

Museo Universitat d'Alicant

Museo Universidad de Alicante

# mua



- pág. 4: **Presentación**  
 Andrés Pedreño, Excmo. y Magfco. Rector de la  
 Universidad de Alicante.
- pág. 6: **Introducción**  
 Antonio Ramos, Excmo. Vicerrector de Extensión  
 Universitaria.
- pág. 8: El autor. Premios y menciones del MUA.
- pág. 10: El Museo de la Universidad de Alicante.
- pág. 26: Situación geográfica. El equipo.
- pág. 28: Imagen corporativa.
- pág. 30: La construcción de una idea  
 Alfredo Payá Benedito, arquitecto.
- pág. 49: El Museu de la Universitat d'Alacant:  
 La construcció d'una idea
- pág. 55: The Museum of the University of Alicante:  
 Building an idea

# PRESENTACIÓN

Andrés Pedreño Muñoz. Excmo. y Magfco. Rector de la Universidad de Alicante

*Campus U.A.*





Me tomo, en ocasiones, la licencia de fijar los objetivos en la utopía; en este sentido, la consecución de un Museo Universitario, pese a la escasa tradición en este ámbito, ha sido premisa sustanciada en la política cultural de esta Universidad. Ni las universidades italianas, o la europeas en general, han construido un patrimonio museístico tan importante como el que a veces es posible encontrar en universidades de segundo o tercer rango en Norteamérica. Y, sinceramente, creo que es un excelente medio de salvar los déficit en la formación humanística que la enseñanza reglada puede generar, transmitiendo a su alumnado o profesorado la importancia de la historia, del patrimonio y de salvaguardar las raíces artísticas o culturales imprescindibles en una formación integral. Todos estos museos llevan a cabo una extraordinaria actividad didáctica en torno a su orientación principal (arte, arqueología, etnografía, botánica, geología, instrumental científico...).

Pese a muchos siglos de historia y un patrimonio nada despreciable, nuestro entorno provincial no ha desarrollado suficientes museos que respondan a sus necesidades y posibilidades –piénsese los cientos de miles de turistas que nos visitan cada año–. La juventud de nuestra Universidad participa de las mismas limitaciones que se apuntaban más arriba. De ahí que la apuesta por lo didáctico, a través del desarrollo de una estructura museística activa, haya ganado un protagonismo central dentro de la política universitaria y dentro del contexto de creación de un medio innovador, donde la calidad ambiental del entorno sea capaz de suscitar iniciativas no sólo humanísticas sino también

empresariales que repercutan en beneficio de toda la sociedad.

La Universidad de Alicante cuenta ya con el Museo de la Alcudia, auténtica joya patrimonial. Afortunadamente no es la única apuesta, dentro de una estrategia a muy largo plazo, en la que en el presente año ha fructificado una singular y bella zona museística de unos siete mil metros cuadrados. Es una de las obras de arquitectura más originales y de "imagen" del propio campus universitario, gracias al mecenazgo de la Diputación Provincial de Alicante. Una caja de madera de unos 2.300 m<sup>2</sup>, enclavada en medio de un lago artificial –lámina de agua– de 14.000 m<sup>2</sup>, supondrá el inicio de una andadura didáctica cuya apuesta se centra en una concepción museística muy viva y activa y, por otra parte, en una oferta para la conservación y puesta en valor de valiosos materiales hoy dispersos u objeto de una inadecuada presentación o exposición digna de suscitar un interés más generalizado.

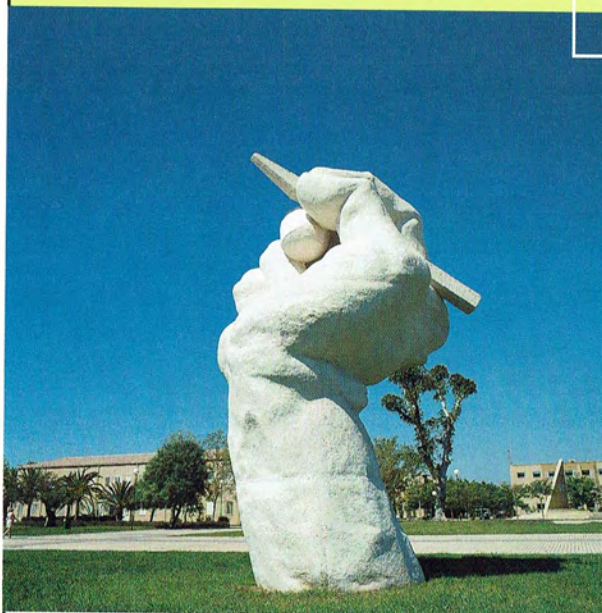
Se trata, sin duda, de una obra singular en el contexto arquitectónico del Estado, en la línea de los nuevos museos de vanguardia, que aúnan funcionalidad con impacto estético, objeto ya de numerosas publicaciones y de diversos premios y reconocimientos internacionales, que se inserta con pleno derecho en el cuidado marco urbanístico de esta Universidad. El Museo ha de ser pieza clave de un nuevo concepto universitario, que prime la excelencia del discurso académico, a la vez que la formación integral, apoyada inevitablemente en un entorno innovador y de excepcional calidad.



## INTRODUCCIÓN

Antonio Ramos Hidalgo. Excmo. Vicerrector de Extensión Universitaria

Dibuixant l'espai, de Josep Azorín. *Campus U.A.*



El Museo de la Universidad de Alicante –MUA– surge como respuesta a las demandas del colectivo universitario, alumnos, profesores y personal de administración, en el seno de una universidad ya madura, que ha hecho de la calidad su premisa irrenunciable. Pero también es fruto de las exigencias de una sociedad civil tan dinámica e innovadora como es la propia de las comarcas alicantinas. Hacia todos ellos se dirige la programación cultural del amplio espectro abarcado por nuestro Museo.

La investigación científica es la garante de la calidad de los ámbitos expositivos contemplados. Las artes plásticas se centran en las corrientes de vanguardia y presta especial atención a la innovación artística en sus variadas formas de expresión. La recuperación del patrimonio y su muestra como objetos dotados de valor plástico, a la vez que didáctico, ocupa el área de etnografía. La preocupación por el mundo contemporáneo y por la sociedad de la información y del conocimiento se hallan en la base del ámbito de muestra e investigación sobre nuevos medios de comunicación, y ha dado origen al CENMCOM de la U.A., que se interesa por el ciberarte, la infografía, la música electroacústica y la cultura digital en general. La investigación llevada a cabo en los departamentos científicos de la U.A. genera resultados de enorme potencial didáctico y excelente valor para la divulgación de la Ciencia; muestras de esa investigación darán lugar a exposiciones temporales sobre arqueología, biología, historia, cartografía, diseño y comunicación, robótica, ingeniería, arqui-

tectura y otros muchos saberes universitarios.

El MUA nace con la obligación de hacer extensiva la contemplación de sus colecciones y exposiciones temporales a toda la sociedad, y por ello ha diseñado el desarrollo de itinerancias de sus muestras, a la vez que prevé colaboraciones con todos los museos interesados en el intercambio y el enriquecimiento mutuo.

De igual manera, el MUA será motor de iniciativas creadoras del colectivo universitario, en ámbitos como las artes plásticas, la fotografía artística, la escultura, el modelado, el ciberarte, el infoarte y otras manifestaciones artísticas emergentes.

Es obligación del MUA reservar un espacio para la recuperación de la memoria de la universidad que le acoge y da la vida, y para ello abre un programa de investigación y muestra de la historia de la U.A., desde sus orígenes y antecedentes hasta la actualidad, así como sobre la arqueología del solar que ocupa.

Consta de un auditorio que, en coherencia con las premisas antepuestas, se orientará hacia la investigación musical, las vanguardias de ese arte y hacia la recuperación del patrimonio musical autóctono, con una programación orientada preferentemente hacia la música étnica.

Finalmente, el MUA ha de convertirse en un centro de documentación e investigación de referencia respecto de los diferentes ámbitos que aborda.



## E L A U T O R

- 1989 Arquitecto por la E.T.S.A. Madrid  
 1988-1989, 1989-1990 Cursos de Doctorado en la E.T.S.A. Madrid  
 1991-1999 Profesor de Proyectos en la E.T.S.A. Valencia

## D. Alfredo Payá Benedito (Alicante, 1961)

## C O N C U R S O S / P R E M I O S

- 1985 PRIMER PREMIO, Concurso Nacional de Anteproyectos: ampliación de la Diputación de Alicante (con Javier García-Solera)  
 1988 PREMIO, Concurso Internacional European (con J. García-Solera)  
 1988 FINALISTA, Concurso Internacional European (con J. García-Solera)  
 1994 PRIMER PREMIO, Concurso Nacional. Museo Universidad de Alicante  
 1995 PRIMER PREMIO, Concurso Nacional. Centro de Tecnología Química en la Universidad de Alicante (con Javier García-Solera)  
 1996 PREMIO, Premios C.O.A.C.V. de Arquitectura: Centro de Salud en Elche  
 1997 PREMIO, "IV Bienal de arquitectura española 1994-1996"  
 1997 ACCÉSIT, Concurso de Anteproyectos: IV edificio de la Escuela Politécnica. Universidad de Alicante (con Deborah Domingo e Ignacio Peris)  
 1998 PREMIO, Fundación Camuñas. Jóvenes arquitectos  
 1998 MENCIÓN, Premios FAD  
 1998 PARTICIPANTE, II Encuentro Luso-Español de Arquitectura

## O B R A C O N S T R U I D A

- 1999 Vivienda unifamiliar en Vistahermosa. Alicante (con Javier García-Solera)  
 2000 Vivienda unifamiliar en Lahore. (Pakistán)  
 1992 29 viviendas en Aspe. I.V.V.S.A. (con Javier García-Solera)  
 1996 Edificio de Oficinas para la Diputación de Alicante (con Javier García-Solera)  
 1997 Centro de Salud. Elche, Alicante  
 1998 Vivienda unifamiliar en Godella, Valencia  
 1999 Vivienda unifamiliar en Tarifa, Cádiz

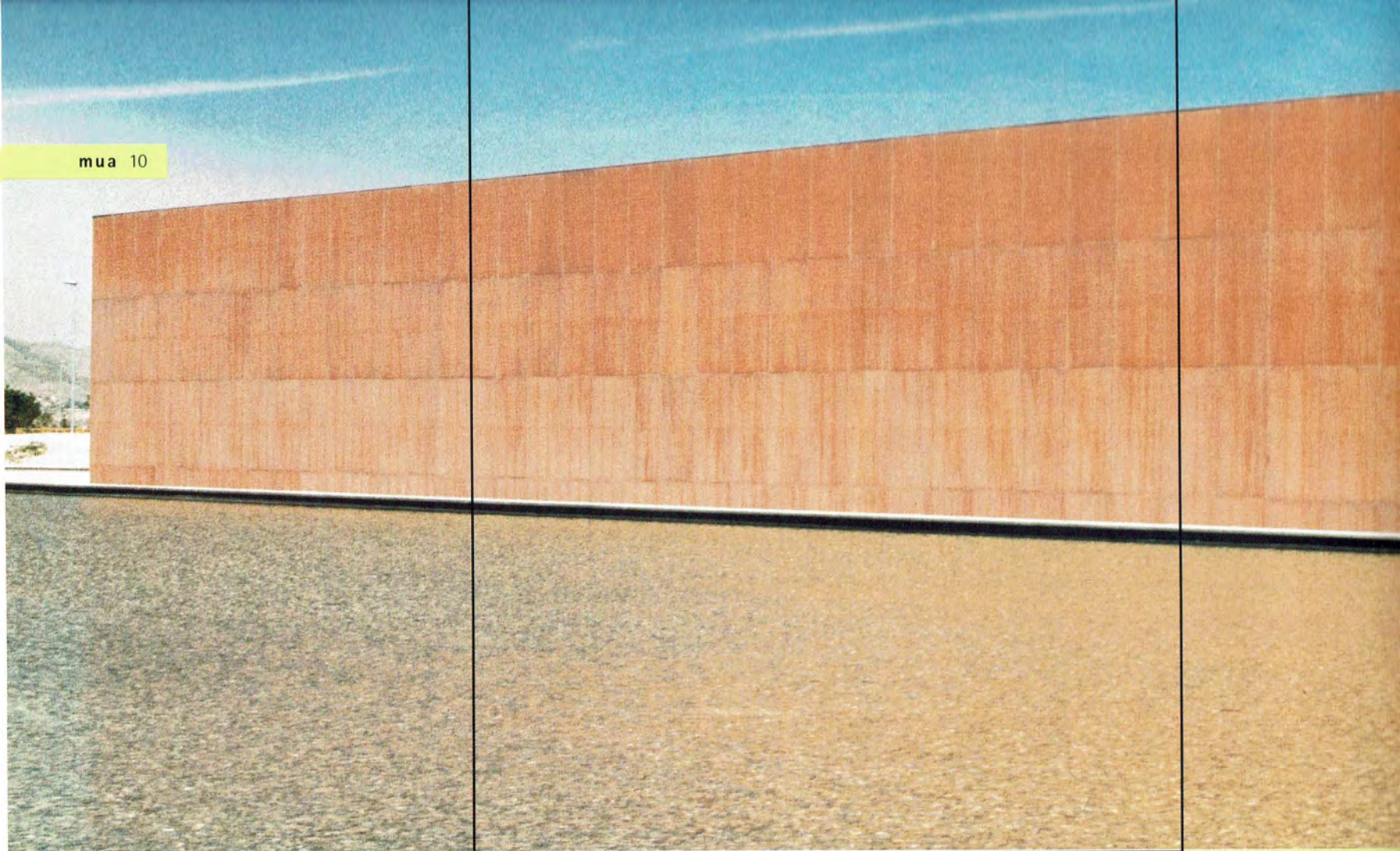


P R E M I O S - M U A -

- |             |           |  |
|-------------|-----------|--|
| <b>1998</b> | PREMIO    | Premio Architecti. Centro Cultural Belem:<br>Museo Universidad de Alicante |
| <b>1998</b> | FINALISTA | Premio MIES VAN DE ROHE<br>DE ARQUITECTURA EUROPEA                         |
| <b>1999</b> | FINALISTA | V Bienal de Arquitectura española 1996-98                                  |
| <b>1999</b> | FINALISTA | Premios F.A.D. de Arquitectura   |

M E N C I O N E S

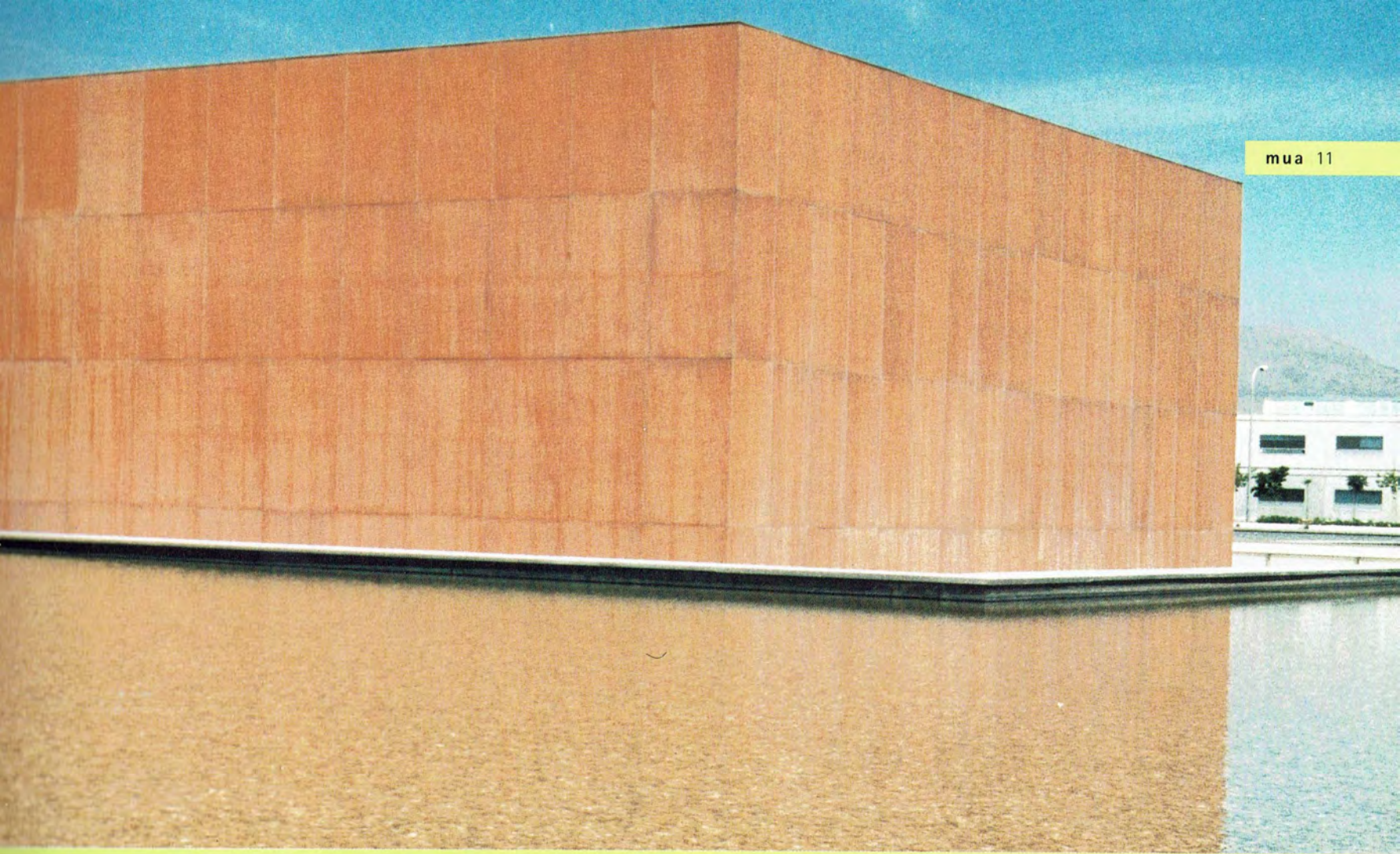
- |             |   |
|-------------|---|
| <b>1996</b> | Publicación C.O.A.C.V., <i>Dos concursos para la Universidad de Alicante</i>  |
| <b>1997</b> | Revista Arquitectura C.O.A.M.C., <i>Museo Universidad de Alicante. Más malditos todavía</i> , artículo de Alberto Campo Baeza |
| <b>1997</b> | Babelia, El País. <i>Museo Universidad de Alicante</i> , artículo de Adela García-Herrera                                     |
| <b>1998</b> | Quaderns, Nº 220  |
| <b>1998</b> | Arquitectura Viva, Nº 61  |
| <b>1998</b> | VIA, Nº 3, Revista del C.O.A.C.V.   |
| <b>1998</b> | Architecti, Nº 45   |
| <b>1999</b> | Architecture Today, Nº 96   |
| <b>1999</b> | ON Premis FAD 99  |
| <b>1999</b> | DB "Museums"  |
| <b>1999</b> | El Croquis (próxima publicación)  |
| <b>1999</b> | David Cohn, <i>Young Spanish Architects</i>   |



“

En un extremo del campus, definido por la autovía y las montañas como referencia lejana, la imagen reflejada de una caja rotunda flotando en un gran vacío excavado anuncia la presencia del edificio. Se muestra inaccesible...













...Al pie del estanque el suelo se deprime. Como un topo, el visitante irá descubriendo la profunda excavación que señala el recorrido a través de las diferentes salas...






Corte transversal  
Transversal section



Corte transversal  
Transversal section







...La piedra que rodea la excavación se muestra como si siempre hubiera estado allí, como si al excavar nos la hubiéramos encontrado. De esta manera, el suelo-terreno se convierte en recinto en el que se desarrollarán las diferentes manifestaciones artísticas...



...El patio, un vacío, se configura como elemento que articula las diferentes partes del museo, constituyendo a su vez un lugar apropiado para la meditación y el reposo. Desde este espacio puede accederse a todas las piezas del edificio: las salas del museo polivalente, el auditorio al aire libre, la sala cubierta y, por supuesto, al gran protagonista: la Caja...











...Estas cuatro piezas, desarrolladas, en una sola planta, constituyen dos parejas que dialogan dos a dos, por un lado los museos a través de sus espacios de circulación y, por otro, los auditorios que, enfrentados entre sí, tienen la posibilidad de incorporarse uno a otro...







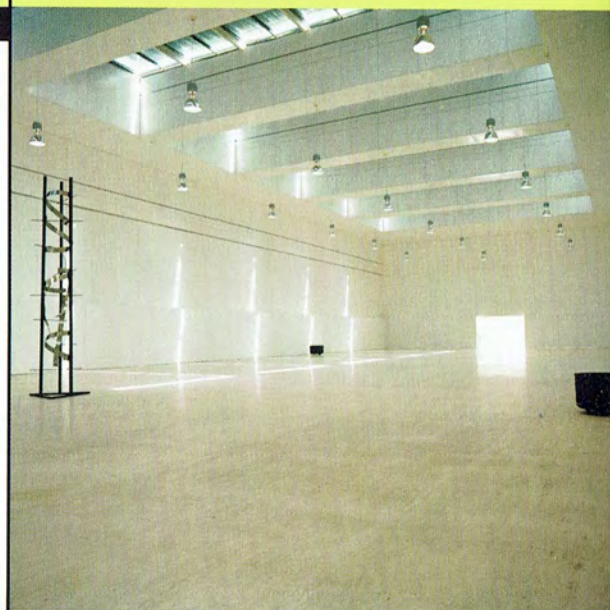




...La Caja, protagonista fundamental del conjunto, se ha planteado como una pieza de gran altura, flotante e ingrávida, con una pequeña rasgadura en su parte baja de forma que existe una total permeabilidad con el patio...

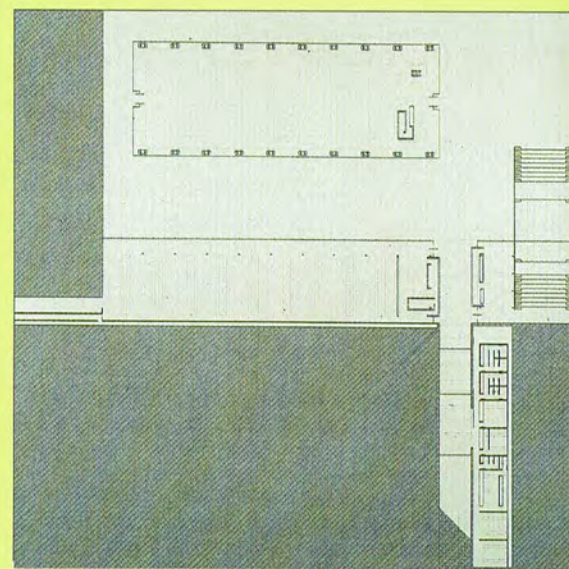


...La volumetría de la caja y el tratamiento de la luz serán responsables de cierta sensación de infinitud. Sus gruesos muros, compuestos de doble hoja, permiten alojar en su interior las instalaciones del edificio, así como los elementos audiovisuales necesarios para producir un espacio interactivo...









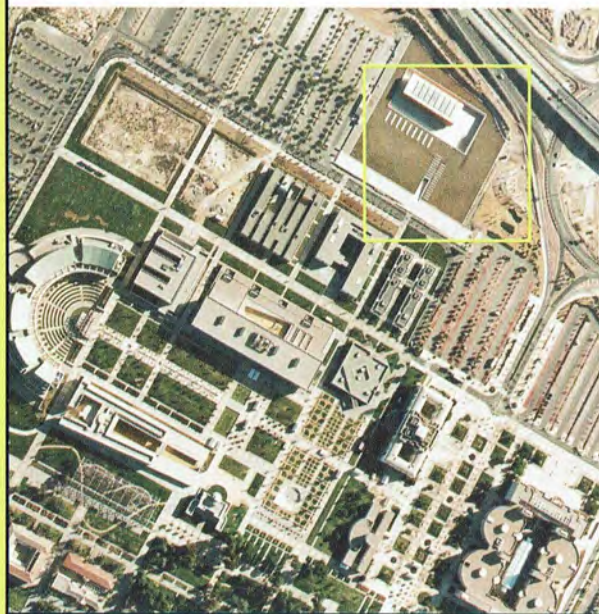
...Este recinto aislado del exterior, sólo se escapará hacia las perspectivas lejanas, un paisaje árido y montañoso. Los interiores vacíos se bañan de luz cenital. ”

Alfredo Payá Benedito









## SITUACIÓN

Universidad de Alicante,  
*Campus de Sant Vicent del Raspeig.*  
Alicante, España.



## EL EQUIPO

Arquitecto: Alfredo Payá Benedito

Aparejadores: Fernando Cortés, Marcos Gallo  
y Antonio Morata

Colaboradores del proyecto: Javier García  
Romero, Marta Orts, Paula Queralt y Carla  
Sentieri

Estructura: Pascual Sirvent

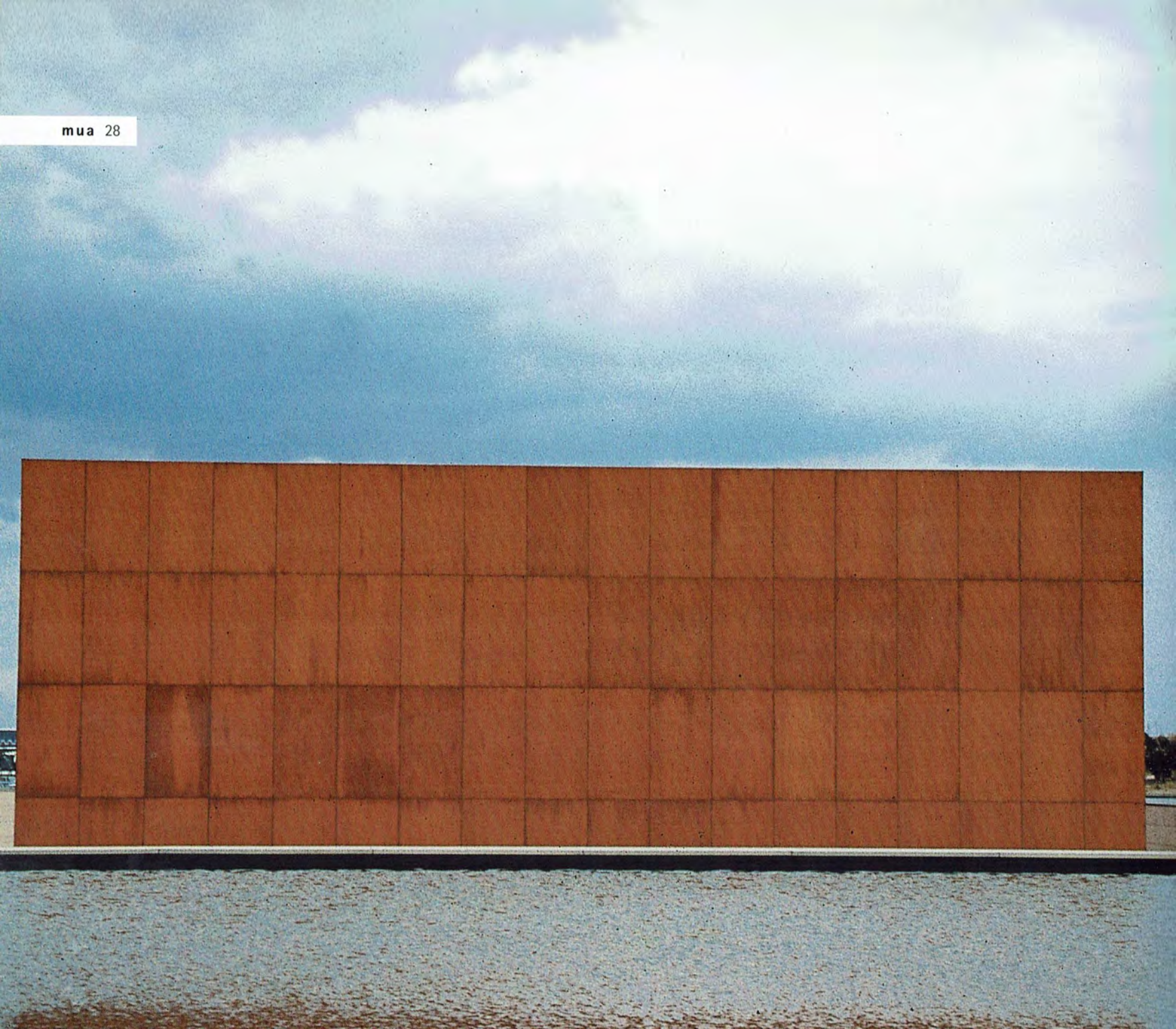
Instalaciones: José Mir y Antonio Sánchez

Construcción: Auxini













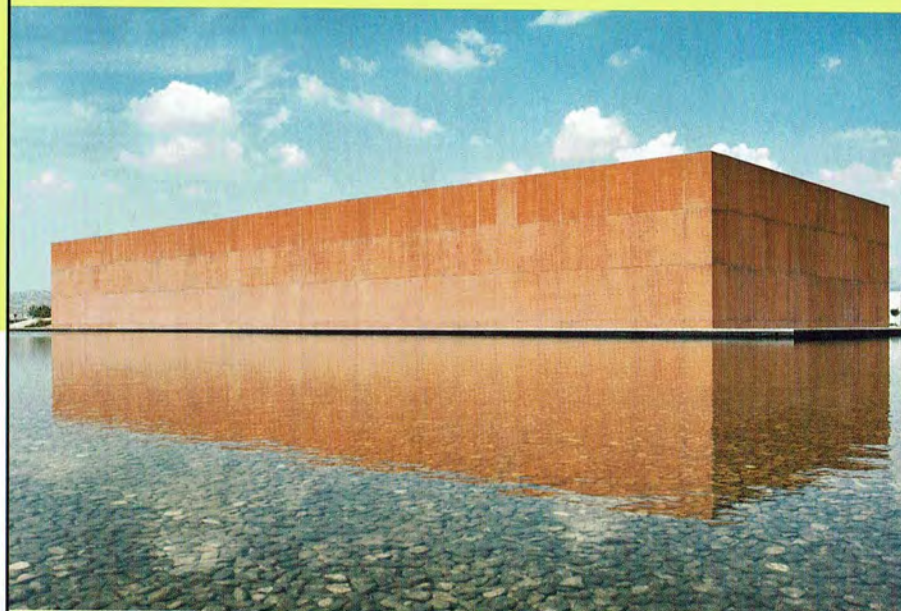
**mua**

Museu Universitat d'Alacant  
Museo Universidad de Alicante

La imagen corporativa está basada en la espectacular imagen del museo reflejada sobre el agua, y en los colores y las texturas de los materiales empleados para su construcción.

Haga una visita virtual en:  
<http://www.mua.ua.es>

Más información:  
<http://www.ua.es>





## EL MUSEO DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA IDEA

ALFREDO PAYÁ BENEDITO

El planteamiento de la construcción pasa por señalar inicialmente los aspectos que el edificio tiene que cumplir, el programa. Había que construir el edificio en dos fases. El museo debía contar con dos grandes espacios expositivos: uno para contener una colección permanente y otro para albergar exposiciones itinerantes y más dinámicas. Se requería además dos auditorios, uno cubierto y otro al aire libre; además, una zona de administración, servicios, publicaciones y archivos.

Además del programa, el edificio surge como respuesta a otros condicionantes como son la presión acústica y formal de la autovía, el interés por crear un espacio en que la relación entre el interior y el exterior fuera intensa, así como que se establecieran los mayores nexos posibles entre el edificio y el campus. Se buscaba también que el museo fuera un edificio emblemático, creativo y singular.

Para comprender mejor la tarea realizada, me gustaría plantear en qué consiste la labor del arquitecto –por lo menos como yo lo entiendo– en relación al proceso creativo de la obra. Para ello me parece indispensable hablar del concepto de simultaneidad. La simultaneidad entendida como un proceso en el que, no se sabe muy bien de qué forma, interviniendo gran número de factores al final conforman una respuesta/propuesta. En este proceso interviene y hay que atender a diversas cuestiones, desde las más disciplinares como la estructura, la construcción, los materia-

les; hasta otras que pertenecen a ese mundo de las cosas vividas, las imágenes que hemos percibido en algún momento, las relaciones del edificio consigo mismo y de éste con su entorno, el programa... un proceso complejo en el que se deben casar todos los condicionantes.

El proceso creativo de la obra es parecido a cuando se nos planteaba en la escuela un problema de Física, al que había que dar una solución; entonces estudiábamos los teoremas, las fórmulas, los procedimientos, los sistemas; y al final, con toda esa información, dábamos una respuesta.

El proyecto es un problema. Es un problema con muchas incógnitas, tenemos las herramientas y al final la resolución consiste en dar una respuesta única y simultánea a todas las solicitudes; disciplinares y extradisciplinares. Es un proceso complejo en el que hay muchas dudas, en el que se barajan, descartan y se dejan muchas ideas en el camino; hasta que al final se decide cuáles van a ser los aspectos que reforzarán la IDEA que resuelve el problema planteado. La arquitectura planteada como resolución de un problema.

Otro tema que está muy presente a la hora de pensar un edificio es el ambiente que se quiere crear en él, que éste envuelva de forma certera al usuario.

Me parece importante tener en cuenta que la Arquitectura es la única manifestación artística que siempre se ha hecho para algo; no ha habido ninguna obra de Arquitectura a lo largo de la historia que se haya hecho para nada. La Arquitectura siempre cumple una función: es para usarla. Esto muchas veces desde la propia



disciplina arquitectónica, incluso, se ha subestimado. Me parece importante que a la gente le guste los edificios, que esté a gusto en ellos. Concretamente aspiro a crear en los edificios el ambiente adecuado en el que el usuario se sienta a gusto. Esto no siempre ha sido así, la disciplina a veces incluso ha renegado de eso; ha habido frases de aliento en el sentido contrario. Esto ha sido muy negativo para la disciplina: se decía que cuando una obra no gustaba a la gente es que estaba demostrando su calidad; por otro lado también pienso que la Arquitectura es una gran desconocida, no se estudia en las escuelas, no aparece en la prensa ni en la televisión, en definitiva, no interesa.

Debo comentar algunas referencias de pinturas, esculturas y arquitecturas que en algún momento han estado a mi lado, y que a posteriori las he reconocido en el edificio del Museo. No son transposiciones literales; son imágenes que se tienen almacenadas en la memoria, inconscientemente; y no se sabe muy bien por qué mecanismo aparecen en el resultado de la obra.

No sé muy bien cómo explicar esto: si se me permite un par de citas, éstas pueden servir de apoyo para entender estas conexiones y empezar a mostrar las referencias que de alguna forma están presentes en el edificio.

Schopenhauer decía que "un loco es un hombre que ha perdido la memoria".

Giorgio de Chirico apoyándose en esta idea dijo que "la lógica de nuestros actos normales es un continuo rosario de relaciones entre las cosas y nosotros mismos".

El pintor norteamericano de este siglo Mark Rothko siempre me ha interesado. Su obra sugie-

re imágenes que aparecerán en el edificio del Museo. La obra de Rothko tiene que ver con la relación entre materiales, la relación entre dos planos, con esa especie de indefinición, de *sfumatto* que hace que los planos se vean superpuestos o solapados, que son planos que entran en relación. Esto es algo que me ayudará a resolver algunas cuestiones del edificio. (Fig. 1 y 2).

En "El sol del membrillo", Antonio López cuenta cómo un profesor le decía en las clases de pintura de la Escuela que lo importante era captar la luz, la atmósfera en los cuadros. Él reconoce no entender nada en el momento y sólo mucho más tarde explica cómo llega a reconocer en las sabias palabras del maestro toda la justificación a su obra. Para mí siempre el tema de la Luz, la Atmósfera ha despertado una gran inquietud, he intentado explorar estos aspectos en esta obra.

La naveta de Tudons, en la isla de Menorca, un monumento megalítico de reducidas dimensiones: considero importante referirlo aquí por la idea del espacio interior. La luz cenital consigue englobar el espacio reforzando cada uno de los planos que lo conforman, el techo las paredes y el suelo. (Fig. 3 y 4).

La obra pictórica de Giorgio de Chirico me interesa por la luz de grandes contrastes, de sombras fuertes. Un pintor que entiende perfectamente la luz mediterránea de recintos cerrados que albergan edificios, plazas espacios, públicos. (Fig. 5 y 6).

Hay momentos en que el edificio del Museo de la Universidad de Alicante se descubre y genera espacios que recuerdan el templo de Edfú, en Luxor, espacios en los que se busca protección, aislarse. Cómo entran en juego los planos que



conforman un diedro, cómo se establecen conexiones y relaciones entre ellos: el espacio que rodea el templo protege y aísla el edificio del exterior; esto me sirve para conseguir el ambiente que me interesaba: la calma y quietud que quería que tuviese el museo. Es una operación muy sencilla: crear un recinto que a su vez está protegido por otro abierto al cielo pero cerrado en su relación con el exterior más próximo. (Fig. 7 y 8).

La escultura *Plaza de la ciudad* de Alberto Giacometti recoge la relación que quería conseguir entre los espacios del museo. Un espacio abierto, plural, público, para usarlo, un espacio versátil, dinámico, que propicie el intercambio y la generación de cualquier actividad artística. Me gustaría que fuese para disfrutar de él. Un espacio en el que se pueda conseguir relajación y quietud. Esa idea aparece en esta obra de Giacometti; el espacio público, la plaza; con los personajes que no se miran: cada uno lleva su camino. Es una pieza que entiendo refleja de forma extremadamente certera las relaciones en el mundo contemporáneo: cada vez más impersonales, autónomas, más individuales. Por otro lado, la situación de las piezas en el conjunto también habla del intento de aproximación entre los individuos y de una cierta idea de creación de un espacio común fraguado desde caminos diversos, diferentes. (Fig. 9 y 10).

Una referencia muy clara es el Recinto Ferial de la Casa de Campo de Asís Cabrero. Es un edificio donde aparecen los temas de la construcción de la CAJA y de la relación interior-exterior que están en el Museo: la grieta de luz que pone en relación el edificio con el espacio arbolado de la

Casa de Campo, y la búsqueda de la continuidad espacial. Esta misma idea aparece en muchos dibujos de Mies van der Rohe, donde se encuentra ese mundo de relaciones entre interior y exterior, los espacios interiores se confunden con los exteriores, se incorporan unos a otros; la relación del interior con la naturaleza. Pienso que son imágenes muy sugerentes en las que hay una síntesis de todos los problemas a los que los arquitectos nos enfrentamos: cómo se va a asentar el edificio en su entorno, cómo se va a relacionar con él, cómo organizar todas esas relaciones entre los espacios y los distintos ambientes que hacen que se enriquezcan entre sí. (Fig. 11 y 12).

El uso del agua en la arquitectura histórica es una referencia clara que aparece en el Museo; la Alhambra, la arquitectura de Le Corbusier en Chandigarh, o los edificios de Louis Kahn en Bangladesh usan el agua como elemento de reflexión. La seducción de la imagen especular. (Fig. 13 y 14).

Otras ideas del Museo aparecen en arquitecturas orientales, templos budistas..., el caminar al ritmo que imponen los pilares que aparecen en el patio sugiere la idea de modulación. La modulación estará presente en todo el proceso de construcción del edificio: la estructura, la madera, la piedra ... El edificio del Museo está obsesivamente modulado: creo que al final esta obsesión, además de sistematizar la construcción, ofrece una sensación de tranquilidad que ha estado siempre entre los objetivos. (Fig. 15 y 16).

Otro tema extraído de estas arquitecturas es la inaccesibilidad. La cuestión del recinto cerrado que contiene a otro; la sensación de percibir un



edificio al que no se puede llegar, un patio inaccesible, un espacio que se construye pero que no se pisa. Es un tema que aparece en los templos orientales, en los castillos y construcciones fortificadas; siempre me parece interesante.

Cuando me planteo el carácter que quiero dar al Museo, cómo entiendo que debe ser, recuerdo el Museo Kimbell de Kahn y una conferencia de Josep Maria Montaner en la Escuela de Arquitectura de Valencia en la que hablaba de los modelos de museos. Clasificó los diferentes tipos de museos desde la antigüedad. Me quedé con los últimos; contaba cómo en los años sesenta empezó una tendencia de museos-caja cerrada y esto había dado paso a los museos-acontecimiento. Los museos en que la propia función del museo es un divertimento, casi Disneylandia. Entre la caja hermética y Disneylandia. Hubo una cosa que dijo que me interesó especialmente: comentó que la luz es el material básico de la arquitectura de los museos, y que la fusión de la luz cenital y la luz horizontal como elemento de relación con el exterior eran los pilares básicos del museo contemporáneo. La luz cenital propicia la lectura clara y eficaz de los objetos y la luz horizontal pone en relación al espectador con el exterior. (Fig. 17 y 18).

La visita a un museo no es como ir al cine. El cine te transporta a un mundo diferente al que estamos viviendo que sólo vuelve a hacerse presente cuando acaba la película y se sale al exterior. En un museo, en todos los espacios de circulación y relación el usuario puede compaginar la observación de los objetos con pequeños contactos con el exterior.

Quiero reivindicar aquí la Arquitectura como disciplina ligada al mundo de las ideas, del pensamiento. La construcción de ideas. La arquitectura no es un problema de formas, las formas son sólo la manera que la arquitectura tiene para expresarse, como las palabras para el escritor. Cuando estoy pensando un edificio no sé a priori qué forma va a tener; tendrá la que mejor responda a la idea que quiero transmitir.

En los primeros croquis el edificio no está claro, se está pensando en una pieza que flote, sobre un vacío o sobre el plano del suelo; sí que está clara la idea de volumen cerrado rodeado de árboles con el efecto seguro de flotación, de ingravidez. Aparecen otras ideas de un espacio hundido y otro flotante, de cómo van a convivir uno y otro, de las relaciones entre ellos. Pero aunque entonces todavía había muchas dudas se analizan las distintas posibilidades, hay ideas que aparecen constantemente a lo largo del desarrollo. (Fig. 19).

Más tarde se toma la decisión de hacer una profunda excavación en el terreno donde se desarrollen las diferentes salas; esto proporciona el aislamiento que se busca con respecto a la autovía y lo que podría ser el bullicio del Campus. Introducirse por debajo del nivel del suelo era un buen mecanismo para conseguir esto.

Aparece el tema fundamental del Museo: Una caja ingravida de madera flota sobre una caja excavada de piedra, el vacío entre ambas representa el espacio contemporáneo, abierto, versátil, libre. El agua, el otro material básico del proyecto, se encarga con sus reflejos de reforzar todo esto. (Fig. 20).



Como un topo, el visitante accede a través de la rampa y contemplando la profunda excavación del terreno le van apareciendo las diferentes salas del museo. La escala de los diferentes espacios va cambiando, espacios comprimidos se suceden con otros de gran altura estableciendo un juego infinito de compresión-descompresión. El tema de la inaccesibilidad, –que como ya he comentado antes está en la génesis de la idea del proyecto–, se consigue interponiendo la lámina de agua entre el plano del campus y la caja emergente: vemos esta pieza pero no cómo acceder hasta ella. Me parece sugerente esa sensación de no poder acceder al edificio que se está observando en la lejanía; ese componente voyeurista que tiene el edificio me agrada.

Al principio, –en el proyecto desarrollado para el concurso–, el acceso al edificio se hacía a través de una enorme puerta que a modo de puente levadizo invertido permitía introducirse en el terreno por debajo del plano del estanque. Cuando el Museo estaba cerrado la puerta se bajaba y desaparecía debajo del agua. La puerta no se construyó por su alto coste, era carísima. Siempre ocurre, durante el proceso de proyecto, que hay que cambiar cosas, renunciar a algunas por otras, creo que eso no es tan malo, está bien, hay que saber renunciar a cosas, lo queremos todo y todo no se puede tener. De esta forma se llegó a la solución actual, a mí me gusta.

Durante el proceso de proyecto el estanque no estaba claro: se planteó que fuese un jardín, o parte estanque y parte jardín, pero al final se optó por que fuese agua. Tengo que agradecer la confianza de la Universidad por aceptar final-

mente la construcción del estanque; he de reconocer que siempre pensé que acabaría siendo una pradera de césped.

En todos los dibujos de las distintas fases del proyecto aparecía obsesivamente dibujada alrededor del Museo una masa de árboles. Tenía la pretensión de que desde el interior del patio rehundido se vieran las copas de los árboles que rodearían el Museo, y a lo lejos las montañas que están más allá del Campus. Las montañas aparecen en la lejanía, se ven desde distintos puntos del patio, hay que buscarlas. Me parecía bonito conseguir que cuando nos encontráramos en el interior del Museo, en el patio, nos sintiéramos descolocados, sin referencias, sólo con las montañas, los árboles, el cielo y el propio edificio, tener la sensación de estar realmente en otro sitio, en otro lugar, aproximarnos a la idea que contaba antes que se produce cuando vamos al cine, o cuando nos montamos en un avión y aparecemos en el otro extremo del mundo. Siempre me ha gustado esto de poder trasladar al espectador de un lugar a otro.

Otra cosa fundamental en todos los edificios son los espacios de circulación. En el Museo quería establecer una relación borgiana entre estos espacios, relacionándolos por parejas, dos a dos. Aparece esta relación entre los edificios de exposición: el edificio bajo produce una abertura con un gesto de abrirse para mirar la caja más alta y a su vez la caja de madera produce una grieta estrecha porque la sala que mira es más baja. Esta relación se produce también entre los auditorios. Se establece de esta forma la idea de plaza, de espacio público, transparencias, vidrios que desaparecen y establecen continuidad entre



el interior y el exterior; se produce todo ese mundo de relaciones. (Fig. 21).

En la construcción de un edificio como en el proceso de proyecto hay una gran cantidad de personas trabajando. Es más, creo que no es posible que una obra salga bien si no hay intereses comunes, si no existe una propiedad inteligente y respetuosa, una constructora razonable, y un equipo de personas capaces de dar soluciones a todos los problemas que inevitablemente se van presentando.

El recorrido por el edificio es bastante sencillo: se baja por la rampa de acceso y a la derecha está la zona de servicios, administración y publicaciones; se sigue bajando y unos muebles acogen y conducen al auditorio a la derecha y a sala de exposiciones temporales a la izquierda. Al frente, el patio donde se inserta el edificio de madera. Desde el patio se controla todo el Museo. La iluminación se produce a través de lucernarios. Los vidrios ponen en relación todos los espacios del edificio. (Plano 1, planta de situación, Plano 2 Planta, Plano 3 Secciones).

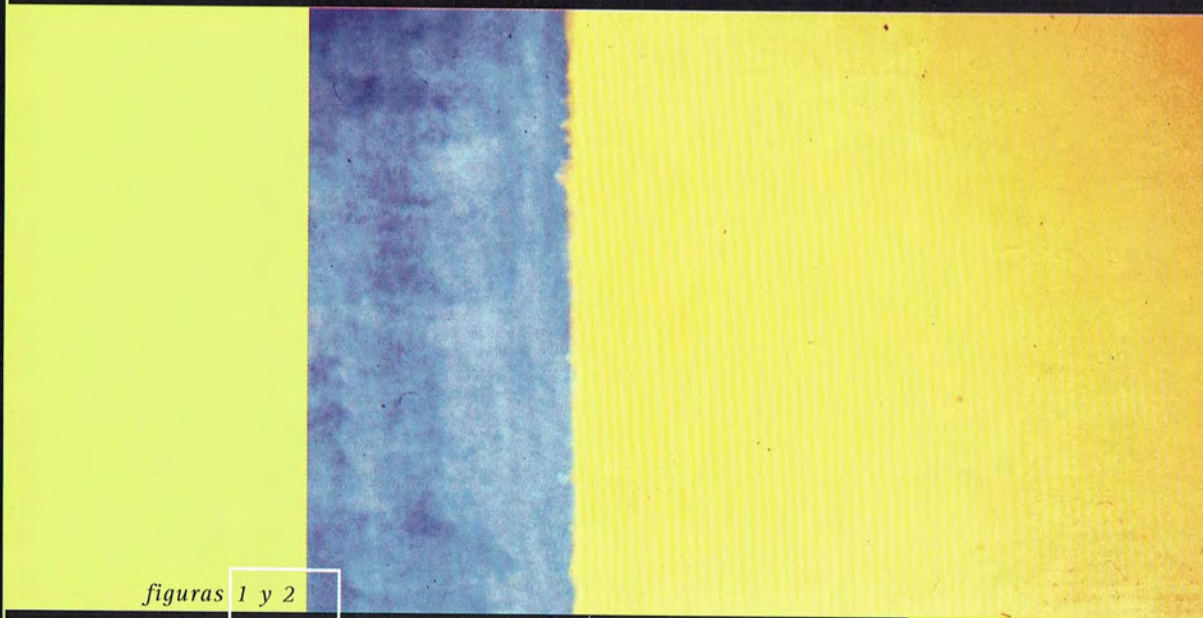
El proceso de construcción del edificio fue muy interesante. Se comenzó excavando el vaso que contendría todos los espacios del Museo (fig. 22). Fue muy interesante el montaje de la estructura metálica: se construyó en Barcelona en taller y se trajo mediante transportes especiales de forma que el montaje fuera sencillo y rápido, esta forma permite trabajar con mayor precisión (fig. 23). La estructura metálica de la caja se colocó pórtico a pórtico, (fig. 24) de pórtico a pórtico se colocan las vigas que servirán para arriostrarlo (fig. 25), más tarde se colocó un sistema de montantes metálicos y de madera de

forma que se pudieran atornillar los paneles de madera de la fachada (fig. 26 y 27). Este sistema constructivo es el "Ballon Frame" americano que está basado en los entramados. Entre ambos cerramientos y alrededor del edificio discurren unas pasarelas que permiten el mantenimiento de instalaciones, registro de los sistemas de iluminación así como ubicar los sistemas audiovisuales que se quiera proyectando de unas paredes a otras del edificio. De esta forma el interior del edificio se convierte en unas grandes pantallas donde proyectar vídeos, fotografías, cine... Había una gran preocupación porque el edificio permitiera desarrollar exposiciones y montajes diversos (fig. 28).

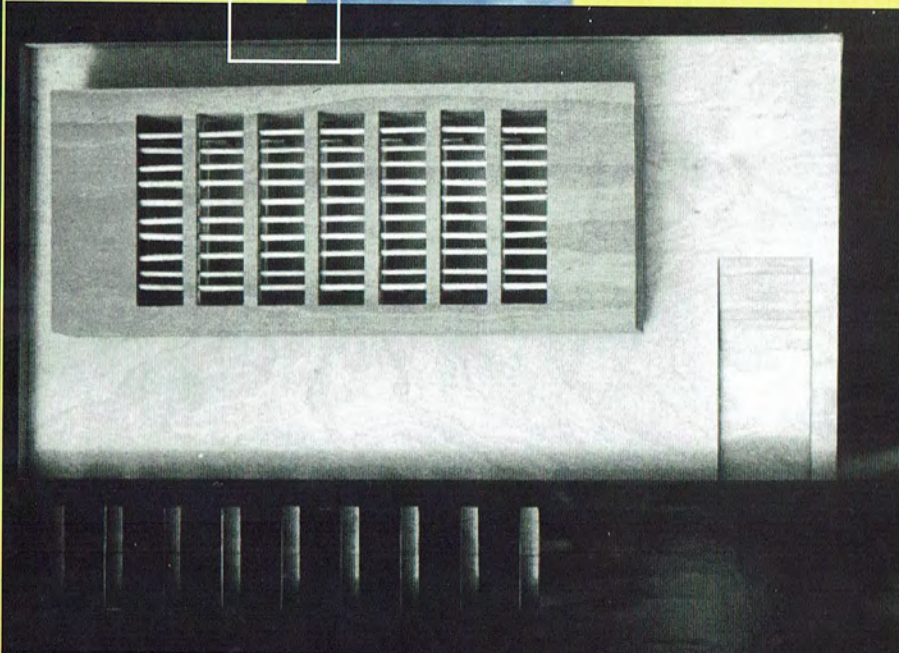
La caja de madera y el resto de salas del Museo están relacionados a través de una rígida modulación que ata los distintos espacios y también las estructuras, los paneles de madera y el Travertino de forma que se consiga el orden y el ritmo que fuera capaz de generar ese espacio tranquilo, sereno.

A veces, los dibujos, las maquetas y la propia realidad del Museo construido se confunden. Las formas sencillas poseen una potencia especial que radica no en el tamaño, ni en el hecho de que se hayan construido sino en una geometría rotunda y pura. Esto es algo que he aprendido de las arquitecturas de la antigüedad: Egipto, Roma, Grecia, su capacidad para atraparnos no está tanto en su forma sino en su geometría (fig. 29, 30, 31, 32).





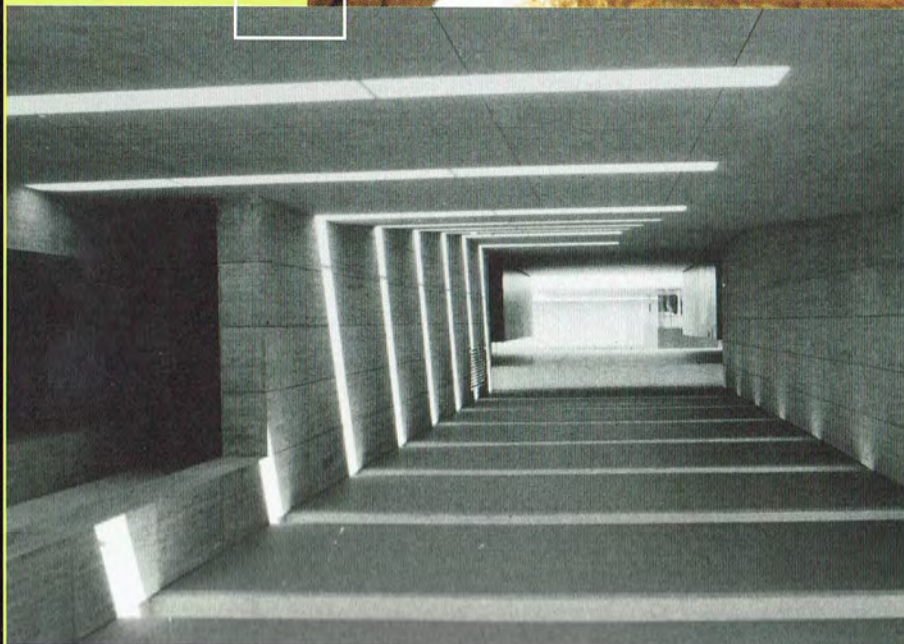
*figuras 1 y 2*



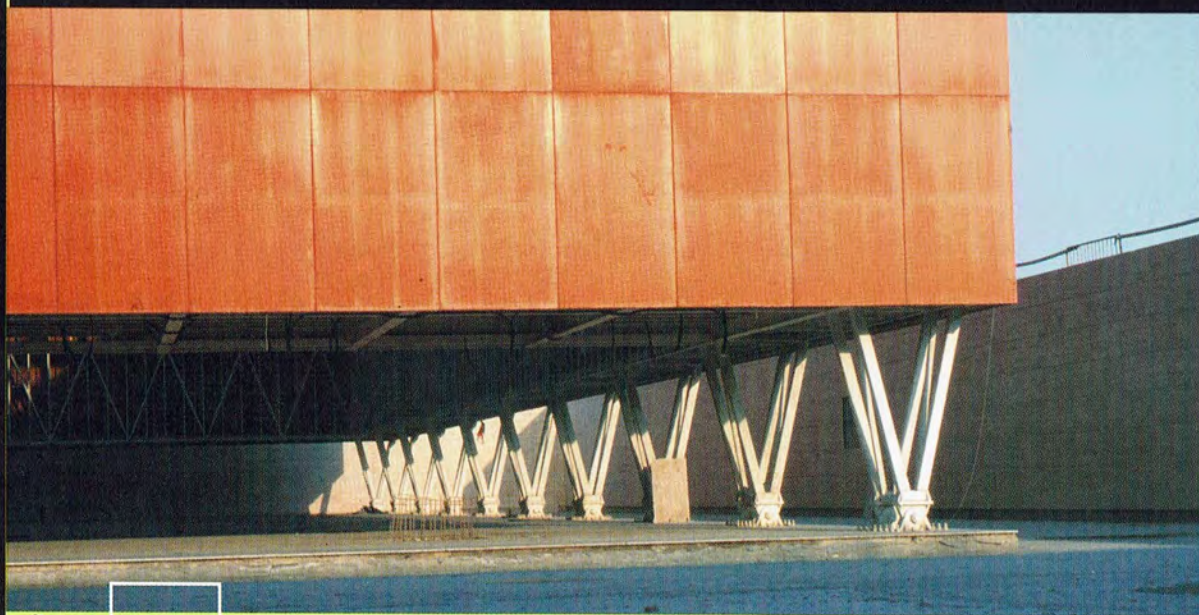




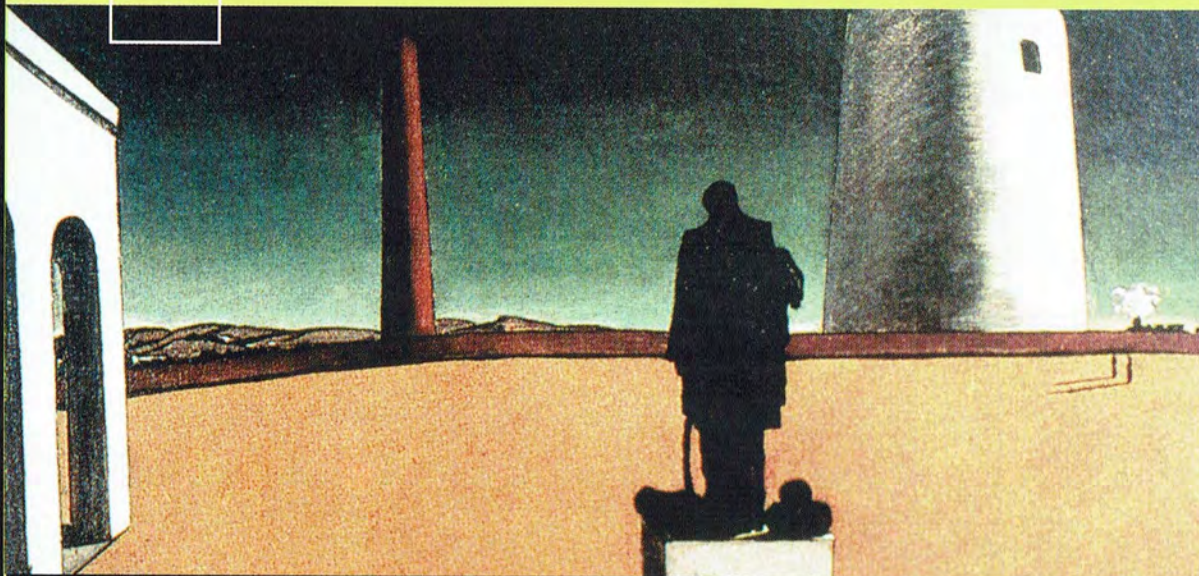
figuras 3 y 4



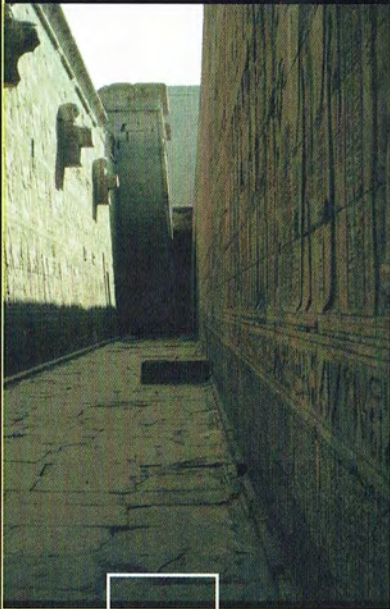




figuras 5 y 6



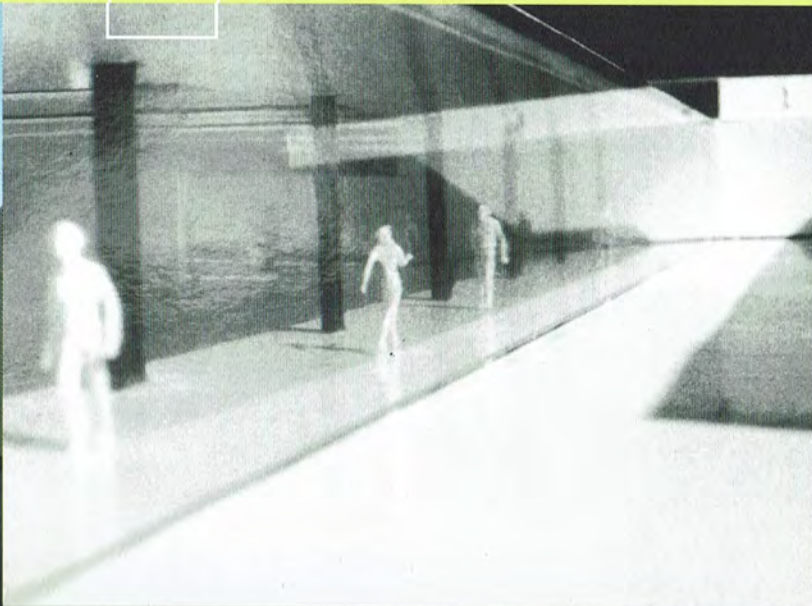
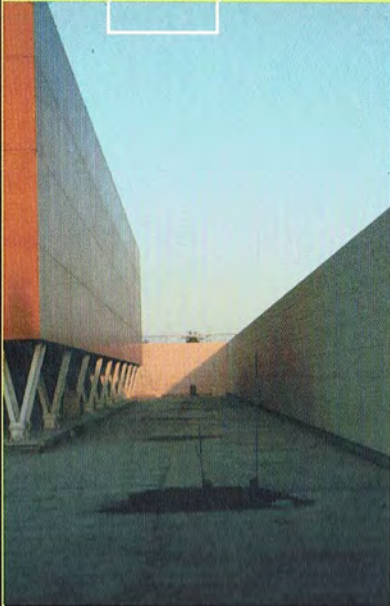




figuras 7 y 8

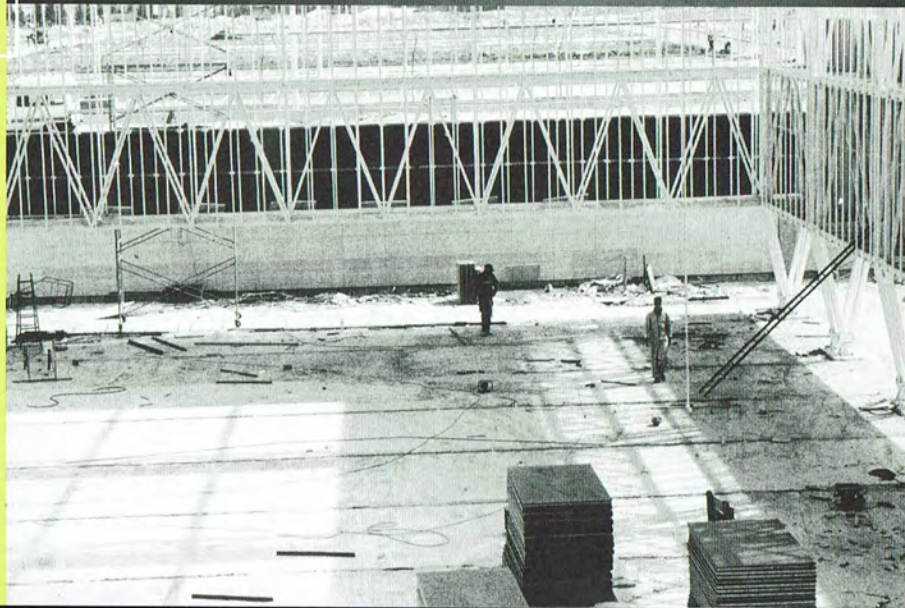


figuras 9 y 10



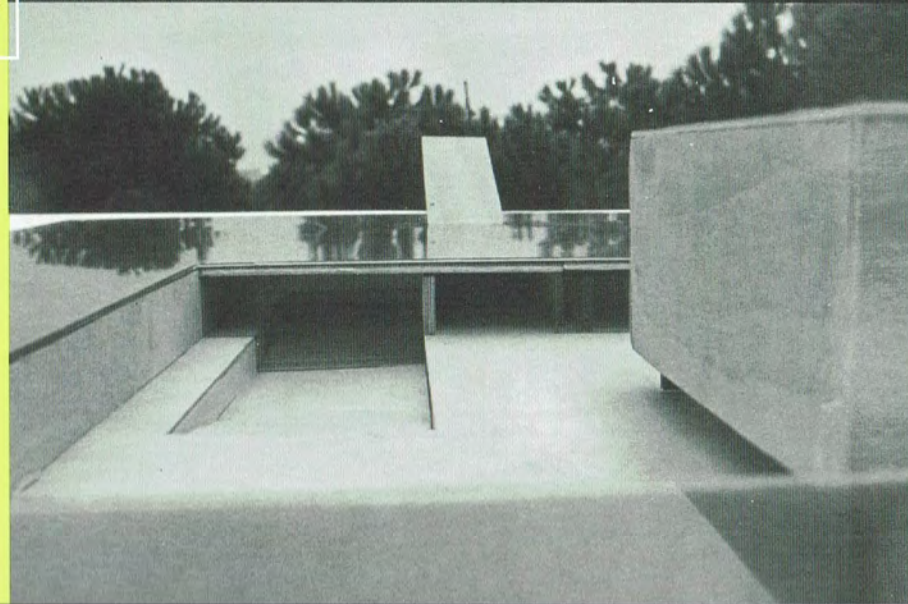


*figuras 11 y 12*

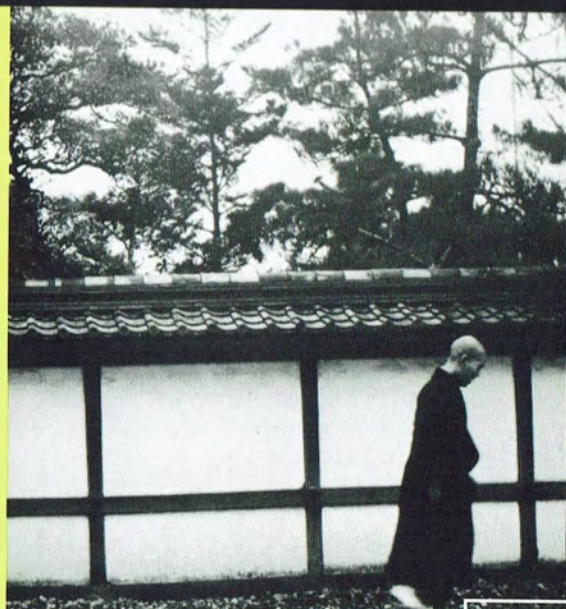




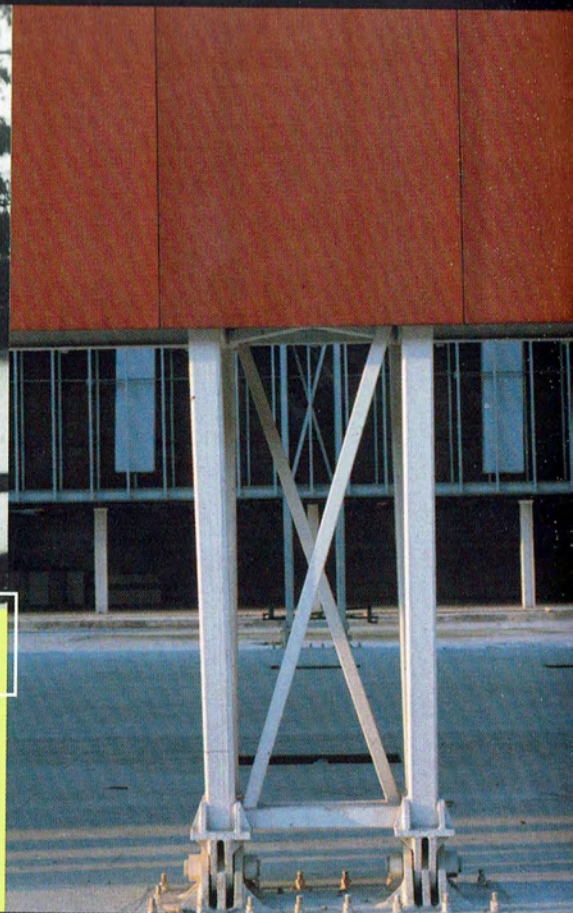
*figuras 13 y 14*







*figuras 15 y 16*





*figuras 17 y 18*





figura 19

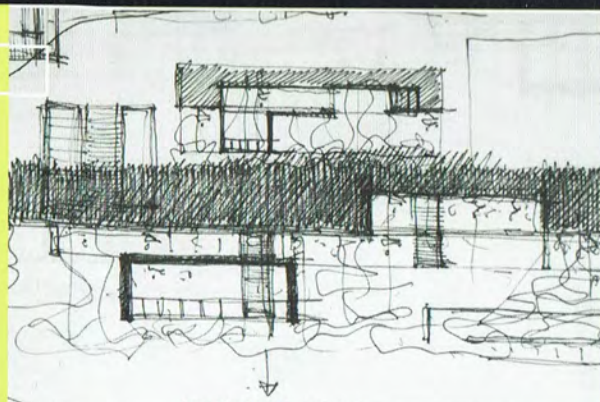


figura 20

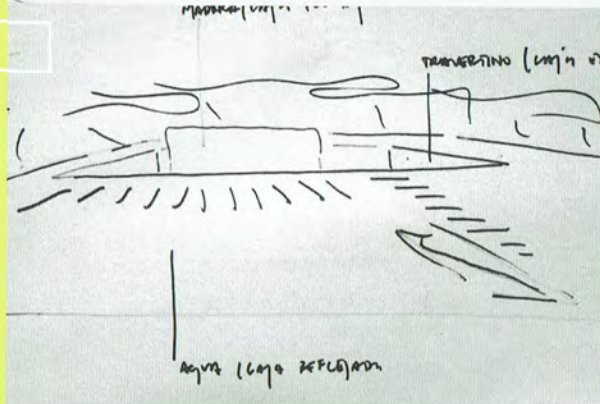
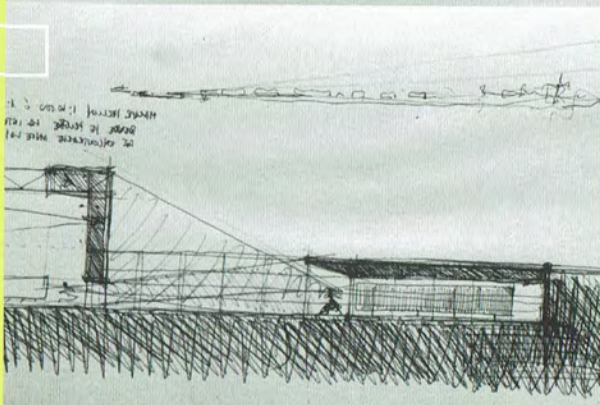


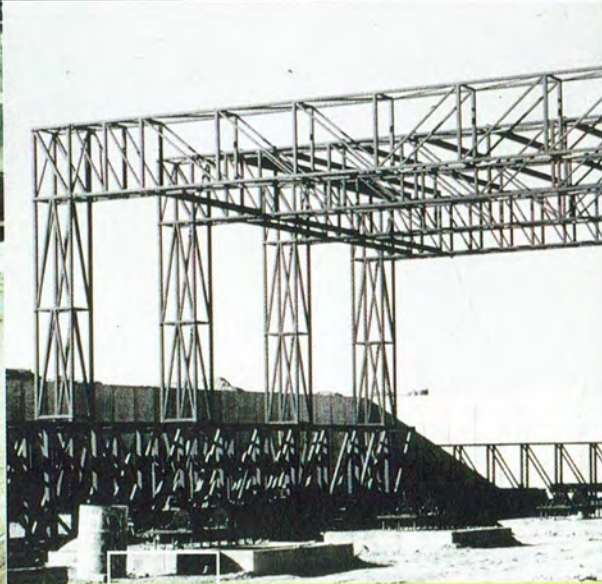
figura 21







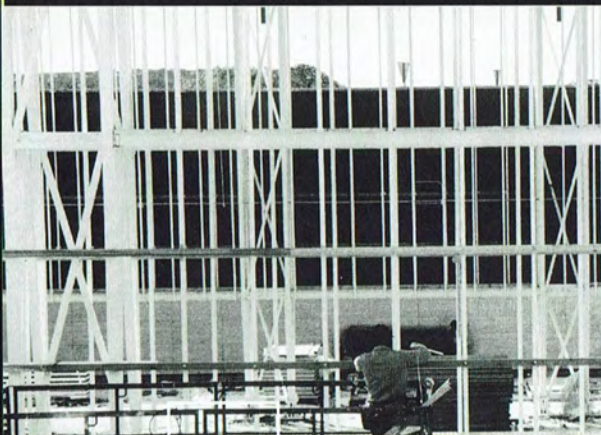
figuras 22 y 23



figuras 24 y 25







figuras 26 y 27

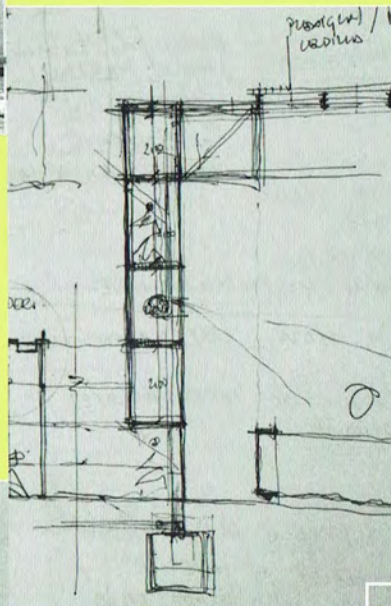
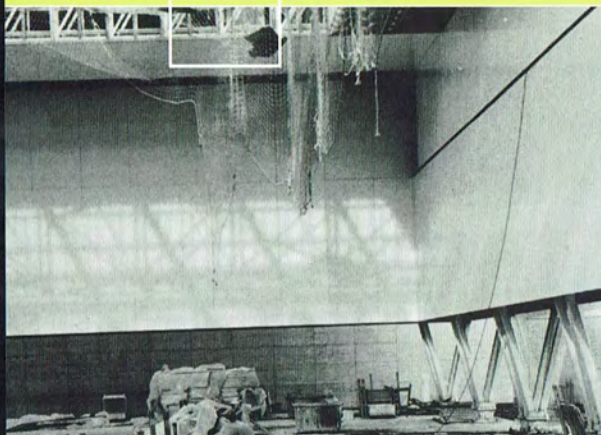
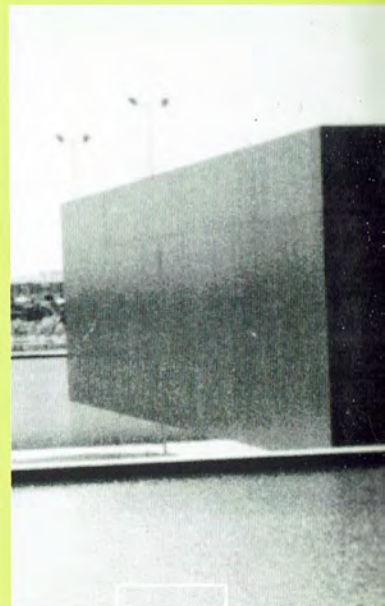
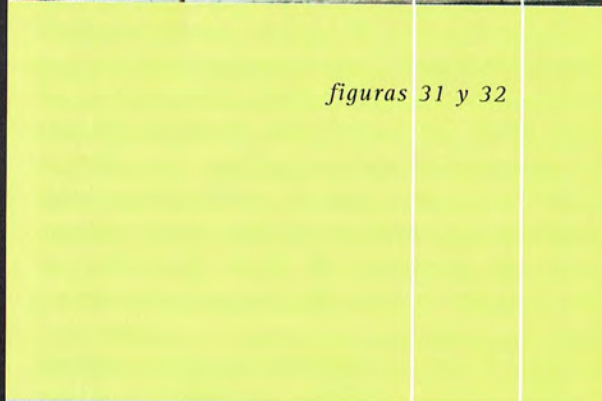
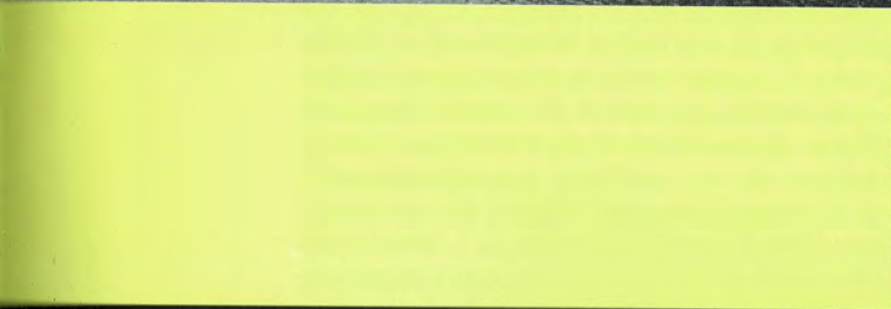
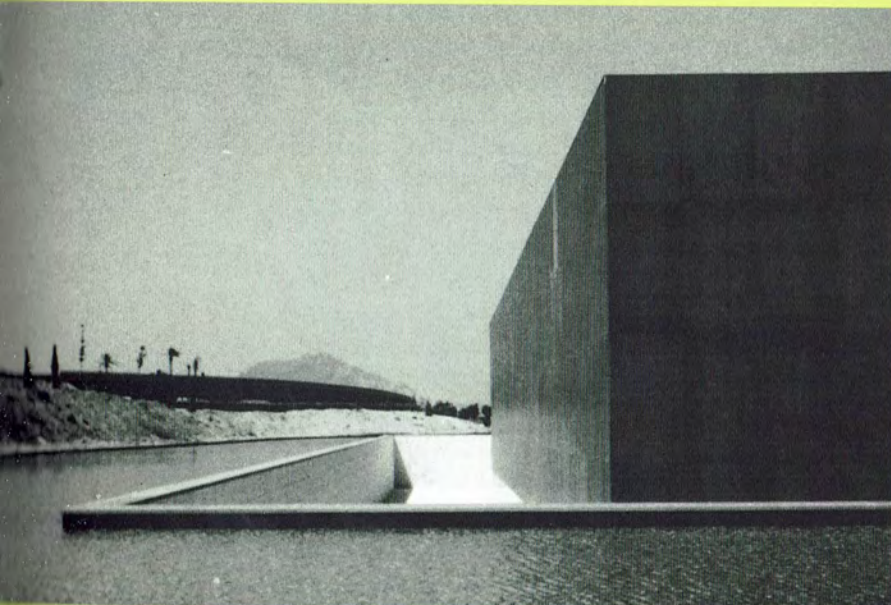
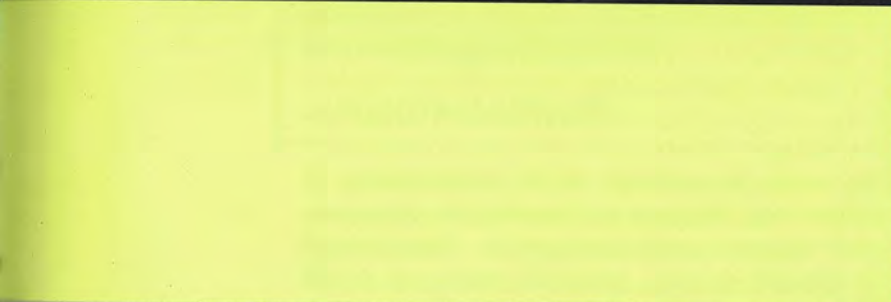


figura 28

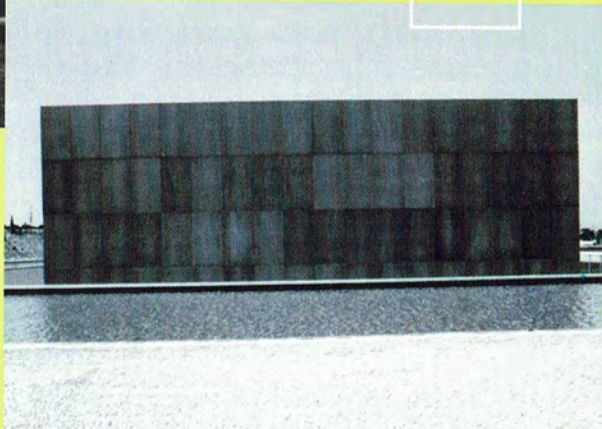


figuras 29 y 30





*figuras 31 y 32*







**mua**

Museu Universitat d'Alacant  
Museo Universidad de Alicante

**Producción** Universidad de Alicante  
Vicerrectorado de Extensión Universitaria  
Secretariado de Cultura

**Concepto** Gabino Ponce Herrero

**Textos** Alfredo Payá Benedito

**Fotografía** J.M. Espí

**Diseño y maquetación** Daniel Rodríguez Valero

**Impresión y fotomecánica** Compobell, S.L., Murcia

**Depósito legal** MU-2370-1999



EL MUSEU DE LA UNIVERSITAT D'ALACANT:  
LA CONSTRUCCIÓ D'UNA IDEA

ALFREDO PAYÀ BENEDITO

El plantejament de la construcció passa per assenyalar inicialment els aspectes que l'edifici ha de complir, el programa. Calia construir l'edifici en dues fases. El museu havia de disposar de dos grans espais expositius: un dedicat a una col·lecció permanent i un altre per a allotjar exposicions itinerants i més dinàmiques. Es requeria, a més, dos auditoris, un cobert i un altre a l'aire lliure, i també una zona d'administració, serveis, publicacions i arxius.

A més del programa, l'edifici sorgeix com a resposta a altres condicionants com són la pressió acústica i formal de l'autovia, l'interès per crear un espai en què la relació entre l'interior i l'exterior fóra intensa i l'establiment dels majors nexes possibles entre l'edifici i el campus. Es buscava també que el museu fóra un edifici emblemàtic, creatiu i singular.

Per a comprendre millor la tasca realitzada, m'agradaria plantejar en què consisteix el treball de l'arquitecte –almenys com jo l'entenc– en relació al procés creatiu de l'obra. Per a fer-ho, em sembla indispensable parlar del concepte de simultaneïtat. La simultaneïtat entesa com un procés en què no se sap ben bé de quina manera, hi intervé un gran nombre de factors que, al final, conformen una resposta/proposta. En aquest procés intervenen diverses qüestions que cal atendre, des de les més disciplinàries com l'estructura, la construcció i els materials, fins a d'altres que pertanyen a aquest món de les coses viscudes, les

imatges que hem percebut en algun moment, les relacions de l'edifici amb si mateix i d'aquest amb el seu entorn, el programa... un procés complex en el que s'han de casar tots els condicionants.

El procés creatiu de l'obra és semblant a quan se'ns plantejava a l'escola un problema de Física, a què calia donar una solució; llavors estudiàvem els teoremes, les fórmules, els procediments, els sistemes; i al final, amb tota aquella informació, donàvem una resposta. El projecte és un problema; és un problema amb moltes incògnites. Tenim les eines i, al final, la resolució consisteix a donar una resposta única i simultània a totes les sol·licitacions, disciplinàries i extradisciplinàries. És un procés complex en què hi ha molts dubtes, en el qual es barallen, es descarten i es deixen moltes idees pel camí, fins que al final es decideix quins seran els aspectes que reforçaran la *idea* que resol el problema plantejat. L'arquitectura plantejada com a resolució d'un problema.

Un altre tema que està molt present a l'hora de pensar un edifici és l'ambient que s'hi vol crear, que aquest envolte eficaçment l'usuari.

Em sembla important tenir en compte que l'arquitectura és l'única manifestació artística que sempre s'ha fet per a alguna cosa; no hi ha hagut cap obra d'arquitectura al llarg de la història que s'haja fet per a no-res. L'arquitectura sempre compleix una funció: és per a usar-la. Això moltes vegades, des de la mateixa disciplina arquitectònica, fins i tot, s'ha subestimat. Em sembla important que a la gent li agraden els edificis, que hi estiga a gust. Concretament aspire a crear als edificis l'am-



bient adequat en què l'usuari se senta a gust. Això no sempre ha estat així. La disciplina, a vegades, fins i tot ha renegat d'això; hi ha hagut frases d'encoratjament en el sentit contrari. Això ha estat molt negatiu per a la disciplina: es deia que quan una obra no agradava a la gent era que estava demostrant la seua qualitat. D'altra banda, també crec que l'arquitectura és una gran desconeguda, no s'estudia a les escoles, no apareix en la premsa ni en la televisió. En definitiva, no interessa.

He de comentar algunes referències de pintures, escultures i arquitectures que en algun moment han estat al meu costat i que, *a posteriori*, les he reconegudes a l'edifici del Museu. No són transposicions literals; són imatges que es tenen emmagatzemades en la memòria, inconscientment; i no se sap ben bé per quin mecanisme apareixen en el resultat de l'obra.

No sé exactament com explicar-ho: si em permeteu un parell de citacions, aquestes poden servir de suport per a entendre aquestes connexions i començar a mostrar les referències que d'alguna forma estan presents a l'edifici.

Schopenhauer deia que "un boig és un home que ha perdut la memòria".

Giorgio de Chirico, recolzant-se en aquesta idea, va dir que "la lògica dels nostres actes normals és un continu rosari de relacions entre les coses i nosaltres mateixos".

El pintor nord-americà d'aquest segle Mark Rothko sempre m'ha interessat. La seua obra suggereix imatges que apareixeran a l'edifici del Museu. L'obra de Rothko té a veure amb la relació entre materials, la relació entre dos plans, amb aquella espècie d'indefinició, de *sfu-*

*matto* que fa que els plans es vegen superposats totalment o parcialment, que són plans que entren en relació. Aquest és un aspecte que m'ajudarà a resoldre algunes qüestions de l'edifici. (fig. 1 i 2).

En *El sol del membrillo*, Antonio López conta que un professor li Deia en les classes de pintura de l'escola que l'important era captar la llum, l'atmosfera, en els quadres. Ell reconeix no haver entès res en aquell moment i només molt més tard explica com arriba a reconèixer en les sàvies paraules del mestre tota la justificació a la seua obra. En mi, el tema de la llum, l'atmosfera, sempre ha despertat una gran inquietud, i he intentat explorar aquests aspectes en aquesta obra.

La naveta de Tudons, a l'illa de Menorca, un monument megalític de reduïdes dimensions: considere important fer-hi referència ací per la idea de l'espai interior. La llum zenital aconseguix englobar l'espai reforçant cada u dels plans que el conformen, el sostre les parets i el sòl (fig. 3 i 4).

L'obra pictòrica de Giorgio de Chirico m'interessa per la llum de grans contrastos, d'ombres fortes. Un pintor que entén perfectament la llum mediterrània de recintes tancats que allotgen edificis, places, espais públics, etc. (fig. 5 i 6).

Hi ha moments en què l'edifici del Museu de la Universitat d'Alacant es descobreix i genera espais que recorden el temple d'Edfú, a Luxor, espais en què es busca protecció, aïllament.

Com entren en joc els plans que conformen un diedre? Com s'estableixen connexions i relacions entre aquests?: l'espai que envolta el temple pro-



tegeix i aïlla l'edifici de l'exterior. Això em serveix per a aconseguir l'ambient que m'interessava: la calma i la quietud que volia que tinguera el museu. És una operació molt senzilla: crear un recinte que, al seu torn, està protegit per un altre obert al cel, però tancat en la seua relació amb l'exterior més pròxim (fig. 7 i 8).

L'escultura *Plaça de la ciutat*, d'Alberto Giacometti, recull la relació que volia aconseguir entre els espais del Museu. Un espai obert, plural, públic, per a ser usat; un espai versàtil, dinàmic, que propicie l'intercanvi i la generació de qualsevol activitat artística. M'agradaria que fóra per a gaudir-ne. Un espai en què es puga aconseguir relaxació i quietud. Aquesta idea apareix en aquesta obra de Giacometti; l'espai públic, la plaça, amb els personatges que no es miren: cadascun porta el seu camí. És una peça que, segons entenc, reflecteix de manera extremadament precisa les relacions en el món contemporani: cada vegada més impersonals, més autònomes, més individuals.

D'altra banda, la situació de les peces en el conjunt també parla de l'intent d'aproximació entre els individus i d'una certa idea de creació d'un espai comú forjat des de camins diversos, diferents (fig. 9 i 10).

Una referència molt clara és el recinte firal de la Casa de Camp d'Asís Cabrero. És un edifici en el qual apareixen els temes de la construcció de la *caixa* i de la relació interior-exterior que hi ha al Museu: l'esquerda de llum que posa en relació l'edifici amb l'espai poblat d'arbres de la Casa de Camp, i la recerca de la continuïtat espacial. Aquesta mateixa idea apareix en molts dibuixos de Mies van der Rohe, en els quals trobem aquest

món de relacions entre interior i exterior, on els espais interiors es confonen amb els exteriors, s'incorporen els uns als altres; la relació de l'interior amb la naturalesa. Crec que són imatges molt suggeridores en les quals hi ha una síntesi de tots els problemes a què els arquitectes ens enfrontem: com s'ha d'assentar l'edifici en el seu entorn, com s'hi relacionarà, com organitzar totes aquestes relacions entre els espais i els diferents ambients que fan que s'enriquesquen entre si (fig. 11 i 12).

L'ús de l'aigua en l'arquitectura històrica és una referència clara que apareix al Museu; l'Alhambra, l'arquitectura de Le Corbusier en Chandigarh, o els edificis de Louis Kahn a Bangla Desh usen l'aigua com a element de reflexió. La seducció de la imatge especular. (fig. 13 i 14).

Altres idees del Museu apareixen en arquitectures orientals, temples budistes, etc. Caminar al ritme que imposen els pilars que apareixen al pati suggereix la idea de modulació. La modulació estarà present en tot el procés de construcció de l'edifici: l'estructura, la fusta, la pedra, etc. L'edifici del Museu està obsessivament modulats: crec que, al final, aquesta obsessió, a més de sistematitzar la construcció, ofereix una sensació de tranquil·litat que ha estat sempre entre els objectius (fig. 15 i 16).

Un altre tema extret d'aquestes arquitectures és la inaccessibilitat. La qüestió del recinte tancat que en conté un altre; la sensació de percebre un edifici al qual no es pot arribar, un pati inaccessible, un espai que es construeix però que no es xafa. És un tema que apareix en els temples orientals, en els castells i les construc-



cions fortificades. Sempre m'ha semblat interessant.

Quan em plantege el caràcter que vull donar al Museu, com entenc que ha de ser, recorde el Museu Kimbell de Kahn i una conferència de Josep Maria Montaner a l'Escola d'Arquitectura de València en què parlava dels models de museus. Va classificar els diferents tipus de museus des de l'antiguitat; em vaig quedar amb els últims. Contava que en els anys seixanta va començar una tendència de museus-caixa tancada, i això havia donat pas als museus-esdeveniment, els museus en què la funció del museu és un *divertimento*, gairebé Disneylàndia; entre la caixa hermètica i Disneylàndia. Va dir una cosa que em va interessar especialment: va comentar que la llum és el material bàsic de l'arquitectura dels museus, i que la fusió de la llum zenital i la llum horitzontal com a element de relació amb l'exterior eren els pilars bàsics del museu contemporani. La llum zenital propicia la lectura clara i eficaç dels objectes, i la llum horitzontal posa l'espectador en relació amb l'exterior (fig. 17 i 18).

La visita a un museu no és com anar al cinema. El cinema et transporta a un món diferent del que estem vivint, que només torna a fer-se present quan acaba la pel·lícula i ixes a l'exterior.

En un museu, en tots els espais de circulació i relació, l'usuari pot compaginar l'observació dels objectes amb petits contactes amb l'exterior.

Vull reivindicar aquí l'arquitectura com a disciplina lligada al món de les idees, del pensament; la construcció d'idees. L'arquitectura no és un problema de formes. Les formes són només la

manera que l'arquitectura té per a expressar-se, com les paraules per a l'escriptor. Quan estic pensant un edifici, no sé *a priori* quina forma tindrà. Tindrà la que millor responga a la idea que hi vull transmetre.

En els primers croquis, l'edifici no està clar. S'està pensant en una peça que sure, sobre un buit o sobre el pla del sòl. Sí que està clara la idea de volum tancat envoltat d'arbres amb l'efecte segur de flotació, d'ingravitació.

Apareixen altres idees d'un espai enfonsat i un altre de flotant, de com conviuran l'un i l'altre, de les relacions entre aquests. Però tot i que llavors encara hi havia molts dubtes, s'analitzen les diferents possibilitats, i hi ha idees que apareixen constantment al llarg del desenvolupament (fig. 19).

Més tard es pren la decisió de fer una profunda excavació al terreny on es desenvolupen les diferents sales. Això proporciona l'aïllament que es busca respecte a l'autovia i el que podria ser l'enrenou del campus. Introduir-se per davall del nivell del sòl era un bon mecanisme per a aconseguir-ho.

Apareix el tema fonamental del Museu: una caixa ingràvida de fusta flota sobre una caixa excavada de pedra. El buit entre l'una i l'altra representa l'espai contemporani, obert, versàtil, lliure. L'aigua, l'altre material bàsic del projecte, s'encarrega amb els seus reflexos de reforçar tot això (fig. 20).

Com un talp, el visitant accedeix a través de la rampa i contemplant la profunda excavació del terreny, li van apareixent les diferents sales del museu. L'escala dels diferents espais va canviant. Espais comprimits se succeeixen amb altres de



gran alçària, establint un joc infinit de compressió-descompressió.

L'aspecte de la inaccessibilitat –que, com ja he comentat més amunt, està en la gènesi de la idea del projecte–, s'aconsegueix interposant la làmina d'aigua entre el pla del campus i la caixa emergent: veiem aquesta peça però no com accedir-hi. Em sembla suggeridora aquesta sensació de no poder accedir a l'edifici que s'està observant a la llunyania. Aquest component *voyeurista* que té l'edifici m'agrada.

Al principi –en el projecte desenvolupat per al concurs–, l'accés a l'edifici es feia a través d'una enorme porta que, a manera de pont llevadís invertit, permetia introduir-se al terreny per davall del pla de l'estany. Quan el Museu estava tancat la porta s'abaixava i desapareixia davall l'aigua. La porta no es va construir per l'alt cost que tenia: resultava caríssima. Sempre ocorre, durant el procés de projecte, que cal canviar coses, renunciar a algunes per altres. Crec que això no és tan roí. Està bé. Cal saber renunciar a coses. Ho volem tot i tot no es pot tenir. D'aquesta forma es va arribar a la solució actual, a mi m'agrada.

Durant el procés del projecte, l'estany no estava clar: es va plantejar que fóra un jardí, o part estany i part jardí, però al final es va optar perquè fóra aigua. He d'agrair la confiança de la Universitat per acceptar finalment la construcció de l'estany. He de reconèixer que sempre vaig pensar que acabaria sent un prat de gespa.

En tots els dibuixos de les diferents fases del projecte apareixia obsessivament dibuixada al voltant del Museu una massa d'arbres.

Tenia la pretensió que des de l'interior del pati reenfonat es veren les copes dels arbres que envoltarien el Museu, i a la llunyania, les muntanyes que hi ha més enllà del campus. Les muntanyes apareixen a la llunyania, es veuen des de diferents punts del pati, cal buscar-les.

Em semblava bonic aconseguir que, quan ens trobàrem a l'interior del Museu, al pati, ens sentírem descol·locats, sense referències, només amb les muntanyes, els arbres, el cel i l'edifici mateix. Tenir la sensació d'estar realment en un altre lloc; aproximar-nos a la idea que contava adés que es produeix quan anem al cinema, o quan ens muntem en un avió i apareixem en l'altre extrem del món. Sempre m'ha agradat això de poder traslladar l'espectador d'un lloc a un altre.

Una altra cosa fonamental en tots els edificis són els espais de circulació. Al Museu volia establir una relació borgiana entre aquests espais, relacionant-los per parelles, dos a dos. Apareix aquesta relació entre els edificis d'exposició: l'edifici baix produeix una obertura amb un gest d'obrir-se per a mirar la caixa més alta; i, al seu torn, la caixa de fusta produeix una esquadra estreta, perquè la sala que mira és més baixa. Aquesta relació es produeix també entre els auditoris. S'estableix d'aquesta manera la idea de plaça, d'espai públic: transparències, vidres que desapareixen i estableixen continuïtat entre l'interior i l'exterior. Es produeix tot aquell món de relacions (fig. 21).

En la construcció d'un edifici, com en el procés de projecte, hi ha una gran quantitat de persones treballant. És més, crec que no és possible que una obra isca bé si no hi ha interessos



comuns, si no hi ha una propietat intel·ligent i respectuosa, una constructora raonable, i un equip de persones capaces de donar solucions a tots els problemes que inevitablement es van presentant.

El recorregut per l'edifici és força senzill: baixem per la rampa d'accés, i a la dreta hi ha la zona de serveis, administració i publicacions. Continuem baixant i uns mobles ens acullen i ens porten a l'auditori, a la dreta, i a sala d'exposicions temporals, a l'esquerra. Al front, el pati en què s'insereix l'edifici de fusta. Des del pati es controla tot el Museu. La il·luminació es produeix a través de lluernes. Els vidres posen en relació tots els espais de l'edifici (plànol 1, planta de situació; plànol 2, planta; plànol 3, seccions).

El procés de construcció de l'edifici va ser molt interessant. Es va començar excavant el got que contindria tots els espais del Museu (fig. 22). El muntatge de l'estructura metàl·lica va ser molt interessant: la va construir a Barcelona en un taller i la van portar mitjançant transports especials, de manera que el muntatge fóra senzill i ràpid. Això permet treballar amb major precisió (fig. 23). L'estructura metàl·lica de la caixa es va col·locar pòrtic a pòrtic, (fig. 24) i de pòrtic a pòrtic es col·loquen les bigues que serviran per a falcar-lo amb una tornapunta (fig. 25). Més tard es va col·locar un sistema de muntants metàl·lics i de fusta, de manera que es pogueren collar els panells de fusta de la façana (fig. 26 i 27). Aquest sistema constructiu és el *balloon frame* americà, que està basat en els entramats. Entre aquests dos tancaments i al voltant de l'edifici discorren unes passarel·les que permeten el

manteniment d'instal·lacions, el registre dels sistemes d'il·luminació i la ubicació dels sistemes audiovisuals que es vulga projectant d'unes parets a d'altres de l'edifici. Així, l'interior de l'edifici es converteix en unes grans pantalles on projectar vídeos, fotografies, cinema, etc. Hi havia una gran preocupació perquè l'edifici permetera desenvolupar exposicions i muntatges diversos (fig. 28).

La caixa de fusta i la resta de sales del Museu estan relacionats a través d'una rígida modulació que lliga els diferents espais i també les estructures, els panells de fusta i el travertino, de manera que s'aconsegueixca l'ordre i el ritme que siga capaç de generar aquest espai tranquil, serè. A vegades, els dibuixos, les maquetes i la mateixa realitat del Museu construït es confonen. Les formes senzilles tenen una potència especial que cau no en la grandària ni en el fet que s'hagen construït, sinó en una geometria rotunda i pura. Això és una cosa que he après de les arquitectures de l'antiguitat: Egipte, Roma, Grècia. La capacitat d'aquestes per a atrapar-nos no està tant en la forma com en la geometria (fig. 29, 30, 31, 32).



THE MUSEUM OF THE UNIVERSITY OF  
ALICANTE: BUILDING AN IDEA

ALFREDO PAYÁ BENEDITO

We conceive construction as a progression whose first step is presenting the programme, that is to say, defining the functions that the museum must carry out. The museum had to be built in two stages. It required two great exhibition areas: the first one assigned to the permanent collection and the second one assigned to the itinerant exhibitions. Two auditoriums were needed, a covered space and an open-air area. Also, a room was required in which to centralise administrative and service activity and to store publications and archives. Apart from the functionality of the building, we also had to consider the external factors of the site, such as the effects on acoustic pressure due to proximity to the motorway. We were also interested in creating a space which strongly interrelated the interior and the exterior; a building which fitted in with the context of the university campus; a singular, creative and emblematic construction.

To best explain the project, I would like to outline what the task of the architect has been from my point of view. For such a purpose, the concept of simultaneity becomes essential. Simultaneity is understood as a process where many factors combine -we do not know to what extent- in order to give a final response/proposal. Several determining factors are involved in this process: on the one hand, those directly assigned to the discipline, such as

structure, construction and materials; and on the other, those assigned to experience, in other words, images perceived, the building's relationship with itself and the environment, the programme... a complex process where all determining factors must combine intimately with each other.

The creation stage of a project is similar to when we had to solve a Physics problem at school. We would study theorems, formulae, procedures and systems in order to eventually come up with the answer. A project is a problem with multiple unknown factors. We have the tools to solve the problem, and our purpose is to provide one simultaneous answer to both the disciplinary and the extradisciplinary questions. It is a complicated process where plenty of doubts arise, where many ideas are considered and discarded along the way before deciding on the definitive aspects which will reinforce the IDEA and provide the answer to the proposed question. Architecture as a problem-solving process.

Something to be considered when designing a building is the atmosphere that we want to create. An atmosphere that will fascinate the visitor.

It is important to note that Architecture is the only form of art that has always been conceived for a purpose. There is no record of a purposeless architectonic work in our history. Architecture always has a function: to be used. This idea has often been underestimated by the discipline itself. I think it is essential that people like buildings, that spaces make people feel comfortable. I dream of achieving this objective.



Nevertheless, Architecture itself has sometimes denied this feature. This has caused serious problems to the discipline since people's reaction to architecture has always been directly ascribed to the quality of the work. Besides, I think that Architecture is an unknown discipline; it is not studied at school, neither is it mentioned in the newspapers nor on the television... In other words, it does not arouse interest.

I should quote here some references to the paintings, sculptures and architecture that have influenced me at some stage in my life and which I have recently seen reflected in the Museum building. They are not literal transpositions but images unconsciously stored in the memory and which, for some unknown reason, appear reflected in the resulting work, in this case, the Museum.

I find it difficult to explain these influences and how they are connected to my work, but by citing a couple of quotations, the relationship will hopefully be clearer and I can begin to reveal the references that are somehow reflected on the building.

Shopenhauer said that "a fool is someone who has lost his memory".

Giorgio de Chirico, incorporated the idea and said that "the logic of our common actions is a continued sequence between things and ourselves".

I have always been interested in the North American contemporary painter Mark Rothko. His work suggests some of the images which appear in the Museum. Rothko's work has to do with the relationship between materials, the

relationship between two planes. It reflects a kind of vagueness, the *sfumatto* which makes it seem as if planes overlap or are placed on top of one another, revealing the relationship between them. This point will help me to resolve some of the questions related to the building (Fig. 1 and 2).

In "El Sol del Membrillo", Antonio López remembers how one of his art teachers at school told him that it was vital to transmit light and atmosphere through the paintings. He admits to not understanding anything at the time, and that it was only much later that he began to realise the wisdom of his teacher's words through his own work. I have always had a great interest in the subject of light and atmosphere and that is why I now try to explore these aspects through my own work.

Reverting once more to the idea of interior spaces, I consider it important to mention here Tudons' vessel, a small megalithic monument found on the island of Menorca. Here, the top lighting succeeds in embracing the space so that it reinforces each of its planes, the wall, the ceiling and the floor. (Fig. 3 and 4)

What draws my attention to Giorgio de Chirico's pictorial work is the great contrast in light, the strong shadows. He is an artist who perfectly understands the effect of the Mediterranean light in closed areas such as buildings, public squares and open spaces. (Fig. 5 and 6)

Occasionally, some of the areas in the Museum of the University of Alicante remind us of the Temple of Edfu in Luxor. The building offers spaces where we might look for protection,



isolation. The way the planes form a dihedral angle, the connections established between them, the way the temple protects the space and isolates the building from the exterior... All this has helped me to achieve the atmosphere of peace and tranquility that I wished to create in the Museum. It is a very simple procedure: design an area which is protected by an open space but which at the same time is closed off from its most immediate surroundings. (Fig. 7 and 8)

Alberto Giacometti's sculpture *Plaza de la ciudad* illustrates the relationship that I wished to achieve between the spaces in the Museum. An open, public, versatile, useful and dynamic space which encourages the creation and exchange of all kinds of artistic activity. I would like it to be a space to be enjoyed: a space that offers relaxation and tranquility. This is the idea that Giacometti illustrates: the public space, the public square, where eyes never meet and each character makes their own way. For me, this work of art offers a strikingly true reflection of relationships in today's world, relationships that are becoming evermore impersonal and autonomous. Furthermore, the position of each piece within the whole shows how individuals try to approach each other with the idea of creating a common space from different points of departure. (Fig; 9 and 10)

A clear point of reference is the Casa de Campo de Asis Cabrero Exhibition Centre. This is a building that also uses the box construction technique and the interior-exterior relationship that we find in the Museum: the light entering the building to connect it to its surroundings, the

wooded area around the Casa de Campo, and the search for space continuity. This same idea appears in many of Mies van der Rohe's drawings, where he illustrates this interior-exterior relationship; interior spaces combine with exterior spaces in a mutual embrace: the relationship of the interior with nature. I consider them to be thought-provoking images that synthesise the problems that architects are facing; that is to say, how the building is going to fit in with the surroundings, the kind of relationship that it will establish with its environment, how to represent the relationship space-environment and the way they enrich each other. (Fig. 11 and 12)

The use of water throughout the history of architecture is a clear reference that we find in the museum. The Alhambra, Le Corbusier's style in Chandigarh or Louis Kahn buildings' in Bangladesh use water as an element of reflection. The seduction of the reflected image. (Fig. 13 and 14)

Other parts of the museum are also influenced by Oriental Architecture, Buddhist temples..., when walking to the rhythm imposed by the pillars of the Museum, the courtyard suggests the idea of modulation. This idea of modulation persists throughout the building's construction process: the structure, the wood, the stone... The building is obsessively modulated, and I believe that this obsession not only systematises the construction but also gives the feeling of tranquility, which has always been my objective. (Fig. 15 and 16)

Another point of influence from the Eastern style is the inaccessibility. The idea of a closed venue



that embraces a secondary space; the sensation of perceiving a building that cannot be reached, an inaccessible courtyard, a space that is built but that cannot be reached. This feature can be observed in oriental temples, castles and fortresses. It has always fascinated me.

When I think of the character that I wish to bestow on the museum, I remember Kahn's Kimbell Museum and a conference given by Josep Maria Montaner in the School of Architecture in Valencia, where he spoke about museum styles. He categorised the various styles from ancient times to today. I remember the last ones he mentioned. He told us about how a tendency developed during the sixties for closed-box museums which later gave way to event-museums; those museums whose function is amusement, almost like Disneyland: something between the hermetic box and Disneyland. He mentioned something that I find particularly noteworthy: he considers light to be the basic material of museum architecture and the fusion of light entering from above with that entering horizontally, which links the interior with the exterior, to be the essential pillars of the contemporary museum. The top lighting allows a clear and proper perception of the objects and the horizontal light creates a link between the spectator and the exterior. (Fig. 17 and 18)

Visiting a museum is not like going to the cinema. The cinema carries us off to a different world and we are only brought back to reality once the film is finished and we venture outside. In a museum, the visitor can combine observation and contact with the exterior in every transit area.

I would like to put forward here the idea of Architecture as a discipline linked to the world of ideas, the world of thoughts. The building of ideas. Architecture is not a problem of shape, shape is only a way of expression, like words for a writer. When I conceive a building, I do not know what shape it will be. The shape will be the one which best corresponds to the idea that I wish to transmit.

In the first sketches, the idea of the building is not clear. We imagined an element floating over an empty space or over the ground and we knew that it would be a closed volume, surrounded by trees and with a floating effect, the effect of weightlessness. We considered the idea of a sunken space and another floating space and we tried to imagine the relationship between them. Although there were still a lot of doubts, we continued to study the different possibilities and some ideas were omnipresent throughout the whole process. (Fig. 19).

Finally, a decision was made. A deep excavation would be carried out in the site where we would start to build the various rooms. Such an excavation isolates the building from the motorway and the bustling campus activity. Building below ground level is a good way to achieve isolation.

Now, the central feature of the museum appears: a weightless wooden box floating in a dug-out stone box and the empty space between them represents the open, versatile and free modern space. The water, the second basic material of the project, reinforces the image through its reflection. (Fig. 20)



Like a mole, the visitor will gain access to the building down the slope and will discover the different exhibition rooms. The level of the spaces alternates, compressed spaces follow high spaces, playing an endless game of compression and decompression.

The sensation of inaccessibility, contemplated in the original idea of the museum, is achieved by placing a layer of water between the plane of the campus and the emerging box. We see the building but we cannot reach it. The idea of inaccessibility to a building seen from a distance pleases me. I like such a voyeuristic component. At the beginning, when designing the project for the competition, we planned for the entrance of the building to be an enormous door in the form of a reversed drawbridge which would allow access to a lower level, beneath the plane of the lagoon. When the museum is closed, the door would lower and disappear under the water. The door was never built because of the high cost it would involve. During the planning stages of a project, we are always forced to make changes and to sacrifice one thing for another. This is not necessarily a bad thing, as we should learn to give in from time to time: we want it all but it is not always possible. Therefore, this is how we arrived at the final solution, and I like it.

During the process, the design of the lagoon was not evident. At the beginning, we thought of a garden, or of an image that would combine lagoon and garden, but we finally chose water. It was thanks to the University that building the lagoon was possible. I must admit that I was convinced that it would end up being a vast grassland.

In the drawings illustrating the different project stages, there was always the image of the museum surrounded by a woodland. My idea was that from the sunken courtyard, it would be possible to see the leaves of the trees which would surround the Museum, and the mountains in the distance. These far-off mountains can be seen from the different corners of the courtyard, you just have to look for them. I thought it would be wonderful, upon entering the museum to feel out of place, without any point of reference other than the trees, the mountains, the sky and the building itself; to feel as if you really were somewhere else. As I mentioned before, it's a sensation like when you go to the cinema or get on a plane and appear on the other side of the world. I have always liked to be able to transport the spectator from one place to another.

A fundamental part of a building is the area where people move from one place to the next: the area of transit. In the Museum, I tried to establish a Borja-style link between the areas of transit, combining them in pairs, in twos. The exhibition buildings show this relationship: the lower building seems to open itself in an attempt to look to the higher box and, simultaneously, in the wooden box a narrow opening formed because the other room is lower. The auditoriums also show this relationship. Therefore, the idea of a courtyard appears, a public space, transparency and glass which disappears and creates continuity between the interior and the exterior. This myriad of relationships can be found right here. (Fig. 21)

In the construction of a building as well as in the design of a preliminary project many people are



involved. Without a common interest, an intelligent and respectful attitude, a reasonable builder and a team which responds to the several problems that are likely to arise, it would be impossible to successfully achieve such great work.

It is very simple to complete the tour of the building: we descend the slope to find the service, administration and publications area on the right; we continue to the bottom of the slope where various pieces of furniture mark the entrance to the auditorium on the right and the entrance to the temporary exhibition room on the left. Before us, we have the court which welcomes the wooden building. From the courtyard, the museum can be seen in its entirety. Illumination is achieved by using skylights. The glass windows connect every space within the museum. (Plan 1 Plan view, Plan 2 Main level, Plan 3 Sections)

The building process turned out to be very stimulating. We started by digging out the large bowl that would house the museum rooms (fig. 22). The setting up of the metallic structure was very interesting; in order to allow an easier, quicker and more accurate installation, the structure was erected in an assembly-shop in Barcelona and was later transported to Alicante (fig. 23). The porticoes of the metallic box structure were positioned one by one, (fig. 24), then the beams were inserted between the porticoes to reinforce the structure (fig. 25). Finally, a system of metallic and wooden posts was added in order to fix the wooden panels to the façade (fig. 26 and 27). This building technique is known as to the American "Ballon

Frame", and is based on frameworks. A walkway has been incorporated between the two closed areas and also around the building to allow facility maintenance, to check the lighting systems and for the setting up of audio-visual equipment to project images from one wall to another. Thus, the interior of the building has been transformed into great screens where videos, photographs and films can be projected. It was very important that the building should offer the possibility of displaying a variety of exhibitions and other artistic activities within the building. (Fig. 28)

The wooden box and the other rooms are connected by means of a rigid modulation which links the different spaces with the structures, wooden panels and the [Travertino] so that it may preserve the order and rhythm necessary to create a quiet and peaceful space.

Sometimes the drawings, models and the reality of the museum itself fuse together. Its simple shapes and forms have a special power which is generated not by its size nor by the fact of having been built but rather to its pure, solid geometry. This is something that I have learned from ancient architectures: in Egypt, Rome, Greece: the ability to captivate the spectator does not lie in shape but rather in geometry. (Fig. 29, 30, 31, 32)





**mua**

Museu Universitat d'Alacant  
Museo Universidad de Alicante

