

## UNA CONVERSACIÓN CON WILLEM JAN NEUTELINGS Y MICHIEL RIEDIJK

ENRIQUE WALKER

ROTTERDAM INVIERNO 2011

*EW:* Por lo general, las monografías de arquitectura privilegian los proyectos sobre los conceptos, es decir, la evidencia de la arquitectura sobre los argumentos de arquitectura. Puesto que a menudo un cuerpo de evidencia apunta a un argumento—un argumento latente—sugeriría que conversáramos sobre cuatro de los cinco proyectos construidos publicados en este número uno tras otro—asimismo cuatro edificios públicos: el [Instituto de la Imagen y el Sonido](#), en Hilversum, el [Museo aan de Stroom](#), en Amberes, la [Escuela de Navegación y Transporte](#), en Rotterdam, y la [Oficina Central Impositiva](#), en Apeldoorn—y que luego examinemos los conceptos que pudieran potencialmente surgir como denominador común. Además, sugeriría que nos concentráramos en las restricciones que precedieron a cada proyecto, en los problemas que identificaron como oportunidades para cada proyecto y en los argumentos que formularon a través de cada proyecto. Tal como en su libro *At Work*, podríamos identificar retrospectivamente los diferentes conceptos en juego en su trabajo, precisamente aquéllos que siguen, en lugar de aquéllos que preceden a su trabajo de proyectación...

***MR:* El desafío en el Instituto de la Imagen y el Sonido, en Hilversum (1999-2006), era lograr un edificio compacto y denso, que no ocupara la totalidad del solar, y que tuviera una forma delineada con precisión: un cubo platónico. El encargo suponía juntar y reorganizar una serie de institutos existentes que estaban ubicados en diferentes partes del país. Determinamos cuatro bloques programáticos: el museo de los medios, los archivos nacionales de grabaciones de radio y televisión holandesa, las oficinas, y las áreas en las cuales el material del archivo se restaura o se transmite al exterior (áreas de restauración, estudios, talleres). Luego localizamos cada bloque programático en uno de los vértices del cubo. Al desplazar los programas hacia la periferia del cubo, obtuvimos un gran espacio vacío en el núcleo. El contraste en el interior del cubo platónico entre la sustancia construida—o la sustancia programática—y el vacío se convirtió a su vez en un segundo concepto. Este espacio vacío reúne a todos los programas, física y visualmente, y es el elemento principal del proyecto. Y la fuerza motivadora en el proceso de materialización, lo que eventualmente nos condujo a la idea de la fachada y a la manera en que la luz se filtra en el interior del edificio.**

Es decir, ustedes impusieron el problema: un cubo compacto.

***WJN:* Había una restricción externa, la limitación de altura de veinticinco metros. Esto nos llevó a hundir la mitad del edificio bajo rasante.**

***MR:* Y hundir la mitad del cubo bajo tierra nos ofreció a su vez la oportunidad de entrar desde el núcleo del edificio. Desde ahí, uno puede entender el edificio y comunicarse con sus diferentes partes: se puede acceder al museo de los medios, o bajar al archivo de grabaciones, o entrar en las oficinas, o ir al área de servicio.**

***WJN:* En realidad, no había restricciones externas importantes. Podríamos haber evitado la limitación de altura si hubiéramos usado la totalidad del solar. Juntar estos cuatro programas en un cubo compacto fue una restricción que nos impusimos nosotros mismos, y ésta condujo al vacío público en su centro. Este vacío público es en realidad la cualidad adicional que aportamos al encargo que, a diferencia de los otros cuatro programas, no era un requerimiento. En realidad, la búsqueda de dicho espacio fue la fuerza motivadora. Hundir el cubo para cumplir con la restricción de altura nos otorgó, en primer lugar, la posibilidad de entrar en su núcleo—lo que le dio al vacío mayor interés, ya que cuando uno entra tiene tanto espacio arriba como abajo—y, en segundo lugar, la posibilidad de solucionar varios problemas prácticos, ya que los archivos debían refrigerarse y protegerse de la luz. El paso siguiente fue abrir el espacio inferior, de modo que los archivos—que por lo general están ocultos—se hicieran visibles al público. De hecho, éste es uno de los archivos más importantes de los Países Bajos, una suerte de Rijksmuseum del siglo veinte. Cada grabación, cada documental, cada programa de televisión, cada sonido—incluso sonidos de máquinas—está archivado en este edificio. Uno entra en el atrio y ve dicha historia como un mausoleo o una necrópolis. Curiosamente, el atrio se ha convertido en el espacio público de la televisión, desde allí se produce alguna transmisión cada semana.**

La cuantificación del programa fue crítica en el proceso de proyectación de este edificio. Puesto que la longitud del lado del cubo la definió la altura máxima—veinticinco metros—y puesto que cualquier cambio en el programa afectaría a su vez al atrio—¿hasta qué punto el programa es susceptible de poder cambiar en el tiempo?

## A CONVERSATION WITH WILLEM JAN NEUTELINGS AND MICHIEL RIEDIJK

ENRIQUE WALKER

ROTTERDAM WINTER 2011

*EW:* By and large, architectural monographs privilege projects over concepts, that is, architectural evidence over architectural arguments. Since often a body of evidence points to an argument—a latent argument—I would suggest that we discuss four of the five built projects published in this issue back to back—also four public buildings: the [Institute for Sound and Vision](#), in Hilversum, the [Museum aan de Stroom](#), in Antwerp, the [Shipping and Transport College](#), in Rotterdam, and the [Central Tax Office](#), in Apeldoorn—and then examine the concepts that may potentially emerge as a common denominator. In addition, I would suggest that we focus on the constraints that preceded each project, on the problem you identified as an opportunity for each project, and on the argument you formulated through each project. Not unlike your book, *At Work*, we may retrospectively identify the various concepts at play in your work, precisely as these issues follow, rather than precede your design work...

*MR:* The challenge in the [Institute for Sound and Vision](#), in Hilversum (1999-2006), was to make a compact and dense building, one which did not occupy the full site, and which had a precisely delineated form: a platonic cube. The brief entailed bringing together and reorganizing a series of existing institutes, which were located in different parts of the country. We determined four programmatic blocks: the media museum, the national archives of Dutch radio and television recordings, the offices, and the areas where material from the archive is restored, or transferred to the outside world (restoration areas, studios, workshops). We then located each programmatic block within one of the corners of the cube. By pushing the programs towards the periphery of the cube, we obtained a large empty space in the core. The contrast within this platonic cube between built substance—or programmatic substance—and emptiness became in turn a second concept. This empty space brings all the programs together, physically and visually, and is the main element in the project. And the driving force in the materialization process, which eventually led to the idea of the façade, and the way in which the light filters into the building.

*That is to say, you imposed the problem: a compact cube.*

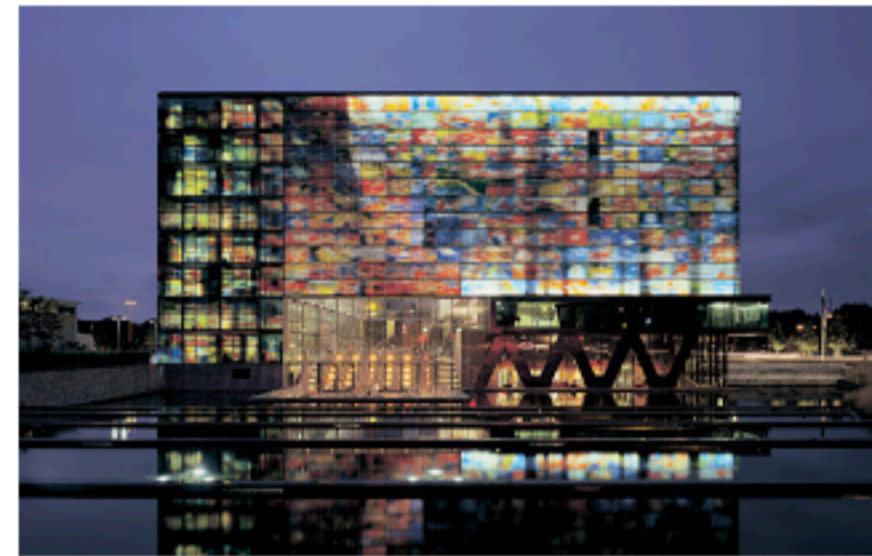
*WJN:* There was an external constraint, the height limitation of twenty-five meters. This led us to sink half of the building underground.

*MR:* Sinking half of the cube underground offered us in turn the opportunity to enter into the core of the building. From the core, one can understand the building and connect to its different parts: one can go into the media museum, or go down to the archive, or enter the offices, or go into the service area.

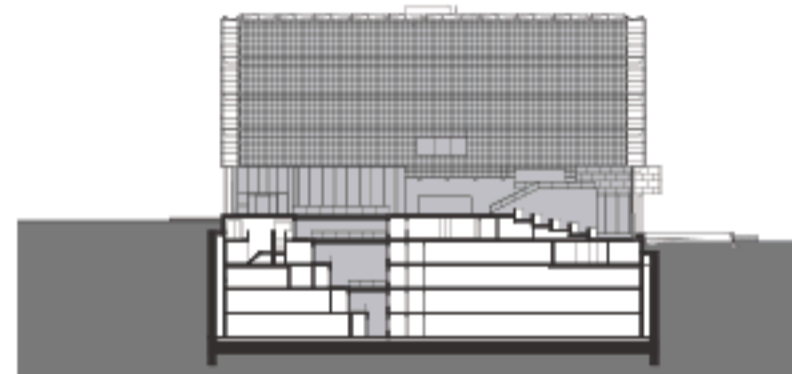
*WJN:* Actually, there were no important external constraints. We could have gone around the height limitation if we had used the whole site. Bringing these four programs together within a compact cube was a constraint we gave to ourselves, and this led to the public void in the center. This public void was actually the additional quality we gave to the assignment, which as opposed to the other four programs was not a requirement. Actually, looking for this space was the driving force. Sinking the cube to comply with the height restriction gave us, firstly, the possibility of entering at its core—which made the void much more interesting, for when you enter there is as much space under you as there is above you—and, secondly, the possibility of solving several practical problems, for the archives needed to be cooled down, and protected from light. The following step was to open the space underneath, so that the archives—which are usually hidden—would become visible to the public. In fact, this is one of the most important archives in the Netherlands, a sort of Rijksmuseum of the twentieth century. Every record, every documentary, every television program, every sound—even sounds of machines—is archived in this building. You enter the atrium and you see this history as a mausoleum or a necropolis. Interestingly, the atrium has become the public space of television, from where something is broadcast every week.

*The quantification of the program was critical to the design process in Hilversum. Since the side of the cube was defined by the maximum height—twenty-five meters—and since any change in the program would in turn affect the atrium—to what extent could the program change over time?*

**MR:** Dentro de un museo de los medios como éste hay una exigencia de cambio permanente, puesto que mostrar información audiovisual es casi imposible. Los clientes exigieron un salón neutral dentro del cual imaginaron que se podrían construir pabellones temporales que cambiaran cada semana, cada mes, cada año, siempre comunicando diferente información audiovisual. La exigencia de cambio en el museo para exhibir la herencia audiovisual nos llevó a ubicar la estructura portante en la periferia del cubo. Así que el vacío central—que mide en planta cincuenta y cinco metros por treinta y cinco metros—está libre de estructuras portantes. Hay un núcleo con ascensores y una escalera que sostiene el bloque superior. Pero todos los demás elementos portantes se disponen en la fachada, con una enorme jácena que salva una luz de cincuenta y cinco metros de lado a lado. Y un contrapeso enorme para evitar que el voladizo del bloque superior se vuelque sobre el atrio. Por el contrario, dado que no se espera que cambie, el archivo tiene una estructura completamente diferente, con un sistema riguroso de losas de hormigón que también proporcionan protección contra incendios. Así que el problema de flexibilidad permanente, o la exigencia de cambio, nos obligó a reorganizar la estructura portante. Esto también le otorgó carácter al atrio, que funciona literalmente como un ayuntamiento o una plaza mayor de la industria audiovisual.



INSTITUTO DE LA IMAGEN Y EL SONIDO  
INSTITUTE FOR SOUND AND VISION  
Hilversum, The Netherlands, 1988/2006  
International Competition, First Prize



**WJN:** En la actualidad, a los arquitectos se les exige realizar edificios que sean flexibles hasta el último detalle. Se supone que todo debe cambiar cada año, cada mes, cada minuto, que todo tiene un ciclo de vida corto. La pregunta es si esto es pertinente a la arquitectura. El problema de la flexibilidad es que todo se vuelve neutral, intercambiable, y sumamente poco interesante. Creemos que los edificios, al menos los edificios públicos, debieran tener un ciclo de vida largo—de al menos cien años—porque suponen una inversión a largo plazo. De hecho, toma diez años realizarlos desde la fase de proyección a la de construcción. Uno de los principales problemas que afrontamos en este momento en nuestro despacho es hacer edificios que duren como monumentos y que al mismo tiempo sean flexibles. Nos esforzamos por conseguir monumentalidad tanto en la organización espacial como en la materialización de nuestros edificios. La única manera de conseguirlo en la actualidad es separando el edificio en dos: una parte completamente permanente, que pueda sobrevivir más de cien años, y otra parte sumamente transitoria. Este es el caso del Museo aan de Stroom, en Amberes (2000-2010), donde la espiral es monumental, y las cajas programáticas son genéricas. El proyecto suponía, por una parte, juntar cinco museos diferentes de la ciudad en un solo museo—el museo histórico de la ciudad de Amberes—y, por otra, reactivar un barrio devastado en la antigua zona del puerto que estaba completamente en ruinas y que había estado vacío desde hace unos veinte años. Pensamos que era crucial no solo exhibir y almacenar dichas colecciones, sino hacer un edificio público de importancia que pudiera convertirse en un nuevo punto de atracción que ejerciera presión para el desarrollo urbano de la zona. Este es el primer edificio público de importancia que se construye dentro del anillo central de Amberes en cien años, desde el Museo Real de Bellas Artes. El desafío era usar el programa del museo para generar espacio público, y que éste en realidad se volviera más importante que el mismo museo. (Esto supuso varios problemas con los administradores del museo). Definimos una caja de museo estándar—de treinta y seis metros de largo por veinticuatro metros de ancho, y de seis metros de altura—y apilamos todas las cajas verticalmente girándolas noventa grados en cada piso. Como resultado, surgió repentinamente la espiral, al igual que sucedió con el atrio interior en Hilversum. Esta espiral constituye entre un cuarto y un tercio del edificio, y es en realidad una torre de observación, de acceso gratuito y abierta todos los días hasta medianoche. Los visitantes pagan sólo si entran a las cajas del museo.

En otras palabras, restablecieron lo que el Centro Pompidou perdió luego de su renovación hace una década: la calle pública.

**WJN:** De hecho, nuestro proyecto es un Pompidou en espiral. Es el único punto desde el que se puede mirar la ciudad. Amberes no tenía torres públicas. En la torre de la catedral, que es la más alta, no se puede entrar por razones de seguridad. En la torre bancaria, un rascacielo de los años treinta, no se puede entrar porque es privada. Y en la torre de policía, un bello edificio de los años cincuenta, tampoco se puede entrar. De los cincuenta y cinco equipos que participaron en el concurso, fuimos el único que propuso una torre, los demás propusieron edificios museos de dos o tres plantas. Al hacer una torre, ocupamos solamente parte del solar y mantuvimos el resto abierto para crear una nueva plaza como museo al aire libre y espacio público para eventos —que ha tenido mucho éxito—, y también como un punto focal para todo el barrio. Lo más interesante es que únicamente dos tercios de los visitantes paga la entrada y un tercio no lo hace, sólo sube a mirar la ciudad. Cada caja está organizada temáticamente como una exposición autónoma. Así que se las puede visitar independientemente. Y son flexibles. Algunas cambian cada seis meses. Otras duran más tiempo. En síntesis, el objetivo era realizar un museo de estándares internacionales, pero también un edificio público con un sentido de orgullo cívico.

**MR:** Within a museum like this there is a demand for permanent change, since exhibiting audiovisual information is almost impossible. The clients demanded a neutral hall, within which they imagined that one could build temporary pavilions, which would change within a week, within a month, within a year, always conveying different audiovisual information. The demand for change within the museum to display audiovisual heritage led us to place the load-bearing structure in the periphery of the cube. So the central void—which is fifty-five meters by thirty-five meters—is liberated from load-bearing structure. There is one core with elevators and a staircase that supports the upper block. But all the other load-bearing elements are in the façade, with a gigantic beam spanning fifty-five meters from side to side. And a gigantic counterweight to prevent the cantilever of the upper block from tilting into the atrium. Conversely, since it is not expected to change, the archive has a completely different structure, with a strict system of concrete slabs that also provide fireproofing. So the problem of permanent flexibility or the demand for change forced us to reorganize the load-bearing structure. This also gave the quality of the atrium, which literally works as a city hall or central square of the audiovisual industry.



**WJN:** Today, architects are pushed to make buildings flexible to the last screw. There is the assumption that everything has to change every year, every month, every minute, that everything has a short life cycle. The question is whether this applies to buildings. The problem of flexibility is that everything becomes neutral, interchangeable, and extremely uninteresting. We think that buildings, at least public buildings, should have a long life cycle—at least a hundred years—because they entail a long-term investment. In fact, it takes about ten years to realize them from the design phase to the construction phase. One of the main problems we face at the moment in our office is to make buildings that will last as monuments, while also remain flexible. We strive to achieve monumentality both in the spatial organization, and in the materialization of our buildings. The only way of doing this today is by splitting the building into two: on the one hand, a completely permanent part, which can survive over a hundred years, and on the other, an extremely transitory part. This is the case of the Museum aan de Stroom, in Antwerp (2000-2010), where the spiral is monumental, and the programmatic boxes are generic. The project entailed, on the one hand, bringing together five different museums in the city into one museum—a historical museum of the city of Antwerp—and on the other, reactivating a devastated neighborhood in the old harbor area, which was completely ruined and had been empty for about twenty years. We thought it was crucial not just to exhibit and store these collections, but to make an important public building that would become a new attraction and leverage for urban redevelopment of the area. This is the first important public building within the center ring of Antwerp in a hundred years since the Royal Museum of Fine Arts. The challenge was to use the museum program to generate a public space, which would actually become more important than the museum itself. (This led to many difficulties with the museum administrators). We defined a standard museum box—thirty-six meters long by twenty-four meters wide by six meters high—and stacked all the boxes vertically by turning them ninety degrees every story. Suddenly, the spiral came as a byproduct, much like the interior atrium in Hilversum. This spiral represents between a fourth and a third of the building, and is actually just a lookout tower, which is free and open to the public until midnight every day. Visitors only pay admission for the boxes.

*In other words, you restored what the Pompidou Center lost after it was refurbished a decade ago: the public street...*

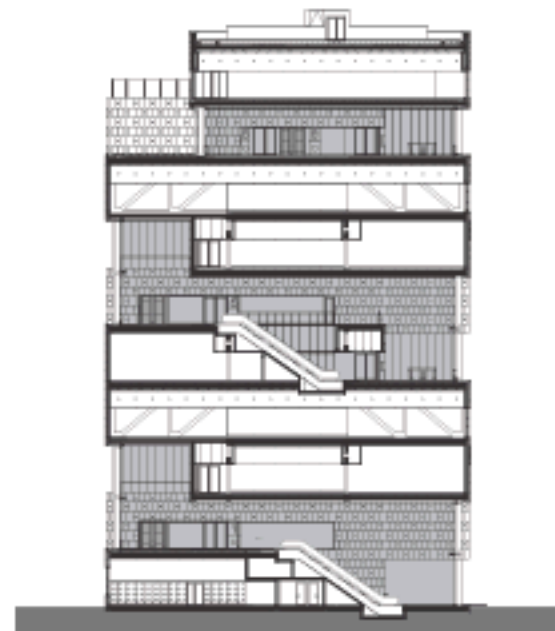
**WJN:** In fact, our project is a spiral Pompidou. It is the only point from where one can view the city. There were no public towers in Antwerp before. There is the cathedral tower, which is the tallest one, but one cannot enter for safety reasons. There is the banking tower, a skyscraper from the thirties, but one cannot enter because it is private. And there is the police tower, a very nice building of the fifties, but one cannot enter either. We were the only team that proposed a tower of the fifty-five who entered the competition, the others had two or three-story museums. By making a tower, we used only part of the site and kept the rest open for a new square, both as an outdoor museum and as a public space for events —which has actually become very successful— and also as a focal point for the whole neighborhood. What is interesting is that two thirds of the visitors pay and one-third do not, and only go up to look at the city. Each box is organized thematically as an autonomous exhibition. So one can visit them independently. And they are flexible. Some change every six months. Others stay longer. In short, the aim was to make a museum with international standards, but also a public building with a sense of civic pride.

Los proyectos para Hilversum y Amberes suponen invención tipológica, precisamente en virtud de la incorporación de espacio público a la organización: el atrio y la espiral, respectivamente. ¿Repensar tipos existentes es una estrategia en su trabajo? De hecho, articularon el argumento de Amberes mediante una referencia al Centro Pompidou.

**WJN:** Raramente nos referimos a edificios específicos de otros arquitectos, ya sea como crítica o como diálogo, en particular edificios contemporáneos. Más bien nos referimos a ciertas organizaciones espaciales como ejemplos. A veces estas organizaciones provienen de la arquitectura antigua, como la basílica o el claustro. A veces provienen de fuera de la arquitectura, como el transbordador. Dichas organizaciones constituyen una caja de herramientas. El Centro Pompidou es desde luego una excepción. En cierto momento del proceso nos dimos cuenta de que lo que estábamos proyectando era una variación del Pompidou, donde la escalera mecánica se había convertido en una espiral. Y en el edificio se había comprimido. Pero ésta es una comparación retroactiva. Como también lo es la del Museo Guggenheim de Nueva York, que también es una espiral, aunque allí la gente camina a través de la sustancia programática. Se podría decir que nuestro edificio es una suerte de combinación entre el Guggenheim y el Pompidou. Pero esto no fue a propósito. A menudo nos encontramos ocupados con problemas tipológicos y desde luego existe la posibilidad de comparar lo que hacemos con lo que se hizo previamente, y de aprender de otros tipos, ya sea contemporáneos o antiguos.

**MR:** Desconfiamos de la noción de invención, aunque al mismo tiempo nos obsesiona. Desconfiamos de ella, ya que en nuestra profesión hay innumerables convenciones: la manera en que se representan las ideas mediante dibujos, la manera en que se construyen dichas ideas, etcétera. Mientras uno sea consciente de la historia de dichas convenciones, y de su poder, puede operar con ellas, lo que puede detonar una invención, ya sea tipológica, técnica o también material, como es el caso del vidrio ondulado en Amberes, o del vidrio en relieve en Hilversum. Pero nunca es un objetivo *a priori*. Creo que es muy importante trabajar con las restricciones de tipologías dadas, o con las restricciones de exigencias técnicas dadas, para así avanzar en el trabajo.

**WJN:** En realidad, buscamos respuestas a preguntas que otros nos han planteado. Para responder a una pregunta, se debe a veces desarrollar algo nuevo. Y a veces usar algo que ya se conoce. Así que la invención nunca es un objetivo en sí mismo.



**MR:** De hecho, nos parece escandaloso declarar la invención de un nuevo tipo y, al mismo tiempo, presumido. Usar tipos dados—no necesariamente de origen programático, pero siempre de origen espacial—nos ayuda a llevar las ideas de un proyecto más allá. Por ejemplo, en la Escuela de Navegación y Transporte, en Rotterdam (2001-2005), al decidir hacer una torre, nos encontramos con todos los problemas tipológicos propios de proyectar un edificio en altura —el núcleo, los espacios alrededor del núcleo—, pero no necesariamente los propios de proyectar una escuela. Y el conflicto entre los dos tipos fue muy fructífero. El momento de invención no es necesariamente aquél en el que uno formula un nuevo tipo, sino cuando se llega a la conclusión de que se puede reorganizar un programa dado de modo que cuadre con otra configuración espacial que no se había anticipado, y que el cliente no esperaba al principio. Una de las premisas en nuestra oficina es que siempre debemos hacer lo que el cliente desea, pero no necesariamente lo que el cliente espera. Pensamos que era importante hacer una torre, pues el cliente había elegido una posición destacada en la zona del puerto y el instituto combinaría todo tipos de educación marítima. Además, al hacer una torre, pensamos que podríamos ofrecerle al cliente la posibilidad de poder revender partes del solar al ayuntamiento.

Es decir, el problema inicial era reducir la huella.

**WJN:** El primer problema era darle mayor visibilidad a la Escuela. El segundo era similar al de los otros dos edificios que construimos cuyo programa suponía juntar una serie de institutos diferentes, y combinarlos en una organización compacta. De nuevo, la principal restricción era hacer una torre compacta, esta vez para promover una nueva dinámica al interior del edificio al combinar diez escuelas diferentes en una.

*The projects for Hilversum and Antwerp entail typological invention, precisely by virtue of incorporating public space into the organization: respectively, the atrium and the spiral. Would you say that rethinking existing types is a strategy in your work? In fact, you articulated the argument of Antwerp by referring to the Pompidou Center.*

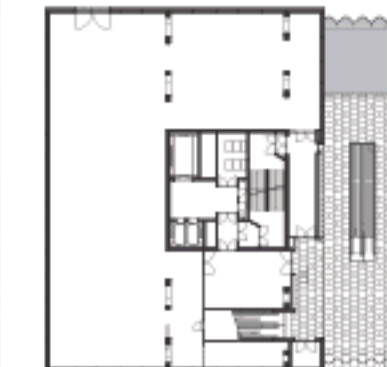
**WJN:** We seldom refer to a specific building by other architects, either as critique or dialogue, particularly contemporary buildings. Rather, we refer to certain spatial organizations as examples. Sometimes they come from ancient architecture, like the basilica or the cloister. Sometimes they come from outside architecture, like the ferryboat. These organizations are a toolbox. The Pompidou Center is of course an exception. At a certain point in the process we realized that what we were doing was a variation of the Pompidou, where the escalator had been turned into a spiral. And the building had been compressed. But this is a retroactive comparison. As it is also that of the Guggenheim Museum in New York, which is also a spiral, though one where people walk through the programmatic substance. You could say that our project is a sort of combination between the Guggenheim and the Pompidou. But this was not on purpose. We often find ourselves dealing with typological problem, and there is of course the possibility of comparing what we do with what was previously done, and of learning from other types, whether they are contemporary or ancient.

**MR:** I would say we mistrust the notion of invention. While at the same time, we are obsessed by the notion of invention. We mistrust it since in our profession there are numerous conventions: the way in which you represent your ideas through drawings, the way in which you build those ideas, and so on. As long as you are aware of the history of these conventions and their power, you can operate with them, which might trigger an invention, whether this is typological, technical, or also material, like the undulating glass in Antwerp or the relief glass in Hilversum. But it is never a goal in advance. I think it is very important to work within the constraints of given typologies or within the constraints of given technical demands in order to push the work forward.

**WJN:** Actually, we look for answers to questions someone else has asked us. Sometimes to answer a question, you need to develop something new. Sometimes you can just use something you already know. So invention is never a goal in itself.



'MAS' - MUSEO AAN DE STROOM  
'MAS' - MUSEUM AAN DE STROOM  
Antwerp, Belgium, 2000-2010  
International Competition, First Prize



**MR:** In fact, to claim the invention of a new type seems to us outrageous, and also vain. Using given types—not necessarily of programmatic origin, but always of spatial origin—helps us to push our design ideas forward. For instance, in the Shipping and Transport College, in Rotterdam (2001-2005), by deciding to do a tower, we encountered all the typological problems related to designing a high-rise—the core, the spaces around the core—but not necessarily related to designing a school. And the clash between the two types was very fertile. The moment of invention is not necessarily when you formulate a new type, but when you come to the conclusion that you can reorganize a given program in a certain way that fits another spatial configuration that you had not foreseen, or that the client had not expected in the first place. One of the premises in our studio is that we should always make what the client wishes, but not necessarily what the client expects. We thought that it was important to make a tower since the client had selected a prominent location in the harbor area, and since the institute would combine all types of maritime education. In addition, by making a tower, we thought we could offer the client the possibility of selling parts of the initial plot back to the municipality.

*That is, the first problem was to minimize the footprint.*

**WJN:** The first problem was to make the institute more visible. The second problem was much like the other two buildings we built whose program entailed bringing together a series of different institutes, and to combine them in a compact organization. Making a compact tower was again the main constraint, this time to foster a new dynamic within the institute by combining ten different schools into one.

**MR:** Además, el proyecto suponía una analogía de barco. En un barco hay capitanes y marineros, trabajadores de diferentes clases sociales reunidos en un mismo navío en el mar. Ésta demostró ser una analogía bastante poderosa, ya que en esta Escuela hay marcadas diferencias sociales entre la gente en el puente y la gente en la cubierta. Y decidimos reconocerlo apilando todas estas escuelas en el interior del edificio. Existe una escuela para gente en la cubierta y existe una escuela para gente en el puente, y existe también la posibilidad de que los alumnos que estudian para estar en la cubierta puedan subir y convertirse en alumnos que estudian para estar en el puente.

**WJN:** Esta fue también la razón de las escaleras mecánicas. Por una parte, las escaleras mecánicas solucionan un problema práctico. Hay dos mil alumnos en el edificio. Para desplazarlos en una torre, las escaleras mecánicas son más rápidas que los ascensores y no se necesitan tantos. Pero por otra —y éste fue el factor determinante— las escaleras mecánicas constituyen una suerte de calle pública. En un ascensor uno no se entera de lo que pasa en el edificio. Y nadie habla. En las escaleras mecánicas, la gente tiende a hablar y a saludar, y ve las diferentes partes del edificio. Si uno sube al décimo piso, se debe recorrer el edificio y por tanto vislumbrar lo que hacen los demás. Al ubicar el salón de conferencias en la parte superior —una decisión deliberada, ya que éste se alquila varios días al año para todo tipo de conferencias a la gente del puerto y de la comunidad— mucha gente de afuera también puede ver lo que pasa en el edificio. Éste es un artefacto social deliberado que elaboramos en estrecha colaboración con el director. Además, con las escaleras mecánicas se produce un zumbido que da al edificio un carácter de barco. Así que pintamos los núcleos de color naranja para obtener un efecto aún más marcado de barco.

**MR:** El componente público no está en la periferia del edificio —como es el caso en Amberes, sino en el núcleo, como es el caso en Hilversum—, y éste se abre a las denominadas plazas de las escuelas. Cada escuela tiene una plaza. Se debe cruzar una plaza antes de coger la siguiente escalera mecánica. Se forma así parte de la plaza y del tema de dicha escuela. La estrategia es similar a la de Amberes, pero en este caso, la calle es interna y está articulada con un tipo de expresión diferente y un tipo de atmósfera diferente.



La organización y la materialización de sus proyectos parecen seguir trayectorias diferentes. Tal es el caso en Hilversum, Amberes y Rotterdam, donde la envolvente desdibuja en gran medida el diagrama de organización.

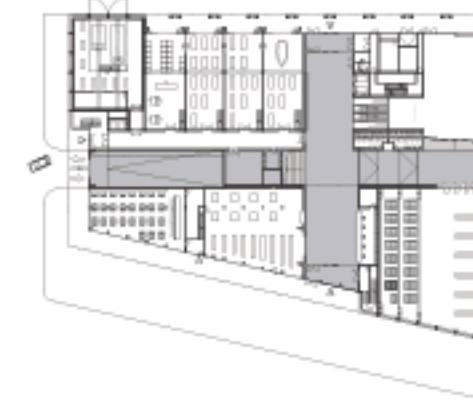
**MR:** Tal como sugerimos en nuestro libro *At Work*, la organización, la materialización y la ornamentación se desarrollan de manera independiente. Nos esforzamos por elaborar todos estos niveles de intervención de manera independiente para obtener rupturas entre las diferentes capas de proyecto y las diferentes líneas de pensamiento durante el proceso. Efectivamente, la organización se desdibuja, aunque no se trate de algo a lo que necesariamente aspiremos.

**WJN:** Generalmente probamos diferentes fachadas, unas tras otras, como si se tratara de diferentes chaquetas. Evaluamos cómo le quedan y cómo le dan expresión al edificio, aunque en la mayoría de los casos no tengan relación con la organización interior. Se trata realmente de envoltorios. En nuestro trabajo hay un quiebre, una dicotomía, entre el interior y el exterior. La organización espacial no tiene necesariamente que expresarse o explicarse en los rasgos externos del edificio. Alguna vez hemos dicho que nuestros edificios nacían desnudos y que después los vestíamos. El revestimiento es sumamente importante porque nos permite hacer edificios cuyo significado es más profundo que el significado de la propia organización. Como hacemos edificios públicos, buscamos formas de expresar lo público, ya sea la herencia audiovisual holandesa en Hilversum, la herencia urbana en Amberes, o la cultura marítima en Rotterdam. Es decir, nos esforzamos por hacer edificios específicos. A pesar de que nuestro método de proyectación es el mismo en todas partes, nuestros edificios se ven muy diferentes. Así que la iconografía y el ornamento son cruciales. También aspiramos a dar identidad mediante la arquitectura, a hacer que la gente se relacione con la arquitectura. Un muro blanco, o una envolvente de vidrio, expresan la idea de estar ausentes, lo que para nosotros es un enfoque alienante. Habitualmente elegimos materiales con color y textura pronunciados, de modo de que nuestros edificios hablen. En la *Oficina Central Impositiva*, en Apeldoorn (2001-2007), el objetivo era por el contrario lograr una arquitectura invisible. El proyecto se sitúa en un área residencial, debido a una antigua política holandesa de descentralizar instituciones para así ofrecer empleos en ciudades de provincias. El encargo suponía juntar cuatro torres existentes y dos torres nuevas—proyectadas por otro arquitecto, pero entonces aún por construir—mediante un plinto. Nuestro objetivo fue enterrar esta enorme intervención—que, de otra manera, hubiera sido un edificio de quinientos metros de largo por seis metros de alto, y perjudicial para el área residencial—de modo de que fuera invisible desde el nivel de la calle. La intervención supuso nuevamente reorganizar el dominio público: no solo el propio solar, sino toda el área alrededor del solar.

**MR:** In addition, the project entailed a boat analogy. In a boat, there are captains and sailors, white-collar and blue-collar workers together on the same vessel at sea. This proved to be quite a powerful analogy, since in this institute you have marked class divisions between the people on the bridge and the people on the deck. And we acknowledged this by stacking all these different schools within the institute. There is a school for people on the deck, and there is a school for people on the bridge, and there is also the possibility that students who study to be on the deck can climb the ladder and become students who study to be on the bridge instead.

**WJN:** This was also the reason for the escalators. On the one hand, the escalators solve a practical problem. There are two thousand students in the institute. If you want to move them in a tower, escalators are quicker than lifts, and you do not need as many. But on the other hand—and this was the determining factor—the escalators are a sort of public street. If you are in a lift, you do not know what is happening in the building. And nobody talks. On the escalators, people tend to talk and to wave, and see the different parts of the building. If you are on the tenth floor, you have to go through the building and therefore get glimpses of what other people are doing. And by placing the conference room on the top—a deliberate decision, since this is rented out many days a year for all kinds of conferences to people from the harbor and the community—many people from the outside can also see what happens in the building. This is a deliberate social construct, which we discussed extensively with the director. In addition, with the escalators there is humming, which gives a ship-like quality to the building. So we painted the core orange to obtain an even stronger boat-like effect.

**MR:** The public component is not in the periphery of the building, as is the case in Antwerp, but in the core, as is the case in Hilversum, and it opens to the so-called school squares. Every different school has a square. You have to cross a square to go up the next escalator. You are part of the square and part of the theme of that school. The strategy is similar to Antwerp, but in this case, the street is internal, and articulated with a different kind of expression and a different kind of atmosphere.



ESCUELA DE NAVEGACIÓN Y TRANSPORTE  
SHIPPING AND TRANSPORT COLLEGE  
Rotterdam, The Netherlands, 2001-2006  
International Competition, First Place

*The organization and the materialization of your projects seem to follow different trajectories. Such is the case with Hilversum, Antwerp or Rotterdam, where the envelope by and large blurs the organizational diagram...*

**MR:** As we suggested in our book *At Work*, the organization, the materialization, and the ornamentation are developed independently. We strive to elaborate all these levels of interventions independently, to achieve ruptures between the different design layers and the different trains of thought within the process. So indeed, the organization is blurred, though this is not necessarily something we aim for.

**WJN:** We generally try different façades one after the other as if they were different jackets. We assess how they fit and how they give an expression to the building, which in most cases is not related to the interior organization. They are really a wrapping. In our work, there is a rupture, a dichotomy, between the interior and the exterior. The spatial organization does not necessarily have to be expressed or explained in the external features of the building. We once said that our buildings are born naked and that we then clothe them. The cladding is extremely important because it enables us to make buildings whose meaning goes deeper than the meaning of the organization itself. Since we do public buildings, we look for ways to express the public, whether it is the Dutch audiovisual heritage in Hilversum, the urban heritage in Antwerp, or the maritime culture in Rotterdam. That is, we strive to make buildings specific. Although our method of designing is the same everywhere, our buildings look very different. So iconography and ornament are crucial. We also aim to give identity through architecture, to make people relate to architecture. A white wall or a glass envelope express the idea of not being there, which for us is an alienating approach. We usually choose materials with strong color and texture, so that our buildings speak. In the *Central Tax Office*, in Apeldoorn (2001-2007), though, the goal was to make architecture invisible. The project is located on a residential area, owing to a long Dutch policy to decentralize institutions in order to offer work in provincial towns. The brief entailed bringing together four existing towers and two new towers—which were designed by another architect, but were still to be built—through a plinth. Our goal was to bury this huge intervention—which would have otherwise become a five-hundred-meter-long by six-meter-high building, and detrimental for the residential area—so that it would become invisible from the street level. The intervention entailed, again, reorganizing the public domain: not just the site itself, but the whole area around the site.

En otras palabras, el plinto era una restricción, en lugar de una estrategia.

**MR:** El encargo suponía diseñar un plinto que juntara todos los edificios, pero también ocuparse de la resistencia del barrio al proyecto. Mantuvimos el plinto, pero lo enterramos para así ofrecerle al barrio la posibilidad de cruzar el solar. Esta fue la estrategia principal. Anteriormente, el solar completo estaba cerrado con grandes vallas. Propusimos un conjunto de estanques para rodear todos los edificios con agua. Los estanques son la nueva barrera de seguridad. Todas las demás áreas sobre el plinto están abiertas al público. Si uno atraviesa el solar, lo único que ve es el borde de los estanques, un escaño esculpido en hormigón negro. A pesar de que se trata de un complejo de edificios de alta seguridad —ya que allí se cuenta todo el dinero público— el solar está abierto al público, no hay vallas ni zonas prohibidas. Nuestra intervención debe leerse como un nuevo plinto tanto para las torres existentes como para las nuevas torres, como si nuestra intervención hubiera estado allí y las torres se hubieran agregado encima.

**WJN:** Ya que las seis torres contienen principalmente espacios de oficinas, el plinto contiene todos los programas comunales: bibliotecas, restaurantes, centros de conferencias, gimnasios. Es decir, el proyecto también suponía la reorganización de las funciones colectivas de seis mil funcionarios.

**MR:** Los estanques están perforados por grandes tragaluces, de modo que proporcionan iluminación natural a los programas inferiores. Además, propusimos dos grandes jardines hundidos y un nuevo edificio de acceso. Excavamos los dos jardines en el nivel de los sótanos existentes y organizamos la nueva circulación en torno a ellos. Ya que se trata de un complejo de edificios de alta seguridad, los funcionarios del instituto no están autorizados a salir durante el día. Así que los jardines les permite salir al aire libre. Todas las demás fachadas están cerradas y completamente aseguradas. En síntesis, reorganizamos el complejo existente en su totalidad. Reorganizamos los aparcamientos, la logística del solar para mantener el barrio libre de coches, y la barrera de seguridad mediante los estanques. Y le devolvimos el solar al barrio al ofrecer la cubierta de nuestra intervención como espacio público.

**WJN:** Este es otro ejemplo de darle al cliente lo que desea, pero no lo que espera. Y de una organización que proporciona al ciudadano más de lo que en realidad se nos pidió: espacio público y deleite público.



Curiosamente, los cuatro proyectos tienen varios puntos en común. Primero, la fusión de una serie de instituciones o de programas previamente dispersos—o, en el caso del último proyecto, una institución que hasta cierto punto estaba dispersa en su propio solar—en un edificio compacto. Segundo, la inclusión de un componente público fuera de los programas requeridos como elemento clave de la organización. Tercero —como consecuencia de lo anterior—, la redefinición de un tipo existente. Y, finalmente, la disyunción entre la organización y la materialización. Me gustaría centrarme en el componente público —la intensificación del espacio público al interior de un edificio—, en particular en relación con los términos del antiguo proyecto de la arquitectura de influenciar la esfera social a través de los edificios.

**WJN:** En un proyecto se nos pide obtener una cierta cantidad de metros cuadrados con una cierta cantidad de dinero y en una cierta cantidad de tiempo. Cualquiera puede hacerlo. Para nosotros la pregunta es cómo proporcionarle calidad adicional al encargo, desde luego respetando el programa, el presupuesto y el tiempo.

**MR:** Dentro de las limitaciones de la arquitectura y de la construcción contemporánea, creemos que los edificios debían proporcionar el telón de fondo de la vida cívica. Se trata de un tema que casi nunca articulamos. Aunque, al mismo tiempo, siempre está sobre la mesa, en particular respecto a estas grandes instituciones cívicas que operan sin dicha aspiración.

**WJN:** Estudié en los años setenta, en un tiempo en el que muchos arquitectos pensaban que se podía transformar la sociedad mediante la arquitectura, una afirmación a la que siempre me opuse, ya que no creía en ella. Debo decir que durante los últimos años he comenzado a creer que los edificios pueden ofrecer posibilidades inesperadas. Si un edificio ofrece posibilidades, puede que ocurra algo o que no ocurra nada, pero el edificio puede lograr potencialmente un gran impacto en la vida pública. Sin duda, esto tiene que ver con el museo de Amberes, y con el efecto que éste ha tenido en la forma en que la gente percibe la ciudad. De hecho, hay una nueva idea de la ciudad, pero también hay una nueva dinámica que tiene que ver con los espacios públicos que hemos ofrecido con la espiral y con la plaza adyacente. Actualmente diría que la arquitectura tiene la habilidad no de transformar el ámbito social, pero sí de proporcionar posibilidades que pueden ser instrumentos de transformación.

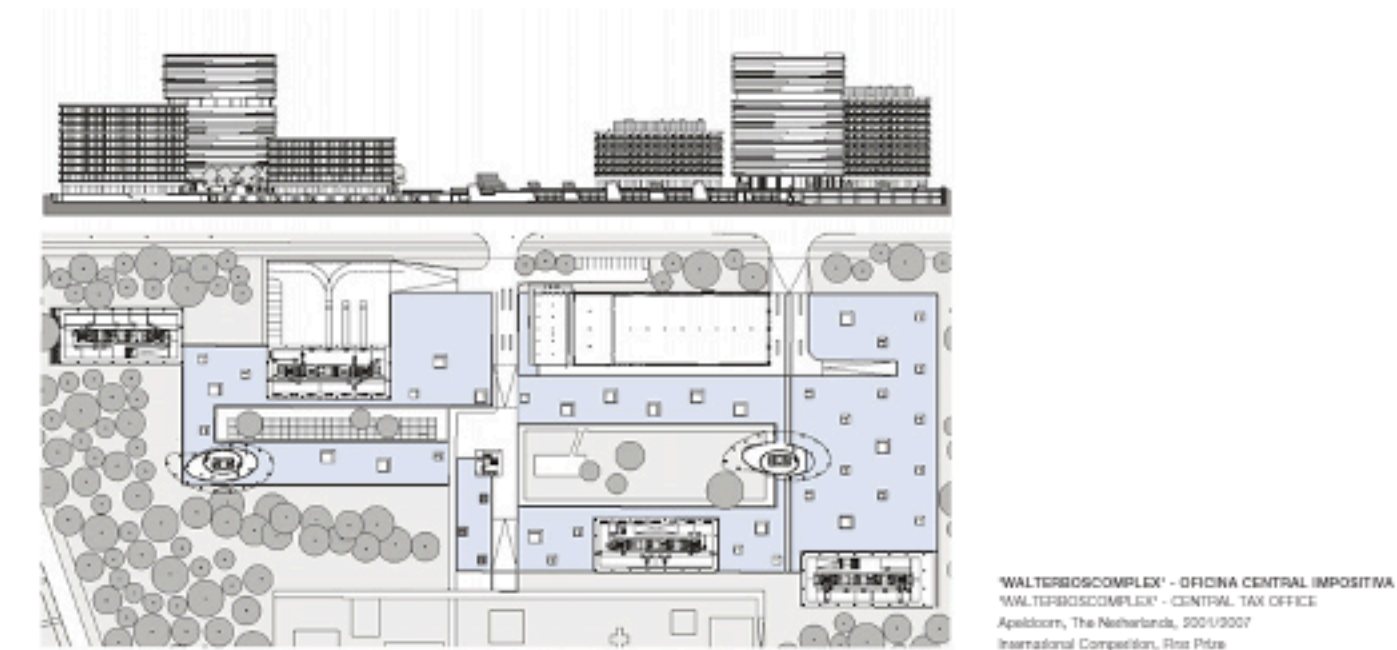
*In other words, the plinth was a constraint rather than a strategy.*

**MR:** The brief entailed designing a plinth that would bring all buildings together, but also dealing with the neighborhood's resistance to the project. We kept the plinth, but buried it, so as to offer the neighborhood the possibility of crossing the site. That was the main strategy. Previously, the whole site was closed with large fences. We proposed a set of ponds to surround all the existing buildings with water. The ponds are the new security line. All other areas on the plinth are open to the public. If you cross the site, all you see is the edge of the ponds: a sculpted bench in black concrete. Although it is a building complex with high security—all public money is counted there—the site is open to the public, there are no fences or forbidden areas. So our intervention is also to be read as a new plinth for the existing towers and for the new towers, as if our intervention had already been there and the towers were added on top.

**WJN:** Since the six towers contain mainly office space, the plinth contains all the communal programs: libraries, restaurants, conference centers, fitness clubs. That is, the project also entailed the reorganization of the collective functions of six thousand civil servants.

**MR:** The ponds are perforated with large skylights, in order to bring natural light to the programs below. In addition, we proposed two large sunken gardens, and a new entrance building. We excavated the two gardens at the level of the existing basements, and we organized the new circulation around them. Since this is a high-security building complex, the workers of the institute are not allowed to exit during the day. So the gardens allow for them to go outdoors. All other façades are closed and fully secured. In short, we reorganized the whole existing complex. We reorganized the parking, the site logistics in order to keep the neighborhood free of cars, and the security line through the ponds. And gave back the site to the neighborhood by offering the roof of our intervention as public space.

**WJN:** This is also a case of giving the client what he wants, but not what he expects. And proposing an organization that provides more than we were actually asked for: public space and public pleasure.



*Interestingly, all four projects have several points in common. Firstly, the fusion of a number of institutions or programs that were previously scattered—or, as in the case of the last project, an institution which was to some extent scattered within its own site—into a compact building. Secondly, the inclusion of a public component outside the required programs as the key element of the organization. Thirdly—as a consequence of the latter—the redefinition of an existing type. And, lastly, the disjunction between the organization and the materialization. I would like to focus on the public component—the intensification of public space within a building—particularly in terms of the long-standing project of architecture to influence the social sphere through buildings...*

**WJN:** In a project, you are asked to achieve a certain amount of square meters within a certain amount of money and a certain amount of time. Everybody can do so. The question for us is how to provide an additional quality to the assignment, one which is, of course, within the program, within the budget, and within the time.

**MR:** Within limitations of architecture and of contemporary building, we think buildings should provide a backdrop for civic life. This is an issue we hardly ever articulate. But at the same time, it is always on the table, especially regarding these large civic institutions which function without such an aspiration.

**WJN:** I studied in the seventies, a period when many architects thought they could transform society through architecture, a claim that I always resisted for I did not believe in it. I must say that over the past years I started to believe that buildings can offer unexpected possibilities. If a building provides possibilities, things might happen or might not happen, but this can potentially have a large impact on public life. Undoubtedly, this has to do with the museum in Antwerp, and the effect it has had on the way in which people perceive the city. In fact, there is a new idea of the city, but there is also a new dynamic, which has to do with the public spaces we offered with the spiral and with the adjacent square. Today, I would say that architecture has the ability not to transform the social sphere, but to provide possibilities that may become transformational.



**MR:** En tal sentido, una de las secciones más importantes de *At Work* es la de *cavidad*: los espacios que no están determinados ni agobiados por los requerimientos programáticos, tal como el atrio en Hilversum, la espiral en Amberes, el núcleo en Rotterdam, o el plinto en Apeldoorn.

**WJN:** Los que, por cierto, son muy difíciles de realizar. Para los clientes, generalmente, son una estorbo durante el proceso de proyecto y construcción. Todos intentan quitarlos, pues no están en el programa. Cuestan dinero. Suponen mantenimiento. Requieren protección. Así que tienden a ser expulsados. Uno tiene que luchar por ellos, o meterlos a escondidas.

El libro *At Work* pone énfasis en la práctica. Ustedes identifican en su trabajo dieciséis operaciones de proyecto en juego. Pero no otorgan jerarquías: éstas operan simultáneamente e independientemente unas de otras. Y no le atribuyen objetivos. ¿Estarían dispuestos a examinar dichas operaciones nuevamente en términos de objetivos? Incluso si los objetivos no se declaran en el libro, están implícitos. De hecho, acaban de referirse a la operación de cavidad en relación al propósito de proporcionar un componente público al interior de un edificio. ¿Estarían dispuestos a reconocer este argumento, predominante en las cuatro proyectos sobre los que conversamos, como una agenda de arquitectura?

**WJN:** Curiosamente, nunca hemos formulado este argumento como una agenda. Es decir, obviamente lo debatimos durante el proceso, pero nunca como una declaración *a priori*. De hecho, nunca habíamos sido tan explícitos. Tal como dice, *At Work* no define objetivos. El libro es sobre las herramientas que usamos en nuestro trabajo, pero no sobre lo que queremos obtener con ellas. Solo mostramos cómo trabajamos y no específicamente a lo que aspiramos. De hecho, cualquiera podría usar estas herramientas con sus propios objetivos. Tal vez debiéramos hacer un nuevo libro con dieciséis objetivos en lugar de dieciséis herramientas.

**MR:** De hecho, el componente público no se trata en el libro.

**WJN:** En realidad, el componente público se ha vuelto más importante retrospectivamente, luego de evaluar el efecto de los proyectos construidos durante aproximadamente los últimos cinco años.

**MR:** El libro es descriptivo, en lugar de normativo. Pero, tal como dices, tiene propósitos implícitos. Sin embargo, es muy difícil dar vuelta a la ecuación y poner los objetivos en la mesa primero, ya que sería sumamente pretencioso, y uno debiera luego estar a la altura de ellos.

**WJN:** Y a la altura de la expectativas. Luego todo el mundo diría que los edificios no funcionan.

**MR:** Y que tienen goteras.

**WJN:** Además, las condiciones no son siempre las mismas, y los objetivos dependen de las condiciones. Por ejemplo, puede haber un proyecto en el que se debe minimizar el componente público.

**MR:** Como en arquitectura la capacidad para llevar a cabo objetivos depende de las condiciones dadas, un arquitecto debe ser humilde, y ésta es definitivamente una declaración.



**MR:** In that sense, one of the most important sections in *At Work* is the one on cavity: the spaces that are not determined or burdened by programmatic demands, not unlike the atrium in Hilversum, the spiral in Antwerp, the core in Rotterdam, and the plinth in Apeldoorn.

**WJN:** Which, by the way, are very difficult to make. For the clients, they are usually a nuisance in the design process and in the building process. Everybody tries to get them out, for they are not in the program. They cost money. They entail maintenance. They require security. So they tend to be pushed out. You really have to fight for them, or secretly squeeze them in.

*The book At Work puts emphasis on practice. You identify sixteen design operations at play in your work. But you give no hierarchies: they operate simultaneously, and independently from one another. And you do not ascribe goals to them. Would you be willing to examine those operations again in terms of goals? Even if the goals are not stated in the book, they are implicit. In fact, you have just referred to the operation of cavity in relation to the aim of providing a public component within buildings. Would you be willing to acknowledge this argument—predominant in the four projects we discussed—as an architectural agenda?*

**WJN:** Strangely, we never formulated this argument as an agenda. In other words, we obviously discuss this during the process, but never as an *a priori* statement. In fact, we had never been so explicit. As you said, *At Work* does not define goals. The book is about the tools we use in our work, but not about what we want to achieve with them. We just showed how we work and not specifically what we aim for. In fact, anyone could use these tools with their own goals. We should perhaps make a new book with sixteen goals instead of sixteen tools.

**MR:** In fact, the public component is not addressed in the book.

**WJN:** Actually, the public component has become more important retrospectively, after evaluating the effect of the built projects over the past five years or so.

**MR:** The book is descriptive, rather than normative. But as you said, there are implicit goals. However, it is very difficult to turn the equation around and put your goals on the table first, as it would be extremely pretentious, and you would then have to live up to them.

**WJN:** And live up to the expectations. Then everyone would say that the buildings do not work.

**MR:** And that they leak.

**WJN:** Also, the conditions are not always the same, and the goals depend on the conditions. For instance, there may be a project where you need to minimize the public component.

**MR:** Since in architecture the ability for realizing goals depends on the given conditions, an architect must be humble, and that is definitely a statement.