente la fase 1 y 2. Cada una de sus entregas fue revisada por un grupo de 10 jueces y 7 asesores expertos que analizaban y aconsejaban sobre aspectos técnicos y específicos de las propuestas. Se indica en la nota ^[12] los miembros del jurado. Como puede observarse, únicamente se contaba con la presencia de dos arquitectos, el resto pertenecían principalmente al área de la dirección y gestión artística de Tate.

Como curiosidad, los dos arquitectos miembros del jurado, fueron Philip Powell (1921-2003) y Hans Hollein (1934-2014), ambos de reconocido prestigio e importante trayectoria en el campo de la arquitectura. Powell fue uno de los arquitectos que reconstruyó Inglaterra tras la postguerra y *defendió la capacidad de la arquitectura para mejorar la vida de la gente* ^[13]. Hollein, por su parte, recibió el premio Pritzker en 1985 avalado por su trayectoria y su obra ecléctica ^[14].

[13] Powell, K. (15 de Mayo de 2013). Sir Philip Powell (1921-2003). *The architect's journal*.

[14] Zabalbeascoa, A. (28 de Abril de 2014). Hans Hollein, arquitecto ecléctico y atrevido. *El País*.

2. PROCEDIMIENTO

INSCRIPCIÓN INICIAL

Se entregaba un dossier mostrando trabajos previos del arquitecto. Los jueces buscaban ideas innovadoras y valorarían la calidad de diseño y su capacidad para resolver problemas satisfactoriamente en sus proyectos anteriores. La entrega consistía en un documento o dossier donde se expusieran las prioridades de su propuesta para el nuevo museo Tate. Debían demostrar su capacidad de trabajo en proyectos similares de tal escala y envergadura semejante. Además, era requisito necesario incluir el currículum vitae.

PRIMERA FASE

De todos los participantes, atendiendo a la experiencia demostrada a través del portfolio entregado en la inscripción inicial, fueron seleccionados trece arquitectos para participar en esta primera fase ^[15].

Este nivel del concurso correspondía a un nivel de anteproyecto donde se explicaran las ideas generales de proyecto. Es decir, se pedía información sobre la implantación del edificio en su entorno urbano, las plantas generales, y el concepto espacial de las salas de exposiciones, todo ello susceptible de cambio en función de los consejos del jurado y asesores. Además, cada participante debía exponer sus ideas en una presentación de unos 20 minutos.

Como anécdota, los participantes fueron invitados a formar parte de un tour por la zona para complementar así su análisis y comprensión del entorno. También tuvieron la oportunidad de conocer a los trabajadores de la Galería Tate en Millbank. ^[16]



Fig. 13 Tabla esquemática sobre el procedimiento de entregas del concurso con las distintas fases y el nivel de desarrollo exigido en cada una de ellas. Incluye el número de participantes, arquitectos finalistas, y el ganador final.

[15] Wouter, D. (22 de octubre de 2007). The Vast and the Void. On Tate Modern's Turbine Hall and the 'Unilever Series'. *Footprint*, pág. 91.

Los trece estudios de arquitectura finalistas para desarrollar la Fase 1 fueron:

Alsop & Störmer (Inglaterra), Arata Isozaki & Associates (Japón), David Chipperfield Architects (Inglaterra), Future Systems (Inglaterra), Michael Hopkins and Partners (Inglaterra), Nicholas Grimshaw and Partners (Inglaterra), Office for Metropolitan Architecture (Holanda), Rafael Moneo (España), Renzo Piano Building Workshop (Italia), Rick Mather Architects (Inglaterra), Rolfe Judd & Claude Silvestrin (Inglaterra), Tadao Ando Architect & Associates (Japón) y Herzog & de Meuron (Suiza)

Se han marcado en negrita los equipos seleccionados para participar en la Fase 2

[16] Tate Gallery. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

SEGUNDA FASE

De la primera fase fueron seleccionados únicamente 6 finalistas, todos ellos de gran prestigio internacional, y con una deslumbrante carrera a sus espaldas que les llevó a conseguir el premio Pritzker entre 1995 y 2001. En este nivel del concurso debían presentar un proyecto básico que desallorara más en profundidad las ideas de su propuesta, haciendo uso de la habilidad propia de cada arquitecto para expresar y hacer endender su proyecto. Era importante presentar una idea de proyecto creativa y fuerte, que guiara y condujera las líneas compositivas del edificio. Se valoró positivamente la innovación y comprensión hacia las necesidades de la función, así como capacidad práctica y recursos para controlar la escala del proyecto. Ayudó la experiencia de cada participante en proyectos anteriores de magnitud similar, y su experiencia en la readaptación y reutilización de grandes edificios.

FALLO DEL JURADO

Tras recibir las 6 propuestas, el jurado valoró cómo cada arquitecto había tratado de resolver los requisitos y las necesidades de la nueva Galería Tate, potenciando a su vez las oportunidades que ofrecía la preexistencia de la antigua central de Bankside. Fue en 1995 cuando se anunció como ganador del concurso al equipo suizo de Herzog & de Meuron. Comenzó entonces un periodo de trabajo conjunto entre los directivos de Tate y los arquitectos para desarrollar constructivamente el proyecto y ejecutar la obra.⁽¹⁷⁾



Fig. 14 Jacques Herzog & Pierre de Meuron, los arquitectos suizos que resultaron ganadores del concurso para seleccionar un arquitecto para Tate Gallery en 1995.

Fotografía tomada el 23 de enero de 2006 por Brian Harris, cuando se le encargó desarrollar el área exterior del museo para completar el proyecto de la Tate Modern.

(17) Donnellan, C. (2013). *Establishing Tate Modern: Vision and Patronage*. Londres: The London School of Economics and Political Science.

3. BASES DEL CONCURSO

ESTRATEGIA DE PROYECTO

Para la reutilización y adaptación del antiguo edificio a su nuevo uso era preciso proyectar desde un concepto abierto al visitante, siendo necesarias intervenciones importantes en la estructura.

Hablando de las estrategias de proyecto, era esencial crear conexiones horizontales entre interior y exterior, haciendo partícipe del proyecto al río Támesis; y también conexiones verticales de sótano a techo. Esto requería una postura audaz e innovadora que respetara la esencia y el carácter de la preexistencia: su simetría, materialidad y composición de huecos. El arquitecto seleccionado debería demostrar habilidad para crear un juego dinámico entre espacios y volúmenes dentro de una estructura, evitando caer en la monotonía.

Los organizadores del concurso eran conscientes de que una transformación a esta escala podría significar la demolición de ciertas partes secundarias del edificio. Con ello, se podrían crear nuevos accesos frente al río, o incluso la adición de nuevos pabellones con un uso creativo que estimulara la actividad en la ribera sur a través de la interacción con el muelle o el futuro puente peatonal. En su origen, el edificio existente destacaba en su entorno y participaba de él, por tanto, el nuevo museo debía estar completamente integrado en su emplazamiento, mimetizándose con la materialidad del lugar. Con todo ello, el arquitecto seleccionado precisaba una visión clara y una estrategia contundente para poder transformar y adaptar la imponente obra de Giles Gilbert Scott.

EL PRESUPUESTO

El coste total de los trabajos de construcción, incluyendo las reparaciones de las estructuras existentes, no debía exceder los 40 millones de libras teniendo en cuenta el coste de vida de 1994⁽¹⁸⁾. Sin empargo el total alcanzó los 134'5 millones de libras. Un 60 % del presupuesto fue donado por organizaciones públicas, mientras que el 40% restante provenía de entidades privadas.⁽¹⁹⁾

(18) Tate Gallery. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

(19) Moore, R., Stamp, G., Ryan, R., Hardwicke, A., & Gallery, T. (2000). *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott* (pág. 195). Londres: Tate Gallery.

ÍTEMS

El concurso sentaba unas bases proyectuales a seguir por los diferentes arquitectos y en la memoria explicativa se clasificaban en 3 ítems: el contexto urbano, el edificio y los espacios de exposición. Se cree conveniente mantener la misma organización en el presente trabajo académico puesto que los propios arquitectos participantes también lo asumieron en sus entregas de proyecto.

ÍTEM 1 | EL CONTEXTO URBANO Y EL LUGAR – BANKSIDE Y ALREDEDORES

- Accesibilidad peatonal y rodada

Con la intervención urbana del proyecto se pretendía conseguir un equilibrio entre el tráfico rodado y el peatonal de tal modo que resulte seguro y agradable, mejorando la actividad de la zona.

En 1994 se preveía un aumento de la actividad peatonal en la zona debido a los proyectos que se estaban llevando a cabo por aquel entonces, como la reconstrucción del Teatro de Shakespeare, el paseo peatonal en la ribera sur del río, y como no, la nueva Galería Tate de Arte Moderno; la cual se preveía que promoviera, por sí misma, unos 1.5 millones de visitantes al año, con posibilidad de incrementar a los 2 millones tras 5 años de su construcción.

Las propuestas participantes en el concurso debían mejorar y enriquecer las conexiones peatonales, favoreciendo así el uso y disfrute del paseo peatonal a lo largo de la ribera sur del Támesis. Teniendo en cuenta este aspecto, cobraban especial relevancia las visuales a la Catedral y al río.

La entrada al museo podría situarse en el norte o en el oeste del edificio. Al oeste para facilitar la conexión con los ejes principales de tránsito, y al norte como punto focal, teniendo en cuenta que entonces ya existía la propuesta para la construcción del actual puente, conocido como el puente del Milenio de Norman Foster. Durante la Fase 1 no se consideraba viable situar una entrada en el lado sur del edificio, en cambio, la organización valoró esta cuestión de cara a la Fase 2 y se aceptó la posibilidad.⁽²⁰⁾

(20) Tate Gallery. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

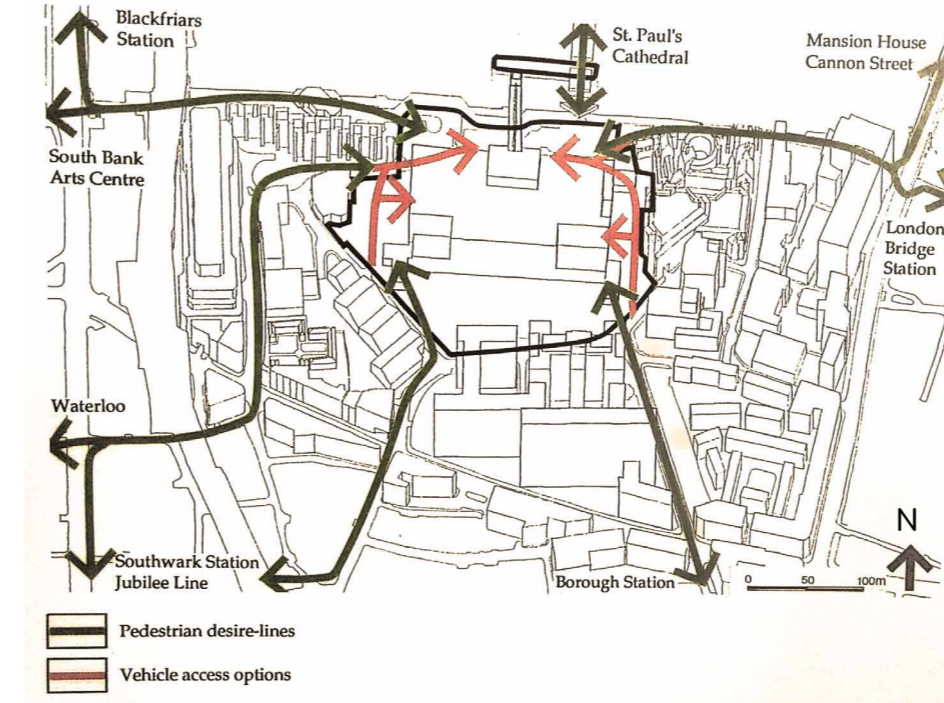


Fig. 15 Plano de circulación peatonal y posibles accesos para vehículos

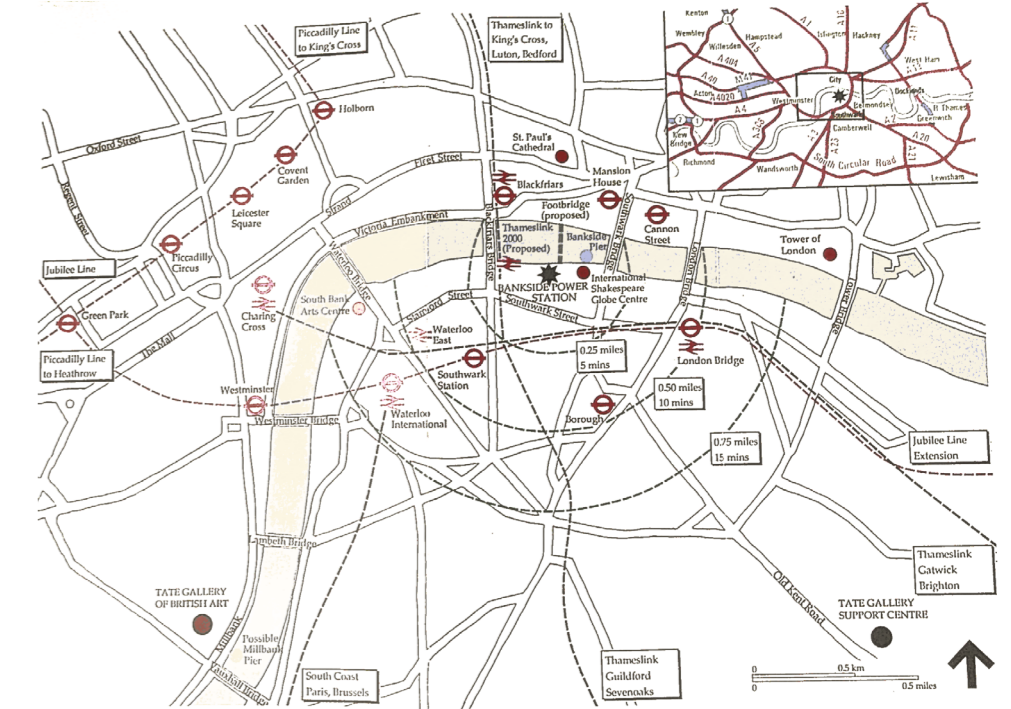


Fig. 16 Plano de la época de las conexiones de transporte: líneas de metro y ferroviarias.

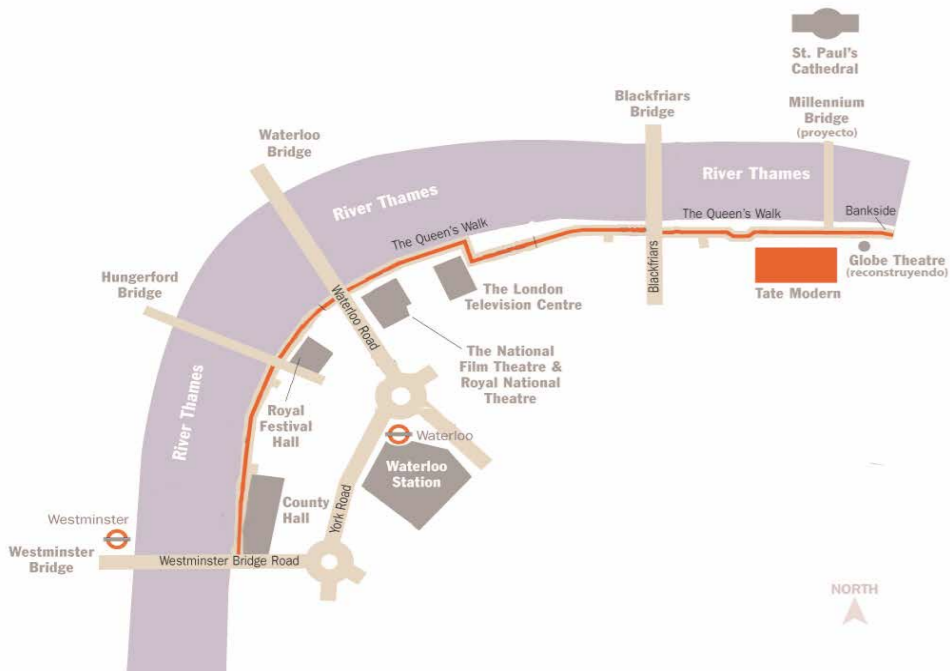


Fig. 17 Representación de la oferta cultural a lo largo de la ribera sur del río Tamesis en la época del concurso, y sus conexiones.

- Relación con otros edificios y sus usos

Haciendo un barrido por la zona oeste, resulta evidente la amplia oferta cultural, así como las potentes conexiones que estos edificios generan a lo largo de la ribera del río. Tal y como se muestra en la figura X, encontramos los siguientes espacios culturales: *the County Hall*, *the Royal Festival Hall*, *the National Film Theatre & Royal National Theatre*. Inmediatamente al este se encuentra el Teatro de Shakespeare "the Globe", que por aquel entonces no estaba terminado ya que se estaba llevando a cabo una reconstrucción del original.

Hacia el norte se encuentra uno de los puntos más atractivos y turísticos de la ciudad: *St. Paul's Cathedral*. Hacia el sur y el este existían numerosos bloques de oficinas y edificios residenciales. En dirección oeste y, en general, el área local de Bankside abundaban numerosos edificios abandonados y otros que necesitaban ser intervenidos.

Como ya habíamos anticipado previamente, la localización de la nueva Galería Tate en Bankside fue vista como una "oportunidad importante para la regeneración urbana de la zona en un área activa y vibrante de usos mixtos", según explicaron las autoridades locales y la propia institución Tate ⁽²¹⁾

- Preservación de las visuales

Con el fin de preservar las visuales estratégicas hacia puntos históricos y lugares interesantes del entorno, las autoridades establecieron unas alturas máximas en las Ordenanzas para asegurar las vistas a las futuras construcciones y no perjudicar a los edificios ya existentes. Véase la figura X, donde se indican las alturas máximas.

(20) Tate Gallery. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.



Fig. 18 Plano de usos del suelo, 1994

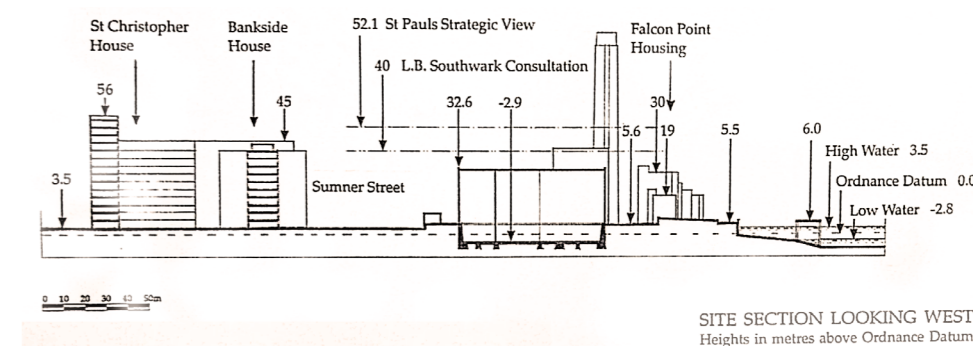


Fig. 19 Sección hacia oeste, indicando la altura en metro permitida según las Ordenanzas, 1994

ÍTEM2 | EL EDIFICIO

- Áreas de trabajo

Funcionalmente, el antiguo edificio estaba dividido en tres franjas longitudinales de este-oeste. La situada más al norte correspondía a la sala de calderas, de ahí la chimenea, la cual se desarrollaría en la Fase 1 del concurso. La zona intermedia correspondía a la sala de turbinas, un espacio impresionante que se extendía a lo largo de toda la longitud y la altura del edificio. Esta zona quedaba pendiente de detallar en la Fase 2. Al sur se encuentra la sala de conmutadores, que la Junta de Electricidad de Londres pretendía mantener en uso. Dado que en esta parte no se iba a intervenir, las bases del concurso proponían que la entrada principal se situara en el testero oeste del edificio, idealmente.

- Estado de conservación y patologías del edificio

Unas investigaciones iniciales revelaron algunos problemas que necesitaban ser solventados por el proyecto ganador con el fin de asegurar la estabilidad. Debido a que el nivel de desarrollo máximo que alcanzaría las propuestas sería un nivel de proyecto básico, no era necesario que se proporcionaran las soluciones técnicas, pero sí debían considerarse para el diseño.

En cuanto al estado de la estructura metálica, en términos generales, se encontraba en buenas condiciones aunque era evidente la corrosión. Por otro lado, analizando los bloques de ladrillo cerámico, se encontraron problemas ocasionados por los efectos de sulfatos. Por tanto, era necesario una intervención minuciosa de limpieza en las fachadas, y en algunas áreas se requerían trabajos de reconstrucción debido a su desgaste e incluso desprendimiento.

En cuanto a la cubierta, eran evidentes las filtraciones de agua debido a algunos defectos en el acabado durante la extracción del amianto en una intervención anterior. Además, las claraboyas mostraban importantes signos de deterioro y se indica en las bases que debían ser reemplazadas.

Debido al estado de conservación, se llevó a cabo un proceso de remodelación durante 1994-95 para prevenir daños mayores.

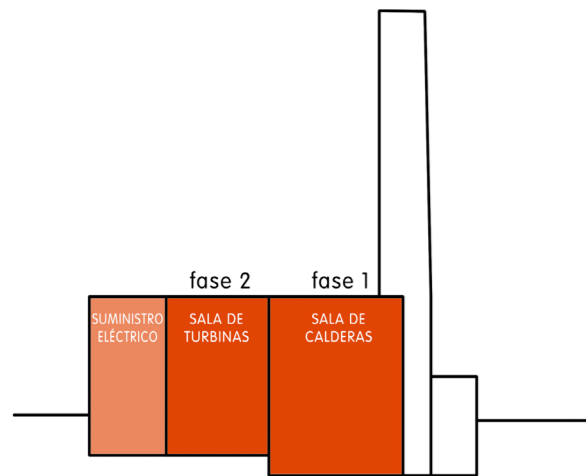


Fig. 20 Diagrama explicativo de las tres salas longitudinales que componen la preexistencia:

Franja norte: Sala de calderas (a desarrollar en la fase 1)

Franja intermedia: Sala de turbinas (a desarrollar en la fase 2)

Franja sur: Sala de conmutadoras para el suministro eléctrico (no se interviene)

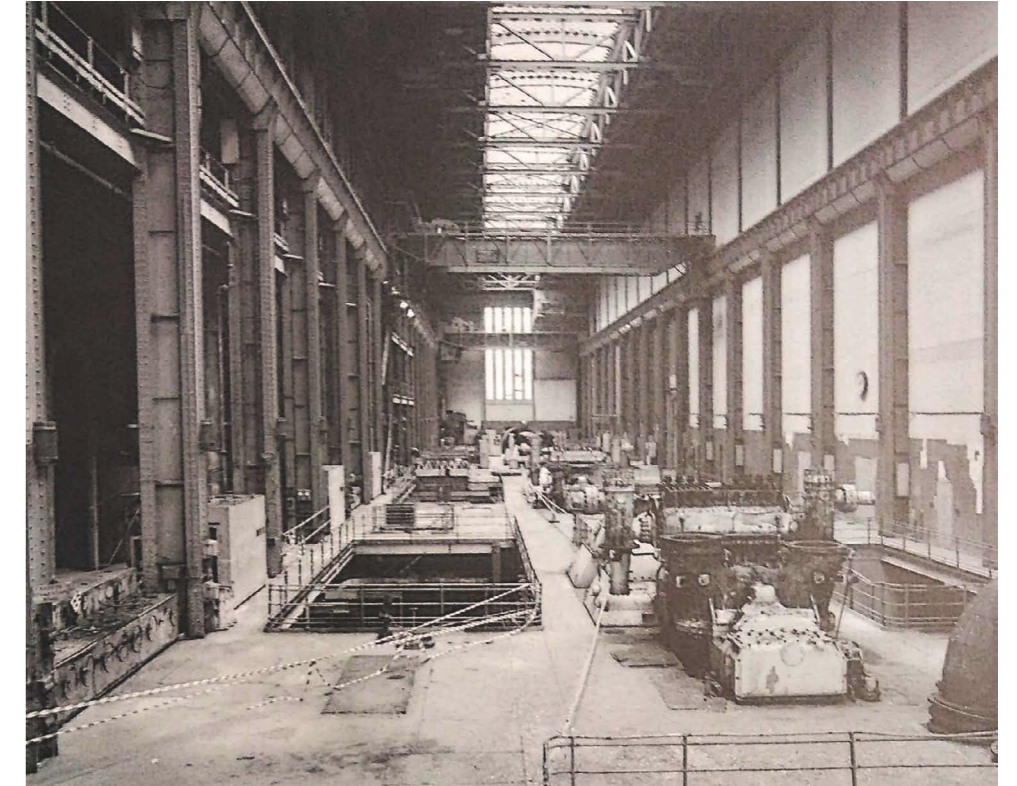


Fig. 21 Fotografía de la Sala de Turbinas abandonada., tomada por Mark Hearthcore y Marcus Leith en 1994

- Grado de protección y normativa.

En la figura X se muestran los cambios e intervenciones que se preveían para la adaptación del edificio a su nuevo uso como galería de arte.

Resulta interesante comentar que, en 1993, se concedió un certificado de protección (*Certificate of Immunity from Listing*) que permitía alteraciones y demoliciones de ciertas partes del edificio considerando y preservando su carácter histórico. ⁽²¹⁾

- Programa

En la nota a pie de página ⁽²²⁾ se indica el programa orientativo que Tate elaboró, estableciendo unas superficies interiores aproximadas necesarias para las expectativas planteadas. Ciertamente es que, ya entonces se preveía un proyecto de ampliación en un plazo de 10 años, el cual se materializó finalmente en 2010 por los arquitectos Herzog & de Meuron.

- Otros condicionantes de diseño

Además, se indicaban algunas guías de diseño, las cuales estaban sujetas a posibles cambios según cada propuesta y se aceptaban distintas soluciones alternativas.

Se especificó que los accesos no debían estar a nivel de la planta baja y la zona de mayor actividad se concentraría en la Sala de Turbinas. La llegada y entrada al museo era un punto clave del diseño, por tratarse de un espacio de transición en el proyecto. Se aceptaba un máximo de 5 plantas, tres de ellas dedicadas a galerías, otra de uso público y cultural, y otra planta para servicios.

En conclusión, se buscaba un edificio austero que fuera intervenido con una idea clara de diseño, ofreciendo amplios espacios públicos, favoreciendo la orientación, y promoviendo la actividad e interacción entre el visitante y el arte.

(21) Tate Gallery. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

(22) Programa orientativo, obtenido de la memoria del concurso. Referencia: ibidem.

| | |
|-------------------------------|-----------------------|
| Exposición colección propia | 10.000 m ² |
| Exposiciones temporales | 2.000 m ² |
| Recepción específica | 200 m ² |
| Compras | 1.600 m ² |
| Restaurantes | 1.650 m ² |
| Información y espacio público | 850 m ² |
| Cultura y eventos | 1.750 m ² |
| Organización artística | 1.350 m ² |
| Administración y oficinas | 1.450 m ² |
| Dirección | 300 m ² |
| Seguridad | 250 m ² |
| Orientación | 100 m ² |
| Total | 21.500 m ² |

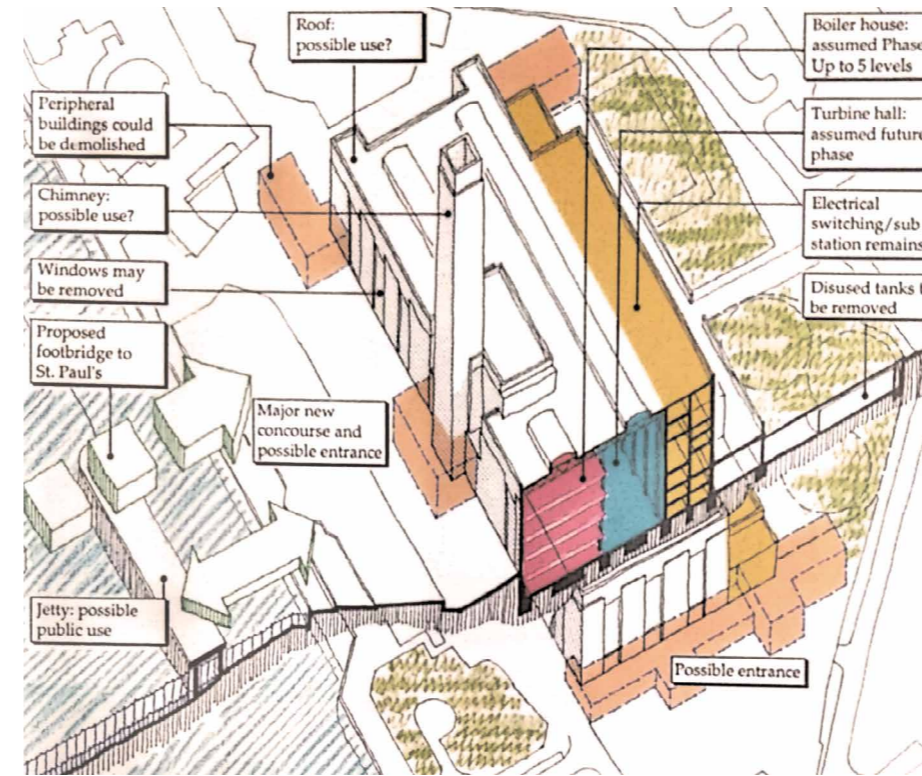


Fig. 22 Representación de las oportunidades del edificio:

- posibilidad de uso en cubierta
- reubicación de las claraboyas
- edificios perimetrales podían ser demolidos para futuras adiciones
- posibilidad de uso de la chimenea como mirador u otra actividad
- las ventanas podían ser eliminadas
- aprovechamiento del puente peatonal propuesto hacia St. Paul's
- posibilidad de uso del muelle
- zona norte como espacio distribuidor principal y posible entrada
- posible entrada en el testero oeste
- eliminación de los depósitos en desuso
- la sala de conmutadores debía mantenerse

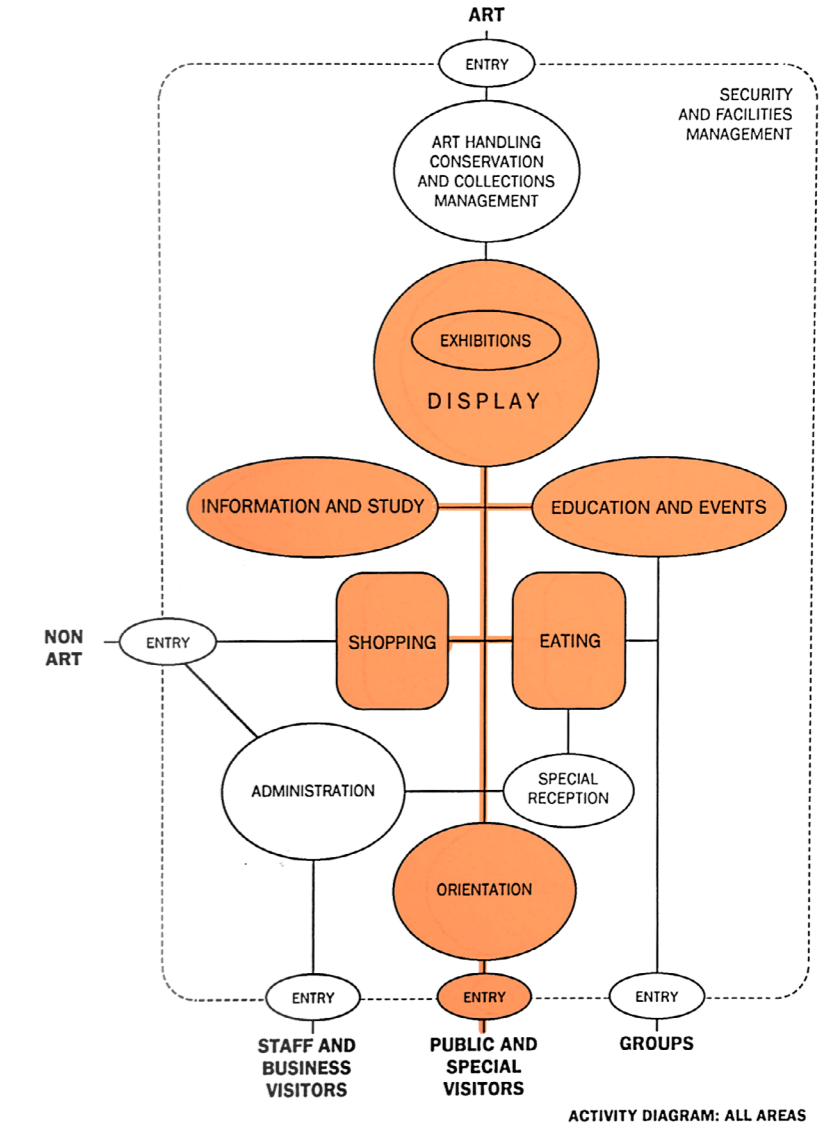


Fig. 23 Esquema organizativo de las distintas áreas del museo según su accesibilidad para cada tipo de usuario.

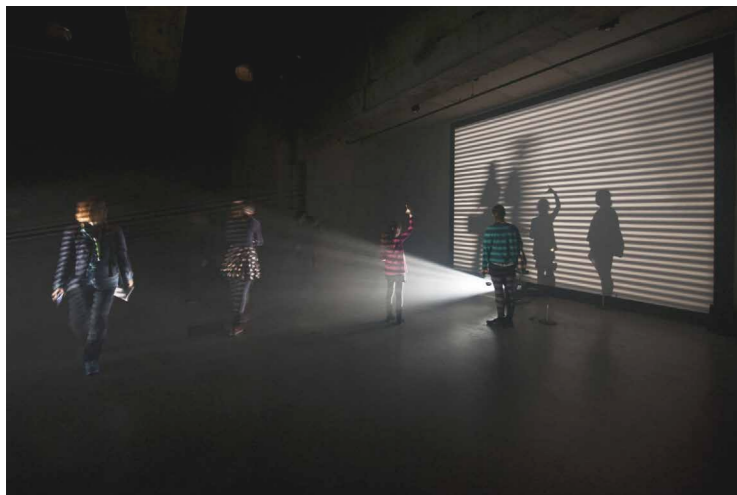


Fig. 24 Exposición Light Music (Rhodes, 2012). En una sala amplia y oscura, situaba dos focos de luz, con tamices de sombras que, al pasar el público reproducía las siluetas sobre las texturas de sombras.

Fotografías propiedad de Lis Rhodes.

ÍTEM3 | ESPACIOS DE EXPOSICIÓN

- Configuración funcional de las salas

Se contemplaban inicialmente seis salas como espacio de galerías, cinco de ellas para la colección propia (10.000 m²), y una sexta para las exposiciones temporales (2.000 m²). Cada una de ellas se compondría de una serie de estancias, un espacio introductorio de información, y un área adicional para actividades complementarias (estudio, dibujo o debate). Las cinco salas dedicadas a la colección permanente se organizarían cronológicamente por periodos artísticos: 1895-1920 (sala 1), 1920-40 (sala 2), 1940-60 (sala 3), 1960-85 (sala 4), y la actualidad (sala 5).⁽²³⁾

Sin embargo, se podían considerar posibles cambios en el desarrollo del proyecto que pudieran facilitar una mejor yuxtaposición entre principios y finales del siglo XX, formando así un conjunto general, en lugar de crear exposiciones separadas temporalmente o especializadas didácticamente.

En la memoria explicativa del concurso se anticipó que la mayoría de las estancias quedarían divididas por particiones fijas, en lugar de paneles temporales. No se contemplaba una flexibilidad infinita, sino más bien se buscaban espacios con capacidad de adaptación mediante la combinación de estancias de diferentes tamaños, con composición modular rectangular como base. La planta debería ofrecer circulaciones transversales en diferentes direcciones.

“Los proyectos de museo mejor considerados son aquellos que consiguen crear las condiciones espaciales adecuadas para que el individuo explore sus propias sensaciones motivadas por el arte, dentro de una variedad de espacios que incentivan la contemplación a la vez que la confrontación.”⁽²⁴⁾ (Tate Gallery, 1994)

(23) Tate Gallery. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

(24) Ibídem

La gran escala del museo, requería una organización muy clara en planta para evitar la desorientación del visitante. Era esencial crear una gran entrada y vestíbulo, generosos espacios públicos, buenos recorridos y distribución. En cambio, las galerías necesitaban ser estancias más comedidas, donde el arte fuera el protagonista. Sin embargo, esto no significa que debían ser cajas blancas, neutras e idénticas. Se buscaban espacios elegantes, bien proporcionados y variados, donde el usuario pudiera disfrutar del tiempo contemplando un conjunto artístico.

- Luz

“Los museos tratan esencialmente de mirar, experimentar y analizar el mundo visual.”⁽²⁵⁾ (Tate Gallery, 1994)

Por tanto, uno de los componentes más importantes en sí mismo es la luz. Idealmente, el uso de la luz debe crear espacios y enfatizar volúmenes, en lugar de simplemente iluminarlos. No todos los espacios necesitan luz natural, en cambio, todos deben ser iluminados de forma que creen un ambiente vivo, que estimule las sensaciones visuales. Los museos no deben ser entendidos como meros expositores de arte, donde los elementos son iluminados puntualmente para destacarlos.

“Todos recordamos en nuestra memoria la intensidad de las experiencias visuales creadas por las condiciones del cambio de la luz.”⁽²⁶⁾ (Tate Gallery, 1994)

Tradicionalmente, los estudios de arte han buscado luz norte por ser difusa y diluir las sombras. En cambio, cierto es que, la incidencia de la luz y la sombra que se origina proporcionan orientación al usuario. Por tanto, la uniformidad lumínica era algo que los proyectos participantes debían evitar, según las preferencias del jurado.

Las salas debían ser iluminadas principalmente con luz natural, mientras que otros espacios de exposiciones de carácter especial, alternativo y/o temporal, podrían no necesitar luz natural. Era importante el trabajo en sección del proyecto, buscando vistas cruzadas para favorecer la orientación dentro del edificio.

(25) Tate Gallery. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

(26) Ibídem

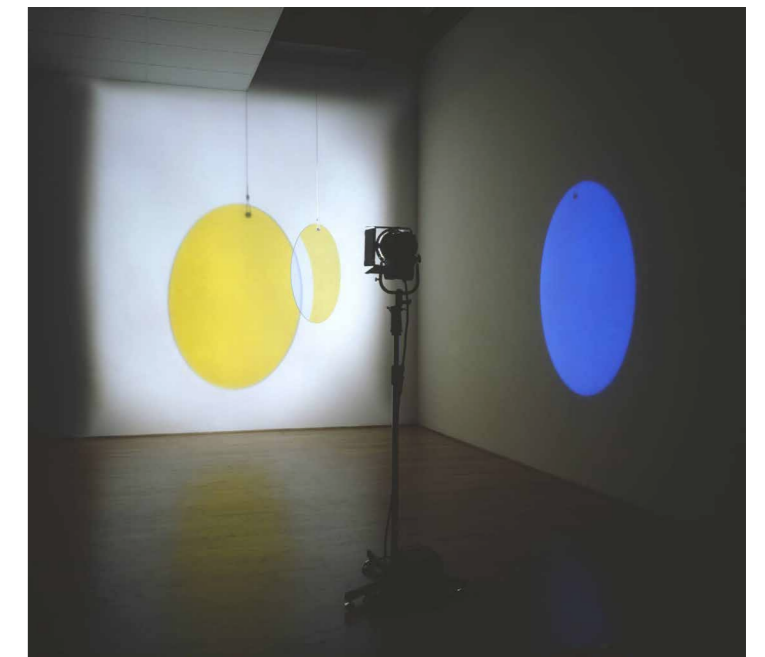


Fig. 25 Exposición *Yellow versus Purple* (Eliasson, 2003). En una sala totalmente oscurificada se suspende una circunferencia de vidrio coloreado de un cable metálico anclado a un motor rotatorio en el techo. Una fuente de luz directa sobre la circunferencia giratoria produce una sombra en que cambia de forma. A su vez, las propiedades del vidrio reflejan la luz, creando una forma púrpura en movimiento por las paredes de la sala, orbitando por el espacio en sombra. Esto es un ejemplo de las distintas y peculiares necesidades de iluminación que puede requerir cada tipo de exposición artística contemporánea.

Fotografía propiedad de Olafur Eliasson.

Capítulo III
LAS PROPUESTAS

ANDO



Fig. 26

HERZOG & DE MEURON



Fig. 28

MONEO

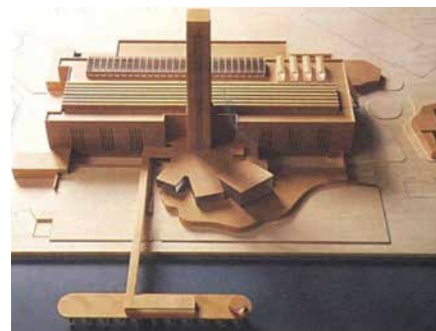


Fig. 30

CHIPPERFIELD



Fig. 27

KOOLHAAS

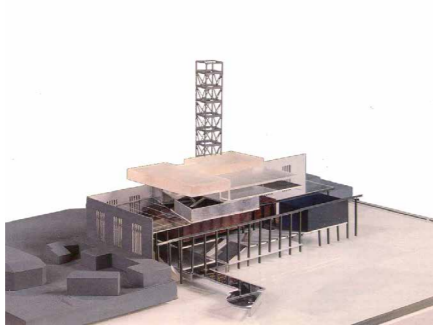


Fig. 29

PIANO

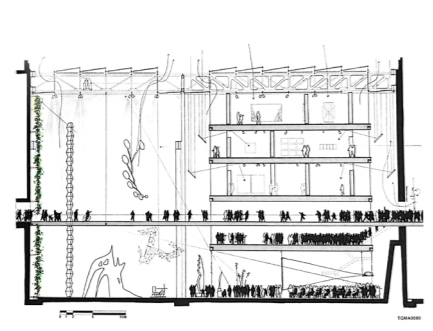


Fig. 31

ANÁLISIS COMPARATIVO

PARÁMETROS DE ESTUDIO

Se presenta a continuación el análisis comparativo de las seis propuestas finalistas del concurso en base a 5 parámetros compositivos: idea de proyecto, diálogo con la ciudad, relación con la preexistencia, recorrido, y por último, espacio y luz.

Previo estudio de los proyectos, se cuestionó qué elementos compositivos convenía someter a análisis, cuáles eran los más idóneos para explicar las distintas propuestas. Con ello, se pretendía establecer una especie de cribado por tamices, en función de las distintas variables compositivas escogidas, con el fin de obtener unas conclusiones específicas de los diferentes proyectos. Así, pasando por cada uno de los filtros las seis propuestas, se consigue una lectura transversal y clarificadora del planteamiento de cada arquitecto para resolver un mismo objeto de trabajo desde unas mismas condiciones de partida.

En términos generales, se ha escogido esta colección de parámetros por ser señeros en la composición arquitectónica. Argumentando más en detalle, se estudia la **idea** de cada proyecto entendida como el conjunto de principios, estrategias e intenciones que organiza los criterios proyectuales y determina las futuras decisiones de diseño.

Por otro lado, dada la singularidad que caracteriza el lugar, se estudia cómo cada propuesta trata de dialogar y participar con su entorno próximo y, en una escala más amplia, con la **ciudad**. Como ya se ha explicado anteriormente, con la creación del museo se brindaba la posibilidad de regenerar el entorno urbano de Bankside, así como de ensalzar el edificio como hito paisajístico, relacionándolo con la catedral de Londres.

El tercer parámetro, la relación con el edificio **preexistente**, se aborda por tratarse de un proyecto de reutilización, donde cada arquitecto ha de plantearse la relación de convivencia con las estructuras preexistentes, orientando sus decisiones desde posicionamientos respetuosos y conservacionistas a otros más transgresores e invasivos.

ESTRUCTURA EXPOSITIVA

Tras haber estudiado previamente las propuestas finalistas, comienza la elaboración del análisis comparativo por parámetros. Con intención de anticipar cuál va a ser la estructura expositiva del dicho análisis, cabe indicar que se muestran seis subapartados paralelos correspondientes a cada equipo de arquitectos. Dentro de cada uno de estos fragmentes, primero se ha entresacado la idea fuerte, a modo de titular, de cada autor con respecto al parámetro de estudio y seguidamente se suele introducir una cita alusiva y se comenta su desarrollo. Para una mejor comprensión, se adjuntan imágenes o diagramas que apoyan lo expuesto en cada caso. Al final de cada apartado temático se procede a una recapitulación o sinopsis acompañada de diagramas esquemáticos propios a modo de síntesis comparativa.

A continuación, se analiza el **recorrido** del edificio. Es decir, cómo el proyecto activa el movimiento y organiza las circulaciones en función de la relación entre espacios de paso y de remanso. Son importantes aquí aspectos como la localización de accesos, la comunicación horizontal y vertical, las zonas de descanso y, en parte, también el funcionamiento del edificio.

Por último, se examinan el **espacio** y la **luz**, dos de las cualidades esenciales de la arquitectura y objeto de interés prioritario desde el Movimiento Moderno. Inicialmente, se trató de estudiarlas por separado, pero viendo su condición inextricable se decidió abordar conjuntamente.

Adicionalmente, se planteó considerar otros aspectos complementarios como la forma, la función y la materialidad. Sin embargo, tras asimilar cada uno de los proyectos, se descartaron por diferentes motivos. En el caso de la **forma**, porque se entendió que ésta quedaba muy condicionada por el elemento contenedor existente, la central de Bankside, todo y no ser absolutamente inalterable.

Por otro lado, el nuevo uso museístico comprometía el tratamiento de la **función**, y acotaba hasta tal punto el campo de juego del arquitecto que resulta poco significativa en la comparación compositiva de las propuestas. La configuración del edificio en franjas longitudinales, junto con lo referente al uso y distribución en las bases del concurso, encasillaban, en cierto modo, la organización funcional del edificio.

Por último, dado el nivel básico de desarrollo alcanzado por los proyectos, no se especifica con claridad la **materialidad** de la obra. Además, la envolvente exterior ya estaba construida y, por tanto, definida. En general, los arquitectos avanzaron una preferencia por materiales neutros y elegantes, que suscitaban calma y sosiego al visitante, y que no compitieran con el carácter histórico del muro de ladrillo y su armazón metálico.

1. IDEA DE PROYECTO
2. DIÁLOGO CON LA CIUDAD
3. RELACIÓN CON EL MARCO CONSTRUÍDO
4. RECORRIDOS
5. ESPACIO Y LUZ

ANDO

Fusión arquitectónica

Destaca una actitud de contrastes. Los nuevos materiales, principalmente vidrio, contrastan con la compacidad del muro de fábrica. Se entiende el cerramiento original del edificio como una barrera que separa el distrito de Southwark del río y la ciudad, la cual se rompe por medio de unos bloques que atraviesan el edificio y conectan el norte con el sur.

El equipo japonés trata de crear un museo para el futuro que esté formado por el encuentro entre elementos de distintas épocas, cada una expresándose por sí misma sin perder su propia singularidad, de ahí que titulen su idea de proyecto como "fusión arquitectónica" ⁽²⁷⁾.

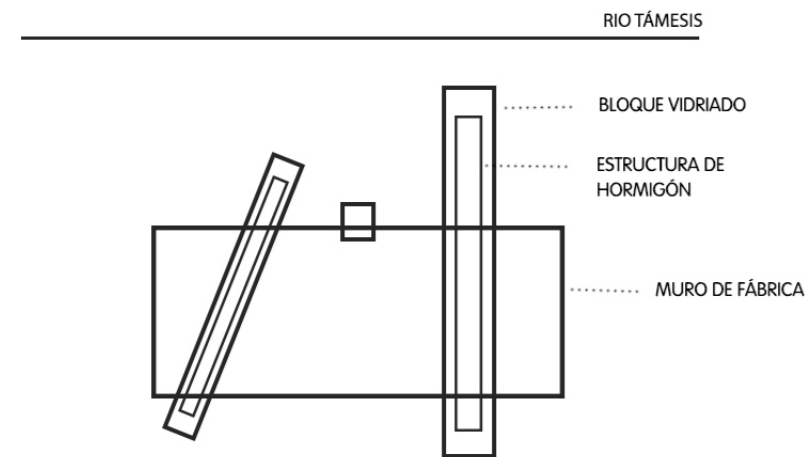


FIG. 32 Se insertan a través de la envolvente original dos bloques de vidrio en voladizo hacia el Támesis y en eje con la catedral de San Pablo.

(27) Tadao Ando Architect & Associates. (1994). The basic concept: Architectural Fusion. In *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/8). Londres: Tate Public Records.

CHIPPERFIELD

Edificios dentro de un edificio

El lema del proyecto es "buildings within a building" ⁽²⁸⁾. Para el desarrollo de la propuesta, los arquitectos se sirven de una imagen-concepto como idea, y es la de un paraguas, entendiéndolo como una envolvente. Es decir, una especie de cáscara que contiene una serie de volúmenes en su interior.

En la documentación presentada por el equipo inglés en noviembre de 1994 se desglosa la esencia del proyecto en seis estrategias y principios que guiarán los criterios compositivos del nuevo museo. Estas "seis ideas del milenio" ⁽²⁹⁾ eran:

1. Ninguna entrada principal, sino múltiples accesos: explica la importancia del espacio público y los recorridos
2. La cubierta, la mejor vista de Londres: trata la relación con la ciudad y las oportunidades visuales que ofrece el edificio
3. Masa y esqueleto: aborda la organización interna del proyecto y la relación con el edificio preexistente
4. El paraguas público: la central como envolvente de una ciudad museística al alcance de todos
5. La luz como material: la importancia del lleno y el vacío como tratamiento del espacio y la luz
6. Una secuencia rica de espacios: la organización funcional

Resulta interesante la relación entre el lleno (los volúmenes) y el vacío (los patios). Además, hace hincapié en la relación entre público y privado, estableciendo una jerarquía y una secuencia de espacios, así como unos recorridos y transiciones. Por último, cabe indicar que su forma de entender la preexistencia como una ventana hacia la ciudad, le llevará a eliminar la chimenea, asunto que se tratará más adelante.



Fig. 33 Bocetos de idea, por David Chipperfield (1994). El esquema superior representa el paraguas como piel envolvente. El segundo, representa los volúmenes del museo dentro del edificio existente.

(28) David Chipperfield Architects. (1995). Entering the Museum: buildings within a building. En *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo: TG 12/4/7/3). Londres: Tate Public Records.

(29) David Chipperfield Architects. (1994). Six ideas for the millennium. En *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/2). Londres: Tate Public Records.

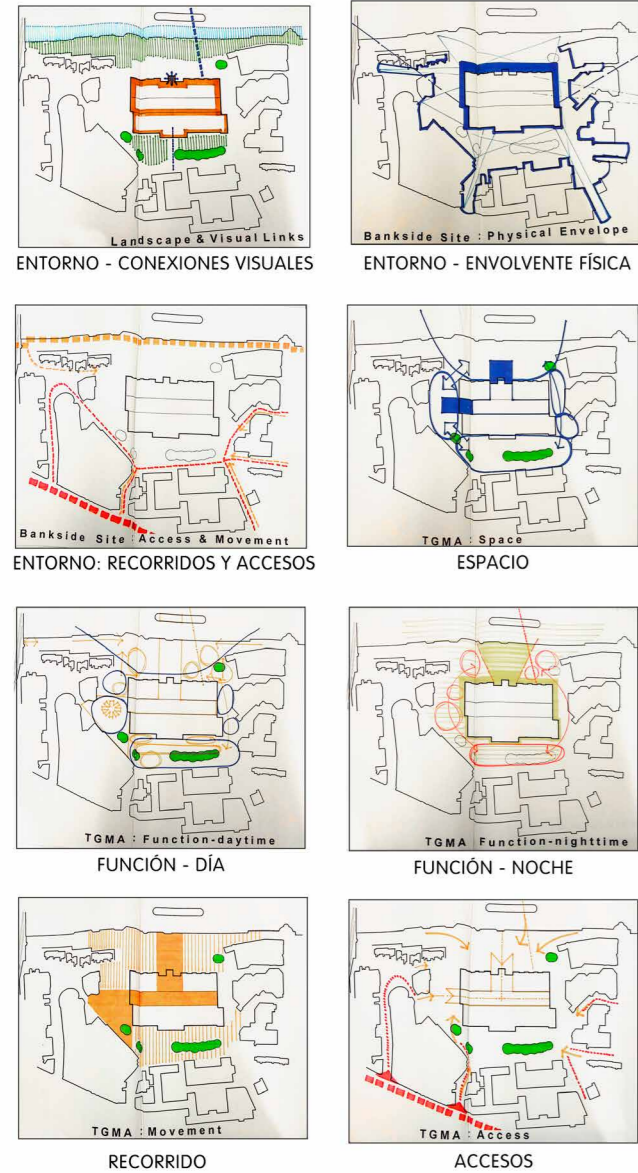


Fig. 33 Diagramas de intención, por Herzog & de Meuron (1994)

HERZOG & DE MEURON

La estrategia de Aikido

Tras analizar el lugar de implantación, los arquitectos suizos realizaron una serie de esquemas para establecer unas estrategias compositivas de actuación, las cuales se muestran en la imagen lateral.

“Cuando no partes de cero, se necesita establecer unas estrategias arquitectónicas que no estarán motivadas principalmente por preferencias estilísticas. Dichas preferencias tienden a excluir en lugar de incluir algo. Nuestra estrategia era aceptar el poder físico del gran volumen de ladrillo de la central de Bankside, e incluso realzarlo en lugar de romperlo o tratar de subestimarlo. [...] Es una especie de estrategia de Aikido, utilizas la energía de tu enemigo para tus propios objetivos. En lugar de luchar contra ello, extraes toda su energía y esencia de una forma nueva e inesperada”⁽³⁰⁾ (Herzog, 1999)

Se trata de una propuesta que emana serenidad en el diseño y conciencia por la preexistencia y el entorno. Con la inserción de un nuevo espacio dentro de la antigua central, el edificio se prepara para el nuevo milenio reactivando su sentido histórico a la vez que transformando el espacio con una nueva energía creativa. Debido a su función museística, es importante el tratamiento del espacio, la luz y las circulaciones; sus intenciones iniciales a la hora de trabajar estos parámetros continúan fieles a lo largo del proceso proyectual.

Según explica Jacques Herzog en una conversación con Nicholas Serota y Rowan Moore⁽³¹⁾, durante el proceso proyectual fueron descubriendo paso a paso donde debían contenerse y donde podían ser más ambiciosos y agresivos, en referencia al resultado final.

(30) Moore, R. (2000). Conversation between Nicholas Serota, Jacques Herzog, Rowan Moore August 1999. En R. Moore, S. Gavin, R. Raymond, A. Hardwicke, & Tate Gallery, *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott* (p. 45). Londres: Tate Gallery.

(31) *Ibidem*.

KOOLHAAS

Una utopía ejecutable

Se plantea un proyecto mecanicista y deconstructivista que altera la idea preconcebida de un museo convencional mediante actuaciones dinámicas. Se intenta hacer partícipe al usuario incitándole a cuestionarse lo conocido y presentándole lo desconocido. La intriga y el suspense son el resultado de una estrategia de proyecto que tiene como objetivo sorprender al visitante.

La preexistencia actúa como un ícono abstracto que alberga tres bloques flotantes y, también, los espacios intermedios resultantes. Un edificio donde lleno y vacío están en equilibrio, complementándose. Es importante la comunicación entre bloques, con múltiples rampas y escaleras, así como las relaciones visuales y espaciales, con las dobles alturas. Destaca el carácter mecánico y complejo que cobra el edificio, una especie de utopía ejecutable.

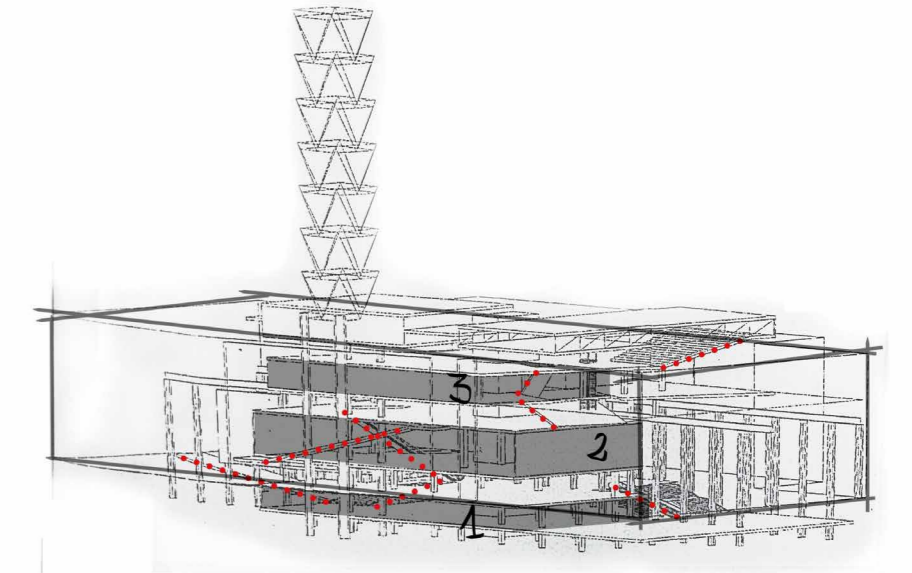


Fig. 34 Diagrama propio de idea, sobre una perspectiva axonométrica de Koolhaas (1994)

SINOPSIS

IDEA DE PROYECTO

“¿Qué es proyectar? Proyectar es pensar, reflexionar y decidir, responder, idear. Analizar detenidamente todos los datos existentes y luego diagnosticar un problema para finalmente resolverlo. [...] Proyectar es dar una respuesta unitaria a una multitud de preguntas. Proyectar es dar una respuesta sencilla a una pregunta compleja. Es tomar una decisión ante diversas posibilidades. Proyectar es generar una idea que materializada, formalizada, sea capaz de resolver todas las cuestiones planteadas. Para proyectar es necesario conocer bien el problema, reconocer el problema. Y conocer cómo ha sido resuelto a través de la historia, para no inventar la pólvora. Conocer bien el lugar. Conocer bien los condicionantes y los requisitos, las condiciones existentes y los deseos de quien hace el encargo.”⁽³³⁾ (Campo Baeza, 2017)

Por tanto, la idea de proyecto es la esencia en sí del diseño en la arquitectura. Comenzando por unas necesidades previas, se plantean unas intenciones, qué es lo que se quiere transmitir con el proyecto al usuario. La idea de proyecto es una especie de pensamiento adaptado que nos acompaña desde el principio del proceso creativo.

El proceso proyectual depende de la capacidad creativa de cada arquitecto y de su postura frente a los condicionantes previos. Al analizar las propuestas finalistas se observan dos enfoques diferentes para concebir la idea de proyecto. Por un lado, encontramos una primera vertiente más directa, que entiende la idea como una imagen o concepto formal que se transmite visualmente. Por otro lado, de un modo más abstracto e indirecto, el arquitecto define su idea como un conjunto de intenciones y objetivos a cumplir con su proyecto, sin preconfiguración formal. Ambas posturas parten de un proceso complejo, es decir no son meras ocurrencias.

Partiendo de la idea transmitida como imagen visual encontramos los proyectos de Ando y Koolhaas. En cambio, Herzog & de Meuron, Moneo y Piano, parten de una serie de intenciones que conforman su idea. David Chipperfield se encuentra en una postura intermedia, es decir, establece una idea formal, la de un paraguas que cubre el museo, pero a su vez, se percibe claramente una serie de estrategias que determinan las futuras decisiones compositivas.

En definitiva, el proyecto de Herzog & de Meuron resultó ser el más equilibrada en cuanto a las estrategias y criterios compositivos, los cuales partían de una idea basada en la comprensión y empatía, de forma que el museo encajaba armónicamente dentro de la fábrica y, a su vez, de la ciudad.



Fig 36 Seis diagramas como síntesis del análisis realizado sobre cada proyecto

(33) Campo Baeza, A. (Agosto de 2017). *Proyectar es investigar*. Obtenido de Alberto Campo Baeza: <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2017/08/Proyectar-es-investigar-MPAA9.pdf>

1. IDEA DE PROYECTO
2. DIÁLOGO CON LA CIUDAD
3. RELACIÓN CON EL MARCO CONSTRUÍDO
4. RECORRIDOS
5. ESPACIO Y LUZ

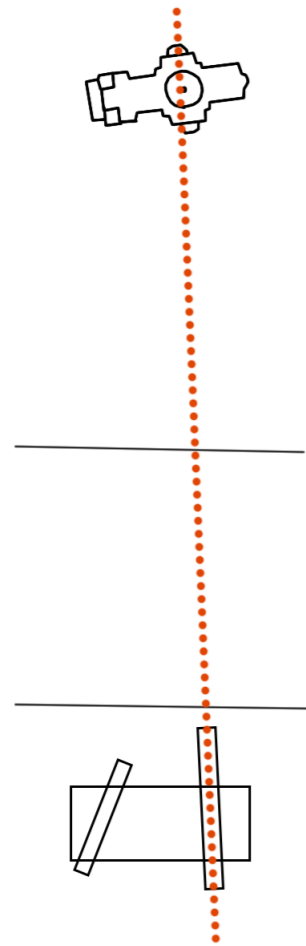


Fig. 37. Simplificación propia del diagrama original realizado por Tadao Ando en su explicación de la implantación en el lugar

ANDO

Prismáticos a la ciudad

Con los dos bloques de vidrio suspendidos hacia el Támesis, uno de ellos situado directamente en el eje que une el edificio con la catedral de San Pablo, el proyecto trata de entablar una conversación directa con la ciudad, involucrarla e interactuar con ella. Según se explica en los documentos de proyecto, el equipo japonés espera crear un punto de energía en la ciudad, que produzca una actividad dinámica para la nueva época a través de una colisión entre lo nuevo y lo viejo, siendo el núcleo de origen de esta experiencia la nueva Galería Tate. ⁽¹⁾

Los dos prismas tienen una doble piel de hormigón y vidrio. La primera actúa como contenedora de los espacios expositivos, mientras que la segunda actúa de vitrina para contemplar la ciudad. Con ello, el arquitecto trata de introducir las visuales a la ciudad en el proyecto, aprovechando al máximo las peculiaridades del lugar y las ventajas que ofrece.

Se proyecta una plaza frente al museo como un *jardín de agua*, acercándose a través de una serie de desniveles (escalinatas) al frente del río, incorporándolo como parte del espacio. Este ámbito está diseñado para disponer esculturas o acoger eventos urbanos como exposiciones al aire libre o actuaciones escénicas.

En una de las conversaciones entre el arquitecto y los asesores del jurado, éstos últimos opinaban que la relación entre el edificio y la ciudad era débil. Las escalinatas sugerían multitud de posibilidades como elemento para crear actividad y dinamismo en el exterior. Sin embargo, interrumpían la continuidad del paseo peatonal a lo largo río. Por otro lado, Ando creaba un espacio sugerente en el exterior, pero el jurado apuntó que podía plantear inconvenientes por razones climáticas, puesto que este espacio durante las horas de sombra puede ser muy frío y la proximidad al río podía producir ráfagas de viento que afectasen negativamente⁽²⁾. La relación que planteaba con la ciudad, en definitiva, era más formal que real.

(34) Tadao Ando Architect & Associates. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1*. Londres: Tate Public Records (Archivo: TG 12/4/6/8).

(35) Tate Gallery. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1*. Londres: Tate Public Records (Archivo: TG 12/4/6/1).

CHIPPERFIELD

El edificio como ciudad ⁽¹⁾

"Nuestra preocupación es reintegrar no solo el edificio sino también sus espacios de alrededor, ambos, dentro del entorno urbano próximo y de la gran ciudad." ⁽¹⁾

Se reorganiza todo el cuerpo central del edificio, creando una especie de ciudad bajo la envoltente de la preexistente, que se relaciona con la ciudad real. Según el equipo inglés, esto les permitiría establecer una conexión más clara entre el museo y su entorno.

Se plantea la fachada norte como la principal, aunque se sitúan más entradas públicas al sur; y al este las de servicio. En el lado oeste, debido a la afluencia esperada de gente, se dispuso una secuencia de áreas urbanas como espacios de transición. La entrada norte se sitúa a +3,5m de altura, salvada mediante rampas y escaleras que actuarían a modo de nexo entre el edificio y su entorno, anticipando la idea de un futuro puente peatonal con St. Paul's.

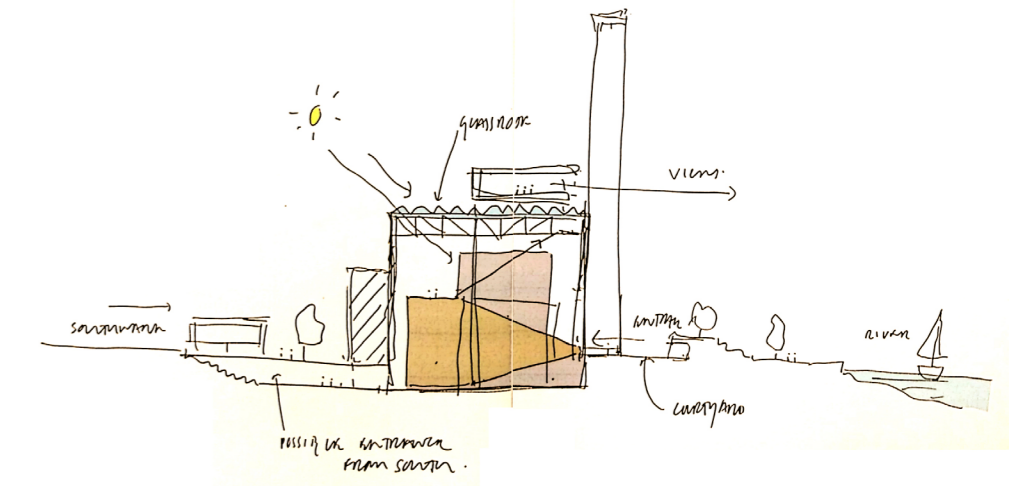


Fig. 38. Diagrama *relación interior-exterior* incluido en la documentación de proyecto de David Chipperfield, 1994.

(36) Inspirado en el título "la casa como ciudad" de Alberti

Alberti, L. B. (1991). La casa como ciudad. En L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (libro I, capítulo IX). Akal, D.L.: Torrejón de Ardoz.

(37) David Chipperfield Architects. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/2). Londres: Tate Public Records.

HERZOG & DE MEURON

Por los cuatro costados

“La elección de Bankside fue casi un acto urbanístico al que nosotros, como arquitectos, no contribuimos nada. La única cosa que nosotros podíamos aportar era intentar entender el emplazamiento y tratar de desarrollarlo utilizando la lógica, conectando recorridos y líneas, el río, el puente, la interacción con St. Paul’s.”⁽¹⁾ (Herzog, 1999)

Los arquitectos explican en su dossier de concurso que uno de sus objetivos principales es convertir el entorno próximo a la central eléctrica en un espacio verde público, que actúe como área de descanso para el peatón en su recorrido por el paseo contiguo al río⁽²⁾. Se entiende esta zona como una parte más, totalmente integrada en el proyecto, que contribuye y ayuda a la transformación del lugar en un espacio activo y agradable, estableciéndose como el corazón del barrio de Bankside.

Una rampa de acceso en el lado oeste comienza a descender ya desde el exterior, de modo que el entorno se introduce en el museo y, con él, también el visitante. Con la entrada norte, una plaza exterior se extiende sutilmente hacia la sala de turbinas. En definitiva, la estrategia de H&M era transformar la preexistencia en un espacio público abierto, crear un entorno accesible desde sus cuatro lados mediante jardines y plazas que fundieran la ciudad con el edificio.

(38) Moore, R. (2000). Conversation between Nicholas Serota, Jacques Herzog, Rowan Moore August 1999. En R. Moore, S. Gavin, R. Raymond, A. Hardwicke, & Tate Gallery, *Building Tate Modern : Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott* (p. 37). Londres: Tate Gallery.

(39) Herzog & de Meuron. (1995). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo TG 12/4/7/7). Londres: Tate Public Records.

(40) El desarrollo de la Tate fue planificada siguiendo un proceso gradual, lo que permitió que el proyecto se adaptara al desarrollo paralelo del entorno urbano. Cuando el equipo de Herzog & de Meuron fue nombrado ganador en 1995, Kienast Vogt, miembro paisajista del equipo suizo, planteó un espacio abierto de tipología híbrida combinando aspectos públicos y privados⁽⁴¹⁾. En 2005, una nota de prensa anunciaba que el equipo de Herzog & de Meuron había sido seleccionado para desarrollar el espacio público de la Tate⁽⁴²⁾. Finalmente, en 2007 Vogt Landscape Architects desarrollaron el proyecto de paisaje.

(41) Vogt Landscape Architects. (2007). An English Square. Transforming Tate Modern. Obtenido de www.vogt-la.com

(42) Tate. (2005, enero 27). Herzog & de Meuron appointed to complete Tate Modern [Nota de prensa]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/press/press-releases/herzog-de-meuron-appointed-complete-tate-modern>

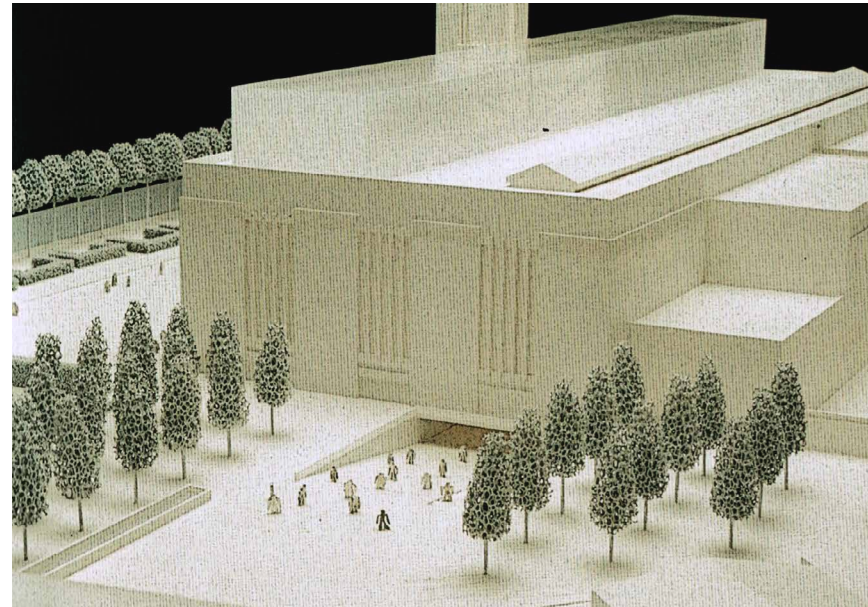


Fig. 39 Imagen de la maqueta del proyecto. Se observa la rampa de acceso oeste.

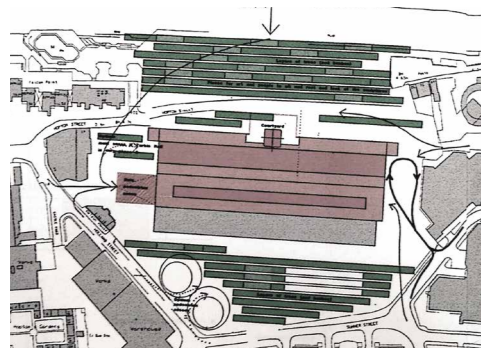


Fig. 40



Fig. 41

En la imagen izquierda (fig. 40) se muestra el plan presentado al concurso en 1995 por los arquitectos Herzog & de Meuron. En la figura derecha (fig. 41), corresponde al plano de los arquitectos paisajistas de Kienast Vogt, realizado en 2006. (Véase la nota 40)

KOOLHAAS

Infiltración e imposición

“Las intervenciones en contextos existentes dan lugar a dos opciones: infiltración o imposición. Para obtener un buen resultado, la primera necesita sutilmente la segunda. En este caso, nuestras intervenciones en el contexto del conjunto urbano son subjetivas; la potencia se limita al interior de la preexistencia. Este dualismo ha inspirado nuestra propuesta”⁽⁴⁴⁾ (OMA, 1994)

Según los arquitectos, el entorno urbano donde se sitúa la central eléctrica es una mezcla entre decadencia y continua regeneración. Partiendo de este discurso, y debido al trazado del lugar y al interés por centrarse en el edificio en sí, el equipo llega a la conclusión de no crear más espacios alrededor del museo para contemplarlo. En lugar de eso, se concentran en el edificio diversas condiciones urbanas que aportan magnitud y envergadura al proyecto únicamente para aquellos que lo visitan.

Por otro lado, el tratamiento del entorno y la interacción con el proyecto resulta inevitable. Detectamos un eje compositivo creado a partir de las directrices propias de la ciudad y, siguiendo este eje, se plantea un puente de acceso al muelle, paralelo a *Southwark Bridge*, que termina con la vista de *St. Paul’s Cathedral*. Este eje inclinado también atraviesa por el lado sur, de una forma más discreta.

(44) Office for Metropolitan Architecture. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/5). Londres: Tate Public Records.

Fig 42. Representación axonométrica del proyecto. Se muestra el museo Tate confrontado a la catedral de San Pablo

Fig 43. Plano general del entorno, por OMA.

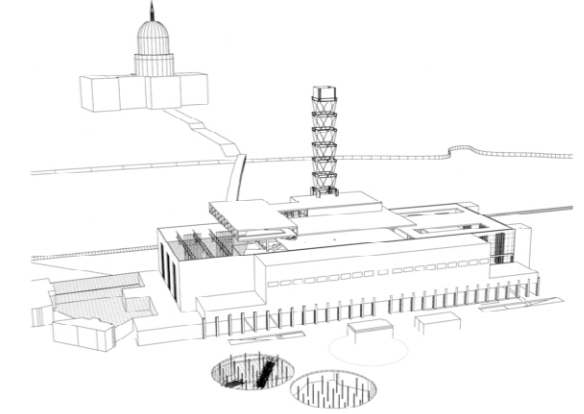


Fig. 42

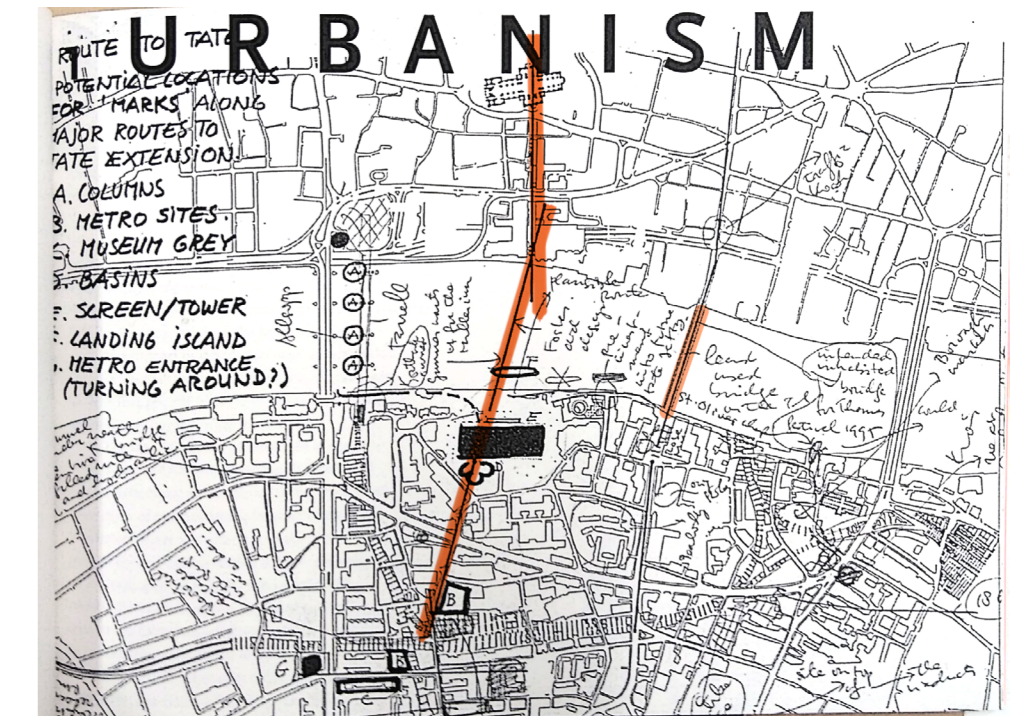


Fig. 43

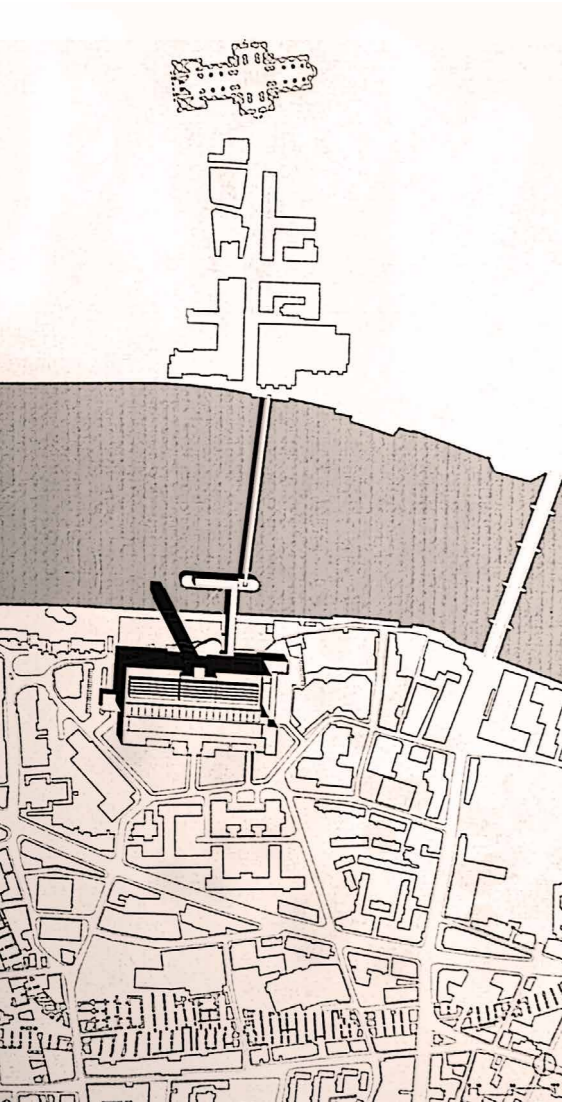


Fig. 44 Plano del lugar por R. Moneo

MONEO

Extensión en abanico

Desde la fase 1 de anteproyecto se detecta a la hora de proyectar una preferencia hacia el lado norte. Se trabaja principalmente la fachada junto al río con la adhesión de unos bloques en abanico, tratando de abrirse al Támesis y realzando las visuales a la ciudad y a la catedral. En este sentido, se percibe una falta de interés por el entorno urbano situado al sur.

La entrada principal se localiza, consecuentemente, en el norte en planta primera a través de un vestíbulo, que se extiende hacia el exterior desde donde poder disfrutar del paisaje urbano. Los arquitectos detectan aquí una excelente oportunidad para establecer relación entre la nueva arquitectura y la originaria, y para trabajar la fachada norte del edificio, actuando con delicadeza y sensibilidad, con el fin de mejorar el área próxima al río.

(45) Moneo, R. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/14). Londres: Tate Public Records.

PIANO

Un puente más de la ciudad

Las obras de Piano son manifiestos materiales en defensa de la humanidad común; sus edificios se justifican como una pieza armónica de la ciudad. **“La arquitectura sólo florece cuando entra en resonancia con el tejido plural de la sociedad donde surge y a la que quiere servir.”** (46) (Fernández-Galiano, 2017)

El entendimiento del entorno es una de las características clave de esta propuesta. Con ello se persigue el objetivo de convertir el edificio en entorno, dialogar y participar de él, formando un único conjunto.

Con un eje quebrado, el arquitecto conecta la catedral con el museo. Sitúa como punto final del eje un espacio público distribuidor con diferentes conexiones al área local de Southwark. Es decir, el eje compositivo atraviesa el edificio y alcanza el área sur del edificio, donde, mediante una zona ajardinada, establece una relación con el barrio de Southwark.

Piano concibe el museo como un puente que permite cruzar el edificio sin necesidad de visitarlo, entendiendo el pasaje como un elemento más totalmente integrado en el conjunto.

Además, anticipándose al desarrollo del futuro puente sobre el Támesis, el arquitecto italiano propone una ligera alteración de su trazado, de forma que conecte directamente la Galería con la calle que lleva a la catedral de San Pablo. A Nicholas Serota le pareció interesante esta idea y admitió sus ventajas. Con ello, el arquitecto trata de conseguir una visión simétrica del edificio al cruzar el río, enfatizando su frontalidad. Este recurso se acentúa al disponer dos pabellones regulares a cada lado del eje. La simetría en la organización exterior se traslada también a la composición interna del museo.

(46) Fernández-Galiano, L. (2017). *Piano Pieces. AV Monografías: Renzo Piano Workshop, 197-198*, p.5.

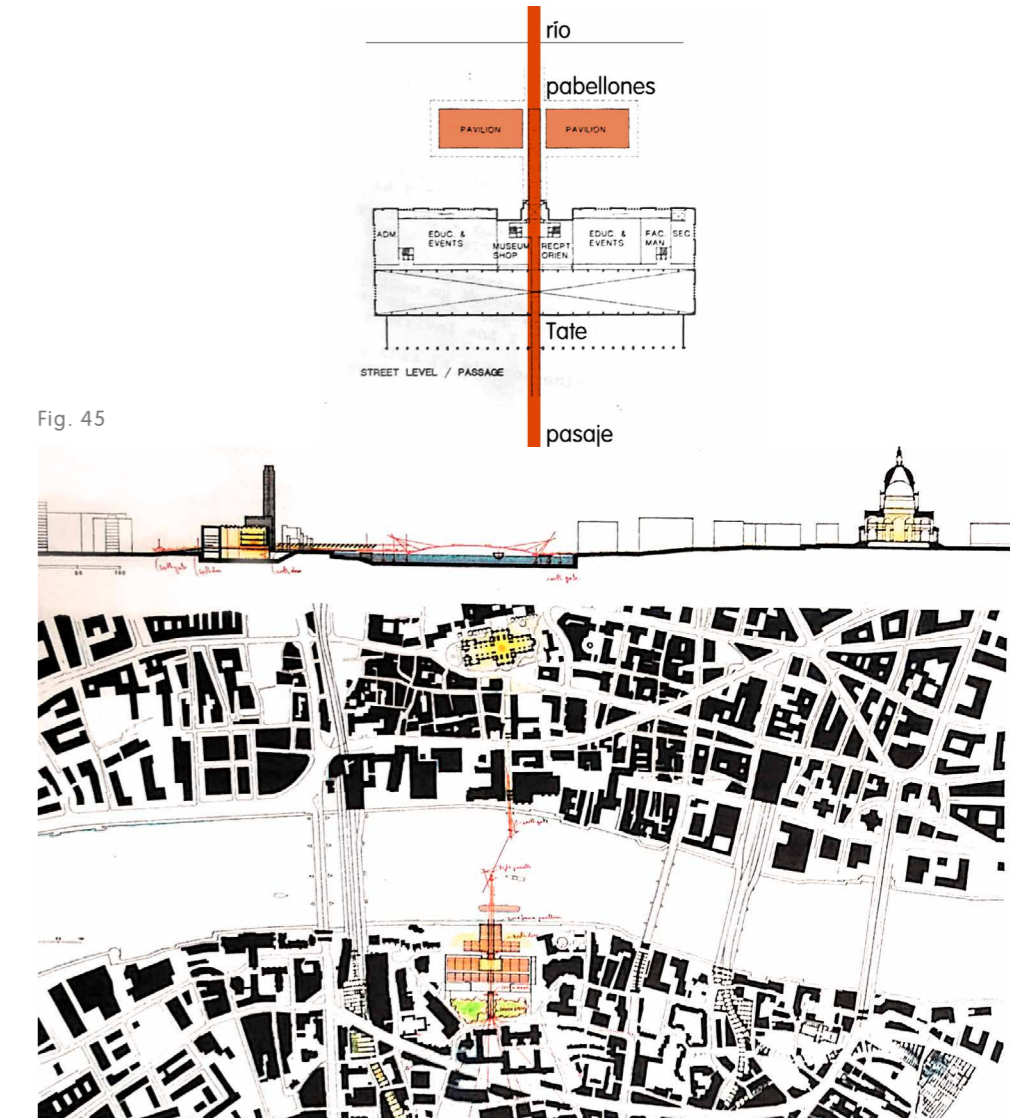


Fig. 45

Fig. 46

Fig. 45 Diagrama propio sobre la planta general del edificio. Se indica la relación entre el pasaje y los distintos elementos

Fig. 46 Plano del lugar por R. Piano

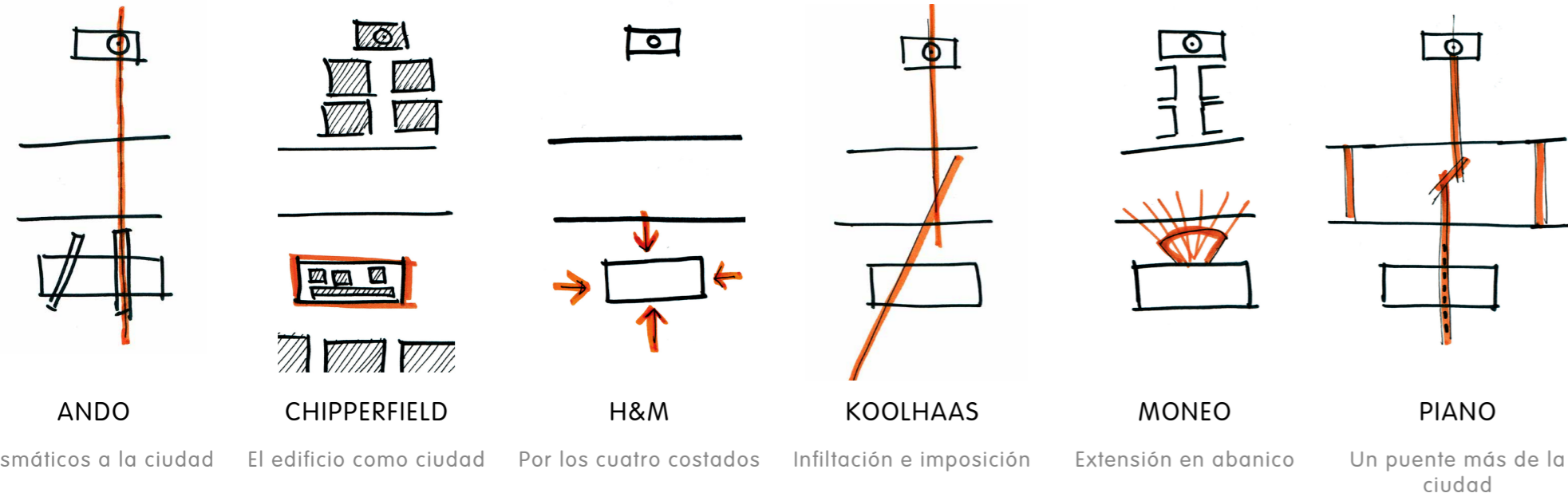
SINOPSIS

DIÁLOGO CON LA CIUDAD

Ya anunciaba Le Corbusier que “la arquitectura, se propone emocionar”. Esta emoción arquitectónica se produce cuando la obra “entra en nosotros”, cuando “nos capta”. Según el arquitecto, esta emoción es el resultado de una **“concordancia de las cosas con el lugar”**⁽⁴⁷⁾. (Le Corbusier, 1998). Pero, ¿cómo concordar las cosas con el lugar? ¿Cómo intervenir en un entorno construido, consagrado como una parte patrimonial de la ciudad?

Todas las propuestas tratan de potenciar el lugar, aportar dinamismo y vitalidad al barrio, con el fin de conseguir una regeneración urbana. Sin embargo, existen dos puntos de vista distintos. Una primera postura exógena, en la que esta reactivación parte de unos elementos externos. Con una intención clara y rotunda por formar parte del lugar, se siguen las líneas, ejes y estilos dictados por el entorno. Por otro lado, existe una segunda postura endógena, en la que la regeneración urbana tiene origen en un foco intrínseca del proyecto, haciendo prácticamente caso omiso al entorno.

Cabe apuntar que, entre ambos extremos existe un rango de matices donde clasificaríamos las propuestas finalistas. Primeramente, los equipos más comprometidos con la naturaleza del entorno en su realidad son claramente el de Herzog & de Meuron y el de Renzo Piano, por implicar a la ciudad en la composición de sus proyectos, recurriendo a vínculos relevantes que no a meros guiños anecdóticos. En contraposición, la propuesta más autónoma es la de Rem Koolhaas, para quien la reactivación del entorno debe emanar de las determinaciones del propio proyecto. En una postura intermedia se encuentran las opciones de Chipperfield, Ando y Moneo.



(47) Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura* (pág. 167). Barcelona: Apóstrofe.

Fig. 47 Seis diagramas como síntesis del análisis realizado sobre cada proyecto

1. IDEA DE PROYECTO
2. DIÁLOGO CON LA CIUDAD
3. RELACIÓN CON EL MARCO CONSTRÍDO
4. RECORRIDOS
5. ESPACIO Y LUZ

ANDO

Diferenciación por contraste

Es innegable la alteración de la imagen exterior del edificio preexistente por la evidente inserción de los dos bloques vidriados que atraviesan el edificio. Esta postura se estimó como un tanto atrevida, incluso agresiva. Con ello, Ando defiende una idea de proyecto fuerte y contundente, una diferenciación por contraste entre lo nuevo y lo existente.

El arquitecto añade una altura al edificio, que no ocupa la totalidad de la planta, para situar una zona de restaurante como mirador a la ciudad. Este volumen es perceptible en fachada, y desvirtúa la linealidad del alzado norte, que originalmente quedaba únicamente interrumpida por la chimenea. Además, añade lucernarios con lamas en la cubierta de la sala de Calderas. En cambio mantiene el lucernario original en la sala de Turbinas.

En cuanto a su intervención en la chimenea, Ando la utiliza internamente como núcleo de comunicación vertical. En referencia a su imagen exterior, en los documentos obtenidos de la fase 1 no se especifica el tipo de intervención planteado sobre la imagen de la chimenea, es decir, no conocemos con seguridad si ésta pretendía modificada o no. Sin embargo, en algunas imágenes aportadas por el propio arquitecto como documentación complementaria del proyecto, se puede intuir una desmaterialización del elemento, dejando al descubierto el armazón metálico interior.

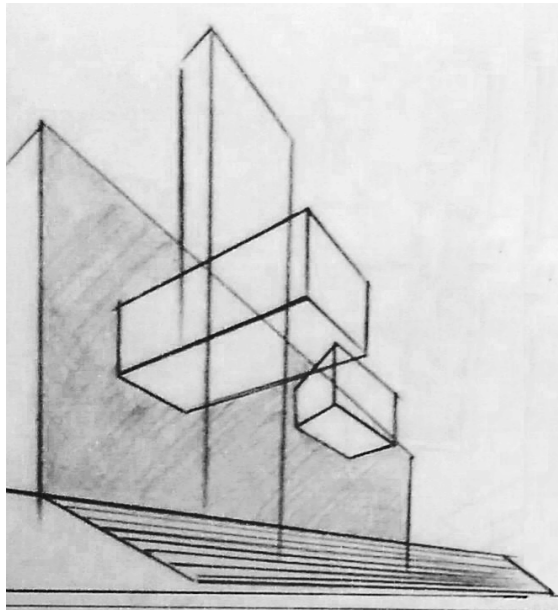


Fig. 48 Boceto realizado por el arquitecto japonés, se muestra el contraste entre volúmenes

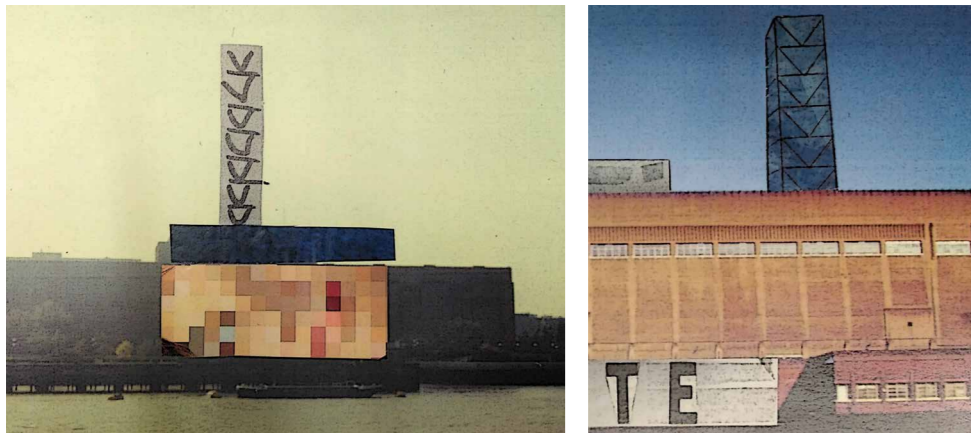


Fig. 49 Collages aportados por Ando. Se observa una posible desmaterialización de la torre.

CHIPPERFIELD

Supresión de la chimenea

El estudio de arquitectura inglés realizó un análisis sobre la antigua central para comprender el edificio en profundidad. Estudiando la estructura y materialidad, se hace una diferenciación entre una estructura primaria, que correspondería a la caja que forman los muros de ladrillo, y una estructura secundaria, que correspondería al esqueleto metálico interior. Ambas estructuras se consideran un conjunto único conservable (piel+esqueleto), y se diferencia del espacio contenido en su interior ⁽⁴⁸⁾. Con ello, se plantea el edificio como una paraguas de ladrillo y metal que albergaría en su interior el museo, argumentando así su idea de proyecto ⁽⁴⁹⁾ mediante una serie de llenos inmersos en el vacío que se mantienen independientes de la envolvente.

A su vez, en la composición de la envolvente juegan un papel fundamental dos elementos: las ventanas y la chimenea. Según su punto de vista, las ventanas definen el ritmo compositivo de la fachada y dan la escala del edificio, por tanto deben mantenerse. En cuanto a la chimenea, optan por una postura más controvertida. La suprimen por completo, sustituyéndola por un nuevo volumen cúbico que actuaría como núcleo central de referencia, de manera que organizase el espacio, su actividad y las comunicaciones. Esta decisión contravenía las bases del concurso, que especificaban que los arquitectos debían trabajar y dialogar con el edificio existente en evitando alteraciones significativas. Pero, a juzgar por los autores, la conservación de la chimenea solo podía obedecer a dos argumentos; por una parte, la intención de otorgarle protagonismo y realzarla, y por otro lado, la de explotar sus posibilidades como mirador privilegiado ⁽⁵⁰⁾. Ninguno de estos argumentos les resultaba relevante para el problema principal que presenta la torre, siendo que había perdido por completo su función original. De modo que, tratando de mantener la chimenea, únicamente como recuerdo a su pasado industrial, resultaría desaprovechada.

En definitiva, Chipperfield entiende la torre como un elemento compositivo abstracto, desprovisto de connotaciones simbólicas reales, e insertable desde el punto de vista de la reutilización. De ahí su decisión. Por otra parte, el cubo cristalino insertado resulta claramente desproporcionado, al tiempo que fractura innecesariamente el volumen inicial en dos mitades. Respecto a los dos costados que emergen lateralmente son, cuanto menos, de dudosa coherencia, por su aparente intención mimética con las fábricas históricas.



Fig. 50 Vista exterior del edificio propuesto por el equipo de Chipperfield. Se sustituye la chimenea por un volumen cúbico como punto focal del proyecto.

(48) David Chipperfield Architects. (1994). Looking beyond the skin. En *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/2). Londres: Tate Public Records.

(49) Los arquitectos defienden una imagen concreta como idea de proyecto, y es la de un paraguas. En los documentos entregados en 1994 explican esta diferenciación entre el volumen contenido y el paraguas contenedor, al que titulan como "un paraguas de ladrillo y metal". Además, puntualizan que tras analizar el edificio preexistente, observan que la superficie triplica la requerida por el programa del concurso. Dado que los muros no proporcionaban el acondicionamiento térmico necesario, y climatizar semejante volumen excedería el presupuesto de mantenimiento, optan por crear unos edificios bajo el paraguas.

David Chipperfield Architects. (1994). An umbrella of brick and steel. En *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/2). Londres: Tate Public Records.

(50) Se desarrolla más detalladamente en la memoria de proyecto la intención de explotar las vistas a la ciudad y plantean el nuevo volumen cúbico como una ventana a St. Paul's.

David Chipperfield Architects. (1995). A Window to St Paul's, a new front door. En *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo: TG 12/4/7/3). Londres: Tate Public Records.

HERZOG & DE MEURON

Un cuerpo luminoso sobre el edificio

Según explica el autor, “el concepto arquitectónico para la conversión de **Bankside Power Station es radicalmente simple, práctico y casi evidente: trata de obtener el máximo provecho a la estructura original, partiendo del volumen existente y sus materiales**”.⁽⁵¹⁾ (H&M, 1994)

Los arquitectos asumieron que la conversión de la fábrica en un museo repercutiría en la imagen exterior del edificio. Es decir, el edificio transmitiría con su apariencia su nueva función y su significado como nuevo hito de la ciudad, pero a la vez mantendría su contundencia y compacidad arquitectónica originales.⁽⁵²⁾

La torre se mantiene como balanza entre su propia verticalidad y la horizontalidad de la nave, coronada por un nuevo volumen vidriado que enfatiza esta línea en el alzado. Se trata de un cuerpo ligero y luminoso que se posa sobre la pieza de ladrillo, rotunda y apagada. De ese modo una línea de luz horizontal cruza la oscura verticalidad de la chimenea. Además, este nuevo volumen, que se encuentra retranqueado respecto de la fachada, irradia luz del interior al exterior durante la noche, contribuyendo a definir el *skyline* londinense.

El retranqueo del ático y su contrastante materialidad ayudan a diferenciar la actuación de la arquitectura primitiva. En general, la envolvente de la antigua central se conserva sin apenas incisiones. Entre estas últimas, podemos citar la abertura de cuatro hucos horizontales adyacentes a la torre en un plano retranqueado.

(51) Herzog & de Meuron. (1995). Task 2: The building. Concept. En *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo TG 12/4/7/7). Londres: Tate Public Records.

(52) Herzog & de Meuron. (1995). The appearance of the building. En *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo TG 12/4/7/7). Londres: Tate Public Records.

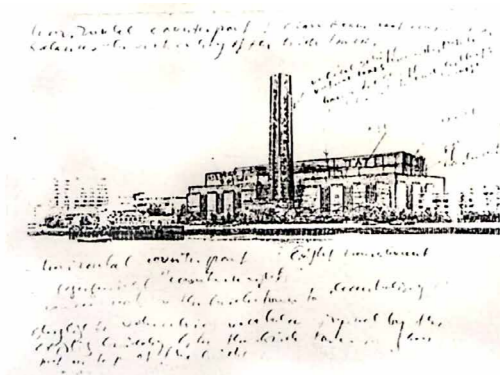


Fig. 51



Fig. 52

Fig. 51 Boceto realizado por Jacques Herzog con anotaciones sobre la imagen exterior

Fig. 52 Vista exterior del edificio propuesto por el equipo ganador. Se observa como la línea horizontal de luz atraviesa la verticalidad de la chimenea.

KOOLHAAS

Una visión deconstructivista

Con este proyecto situamos a Koolhaas en un periodo deconstructivista. El edificio original se descompone para recibir al nuevo proyecto museístico. Deja al descubierto el esqueleto metálico y desmaterializa la chimenea dejando visto su armazón. El volumen de ladrillo de la nave se rompe, al desaparecer algunos planos y quedar al descubierto el canto del muro, mutando la caja primitiva por planos meramente escenográficos. Con ello se desvirtúa la imagen original de la central eléctrica y denota el escaso valor que le concede.

Resulta evidente que, para los jueces, la propuesta de Koolhaas no respetaba la imagen original del edificio, teniendo en cuenta que se había advertido de la importancia de mantener su carácter y realizar las mínimas alteraciones posibles. Y es que parece que, más que adaptar el programa del nuevo museo a las características del edificio existente, es éste el que se ve sometido a las nuevas intenciones del proyectista.

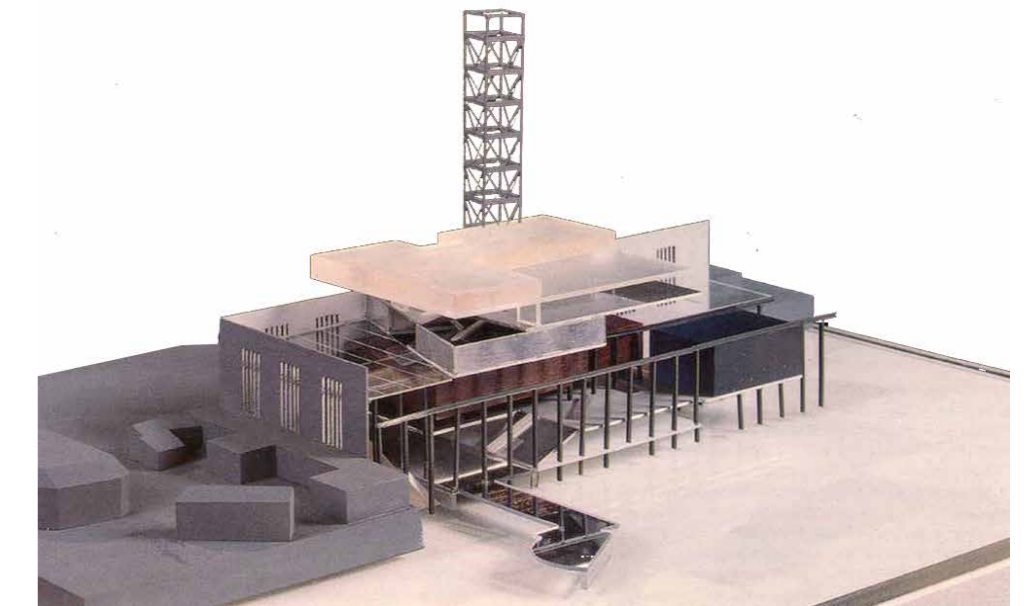


Fig. 53 Imagen de la maqueta del proyecto de Rem Koolhaas para la Galería Tate de Arte Moderno, 1994.

MONEO

Alteración por adición

“Aceptar el valor económico intrínseco de Bankside Power Station significa que con esta propuesta se mantendrá en la medida de lo posible la imagen del edificio sin alterar la fábrica de ladrillo ni su impacto iconográfico en la ribera del Támesis.”⁽⁵³⁾ (Moneo, 1994)

Pese a su intención de no modificar la imagen del edificio, Rafael Moneo optó por yuxtaponer a la fachada norte tres pequeños volúmenes en abanico que sitúa justo en la parte central delante de la torre, acaparando un protagonismo quizás excesivo. El jurado indicó en su valoración que habían detectado una falta de interés por el edificio como preexistencia, criticando que se pretendiera ocultar la naturaleza industrial del edificio⁽⁵⁴⁾.

Sin embargo, comparando ésta con el resto de las propuestas finalistas, no resulta ser la más transgresora ni invasiva, pues Moneo mantiene intacta la horizontalidad del alzado norte, con sus huecos, así como la chimenea. Como alteración significativa, además de la adición de los tres volúmenes frontales, únicamente se modifican los lucernarios en cubierta con el fin de tratar la luz en los espacios interiores.

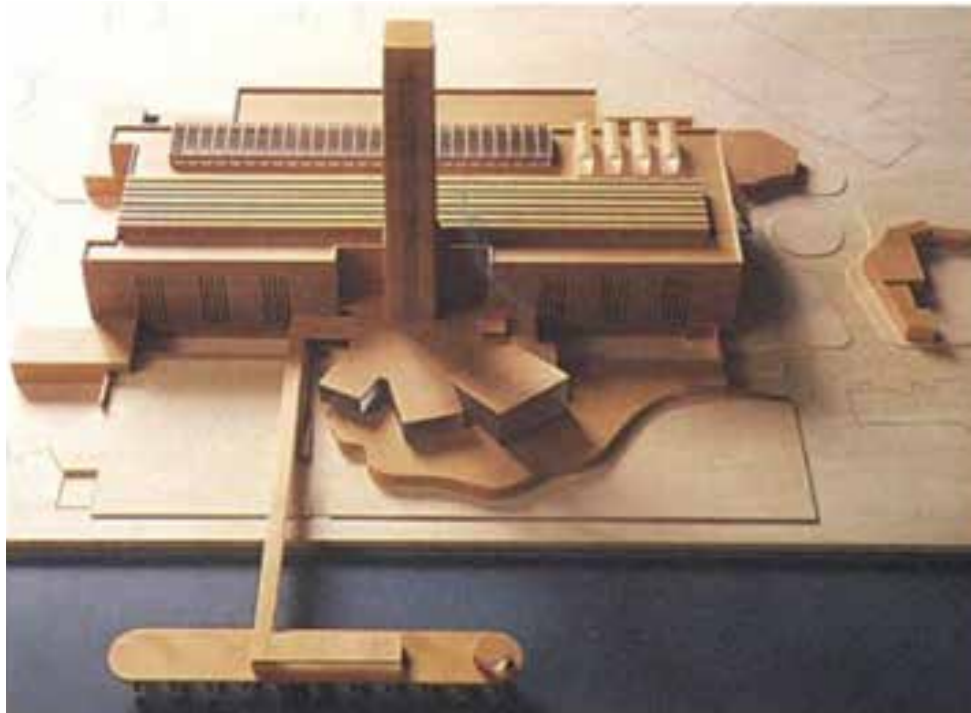


Fig. 54 Imagen de la maqueta del proyecto de Rafael Moneo para la Galería Tate de Arte Moderno, 1994.

(53) Moneo, R. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/14). Londres: Tate Public Records.

(54) Donnellan, C. (2013). *Establishing Tate Modern: Vision and Patronage*. Londres: The London School of Economics and Political Science.

PIANO

Distanciamiento físico

Esta propuesta se muestra, en principio, respetuosa con el edificio existente en sí. Sin embargo, observamos dos intervenciones en su entorno próximo que modifican su imagen.

En primer lugar, se proyectan dos pabellones simétricos de una altura y gran extensión en planta que, desde la perspectiva del peatón, altera la magnitud real de la antigua fábrica. Además, el pasaje que atraviesa el edificio y que discurre entre los dos pabellones, se cubre hasta llegar al muelle, contribuyendo a la distorsión perceptiva.

En segundo lugar, se construye un patio inglés frente a la nave norte para iluminar los niveles inferiores. De este modo, la preexistencia solo es accesible desde el pasaje cubierto y el contacto de las fábricas originales con el plano del suelo queda alterado.

Interiormente, en la franja norte se disponen las galerías expositivas totalmente independientes del muro. La nueva arquitectura no establece contacto físico con el cuerpo original.

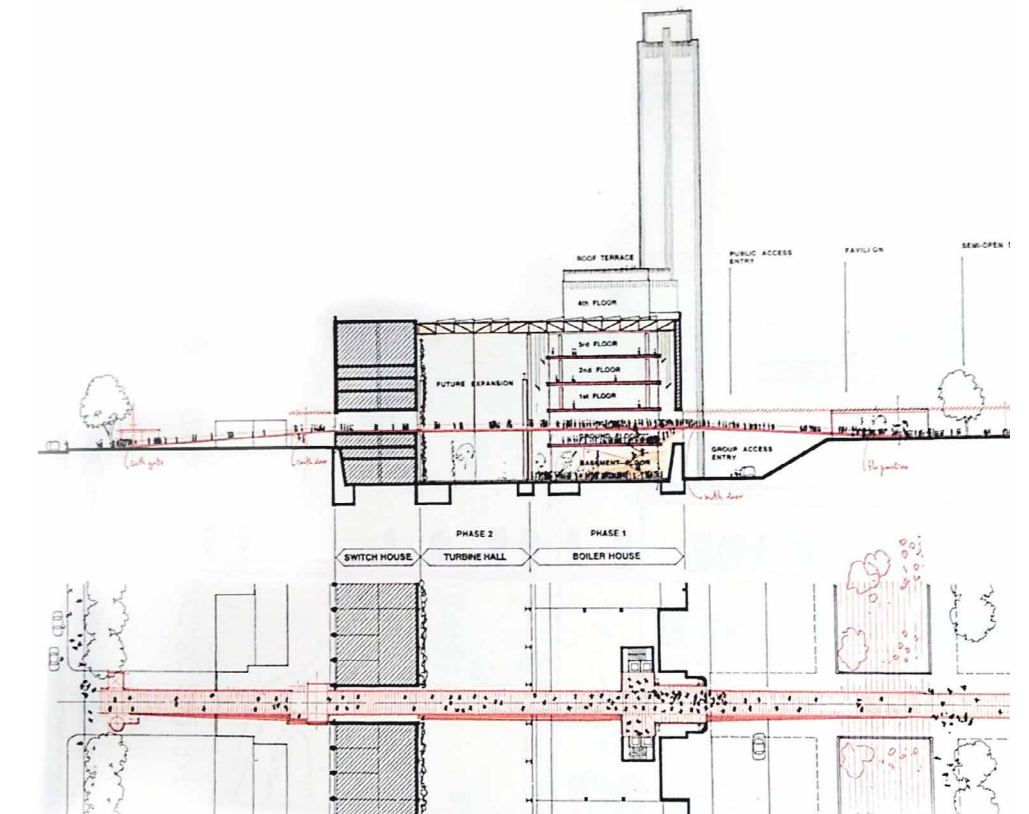


Fig. 55 Sección transversal de proyecto (superior), y un fragmento de la planta general correspondiente al pasaje (inferior)

SINOPSIS

RELACIÓN CON EL MARCO CONSTRUÍDO

Con el fin de lograr una especie de sostenibilidad arquitectónica se podrían extrapolar, análogamente, las tres famosas erres ecológicas a este nuevo ámbito, es decir, **Reutilizar** el edificio existente, **Reciclar** sus elementos (ventanas, estructura, etc.), y **Reducir** el impacto de la nueva intervención.

Al analizar las propuestas finalistas se observan distintas actitudes a la hora de intervenir y readaptar el edificio existente, desde las más invasivas hasta las más conservacionistas. Analizando las estrategias planteadas encontramos, en primer lugar, una **diferenciación por contraste** por parte de Ando y Herzog & de Meuron. El arquitecto japonés, de un modo más radical, atraviesa los muros de la vieja fábrica de forma violenta, sangrienta podría decirse. El equipo suizo, por su parte, añade un volumen ligero y luminoso sobre la cubierta, que contrasta con la obra original de un modo más sutil al estar retranqueado de la línea de fachada.

En segundo lugar, encontramos la **alteración por adición**, donde situaríamos también la intervención de Herzog & de Meuron, además de la de Moneo, quien añade tres bloques en planta baja.

Finalmente, destaca la **deconstrucción de Koolhaas**, posiblemente en uno de los planteamientos más controvertidos de relación con lo existente. Otra poposición discutible fue la de Chipperfield, con su empeño en **prescindir** de una parte significativa del antiguo complejo fabril, la antigua torre-chimenea, amparandose en la imposibilidad de encontrar un uso razonable para este cuerpo. Por último, Piano nos muestra que es posible intervenir en un edificio mediante controladas **intervenciones externas**, como la creación de un patio inglés, pabellones, o pasos cubiertos.

En general el proyecto de Herzog & de Meuron resulta ser la propuesta más respetuosa con el edificio original. Dichos arquitectos trabajan con la preexistencia y aportaron una visión propia de la arquitectura contemporánea, fusionando el pasado con el presente, mientras que otros equipos defendieron posturas más invasivas con la intención de sorprender y destacar su obra sobre la original.

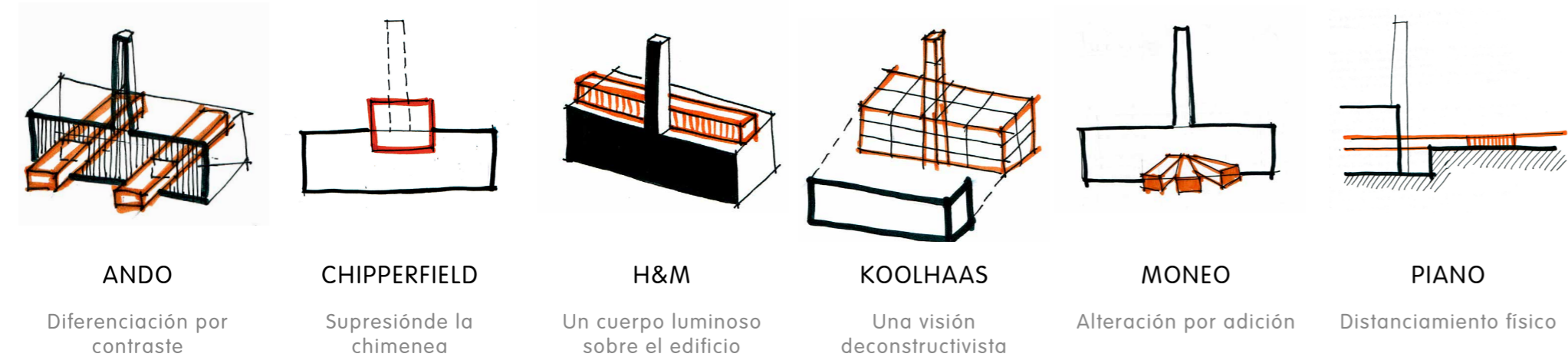


Fig. 56 Seis diagramas como síntesis del análisis realizado sobre cada proyecto

1. IDEA DE PROYECTO
2. DIÁLOGO CON LA CIUDAD
3. RELACIÓN CON EL MARCO CONSTRUÍDO
4. RECORRIDOS
5. ESPACIO Y LUZ

ANDO

El rito del encuentro

“El fin del lugar es que la gente concurra a él, actividad que constituye uno de los ritos sociales. Los centros comerciales, las iglesias, los ayuntamientos se construyen para reunir o congregarse. El problema es el rito del encuentro: cómo facilitararlo, cómo hacer un espacio que induzca a las personas a quedarse”⁽⁵⁵⁾. (Ando, 1985)

El equipo japonés trata el espacio exterior al edificio mediante plazas con escalinatas para crear puntos de actividad a su alrededor y así filtrar la llegada de gente desde el norte y el sur.

El público que recorre el paseo peatonal llega a la plaza frente al museo, y accede al edificio a través de una estructura circular que les conduce a la entrada situada a un nivel inferior. Son dirigidos hacia las plantas superiores mediante los ascensores. De un modo similar, el público que llega desde el sur se encuentra con una plaza que les lleva a través de un nuevo elemento circular al sótano de acceso, en este caso mediante una pasarela que conecta con el vestíbulo principal.

En cambio, las entradas secundarias se sitúan en el lado este y oeste. Los taxis y autobuses disponen de un área al oeste, mientras que al este se encuentra el acceso de personal de la galería y carga y descarga.

Interiormente, destacan recorridos lineales y claros, paralelos a las estancias. Una de las características principales de los bloques pasantes de vidrio es el recorrido perimetral generado para disfrutar de vistas a 360 grados, definiéndose como un parámetro clave que justifica su inserción.

(55) Ando, T. (1985). *Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.

CHIPPERFIELD

Un espacio abierto con múltiples entradas

Durante la Fase 1, el equipo de Chipperfield defendía que la solución a los problemas de accesibilidad y relación con el entorno no era crear una puerta fácil de identificar, sino hacer legible el edificio en sí. Es decir, tratarlo como un espacio abierto al público con entradas en todos sus lados, y no una única principal. Contradictoriamente, en la Fase 2, se observan claramente dos entradas al público. Una de ellas fácilmente identificable como acceso principal, situada al norte, a la que se llega a través de unas escalinatas paralelas al río. Por el lado sur, se dispone entre dos áreas verdes una rampa de acceso al museo. Adicionalmente, en el testero este encontramos una zona dedicada a taxis y autobuses; mientras que el oeste se reserva para el acceso de servicio.

Se crea un núcleo dentro del edificio, situado en el cubo que sustituye a la chimenea. El vestíbulo central representa la entrada principal desde el exterior, y da acceso a los patios y galerías. A su vez, los patios organizan el espacio interior. El visitante recorre las galerías consecutivamente, y camina entre los espacios públicos creando también circulaciones ascendentes hacia las terrazas y restaurantes de la cubierta.

La idea inicial de no colocar una entrada principal y sí hacer accesible el museo desde múltiples puntos se lleva a cabo finalmente de una forma más teórica y conceptual que real. Es decir, fieles a la idea de proyecto de crear un edificio dentro de otro, el museo se coloca dentro de la antigua fábrica, y por tanto la entrada al área museística no se sitúa directamente en la piel del edificio, sino en los distintos volúmenes interiores, articulados mediante espacios intersticiales de carácter públicos, principalmente corredores y patios. El viejo caparazón presenta, pues, accesos fácilmente legibles desde el exterior, pero es en el conjunto de piezas interiores del museo donde se sitúan propiamente las entradas, manteniendo así la intención inicial referente al recorrido.

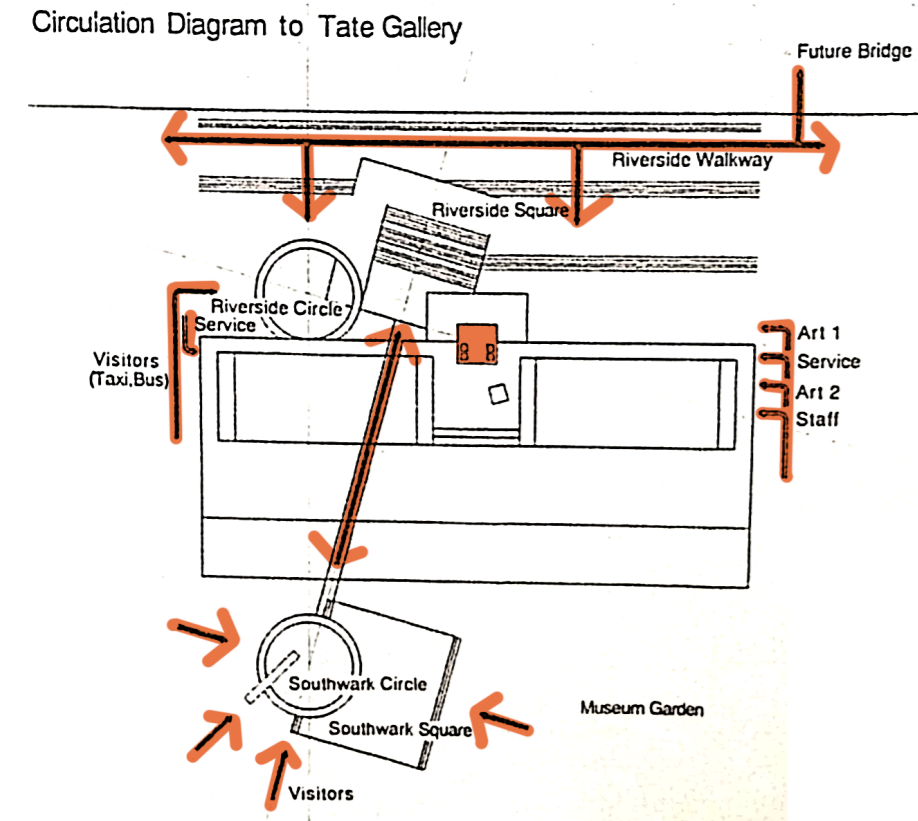


Fig. 57 Diagrama de circulación de la propuesta de T. Ando

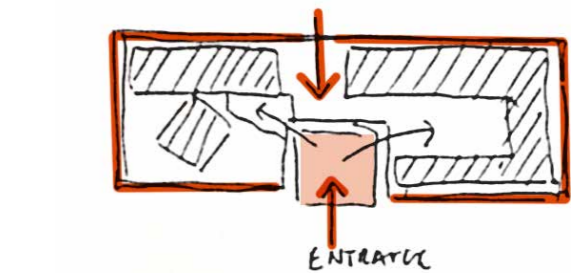


Fig. 58

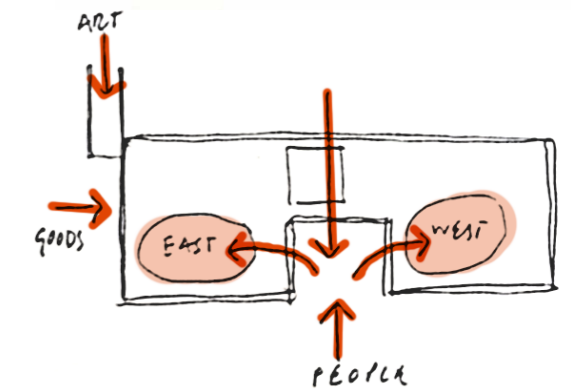


Fig. 59

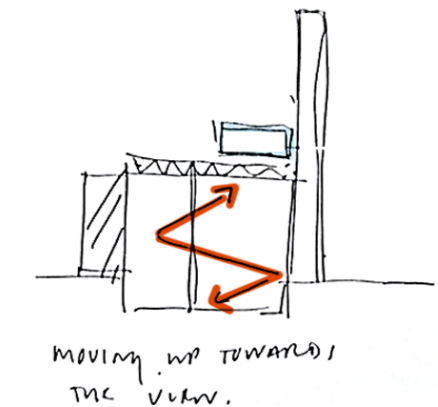


Fig. 60

Fig. 58 Esquema de ocupación. Boceto de planta.
Fig. 59 Diagrama organizativo. Accesos y patios.
Fig. 60 Diagrama en sección. Recorrido ascendente.

HERZOG & DE MEURON

El corazón del sistema circulatorio

Como ya se había anticipado, la estrategia de Herzog & de Meuron era transformar la central en un espacio público accesible desde sus cuatro lados. Para los suizos, era extremadamente importante la cuestión de la accesibilidad peatonal, y la forma de introducir al usuario dentro del edificio.

En este apartado acerca de los recorridos, cobra especial importancia un elemento proyectual concreto: la gran rampa de acceso. Se trata de una recorrido descendente que comienza desde el exterior, de manera que el usuario ha iniciado físicamente su recorrido hacia el interior sin todavía haber cruzado el límite del cerramiento. El vestíbulo comprime el espacio antes de desembocar a la colosal sala de Turbinas. El visitante que, a primera vista podía subestimar esta entrada por el sótano, concluye su recorrido de acceso en un espacio cuya amplitud y volumen consiguen transmitir la magnitud y carácter del antiguo edificio reconvertido en museo.

La sala de Turbinas actúa como corazón del sistema circulatorio de este organismo museístico. Este espacio une las cuatro entradas del edificio, cuyos recorridos convergen en el centro, donde se sitúa la plataforma como nexo entre la franja norte y sur. Se organizan recorridos claros y lineales, que ayudan a la orientación del público dentro del edificio. El núcleo de comunicación vertical se sitúa en el centro de la sala de Calderas con un vacío que comunica los distintos niveles visual y espacialmente.

“Debíamos proporcionar una orientación clara porque iba a ser tan grande el museo que podías sentirte perdido si por detrás o por encima tenías algo desconocido. Creo que cuando entras, casi todo el mundo entiende cómo se estructura el edificio. Es algo que se muestra físicamente, como un paisaje.” ⁽⁵⁶⁾ (Herzog, 1999)

(56) Moore, R. (2000). Conversation between Nicholas Serota, Jacques Herzog, Rowan Moore August 1999. En R. Moore, S. Gavin, R. Raymund, A. Hardwicke, & TateGallery, *Building Tate Modern : Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott* (p. 44). Londres: Tate Gallery.

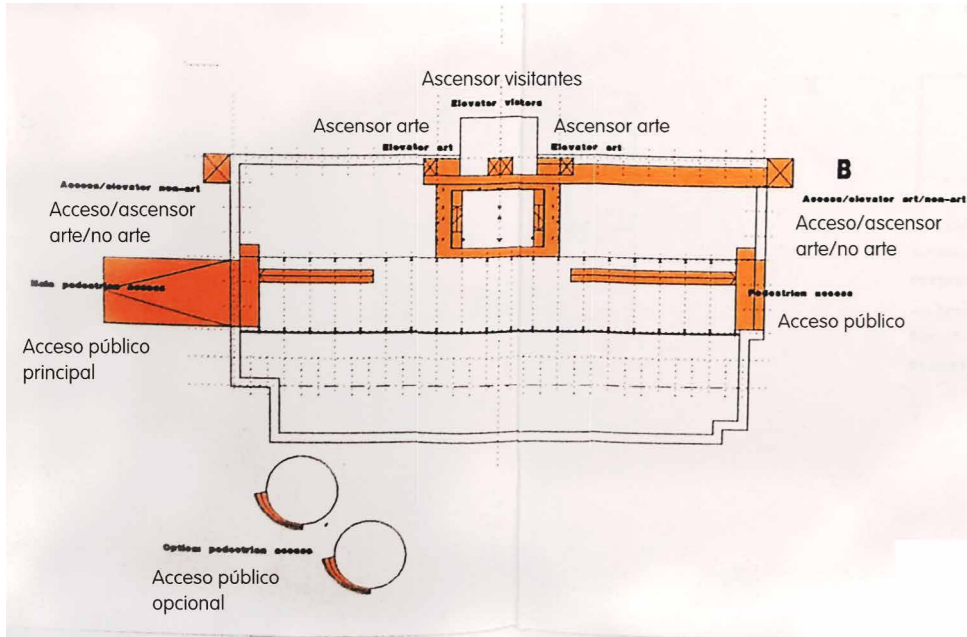


Fig.61 Diagrama de circulación de Herzog & de Meuron

KOOLHAAS

Unir lo desunido

“En la obra de Rem Koolhaas, como en la de Le Corbusier, el movimiento es fundamental [...] Es importante el movimiento en Koolhaas por las conexiones que crea, por los puntos que une y enlaza. En movimiento por los espacios de sus edificios apreciamos y entendemos la fragmentación de cómo están hechos, las partes que se suman, independientes, puestas juntas, apreciamos las partes copiadas y pegadas. Suele ser un movimiento condicionado por la geometría impuesta. [...] En el juego del despiste, Koolhaas multiplicará los elementos de conexión que se producen en sus edificios (como hace Le Corbusier), ofreciendo diversas alternativas a los recorridos, disolviendo el movimiento en el espacio en un intento de conseguir lo que Le Corbusier logra con su promenade architecturale: unir lo desunido, enlazar la disparidad de las partes y programas entremezclados en ellas.” ⁽⁵⁷⁾ (del Valle, 2015)

Como el resto de participantes, el arquitecto hace una diferenciación entre los accesos públicos y las entradas para trabajadores o público distinguido. Desde el paseo del río, una plaza triangular nos eleva al nivel 1 (cota +1.13m) para acceder. Se pretende incentivar la actividad en el lado norte del edificio situando una cafetería en el muelle, accesible a través de un puente peatonal. Este puente conecta el museo y la ribera sur del río con el centro y la catedral, favoreciendo el acceso desde el lado norte del Támesis. Sitúa dos accesos públicos, uno al norte y otro al sur, ambos en ala oeste del edificio, los cuales están frontalmente contrapuestos y confluyen en un espacio donde destacan unas escaleras que llevan al bloque 1.

Como ya se había anticipado, los espacios de galerías se disponen en tres bloques a distintas alturas y conectados mediante una serie de rampas y escaleras.

(57) del Valle González, R. (2015). Le Corbusier: 50 years later International Congress. *Copy-Paste: Le Corbusier en OMA/ Rem Koolhaas*. Valencia.

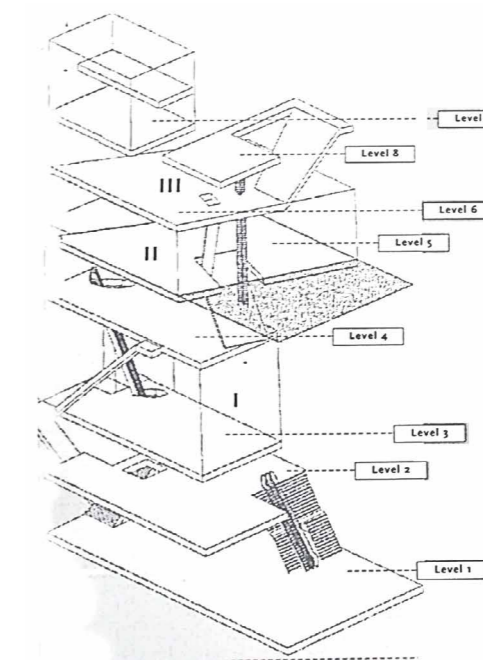


Fig. 62

Fig. 62 Axonometría de un fragmento del proyecto.

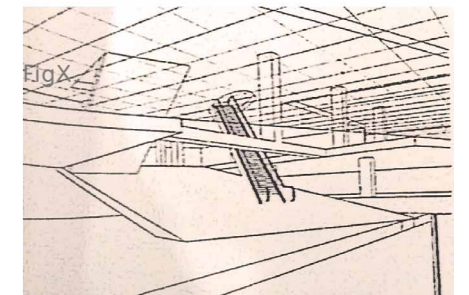
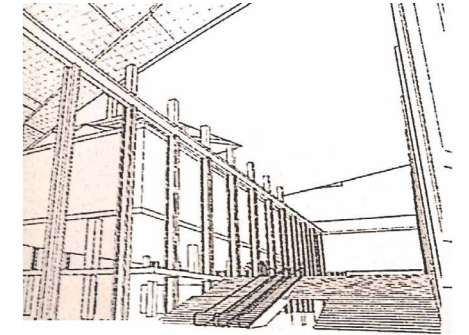


Fig. 63

Fig. 63 Perspectivas interiores

MONEO

Circuito cerrado

“Para transformar la estática condición que define *Bankside Power Station*, [...], hacia un edificio activo y dinámico se requiere necesariamente crear un nuevo sistema de acceso, el cual es un punto crucial de la propuesta”⁽⁵⁸⁾

Analizando inicialmente los accesos desde el exterior, encontramos un acceso público peatonal y un área para vehículos en la fachada oeste, a nivel de planta baja. En cambio, el lado este del edificio queda abierto tanto a visitantes como trabajadores, y además aparece una entrada para restaurantes y tiendas. El alzado norte recoge el acceso principal de visitantes que llegan, tanto desde el paseo contiguo al río, como desde el puente peatonal. Esta entrada se sitúa en planta primera a través un vestíbulo, el cual actúa como extensión de la antigua central hacia el exterior, desde donde disfrutar de agradables vistas del entorno.

En cuanto a la circulación interior, los recorridos se disponen longitudinalmente en la franja sur, conectados a través de pasarelas y escaleras, como si de un circuito cerrado se tratase. Se utiliza la chimenea como torre de comunicación vertical con ascensores.

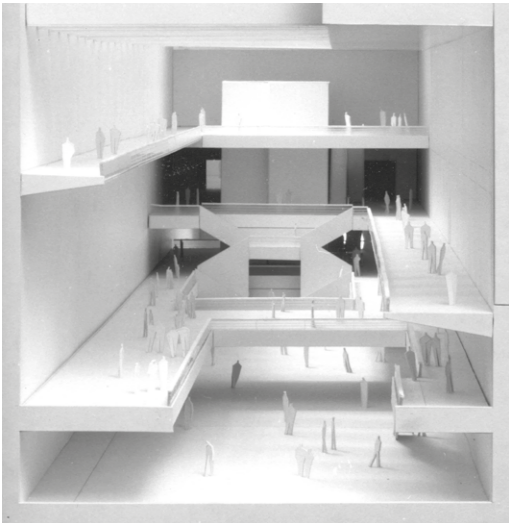


Fig. 64 Parte de la maqueta presentada por el equipo de Moneo. Se muestra el recorrido en circuito e la franja sur del edificio.

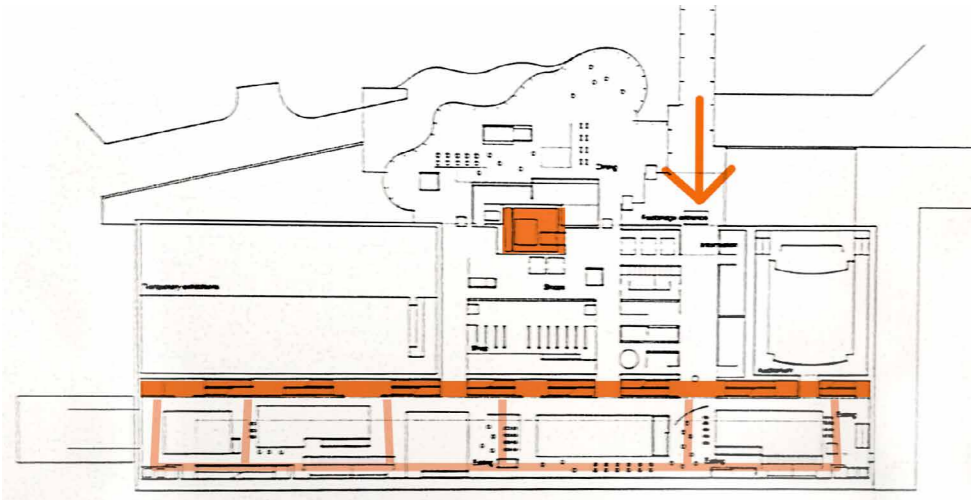


Fig. 65 Diagrama de circulación sobre la planta general de la propuesta de Moneo

(58) Moneo, R. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/14). Londres: Tate Public Records.

PIANO

Eje organizativo con ejes sinuosos

Como ya se ha explicado anteriormente, en el proyecto de Renzo Piano destaca un eje compositivo que atraviesa el edificio, de forma que se plantea una especie de pasaje que se eleva ligeramente del nivel de calle, y que trata de involucrar al ciudadano con el museo, sin comprometerle a visitarlo.

Asimismo, dentro del museo se sigue percibiendo este eje en la circulación, situando aquí las zonas principales de comunicación vertical. En cuanto a la comunicación horizontal, se analizan los recorridos entre galerías, donde el visitante va descubriendo a su paso un trayecto sinuoso. El arquitecto coloca a cada extremo del edificio una zona de mayor actividad e interacción, una al este y otra al oeste. De esta forma se promueve el movimiento de un lado al otro del museo, atravesando las galerías de arte.

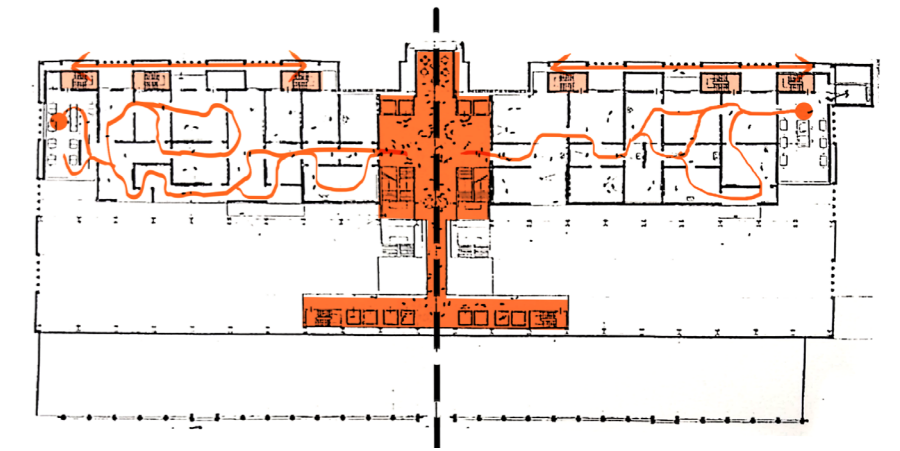


Fig. 66 Diagrama de circulación sobre la planta general de la propuesta de Piano

SINOPSIS

RECORRIDOS

Durante el siglo XX, el espacio arquitectónico se caracterizó por ser un espacio dinámico, donde el recorrido pasa de ser el simple resultado de la distribución interior a otorgarle a ésta su propia lógica, actuando como elemento organizador.

En este apartado se ha examinado la forma en la que se produce, controla y regula el recorrido del visitante en cada una de las propuestas seleccionadas. Destaca de forma generalizada una organización estratégica según aspectos funcionales, con el fin de potenciar los itinerarios. Todas las propuestas crean generosos vestíbulos con amplias escaleras, patios y otras zonas de transición, que tienen como objetivo articular los distintos elementos y modelar el movimiento de los visitantes entre los distintos espacios. Es importante ligar el movimiento accesible del usuario sin perder en ningún momento el sentido de la orientación, de manera que se sepa dónde se está y hacia dónde se quiere ir.

Cada arquitecto muestra una forma particular de trabajar el recorrido acorde con su idea de proyecto y sus estrategias previas. Ando entiende el recorrido como un ritual de encuentro entre los usuarios y diseña itinerarios que potencian la socialización entre visitantes en su acercamiento con el arte. Chipperfield, por su parte, hace mayor hincapié en la transición sutil entre zonas públicas y privadas, utilizando el recorrido como recurso. Herzog & de Meuron plantean un museo accesible por todas sus fachadas, de forma que las líneas de llegada converjan en un punto que se constituye como elemento activador del proyecto. En cambio, Koolhaas trata de utilizar el recorrido como mecanismo que permita ligar los distintos fragmentos en que ha concebido el edificio, siguiendo el carácter mecanicista propuesto. Por contra, la circulación dentro del proyecto de Moneo responde a una organización clara y cerrada, al servicio del espacio para favorecer su disfrute. Por último, Piano juega con la rotundidad de un eje transversal para atraer las principales masas de movimiento, con la discreción y sinuosidad de los recorridos internos.

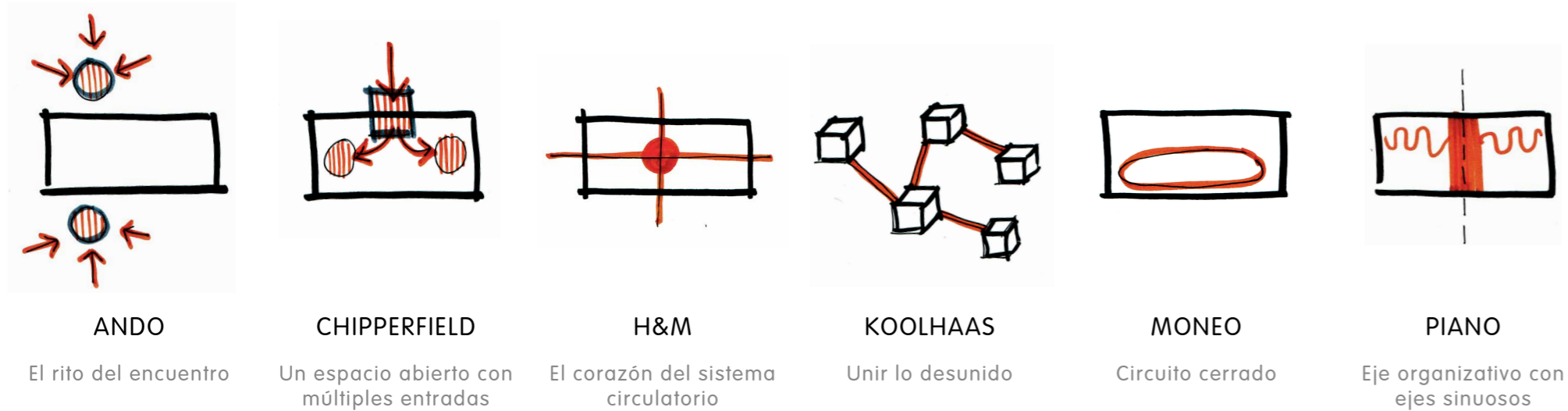


Fig. 67 Seis diagramas como síntesis del análisis realizado sobre cada proyecto

1. IDEA DE PROYECTO
2. DIÁLOGO CON LA CIUDAD
3. RELACIÓN CON EL MARCO CONSTRUÍDO
4. RECORRIDOS
5. ESPACIO Y LUZ

ANDO

Atravesando el muro

“El espacio arquitectónico sólo cobra vida en correspondencia con la presencia humana que lo percibe. En nuestra cultura contemporánea, en la que todos estamos sometidos a una intensa estimulación exterior, [...], resulta crucial el papel del espacio arquitectónico como refugio del espíritu”⁽⁵⁹⁾ (Ando, 1995)

Como se puede observar en las imágenes, Ando dedica especial atención al tratamiento del espacio. Destacan las grandes alturas en las zonas principales del edificio, conectándolas visualmente y facilitando así una mejor percepción de la magnitud de la escala del museo. Véase la imagen X

Es importante la relación entre el lleno y el vacío, tratando el vacío como un elemento más dentro de la composición del espacio. Así, consigue que el visitante diferencie fácilmente la parte más convencional del museo de los dos bloques que atraviesan de lado a lado este espacio. Es decir, la idea de proyecto se lee rápidamente gracias a la diferenciación de espacios y volúmenes.

En referencia a la luz, en planta cubierta vemos que se colocan dos grandes lucernarios en prácticamente la totalidad de la cubierta de la sala de calderas. Con elementos de protección se consigue una iluminación controlada, que se filtra hacia los niveles inferiores a través de vacíos a doble altura. En la sala de Turbinas mantiene la claraboya existente. Véase la imagen X.

(59) Ando T., the Hyatt Foundation. (1994). *The Pritzker architecture prize 1995*. Los Ángeles: Jensen & Walker.

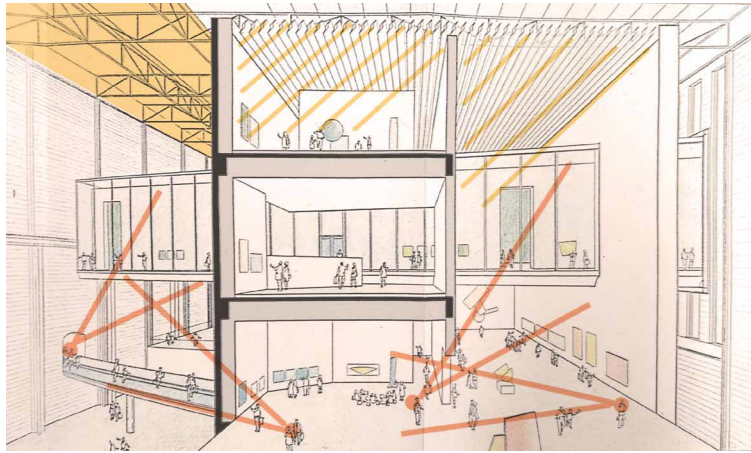


Fig. 68 Proyecto de T. Ando para la fase 2. Vista en sección transversal fugada del edificio, representando las relaciones visuales y espaciales. Se muestra la gran altura del vestíbulo principal y entrada de luz por lucernarios, uno de ellos con protección de lamas.

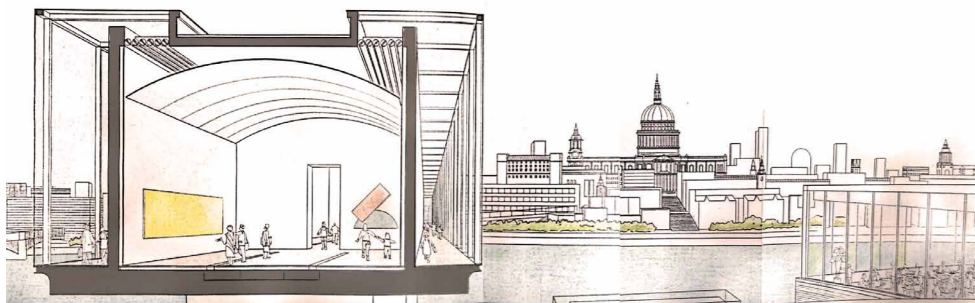


Fig. 69 Proyecto de T. Ando (fase 2). Sección fugada por uno de los bloques que atraviesan el edificio. Se muestra la doble piel del bloque. Una primera de vidrio, como escaparate a la ciudad, y una segunda maciza como contenedor del espacio expositivo. Destaca la gran altura de dicho espacio, que se enfatiza con el techo cóncavo.

CHIPPERFIELD

Lleno-vacío para controlar espacio-luz

Para el equipo inglés, la idea de entender el museo como un edificio dentro de otro edificio les permite crear una secuencia de espacios independientes con respecto a la cáscara envolvente. Dispone una serie de cajas que contienen las galerías expositivas; con ello tratan de mostrar al visitante la relación entre el cuerpo existente y la nueva arquitectura, creando espacios intermedios de disfrute público.

Se coloca un volumen cúbico a modo de vestíbulo como punto focal del edificio, el cual divide el espacio en tres áreas diferentes organizadas por dos patios. Analizando los espacios públicos y las galerías, se observa que la propuesta crea una relación interesante entre zonas interiores y exteriores. Las galerías son una secuencia de estancias consecutivas, a diferencia de otros museos, donde suelen ser un amplio espacio diáfano con pequeñas divisiones. Así se consigue un contraste con el carácter de los espacios públicos. Se crea una especie de ciudad bajo la envolvente original, con unos patios, calles y bloques construidos.

Chipperfield entiende la luz como un material más. Su proyecto cuenta con una jerarquía de espacios según el control lumínico, partiendo de un punto muy riguroso en las galerías hasta otro más relajado en los espacios públicos. Las galerías son estancias blancas cuya función calmada requiere una luz muy controlada, mientras que los patios y terrazas admiten cambios en los niveles de luz, zonas de sol y sombra. La idea de crear un edificio dentro de otro le proporciona diferentes formas de introducir luz al interior gracias al trabajo en sección del proyecto. El juego entre el lleno y el vacío origina unos patios por los que filtrar la luz a una mayor profundidad y controlar los niveles de iluminación, evitando destellos en las galerías.

El jurado del concurso valorará el potencial de la propuesta de Chipperfield, pero criticó que los espacios no estuviesen suficientemente articulados.⁽⁶⁰⁾

(60) Tate Gallery. (15 de Enero de 1994). *Minutes of Assessors' Discussions of Stage Two Submissions*. (Archivo: TG 12/4/7/9). Londres: Tate Gallery.



Fig. 70 Proyecto de D. Chipperfield para la fase 2. Vistas de los patios.

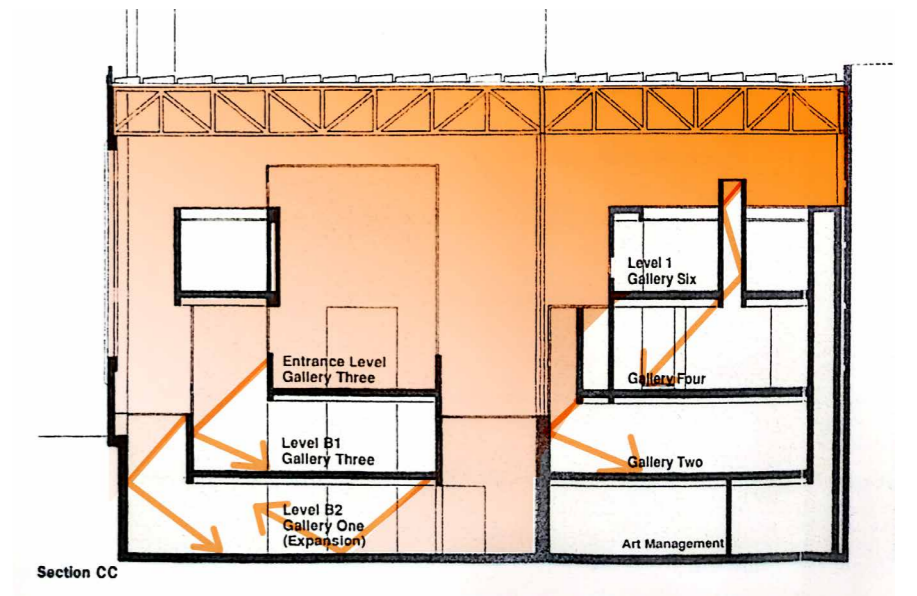


Fig. 71 Proyecto de D. Chipperfield para la fase 2. Sección transversal, representando el tratamiento de la luz través del juego entre lleno y vacío.

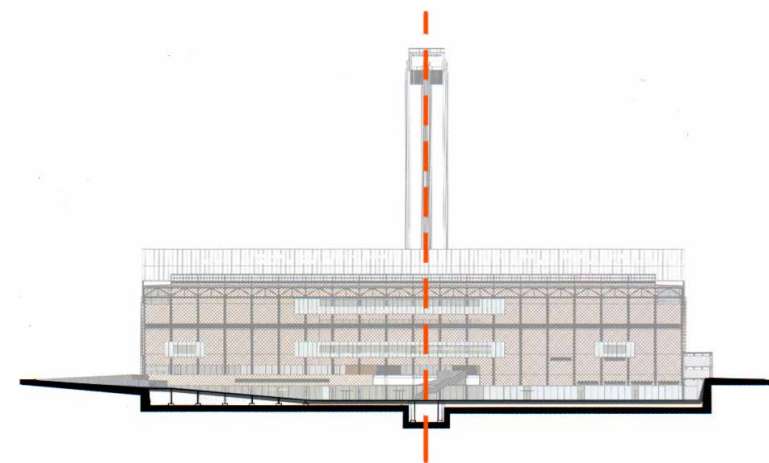


Fig. 72 Diagrama sobre la (a)simetría) tratando la sección longitudinal

HERZOG & DE MEURON

(a)simetría

“La simetría del edificio de Scott es algo con lo que nosotros tuvimos que tratar y que a veces nos pareció demasiado rígida. Pero como el edificio es tan grande, la simetría ayuda. Hay algunas áreas donde la simetría se rompe, como en la rampa. Esto equilibra sin destruir la simetría”⁽⁵⁹⁾ (Herzog, 1999)

En general, se percibe una composición simétrica y modulada que ofrece una lectura clara y organizada del edificio. Pese a ello, las plantas no son estrictamente simétricas. Las galerías crean diferentes atmósferas en función de su forma y tamaño. De modo que, incluso dentro de un límite de posibilidades, se consigue gran variedad de espacios. Además, determinados muros podían ser eliminados o añadidos, aportando el tipo de flexibilidad que pedían las bases. Sin embargo, pese a la variedad de tamaños y proporciones, las salas eran estancias rectangulares, uniformes, planas y neutras.

Por motivos visuales y lumínicos, la distribución de las plantas y las particiones se organiza de modo que se establezca un contacto directo entre los ventanales existentes y las galerías, con el fin de relacionar interior con exterior, y la arquitectura nueva con la original. Existen, principalmente, tres elementos para introducir luz: las ventanas originales, el nuevo volumen longitudinal sobre la cubierta, y los lucernarios. Durante el día, la luz entra por los tragaluces y ventanales. Mientras que el gran cuerpo proyecta luz artificial en el cielo londinense durante la noche.⁽⁶⁰⁾

Cabe destacar la pieza protagonista de la obra por su magnitud espacial: la gran sala de Turbinas. En ella se percibe la escala real del edificio. El espacio se descomprime y se funde con una luz dramática, procedente de los ventanales a oeste, y con la luz cenital del lucernario.

(59) Moore, R. (2000). Conversation between Nicholas Serota, Jacques Herzog, Rowan Moore August 1999. En R. Moore, S. Gavin, R. Raymund, A. Hardwicke, & TateGallery, *Building Tate Modern : Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott* (p. 41). Londres: Tate Gallery.

(60) Schittich, C. (2004). Tate Modern en Londres. En C. Schittich, *Interiores : espacio, luz, material* (pág. 138). Berlín: München.



Fig. 73 Vista en maqueta del vertíbulo oeste

KOOLHAAS

Un sándwich de lo conocido y lo desconocido

“La flexibilidad no es la anticipación exhaustiva a todos los cambios posibles. Muchos cambios son impredecibles. (...) La flexibilidad es la creación de una capacidad de amplio margen que permita diferentes e incluso opuestas interpretaciones y usos”⁽⁶¹⁾. (Koolhaas, Mau, Sigler, Werlemann, & OMA, 1998)

El edificio consigue ser una secuencia de espacios compuesta por el dinamismo y el suspense como resultado de alterar la idea preconcebida de los espacios museísticos clásicos. Tal y como explica el equipo de Rem Koolhaas, se propone como imagen concepto la de un sándwich de lo conocido y lo desconocido, de lo familiar y lo sorprendente. Trata de alterar la seriedad del volumen preexistente introduciendo tres espacios amplios.

La antigua central eléctrica actúa como caja contenedora donde se introducen tres bloques flotantes y los espacios resultantes intermedios. Un edificio donde lleno y vacío están en equilibrio, complementándose. A través de los huecos y dobles alturas se establecen variadas conexiones visuales y espaciales.

Gracias a la independencia entre los tres bloques de galerías y la piel exterior de la antigua fábrica, es posible introducir la luz natural a todas ellas.

(61) Koolhaas, R., Mau, B., Sigler, J., Werlemann, H., & OMA. (1998). *Small, medium, large, extra-large : Office for Metropolitan Architecture*. Nueva York: Monacelli Press.

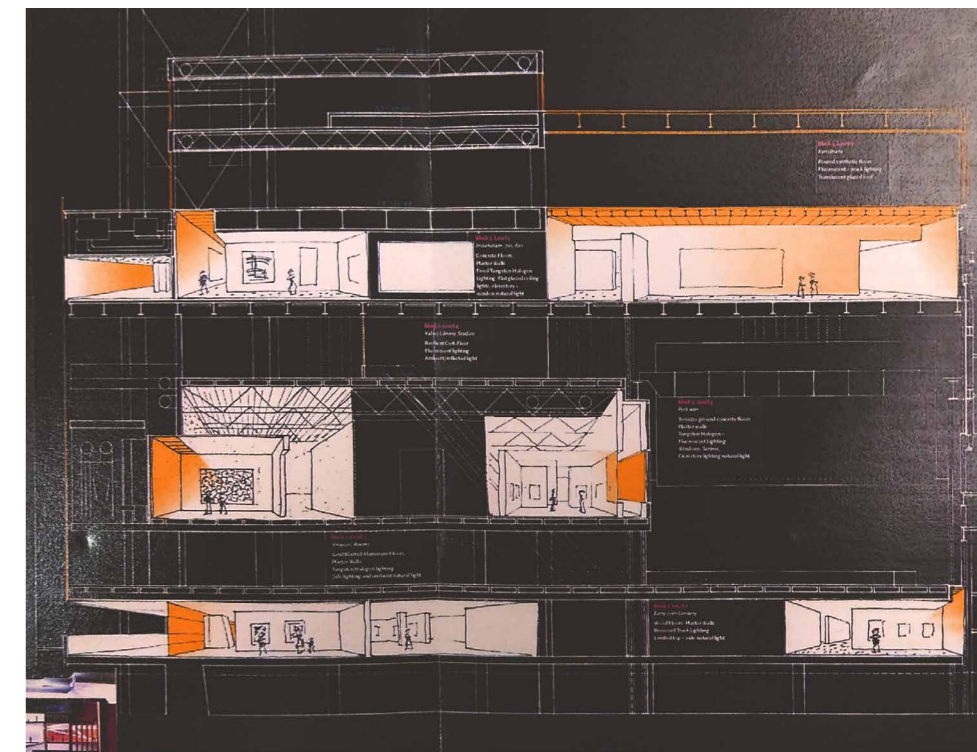


Fig. 74 Proyecto de Reem Koolhaas para la fase 2. Tratamiento de la luz en los espacios de exposición

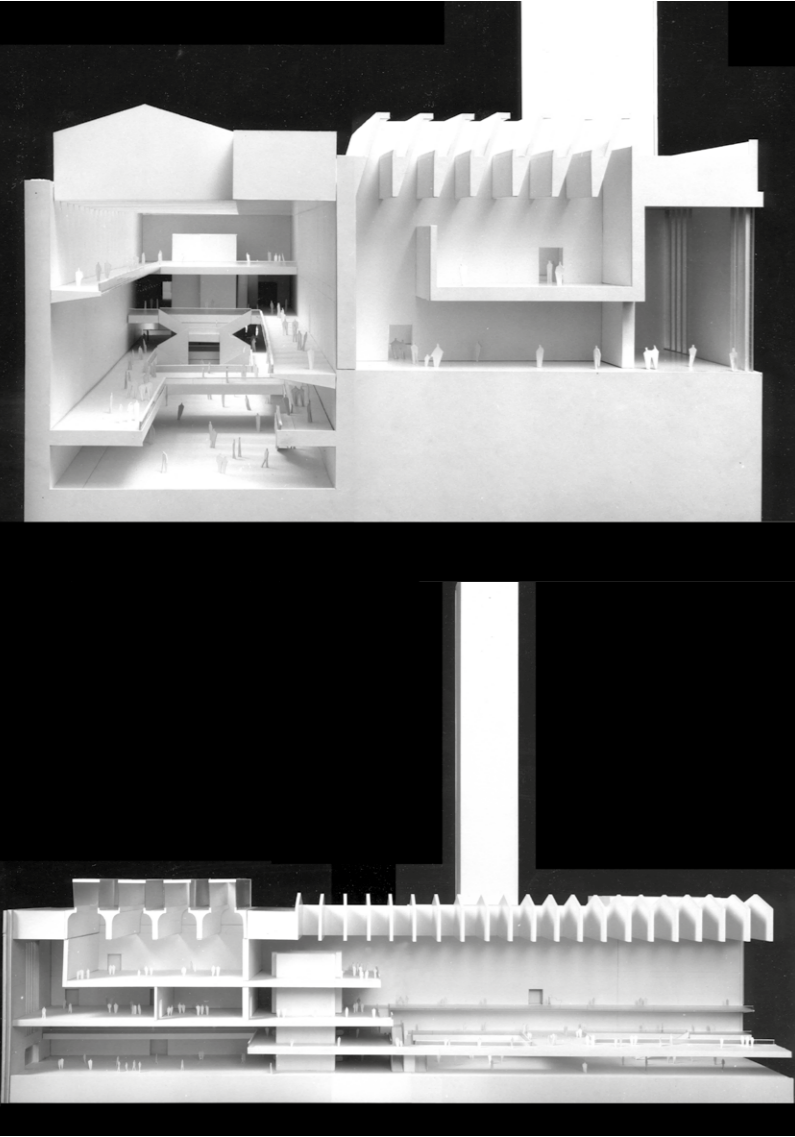


Fig. 75 Foto de la maqueta de concurso

MONEO

La luz como factor de la solemnidad

La trayectoria de Moneo, con su amplia experiencia en la creación de obras museísticas, nos demuestra la maestría del arquitecto en el empleo de la luz.

Trata la luz como elemento para crear espacios diáfanos. Trabaja el espacio con volúmenes y grandes alturas, relacionando distintas áreas y creando espacios solemnes gracias a la iluminación. En las imágenes adjuntas, aportadas por el propio estudio de Moneo, se muestra la maqueta seccionada longitudinal y transversalmente, de modo que es posible apreciar la importancia de la luz en el museo y la diversidad lumínica que consigue. Observando los distintos tipos de lucernario, resulta especialmente interesantes las rasgadas longitudinales que bañan el espacio de las galerías de luz difusa y neutra procedente de dirección norte (véase la imagen superior). También aparecen cortes transversales (véase la imagen inferior) en el cuerpo principal del proyecto.

PIANO

Caminos luminosos por reflexión

Obsérvese en la sección lateral el interés del arquitecto por el tratamiento de la luz y el espacio. Pese a tratarse de una sección de anteproyecto, ya se avanza su intencionalidad por introducir la luz de una manera sutil y controlada. Sobre una estructura metálica visible, se dispone una cubierta high-tech con lucernarios y lamas de protección. La utilización de elementos pantalla con características reflexivas suspendidos a distintas alturas permite dirigir la luz al interior de las galerías, creando caminos luminosos por reflexión.

En cuanto al espacio, en esta primera Fase, se desarrolla la franja correspondiente a la sala de calderas para las zonas de exposición, dejando libre la sala de Turbinas para una futura expansión. En la franja norte se descuelgan de una potente cubierta unas bandejas que contienen las galerías expositivas. De esta manera, se conciben totalmente independientes del muro. El espacio se compone simétricamente, creando un volumen amplio y diáfano al sur, situando las galerías al norte. Estas estancias siguen un patrón modulado y geométrico que cumple con la flexibilidad que exigía el proyecto.

Resulta interesante, espacialmente, el jardín vertical propuesto en la sala de Turbinas. Con todo, Piano concibe un proyecto innovador a la vez que respetuoso, creando espacios implicados con elementos naturales, como la vegetación y la luz.

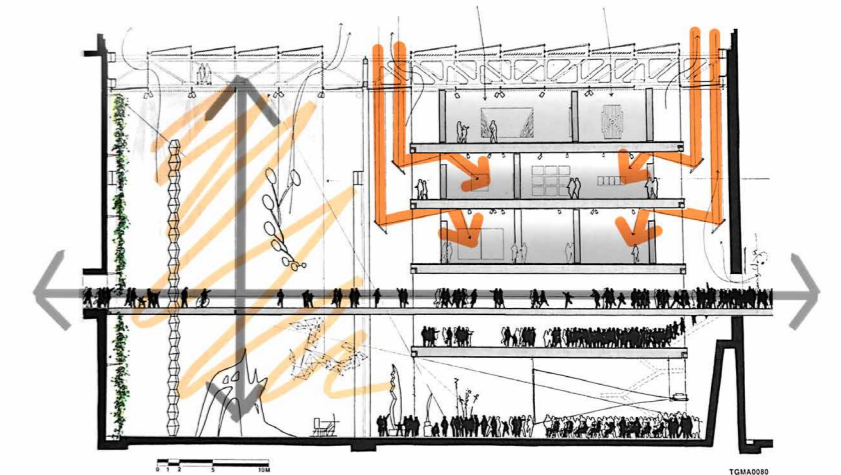


Fig. 76 Diagrama sobre una vista en sección, representando la luz y el espacio.

SINOPSIS

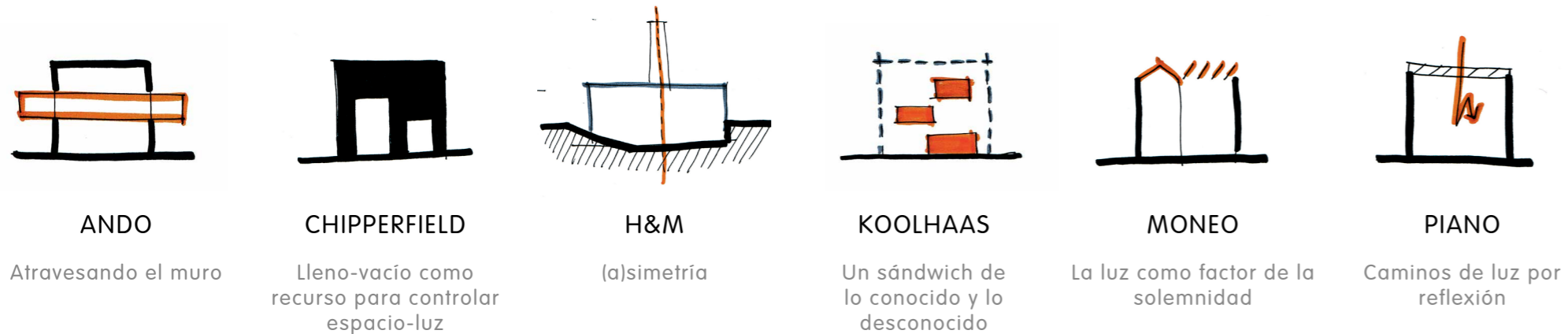
ESPACIO Y LUZ

En la arquitectura museística, la luz y el espacio están al servicio del arte. En cada proyecto, los arquitectos tuvieron que afrontar múltiples requisitos en referencia a la iluminación, la calidad espacial, la conservación del arte, objetivos económicos y de sostenibilidad, o condiciones organizativas y de diseño. Cómo introducir la luz a través de una envolvente previamente definida fue uno de los aspectos que posiblemente condicionaron al jurado en su elección del proyecto ganador.

Analizando las propuestas, observamos distintos métodos para tratar la luz a través de la orientación solar, el tipo de huecos o lucernarios y el juego entre el lleno y el vacío. Dependiendo de las características del espacio era necesario recurrir a la luz directa, cenital, focal, difusa o neutra. En ocasiones la luz adquiere tintes verdaderamente dramáticos, como el famoso ventanal oeste del proyecto de Herzog&De Meuron en la Sala de Turbinas.

De este modo, los arquitectos muestran con sus proyectos la capacidad que posee la luz para modelar y definir el espacio. Ambos elementos, en consonancia, tienen un don expresivo, son capaces de emocionar, de coseguir que el visitante disfrute del arte o, simplemente, de su tiempo empleado en el interior del edificio. Los equipos finalistas crean espacios tranquilos, de calma y contemplación, pero también los hay de interacción y socialización. Para ello, es importante también el tratamiento del espacio en sí, su composición y modulación, su escala y su significado dentro del proyecto. Se utilizan múltiples recursos para generar conexiones espaciales, entre los que destaca principalmente las dobles alturas y la interacción entre lleno y vacío, los cuales influyen a su vez en el tipo de luz

Por tanto, tras haber examinado este doble parámetro compositivo, resulta casi imposible imaginar el espacio arquitectónico sin establecer una relación directa con la luz. Dicha relación surge de forma inevitablemente, de un modo consciente y otras inconscientemente. De hecho, como ya afirmaba Louis Kahn **“ningún espacio, arquitectónicamente, es un espacio sin luz natural”**. Por tanto la luz es un componente definitorio del espacio, otorgándole la cualidad necesaria para ser. De este modo, pese a ser un elemento intangible puede cobrar un sentido material y constructivo en la arquitectura, como ya explicaba Chipperfield en su propuesta para el concurso.



[62] Kahn, L., & Lee, E. (2011). *Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments on Architecture*. Texas: Kimbell Art Museum.

Fig. 77 Seis diagramas como síntesis del análisis realizado sobre cada proyecto

1. FALLO DEL JURADO

PROCESO DE VALORACIÓN

Resumiendo el proceso de valoración por parte del jurado y asesores, los motivos para descartar cada proyecto fueron los explicados a continuación.

La propuesta **David Chipperfield** se caracterizaba por la sustitución de la chimenea por un amplio subo vidriado en su lugar que contradecía las bases del concurso, las cuales especificaban que los arquitectos debían trabajar y dialogar con el edificio en evitando alteraciones significativas. Con la eliminación de la chimenea, Chipperfield había olvidado el valor y la ética del elemento. Finalmente, el jurado valoró positivamente el potencial de la propuesta de Chipperfield, pero apuntaron ciertos comentarios: que los espacios no estaban suficientemente articulados, que habían demasiados patios, y que los éstos necesitaban más desarrollo. Se concluyó que el arquitecto había realizado una presentación meditada y atenta, pero era evidente la falta de empatía hacia la antigua Central Eléctrica como edificio base. Por tanto, su propuesta quedó descartada como ganadora.

Tras rechazar el proyecto de Chipperfield, se especuló que el ganador podría ser el grupo del arquitecto **Tadao Ando**, quien proponía dos estructuras vidriadas que contendrían los espacios dedicados a galerías y que sobresaldrían hacia la ribera del Támesis. El jurado, sin embargo, percibió una falta de compromiso con el asunto del concurso, ya que el proyecto no abordaba el problema que planteaba la relación entre el edificio con el entorno y el área local. Además, pese a que los asesores destacaban la creatividad de la idea de proyecto de Ando, no estaban del todo convencidos sobre las rutas generales de circulación a través del edificio. De acuerdo con el jurado, Ando, de la misma forma que Chipperfield, no mostraba mucha empatía por la estructura original. Del mismo modo que Ando, **Rafael Moneo** también experimentó con la fachada. El diseño del arquitecto español alteró la fachada norte colocando tres bloques en abanico, abriéndose con distintos ángulos. El jurado percibió una falta de interés por el edificio como preexistencia, apunte argumentado por tratar de ocultar la naturaleza industrial del edificio. Finalmente, el proyecto de Moneo para La Tate Modern de Londres quedó descartado.

Rem Koolhaas participó con una de las propuestas más llamativas y complejas. Una de los puntos característicos de su diseño eran las circulaciones y rampas. El jurado aceptó el ingenio del proyecto, el cual incitaba a repensar las bases requeridas. Con todo, fue considerado un proyecto muy ambicioso y costoso. A pesar de que el jurado valoró positivamente el uso creativo del espacio, el proyecto fue rechazado.

Otro aspirante con posibilidad de alzarse ganador fue el italiano **Renzo Piano**, cuyo diseño implicaba la creación de dos pabellones, los cuales se consideró que alteraban la imagen exterior del edificio.

Tras valorar y considerar las seis propuestas, solo había dos realmente con posibilidades de alzarse ganadoras, la de los suizos Herzog y De Meuron y la del italiano Renzo Piano, que además eran asombrosamente similares. Ambos equipos llegaron a conclusiones muy parecidas al analizar las limitaciones existentes y formular las estrategias de diseño, compartiendo también el buen sentido y el coraje de responder a la solución más obvia, mientras que la mayor parte de los concursantes se mostró insumisa con las restricciones impuestas en las bases, intentando ser más imaginativos o, simplemente, tratando de impresionar. Tanto Piano como Herzog & De Meuron consiguieron gran reconocimiento gracias a su enfoque pragmático y al respecto mostrado hacia la estructura y la composición simétrica de la antigua central eléctrica, el exterior de la cual permanece prácticamente intacto con la excepción de una barra a lo largo del frente de cubierta correspondiente al río. Tal planteamiento respetuoso era probablemente el único aceptable de forma inmediata por el público y por los planificadores británicos, al menos en aquel momento. Por otra parte, era el único enfoque viable con un presupuesto de construcción de 40 millones de libras.

Uno de los aspectos decisivos para proclamar al ganador fue que **Herzog & De Meuron** propusieron uno de los proyectos menos drásticos en cuanto a la apariencia de Bankside Power Station y que, en lugar de ocultar o eliminar las cualidades del edificio original, las ensalzan y trabajan creativamente con él. La propuesta fue reconocida por su sencillez y claridad, su flexibilidad, y por su potencia y robustez.

2. TATE MODERN EN FUNCIONAMIENTO REPERCUSIÓN

Desde su apertura, la galería Tate Modern ha tenido una enorme repercusión tanto a nivel nacional como internacional. Según el sitio web de la revista *Forbes*, Tate está en el puesto número 12 del *Ranking The World's Most Admired Art Museums, And What Big Business Can Learn From Them* ⁽⁶³⁾ por su innovación, su liderazgo en el mundo del arte, y ello pese al corto periodo de vida desde su inauguración.

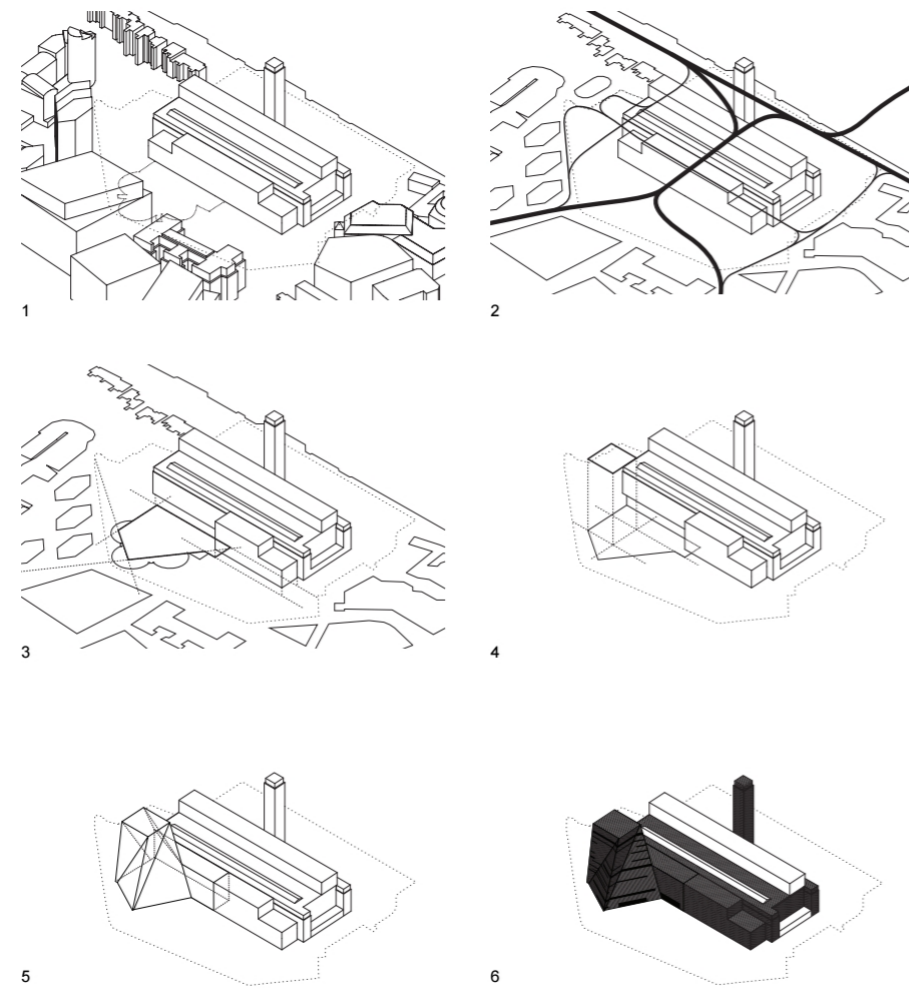
A nivel económico, se considera como un referente para futuros proyectos por su éxito en regenerar zonas degradadas de la ciudad y activar nuevos puntos de crecimiento y desarrollo económico.

Por otra parte, la reconversión de la antigua fábrica ha estado acompañada de otras iniciativas, como el Puente del Milenio -asimismo, objeto de concurso-, y otros proyectos residenciales y de oficinas en el área de Bankside.

El éxito como centro de arte se debe a diversas razones, entre las cuales se encuentra la acertada programación y gestión de las exposiciones, eventos culturales y artísticos, y demás actividades. También ha sabido calar entre el público por su objetivo de facilitar la accesibilidad del arte a todos los estamentos y grupos sociales.

Finalmente, debido a la buena acogida del museo, en 2006 se planteó su ampliación. El proyecto fue encomendado a los mismos arquitectos que construyeron la obra inicial: Herzog&De Meuron. El museo ampliado se inauguró en 2010 y supuso un aumento del 60% de la capacidad expositiva original. En la imagen lateral se muestran los diagramas del proceso de diseño y ampliación de la obra, la cual se ha constituido como un nuevo referente arquitectónico.

(63) Forbes. (30 de octubre de 2017). *Ranking The World's Most Admired Art Museums, And What Big Business Can Learn From Them*. Obtenido de <https://www.forbes.com/sites/rsmdiscovery/2017/10/30/ranking-the-worlds-most-admired-art-museums-and-what-big-business-can-learn-from-them/2/#41863f1060ea>



Diagrams

Fig. 78 Diagramas del proceso de diseño y ampliación de la obra

CONCLUSIONES

Habiendo concluido este Trabajo de Final de Grado, los conocimientos adquiridos sobre la arquitectura museística y los concursos de proyectos, han formado una especie de “fondo de armario” en nuestra formación que nos ofrece un elenco de recursos y herramientas para el futuro. Relacionando temas y cuestiones, que inicialmente no fueron planteadas y que, de un modo espontáneo, han ido surgiendo para nutrir este estudio, se consigue demostrar la amplia red de aspectos interconectados que existe en el mundo de la arquitectura y, más concretamente, en su estudio compositivo. Tras examinar el recorrido completo de la Tate, desde los antecedentes previos y el origen de la galería hasta la necesidad de una ampliación, una especie de final abierto que continúa activo en la actualidad, se comprende ahora el largo proceso que esconde el nacimiento de un referente arquitectónico. Podemos afirmar, pues, que este éxito no es algo casual, conlleva un complejo acto de madurez. Concluimos entonces, que el proceso proyectual depende de la capacidad creativa y de la madurez de cada autor.

Como arquitectos debemos asumir la importancia del análisis. Curiosear, cuestionar, investigar y conocer nos amplía el campo de visión para forjar una opinión autocrítica y constructiva. Afirmamos ahora, la necesidad del análisis en la arquitectura, como herramienta que desmenuza y nos muestra los pormenores del proyecto, para, posteriormente, ser capaces de reconstruirlo como un conjunto único en nuestra mente. Con este aprendizaje formativo se ha aprendido a observar y a leer la arquitectura.

Pese a ya se han extraído y compliado los resultados obtenidos del análisis durante el trabajo, se muestran ahora de forma sintética, generalizada y conjunta las conclusiones obtenidas:

- Proyectar es un proceso de prueba y error, donde la investigación ocupa un papel importantísimo que necesita de un plan, una base de estrategias y principios: la idea de proyecto
- La relación con el entorno es inexcusable, y el arquitecto debe responder a este diálogo con coherencia, entendiendo que de sus decisiones dependerá una pequeña porción de la ciudad, pero que repercutirá, consecuentemente, en el resto. El arquitecto tiene en sus manos la oportunidad de crear ciudad.
- Frente a la existencia de un volumen previo es importante plantearse un criterio claro de intervención, que sea coherente con la idea de proyecto.
- En todo museo, los recorridos cobran especial importancia por el hecho mismo del funcionamiento dinámico de estos edificios. El visitante tiene que recorrer las salas para deleitarse con las obras de arte, las cuales permanecen estáticas. Es el usuario el que se mueve, a diferencia de otros fenómenos artísticos, como puedan ser la música o el cine. El visitante es quien decide sobre la manera de llevar a cabo el recorrido.
- Las características volumétricas de la vieja central eléctrica, con sus gigantescas naves, proporcionaban a los participantes un abanico increíble de posibilidades para componer el espacio interior e iluminarlo. La luz moldea el espacio, otorgándole la capacidad expresiva para que la arquitectura sea considerada arte. Sin duda, los seis finalistas supieron sacar partido de esta situación para alumbrar grandes propuestas.

Con todo, el análisis nos ha permitido entender la visión de cada arquitecto para competir con su mejor baza y asumimos que un concurso significa que cada decisión será objeto de valoración. Con ello, se llega a la conclusión de que en la arquitectura no existe una solución única y perfecta para un problema, en este caso fueron 148 propuestas diferentes que podían ofrecer multitud de virtudes y oportunidades arquitectónicas. El hecho de seleccionar una como ganadora, no significa necesariamente que sea la mejor, influyen multitud de factores ajenos al proyectos de intereses diversos.

Se ha llegado a la conclusión de que el hecho de que una institución privada como Tate convocara un concurso, en lugar de asignar un encargo directo, amplió las posibilidades para dar con la solución mas acertada. Ciertamente es que, esto ralentizó el proceso, el cual se desarrolló de forma escalonada mediante un cribado por fases. La fuerte implicación de la institución durante el concurso permitió que ésta consiguiera dar finalmente con el edificio que buscaban, trabajando conjuntamente con los arquitectos seleccionados. Haciendo un balance del proceso, el concurso ha proporcionado la mejor solución arquitectónica para cumplir los objetivos de Tate, ser un museo que despunta mundialmente.

Se ha explicado a lo largo del presente trabajo los motivos por los que la propuesta de Herzog & de Meuron resultó ser la elegida. Resumiendo para llegar a una conclusión final, los arquitectos ofrecieron, no distintas soluciones para problemas particulares, sino un proyecto que actuó como conjunto único, cuyas variables compositivas resolvían las necesidades en armonía y equilibrio. Es decir, trabajando las virtudes del edificio existente, entrelazan la luz y el espacio con los recorridos y la organización, fomentando la actividad de la ciudad y la función interna del edificio. Todo ello de una forma modesta y sutil, sin afán de protagonismo por parte de los arquitectos, a diferencia de otros equipos que pretendían situar su nombre de forma física en el mapa de Londres. Pese al hecho de ser un concurso en busca de un arquitecto y no de una solución constructiva, personalmente, valoramos de forma muy positiva la intención de anonimato dentro la ciudad por parte de arquitectos que ya contaban con un renombre internacional y que, con ello, perseguían el honrado objetivo de que el ciudadano conociera su obra por lo que es y no por de quién es.

Seguendo con este discurso, resulta apropiado incluir la siguiente cita:

“La cuestión aquí son los egos o aspiraciones de los artistas y arquitectos, lo que es uno de los mayores dilemas con los museos. Cuando hablas con los artistas, su idea de una buena galería es habitante aquella donde el trabajo del arquitecto es casi invisible, lo que no se correspondería con la visión de un arquitecto de una buena galería”⁽¹⁾ (Moore, 1999)

Con estas palabras se asume la confrontación entre oficios en un mismo lugar. ¿Qué ocurre cuando el arte contiene arte? Se ha llegado a la conclusión de que las distintas vertientes artísticas no deben competir entre ellas con el fin de destacar de forma individual, sino trabajar en conjunto para complementarse y servirse mutuamente. Dicho de un modo más directo y general, la unión hace la fuerza, y en particular, la unión artística.

(1) Moore, R. (2000). Conversation between Nicholas Serota, Jacques Herzog, Rowan Moore August 1999. En R. Moore, S. Gavin, R. Raymond, A. Hardwicke, & TateGallery, *Building Tate Modern : Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott* (p. 41). Londres: Tate Gallery.

BIBLIOGRAFÍA

CRÉDITOS DE IMÁGENES

1. <http://universaltraveler.org/sicilia/catedral-siracusa/>
2. Ibidem
3. ©Tate Gallery (1994)
4. ©Stephen Hoper (2011)
5. ©Tate Gallery (1994)
6. Fotografía propia
7. ©Tate Gallery (1994)
8. <https://www.nycgo.com/>
9. <http://www.bykoket.com/inspirations/art-and-architecture/centre-pompidou-celebrating-40th-birthday>
10. <https://www.guggenheim.org/the-frank-lloyd-wright-building>
11. Elaboración propia
12. <http://www.iran-daily.com/News/120975.html>
13. Elaboración propia
14. ©Brian Harris (2013)
15. ©Tate Gallery (1994)
16. ©Tate Gallery (1994)
17. Elaboración propia
18. ©Tate Gallery (1994)
19. ©Tate Gallery (1994)
20. Elaboración propia
21. ©Tate Gallery (1994)
22. ©Tate Gallery (1994)
23. ©Tate Gallery (1994)
24. ©Lis Rhodes (2012)
25. ©Olafur Eliasson (2003)
26. ©Tadao Ando Architects & Associates
27. David Chipperfield Architects
28. ©Herzog & de Meuron
29. ©OMA
30. ©Rafael Moneo
31. ©Renzo Piano Building Workshop
32. Elaboración propia
33. ©David Chipperfield Architects
34. ©OMA
35. ©Renzo Piano Building Workshop
36. Elaboración propia
37. Elaboración propia
38. ©David Chipperfield Architects
39. ©Herzog & de Meuron
40. ©Herzog & de Meuron
41. ©Vogt Landscape Architects
42. ©OMA
43. ©OMA
44. ©Rafael Moneo
45. Elaboración propia
46. ©Renzo Piano Building Workshop
47. Elaboración propia
48. ©Tadao Ando Architects & Associates
49. ©Tadao Ando Architects & Associates
50. ©David Chipperfield Architects
51. ©Herzog & de Meuron
52. ©Tate
53. ©OMA
54. ©Rafael Moneo
55. ©Renzo Piano Building Workshop
56. Elaboración propia
57. ©Tadao Ando Architects & Associates
58. ©David Chipperfield Architects
59. ©David Chipperfield Architects
60. ©David Chipperfield Architects
61. ©Herzog & de Meuron
62. ©OMA
63. ©OMA
64. ©Rafael Moneo
65. Elaboración propia
66. Elaboración propia
67. Elaboración propia
68. ©Tadao Ando Architects & Associates
69. ©Tadao Ando Architects & Associates
70. ©David Chipperfield Architects
71. ©David Chipperfield Architects
72. Elaboración propia
73. ©Herzog & de Meuron
74. ©OMA
75. ©Rafael Moneo
76. Elaboración propia
77. Elaboración propia
78. ©Herzog & de Meuron

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI, L. B. (1991). La casa como ciudad. En L. B. Alberti, *De re aedificatoria* (Libro I, capítulo IX). Akal, D.L.: Torrejón de Ardoz.
- ANDO T., THE HYATT FOUNDATION. (1994). *The Pritzker architecture prize 1995*. Los Ángeles: Jensen & Walker.
- ANDO, T. (1985). *Desde una autoconfiada arquitectura moderna hacia la universalidad*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CAMPO BAEZA, A. (Agosto de 2017). *Proyectar es investigar*. Obtenido de Alberto Campo Baeza: <https://www.campobaeza.com/wp-content/uploads/2017/08/Proyectar-es-investigar-MPAA9.pdf>
- CHIPPERFIELD, D. (3 de diciembre de 2008). *IE University- An Interview With David Chipperfield*. (M. Thorne, Entrevistador) Obtenido de <https://www.archdaily.com/9851/david-chipperfield-interview>
- DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/2). Londres: Tate Public Records.
- DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS (1995). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo: TG 12/4/7/3). Londres: Tate Public Records.
- DAVID CHIPPERFIELD ARCHITECTS. (1994). *Tate Modern Project: Publicity: Photographs and images*. Londres: Tate Public Records.
- DAVISON, C. (1996). An interview with Nicholas Serota and Richar Burdett. *Any*, 13.
- DEL VALLE GONZÁLEZ, R. (2015). *Le Corbusier: 50 years later International Congress. Copy-Paste: Le Corbusier en OMA/ Rem Koolhaas*. Valencia.
- DONNELLAN, C. (2013). *Establishing Tate Modern: Vision and Patronage*. Londres: The London School of Economics and Political Science.
- EGUILUZ, P. (2017) Moneo, una leyenda viva. *Architectural Digest*.
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2015). El giro. *AV Monografías: REM Koolhaas OMA 2000-2015, 178-179*
- FERNÁNDEZ-GALIANO, L. (2017). Piano Pieces. *AV Monografías: Renzo Piano Workshop, 197-198*
- FORBES. (30 de octubre de 2017). *Ranking The World's Most Admired Art Museums, And What Big Business Can Learn From Them*. Obtenido de <https://www.forbes.com/sites/rsmdiscovery/2017/10/30/ranking-the-worlds-most-admired-art-museums-and-what-big-business-can-learn-from-them/2/#41863f1060ea>
- GONZÁLEZ, X. (1999). "Flexible para sobrevivir" *Vivenda y flexibilidad II. Arquitectura+Tecnología*, núm. 12
- GUIMÓN, P. (9 de septiembre de 2016). Nicholas Serota anuncia su salida de la Tate. *El País*.
- HARDWICKE, A. (2000). Chronology. En R. Moore, S. Gavin, R. Raymund, A. Hardwicke, & TateGallery, *Building Tate Modern : Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott*. Londres: Tate Gallery.
- HERZOG & DE MEURON. (1995). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo TG 12/4/7/7). Londres: Tate Public Records.
- KAHN, L., & LEE, E. (2011). *Light is the Theme: Louis I. Kahn and the Kimbell Art Museum: Comments on Architecture*. Texas: Kimbell Art Museum.
- KOOLHAAS, R., MAU, B., SIGLER, J., WERLEMANN, H., & OMA. (1998). *Small, medium, large, extra-large : Office for Metropolitan Architecture*. Nueva York: Monacelli Press.
- LATHAM, D. (2000). *Creative re-use of buildings. Vol. 1, Principles and practice*. Shaftesbury: Donhead.
- LE CORBUSIER. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- MONEO, R. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/14). Londres: Tate Public Records.
- MONEO, R. (1994). *Tate Modern Project: Publicity: Photographs and images* (Archivo: TG 12/10/8/7). Londres: Tate Public Records.
- MONEO, R. (6 de febrero de 2018). Esta arquitectura de grandes estudios asusta. (F. García, Entrevistador) *La Vanguardia*.
- MOORE, R., STAMP, G., RYAN, R., HARDWICKE, A., & TATEGALLERY. (2000). *Building Tate Modern: Herzog & De Meuron transforming Giles Gilbert Scott*. Londres: Tate Gallery.
- OFFICE FOR METROPOLITAN ARCHITECTURE. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/5). Londres: Tate Public Records.
- OTTO, F. (1997). *Arquitectura adaptable: Seminario organizado por el Instituto de Estructuras Ligeras, Universidad de Stuttgart*. Barcelona: Gustavo Gili.
- PLAZA, J. (6 de febrero de 2018). Rafael Moneo: "El Guggenheim es más simple que la mezquita de Córdoba". *El Mundo*.
- POWELL, K. (15 de Mayo de 2013). Sir Philip Powell (1921-2003). *The architect's journal*.

RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/6). Londres: Tate Public Records.

RENZO PIANO BUILDING WORKSHOP. (1994). *Tate Modern Project: Publicity: Photographs and images* (Archivo :TG 12/10/8/9). Londres: Tate Public Records.

RTVE. (2013). *Elogio de la luz. Rafael Moneo, coraje y convicción* [Archivo de vídeo].

SCHITTICH, C. (2004). *Tate Modern en Londres. En C. Schittich, Interiores : espacio, luz, material*. Berlín: München.

SMITH, T. (2012). Contemporaneizando la Tate Modern. En T. Smith, *¿Qué es el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

TADAO ANDO ARCHITECT & ASSOCIATES. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/8). Londres: Tate Public Records.

TATE GALLERY. (27 de enero de 2005). *Herzog & de Meuron appointed to complete Tate Modern* [Nota de prensa]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/press/press-releases/herzog-de-meuron-appointed-complete-tate-modern>

TATE GALLERY. (1994). *Tate Gallery of Modern Art - Competition to Select an Architect* (Archivo: TG 12/4/2/6). Londres: Tate Public Records.

TATE GALLERY. (1994). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1* (Archivo: TG 12/4/6/1). Londres: Tate Public Records

TATE GALLERY. (15 de Enero de 1994). *Minutes of Assessors' Discussions of Stage Two Submissions* (Archivo: TG 12/4/7/9). Londres: Tate Public Records.

TATE GALLERY. (1994-95). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 1 - Correspondence* (Archivo: TG 12/4/7/6/1). Londres: Tate Public Records

TATE GALLERY. (1995). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2* (Archivo: TG 12/4/7/2). Londres: Tate Public Records

TATE GALLERY. (1995). *Tate Modern Project: Architectural competition: Stage 2 - Submissions* (Archivo: TG 12/4/7/6/2). Londres: Tate Public Records

TATE GALLERY. (3 de diciembre de 2008). *Jacques Herzog on Tate Modern, TateShots* [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?reload=9&v=Hypdk-EW2zo>

TATE GALLERY. (26 de abril de 2010). *Transforming Tate Modern* [Archivo de vídeo]. Obtenido de <http://www.tate.org.uk/context-comment/video/transforming-tate-modern>

TATE GALLERY. (25 de septiembre de 2015). *The New Tate Modern: Introduction by Nicholas Serota* [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=E3EkNurylSI>

THE PRITZKER ARCHITECTURE PRIZE. (1998). *Full Ceremony* [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.pritzkerprize.com/laureates/1998>

VITRUVIO, M., RODRÍGUEZ, D., & OLIVER, J. (1995). *Los diez libros de arquitectura*. Madrid: Alianza D.L.

VOGT LANDSCAPE ARCHITECTS. (2007). *An English Square. Transforming Tate Modern*. Obtenido de www.vogt-la.com

WOUTER, D. (22 de octubre de 2007). The Vast and the Void. On Tate Modern's Turbine Hall and the 'Unilever Series'. *Footprint*.

ZABALBEASCOA, A. (28 de Abril de 2014). Hans Hollein, arquitecto ecléctico y atrevido. *El País*.