

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tesisenxarxa.net) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tesisenred.net) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tesisenxarxa.net) service has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized neither its spreading and availability from a site foreign to the TDX service. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service is not authorized (framing). This rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author

PROYECTO e HISTORIA

DIALOGÍAS ENCONTRADAS

UPC
Universitat Politècnica de Catalunya



ETSAB
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona



CONACYT
Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (México)



Doctorando: Carlos Alberto Tostado Martínez. Arquitecto
Director: Josep Muntañola Thornberg. Dr. en Arquitectura
Codirectora: Magda Saura Carulla. Dra. en Arquitectura e Historia del Arte

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Aproximaciones a la Arquitectura desde el Medio Ambiente Histórico y Social
Tesis presentada para la obtención del título de Doctor
Barcelona, noviembre de 2015

III. LUGARES

ARQUITECTURA Y GRATUIDAD

El granito, en sí y por sí, carece de valor. Está fuera, en el campo, quienquiera puede cogerlo. O forma montañas enteras, cordilleras enteras, que sólo necesitan ser excavadas. Con él se pavimentan las calles, con él se adoquinan las ciudades. Es la piedra más común, el material más corriente que conocemos. Y, sin embargo, ¿no habría gente que lo consideraría nuestro material más valioso?

Esta gente dice material y piensa en el trabajo. La fuerza de trabajo humano, habilidad artística y arte. Porque el granito requiere un gran trabajo para arrancarlo de la montaña, gran trabajo para transportarlo a su destino, trabajo para darle forma correcta, trabajo para prestarle un aspecto agradable mediante el pulido y el bruñido. Y, ante un muro de granito pulido, nuestro corazón experimentará un respetuoso estremecimiento. ¿Ante el material? No, ante el trabajo humano.

Entonces, ¿el granito sería más valioso que el mortero? No se ha dicho esto; ya que una pared con decoración de estuco de Miguel Ángel dejaría en la sombra al muro de granito mejor pulido. No sólo la cantidad, sino la calidad del trabajo realizado cuenta para valorar un objeto.

ADOLF LOOS, "Los materiales de construcción"

Recuerdo una conferencia a la que asistí en junio del año 2000 y que fue dada por Josep Miàs en sustitución de Enric Miralles —quien en aquel momento se encontraba hospitalizado en Houston a causa de una enfermedad que le causaría la muerte un mes más tarde en Sant Feliu de Codines. En aquella ocasión Josep Miàs presentó los proyectos de EMBT que se estaban realizando y en repetidas ocasiones habló de la «generosidad» como un elemento fundamental que el arquitecto debe poner en todo proyecto:

"ser generoso respecto al proyecto una vez solucionado. Yo lo único que sé es que ese espacio temporal-físico en el que el arquitecto ya ha encontrado la solución, y en el que puede empezar a pensar, es muy importante en nuestra profesión. Yo veo que la solución no es más que un momento en el cual se exige lo mínimo de un arquitecto y a partir de ahí es donde realmente empieza el trabajo que nosotros defendemos como Arquitectura (...). Esa idea de que una vez solucionado el problema, realmente el problema de la arquitectura está ya en otra parte, está en lo que no te piden".¹

Esta *generosidad*, este *dar lo que no te piden*, implica una postura ética que, aunque no está muy de moda en la actualidad, se ha de hallar en la base de toda profesión que se precie de ofrecer un servicio serio, eficiente y honrado a la humanidad. El *juramente hipocrático*, que es una clara muestra de este compromiso ético y moral frente al ejercicio de la profesión (en este caso de la medicina), hace evidente la necesidad de ir más allá del simple cumplimiento que tiene como meta una remuneración del tipo que sea. Un profesional que no da ese *extra* en su servicio termina convirtiéndose en un comerciante que da de acuerdo con lo que recibe. Esta postura mercantilista del trabajo, que desconoce la

¹ Miàs, JOSEP, "Last Works", en MUNTAÑOLA, JOSEP (ed.), *El futuro del arquitecto: Mente, territorio, sociedad 1* (Khôra 9), Barcelona, Edicions UPC, 2001, pp. 22 y 38.

entrega y el esfuerzo, es la que hace que un amante de la cultura y del arte, como John Ruskin —quien trató en muchos de sus libros la relación entre arte y moral—, hable con cierta amargura del trabajo moderno:

"Ninguno de nosotros —escribe Ruskin— es tan buen arquitecto que pueda trabajar por debajo de su capacidad; y sin embargo, no conozco ni un sólo edificio reciente donde no se evidencie hasta la saciedad que ni el arquitecto ni el constructor se esforzaron. Ese es el carácter distintivo del trabajo moderno. Pero el trabajo antiguo fue, en su mayor parte entregado. Quizás fuese obra impulsiva de niños, de bárbaros o de rústicos, pero siempre se esforzaron. Nuestro trabajo, en cambio, da siempre la sensación de valer dinero, de que recortamos nuestros esfuerzos dónde y cuando podemos, de una indolente complacencia en la baja calidad, en vez de un leal empeño de nuestras fuerzas. Terminemos de una vez con este tipo de trabajo: alejemos toda tentación; no nos dejemos envilecer para luego protestar y lamentar nuestras deficiencias; confesemos nuestra parquedad o nuestra escasez de ideas, pero no nos engañemos. No es, ni siquiera, una cuestión de cuanto debamos hacer, sino de cómo deba hacerse; no es una cuestión de hacer más, sino de hacer mejor".²

Pero la misma sensación de desasociado, con respecto a la falta de compromiso por parte de sus contemporáneos, se percibe en la siguiente reflexión de Erik Gunnar Asplund en su visita a Taormina:

"Allí, ante nosotros, yacía el teatro griego; y nos emocionó, como cualquiera otra de las construcciones de este tipo que habíamos visto. Igual de grande y magnífico que aquél de Siracusa, pero más recogido. Desde los palcos invadidos por el verdor se veía, a través de los arcos del muro, detrás de las escenas, el mar con las olas rompiendo en la costa y, a lo lejos, y sobre el muro, se veía el Etna, blanco y humeante. Es difícil imaginar una situación más impregnada de devoción y solemnidad.

Uno percibe el sentimiento, se siente paralizado por la altiva gravedad y la grandeza de espíritu que deben haber motivado a las ideas y sentimientos de los antiguos sobre el arte, lo mismo del arte del teatro que de la cultura, concebido uno como marco para la otra. Una representación, en una escena como ésta, debe de haber sido algo muy distinto y superior a las insignificantes mezquindades cotidianas que pasan, actualmente, por arte teatral. Y el sentimiento que ha llevado a escoger un lugar y una construcción así debe de haber sido algo muy distinto del ideal moderno de perezosa comodidad y elegancia superficial. Las cosas eran grandes entonces, son pequeñas ahora".³

Efectivamente, como indica Ruskin, *no se trata de hacer más, sino de hacer mejor*, pero para esto es necesario, como decíamos antes, una base ética que eleve al artista en la realización de su misión. Tanta importancia tiene, ha tenido y tendrá esta postura ética en la arquitectura que, allá por el año 27 a.C., Marco Vitruvio Polión —el primer tratadista que se conoce de esta ancestral profesión— escribió, al inicio de su primer libro, en el capítulo primero titulado *Qué es Arquitectura y qué cosas deben saber los arquitectos*, lo siguiente:

"La filosofía presta al arquitecto elevación de miras, le impide ser altivo y le hace por el contrario, afable, justo, leal, y lo que es muy importante, exento de avaricia, ya que no es posible llevar a cabo una gran obra sino con lealtad y desinterés. No ha de ser el arquitecto concupiscente, ni tener el ánimo entregado al ansia de recibir regalos; debe sostener su decoro con gravedad y mantener su honorabilidad".⁴

² RUSKIN, JOHN, *Las siete lámparas de la arquitectura*, citado por QUETGLAS, JOSEP, "Convocar Piedras", en *Arquitectos* (La arquitectura de Francisco Alonso. Cuatro Proyectos para Tres Ciudades), 1995:02 (137), p. 48.

³ LÓPEZ PELÁEZ, JOSÉ MANUEL (al cuidado), *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906 / 1940. Cuaderno de viaje a Italia de 1913*, Madrid, El Croquis, 2002 p. 303.

⁴ VITRUVIO, MARCO LUCIO, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia, 2000, pp. 7-8.

En ningún momento en esta cita Vitruvio ha hablado de los conocimientos o habilidades técnicas que se podría suponer que requiere el arquitecto para «llevar a cabo una gran obra», sino que en todo momento ha hecho referencia únicamente a *cualidades humanas*. Esto tan sólo confirma el lugar tan preeminente que ocupa la ética en la arquitectura y en cualquier disciplina. Por eso no es extraño que, veinte siglos más tarde, Josep Miàs nos hable de la *generosidad del arquitecto* o que un arquitecto y profesor como Luigi Snozzi afirme, refiriéndose a la formación del arquitecto,

"que la finalidad de la enseñanza de la arquitectura no es solamente formar arquitectos capacitados y brillantes desde el punto de vista profesional, sino más bien intelectuales críticos dotados de una conciencia moral. (...) Mi deseo sería que el departamento de arquitectura en particular, en tanto que ciencia humana integrada en una escuela politécnica, pueda llegar a estimular el despertar de la conciencia moral en el seno del cuerpo académico en general".⁵

Esta postura crítica, que no se deja seducir por la atrayente sed de protagonismo (que tanto cautiva a nivel individual), ni por el tentador afán de espectáculo (que tan bien se vende a nivel social), es lo que agradezco de los arquitectos que analizaremos a continuación (y de muchos cuyos nombres ya se han ido mencionando en este trabajo). También agradezco su entrega y su trabajo desinteresado, su lucha incansable por ofrecer *más de lo que se les pide*, su inconformismo con lo establecido y su espíritu libre y alejado de toda pretensión innecesaria. Son, sin lugar a dudas, unos arquitectos optimistas e ilusionados con el ejercicio de su profesión, y esto no es poco, pues como afirma el arquitecto Francisco Alonso de Santos (Paco Alonso): "no hay arquitectura que no nazca del optimismo".⁶ Y optimismo en este caso significa entrega, esfuerzo, complicarse la vida para procurar hacer de la arquitectura un regalo para el hombre.

⁵ SNOZZI, LUIGI, "Proyectar para la ciudad", en HERRERA, AURORA (Coord.), *Ticino hoy: La esencia de habitar*, Madrid, Sociedad Editorial Electa España, 1993, pp. 24 y 32.

⁶ ALONSO DE SANTOS, FRANCISCO, "Lección inaugural del curso 1991-92 en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura del Vallés" (Video) [en línea]. Disponible en: <<http://upcommons.upc.edu/video/handle/2099.2/700>> [consulta: 16 de noviembre de 2012].



1

Anna Heringer

ESCUELA METI

El ethos de la arquitectura

ESCUELA METI (Anna Heringer)

"Bangladesh, el país más densamente poblado del mundo, ocupa un fértil terreno aluvial en el golfo de Bengala. Las técnicas de construcción tradicional, con tierra y bambú, desconocen los cimientos y la impermeabilización, por lo que los edificios requieren un mantenimiento constante y aun así su vida útil no suele superar los diez años. Por tanto, entre los objetivos de este proyecto estaba la formación de operarios locales para garantizar la continuidad de las técnicas constructivas utilizadas.

La entidad promotora de la escuela, el Modern Education and Training Institute (METI) fomenta el desarrollo de las habilidades e intereses particulares de sus alumnos, lo que se refleja en su horario; junto a las materias básicas —lenguaje, matemáticas, ciencias naturales y sociales— en la escuela se imparten materias artísticas, y sus métodos que incluyen el debate, el trabajo en grupo y la meditación. Así, en la planta baja, en conexión con las tres aulas rodeadas de gruesos muros de tierra, aparece un espacio similar a una cueva de superficies suaves y orgánicas donde los niños pueden experimentar estados de recogimiento, exploración y concentración. La planta alta, por el contrario, ofrece luz y amplitud, y sus paredes de bambú se abren a la vistas hacia los árboles y la aldea. La luz y las sombras del bambú se alternan en los suelos de tierra, en contraste con las telas de colores de los saris del techo.

El edificio descansa sobre una cimentación de ladrillo, de medio metro de profundidad. Otra novedad constructiva ha sido la instalación de una barrera de vapor en forma de doble capa de polietileno. La planta baja se construye con muros de carga, realizados con una mezcla de barro y paja —en cuyo amasado participaron las reses de la aldea— que se apila sobre la cimentación en capas de unos 65 centímetros de altura. Tras una primera fase de secado, la verticalidad de las paredes se rectifica con una pala afilada. La siguiente fase de secado dura aproximadamente una semana, después de la cual puede procederse a aplicar una nueva capa de tierra. En las capas tercera y cuarta se insertan los cercos y dinteles de ventanas y puertas, así como un zuncho de gruesas cañas de bambú como durmiente para apoyar la cubierta. El techo de la planta baja consiste en tres capas de cañas de bambú contrapeadas. como parte del forjado se dispuso una capa de entarimado de tiras de bambú relleno de tierra al modo de las construcciones tradicionales en tierras europeas.

La planta superior es una estructura de entramado de vigas y pilares de bambú con elementos diagonales de rigidización que sirven a la vez para prolongar el alero lo necesario para protegerse de la lluvia. Las paredes se han dejado de tierra vista, y los huecos se enmarcan con un enfoscado de cal tradicional".¹



1

Nombre de la obra: Escuela METI
Arquitecto: Anna Heringer / Eike Roswag
Diseño y concepto: Anna Heringer
Planeación técnica: Eike Roswag
Ubicación: Rudrapur, Bangladesh
Fecha de proyecto: 2004
Fecha de construcción: 2006

¹ HERINGER, ANNA, "Tejido en tierra: Escuela METI, Rudrapur (Bangladesh)", en *Arquitectura Viva*, 2010 (133), p. 64.

1

Hacia una arquitectura

Sólo hay una arquitectura: la que sirve al hombre. Pero tenemos el deber, la responsabilidad de hacer que ese hombre quiera vivir mejor. Que la arquitectura le asista en una auténtica superación: la casa, el taller, la escuela, la iglesia, la ciudad. Desde dentro y por de fuera: desde el urbanismo a la interioridad. Hacerle grato el entrar en la casa y el salir de ella. Quitar aristas, chafar hostilidades, reducir violencias; que todo sea el ámbito de su paz. Que la objetiva virtualidad del arte le llegue al espacio vital y al utensilio. Que se sienta bien y se haga mejor. Que le proteja de la intemperie y le alivie de las fuerzas oscuras que ensombrecen el mundo.

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO, "Noción de arquitectura"

...podríamos proponer un posible juramento hipocrático de la arquitectura: *La naturaleza reina en todas partes, tanto en el cuerpo sano como en el enfermo, en la belleza y en la deformación. Para el arquitecto la vida reviste un valor tan alto y constituye un misterio tan grande que no es capaz de la osadía de convertirse en juez sobre el valor o no valor de la vida individual. Su misión es la de hacer más sana, si es posible, a toda vida amenazada, constituyendo un refugio para ella, manifestando una inteligencia contempladora que se guarda de toda hybris y de la carencia de medida.*

La arquitectura que hay que hacer es aquella que nos permite hacer aquello que sin ella no se podría hacer. Este es el tema en definitiva. Todo lo demás sobra. Ese sería su punto justo, su aportación exacta.

PACO ALONSO, "Conversación con Arturo Franco"

La estética sin un soporte ético seguro puede producir resultados interesantes, incluso bellos, pero no arte. El arte es un servicio y, si el arte no tiene función espiritual, todos nuestros esfuerzos están condenados a llevarnos a una clase de arte egocéntrico hecho por intelectuales para intelectuales.

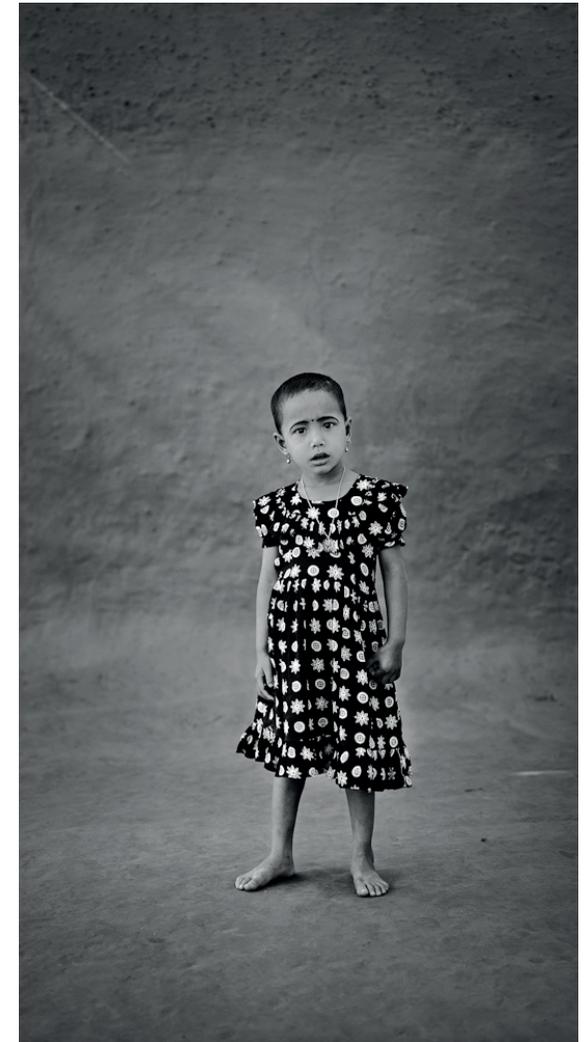
MATHIAS GOERITZ, "El arte es un servicio"

La crisis contemporánea es básicamente la crisis del acto ético contemporáneo. Se ha abierto un abismo entre el motivo de un acto y su producto. Como consecuencia, el producto mismo, al separarse de sus raíces ontológicas se ha puesto mustio.

MJAIÍL BAITÍN, *Hacia una filosofía del acto ético*

Desde hace tiempo se viene insistiendo con fuerza acerca de la importancia que tiene el lugar y la arquitectura —específicamente la casa, el hogar, la morada— en la vida del hombre.¹ No obstante, resulta hasta cierto

¹ Principalmente desde mediados del siglo pasado, se ha venido intensificado este esfuerzo práctico y reflexivo por intentar comprender el lugar y desvelar así el original sentido y la auténtica finalidad de la arquitectura. Han sido muchos los arquitectos que han logrado entablar, a través de sus obras, un profundo diálogo con el lugar. También han sido muchos los arquitectos, críticos y pensadores que, como Martin Heidegger, Gaston Ba-

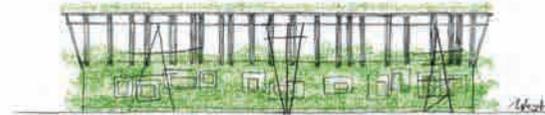
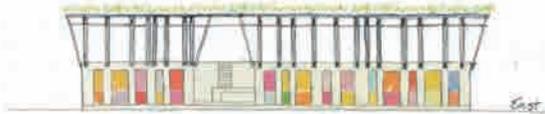


2

² Jayasri, 4 años. Fotografía realizada por Kurt Hoerbst en el Bideshi Photostudio diseñado por Anna Heringer. Rudrapur, Bangladesh, 2008.



3



4

punto incomprensible y un tanto desconsolador el hecho de que, siendo la arquitectura un elemento constitutivo y determinante de nuestra existencia², dicha profesión sea ejercida, con tanta frecuencia, de una manera tan mediocre e irresponsable. La mayoría de las obras de autor —es decir, aquellas salidas de la mano de una persona formada durante varios años en una escuela o facultad de arquitectura— se debaten entre dos tendencias opuestas pero igualmente destructivas: por un lado, aquella actitud pragmática de quienes se conforman con abastecer las demandas de gusto del mercado, sacando el máximo provecho económico con el mínimo esfuerzo (postura principalmente fomentada por promotores, arquitectos y políticos especuladores, y cuya mejor ejemplificación son las innumerables urbanizaciones que pueblan las desangeladas periferias de nuestras ciudades). Por otro lado, está la actitud ambiciosa de quienes hacen uso de la técnica y el espectáculo con la única finalidad de alcanzar un reconocimiento mediático (postura especialmente fomentada por las revistas de moda y los medios de comunicación, y que tiene su principal campo de acción en los grandes encargos públicos o privados que buscan poner el nombre de una persona, grupo o ciudad en las pomposas carteleras del panorama internacional). En ambos casos el hombre, con sus necesidades y esperanzas, queda relegado a un papel de mero espectador o consumidor de un *producto*. Y esto es así porque, como explica Juhani Pallasmaa, "demasiadas veces se considera que la arquitectura no es más que una mercancía especulativa de corta vida, en lugar de una manifestación cultural y metafísica que da forma a nuestra comprensión y valores colectivos".³

El resultado de esta situación es una 'arquitectura' que, como denunció también en su momento con vehemencia Mathias Goeritz⁴, no ayuda a elevar el espíritu del hombre y que con serias dificultades satisface los requerimientos mí-

chelard, Otto Friedrich Bollnow, Christian Norberg-Schulz, Aldo Rossi, Kevin Lynch, Dom Hans van der Laan, Christopher Alexander, Joseph Rykwert, Kenneth Frampton, Edward, S. Casey, Juhani Pallasmaa, Josep Muntañola o Alberto Pérez-Gómez —por citar algunos—, han contribuido sustancialmente, mediante escritos y reflexiones, al enriquecimiento y prosecución de esta ambiciosa y necesaria empresa.

² Quizá esta aseveración podría resultarnos a primera vista exagerada, pero esta duda se desvanece rápidamente cuando nos damos cuenta de que no podemos pensar nuestra vida sin relacionarla, de una u otra forma, con un determinado lugar. Esta estrecha vinculación con el lugar, o con *la arquitectura como lugar*, nos lleva a reconocer, con Martin Heidegger, que "el hombre es en la medida en que *habita*". HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994, p. 129. Por tanto, si "para el hombre y sólo para el hombre, ser es habitar" — como indica el filósofo argentino Alberto Caturelli —, la arquitectura se yergue como un elemento constitutivo y determinante de nuestra existencia. Cfr. CATURELLI, ALBERTO, "Metafísica del habitar humano", en ACEBO IBÁÑEZ, ENRIQUE (ed.), *La ciudad, su esencia, su historia, sus patologías*, Buenos Aires, Fades, 1984, p. 21.

³ Y continúa diciendo: "Pese a que hoy día son aplaudidos los proyectos que cuestionan o ridiculizan esta importante función social —tanto los proyectos de vanguardia como los comerciales desprenden a menudo el fétido hedor de una necrofilia arquitectónica—, la arquitectura no puede obviar sus fundamentos, que están en la experiencia real, existencial. En una época de experiencias simuladas y realidad virtual, aún abrigamos el deseo de tener un hogar auténtico y tangible. El lenguaje intrínseco de la arquitectura nos habla de la permanencia, de la fe y el cuidado humano". PALLASMAA, JUHANI, *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p. 106.

⁴ En su *Manifiesto de la Arquitectura Emocional* —leído por primera vez durante la inauguración del museo experimental El Eco, en septiembre de 1953— Goeritz afirma que "el hombre —creador o receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica —o incluso— la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte". CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, MARÍA LEONOR (ed.), *El Eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 28. Y en una conversación con Mario Monteforte comenta que "si el arte carece de función espiritual no se diferencia sustancialmente de la producción industrial o de lo que venden los supermercados. (...) La creación artística forma parte de un problema filosófico vital, de expresar una actitud interior destinada a enriquecer de algún modo a la humanidad. No sólo se trata de producir un objeto, por bueno que sea. (...) Te confieso que añoro los tiempos en que existían el arte y los artistas dedicados a hacerlo devotamente; cuando existía la Vanguardia, figurar en un museo era como dejar de ser creador, como sentarse a roncar en una academia y recibir la placa de bronce en la cual los ancianos vecinos de tu pueblo te declaran hijo epónimo. Lo que pretendo es ayudar a los artistas a librarse de los engranajes, del camino

nimos de funcionalidad y de habitabilidad que exige un habitar digno.⁵ Por tanto, lo que estamos ofreciendo los arquitectos a la sociedad es, en general, una *an-arquitectura*⁶ *in-humana* o *des-humanizadora*. Una arquitectura que cansa y que inquieta, que invita a la exterioridad y al aislamiento y que, por consiguiente, genera 'lugares' que —como explica con crudeza Jorge Alberto Gutiérrez, en un discurso penetrante en el que pone el dedo en la llaga— "el ser humano, razón de ser y principio y fin de su existencia, percibe como un entorno hostil frente al cual sólo tiene la alternativa de padecerlo ya que le es imposible vivirlo y, mucho menos, disfrutarlo".⁷

La casa, el barrio, la ciudad, esos lugares que en principio han sido configurados para ofrecer paz, seguridad e intimidad al hombre, terminan siendo más hostiles que la propia naturaleza de la cual intenta éste protegerse mediante la arquitectura. Esta lamentable situación nos obliga a corroborar una dolorosa afirmación del mismo Jorge Alberto Gutiérrez: "Hubo un tiempo no muy remoto en el que la arquitectura se hacía sin arquitectos y el urbanismo sin urbanistas. Y resultaban bien. Los poblados eran más amables, la vida más apacible y las personas más felices".⁸ Por eso no debe extrañarnos que la gente mire con recelo la figura del arquitecto, pues ¿quién de nosotros, conociendo de antemano la incompetencia profesional, la deshonestidad o la ambición desmedida de un médico, se pondría en sus manos? Sin embargo, lo sorprendente es que día a día innumerables personas, ciudades y países vuelven a poner en manos de los 'arquitectos' su patrimonio y su confianza, con la intención de que éstos materialicen los espacios —privados y públicos— en los que el hombre desea vivir *plenamente su vida*.

Ahora bien, no podemos dejar de señalar que de esta triste situación también es responsable la sociedad, pues su falta de exigencia con respecto a la arquitectura —y a cuestiones aún más perentorias de nuestra existencia— ha propiciado este estado de la cuestión. Sin embargo, este conformismo generalizado no nos exime de la responsabilidad ni de la culpa. Esto es lo que afirma Mijaíl Bajtín, en ese sintético pero luminoso texto titulado *Arte y responsabilidad*, cuando dice que

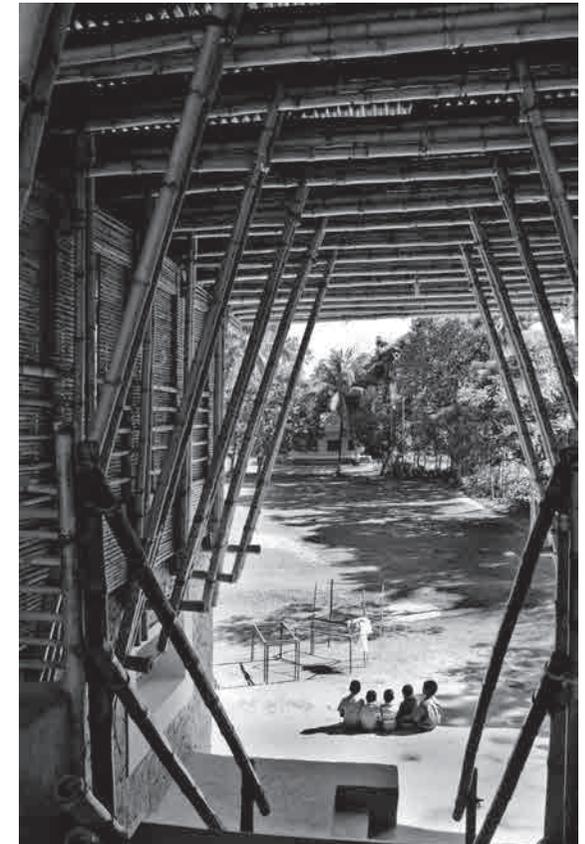
cuesta abajo, de las trampas que les tiende un sistema poderoso y viciado: empieza por la farsa y la desvalorización, sigue por el dinero fácil y la crítica encadenada, se asienta en las galerías invadidas por el esnobismo y desemboca en el museo. (...) Es muy grave haber perdido el ritmo de la vida, el sentido de lo que dura la piedra y la aspiración de eternidad. (...) pienso que no hay arte posible sin un proyecto de inmortalidad". MONTEFORTE TOLEDO, MARIO, *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, D.F., Siglo XXI, 1993, pp. 60, 114 y 116.

⁵ Para profundizar en el tema de un *habitar digno*, y más específicamente en el de una *vivienda digna*, se recomienda consultar la tesis doctoral de Rolando González Torres: *Ética para una vivienda digna: El hábitat humano en función de las condiciones de los usuarios*, presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña en septiembre de 2008.

⁶ Con la palabra *an-arquitectura* no nos queremos referir ni al grupo *Anarchitecture* (del que formaba parte Gordon Matta-Clark) ni a las ideas que con esta palabra dicho grupo defendió. A diferencia de la *anarchitecture* (palabra conformada por la unión de *anarchy* y *architecture*), la palabra *an-arquitectura* (palabra precedida por el prefijo *a* —de origen griego—, que denota privación o negación) subraya la naturaleza de aquellas construcciones que contradicen un fundamento medular en toda auténtica obra de arquitectura: servir al hombre y ayudar a mejorar su vida. De ahí que sea *in-humana* o *des-humanizadora*.

⁷ GUTIÉRREZ, JORGE ALBERTO, "La Arquitectura y el Hábitat Popular". Discurso de apertura del XXVI Congreso Nacional de la Sociedad Colombiana de Arquitectos celebrado en Giradot en octubre de 1999, pronunciado por el presidente de dicha institución. Publicado en *Anotaciones sobre planeación*, No. 47, p. 40.

⁸ *Idem*.



5



6



7

6-7 Niños en la escuela METI.

"la vida y el arte no sólo deben cargar con una responsabilidad recíproca, sino también con la culpa. Un poeta debe recordar que su poesía es la culpable de la trivialidad de la vida, y el hombre en la vida ha de saber que su falta de exigencia y de seriedad en sus problemas existenciales son culpables de la esterilidad del arte".⁹

Es por tanto urgente que adquiramos clara conciencia del papel tan importante que la figura del arquitecto juega, o debería jugar, en la construcción de una nueva sociedad y de un mundo más humano. No debemos sobrestimar el papel del arquitecto colocándolo como origen y fundamento único de un cambio social, pero tampoco debemos subestimar-lo.¹⁰ De hecho, es importante recordar que el arquitecto (ἀρχιτέκτων)¹¹ es, etimológica y constitutivamente, un líder (ἀρχός / ἀρχή). Es el punto de partida, el que va adelante, una persona con autoridad cuyo trabajo ayuda a descubrir *las cosas en su esencia*. Y lo primero y más importante que todo hombre ha de descubrir es a sí mismo (ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ)¹², *para poder hacer de su vida una obra de arte*. Esta es la misión del arte, pero en la arquitectura este valor se intensifica pues, como afirma Paco Alonso, "lo que permite hacer de la vida obra de arte en una gran medida debería ser la arquitectura, la ciudad, lo cívico. Lo cívico es lo que eleva el cuidado de sí mismo al ciudadano, al ágora, a decir la verdad".¹³

El arquitecto, como todo artista, posee un saber experimentado (πρᾶξις) que le permite *ver más que los demás* o, como dice Bajtín, tener un «excedente de visión».¹⁴ Pero el arquitecto ve más no sólo porque domina a fondo su oficio,

⁹ BAJTÍN, ΜΙΧΑΪΛ, "Arte y responsabilidad", en *Estética de la creación verbal*^{8ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998, p. 11.

¹⁰ Este papel del artista como impulsor de un cambio social fue visto con claridad por los líderes de la Revolución Rusa. Muchos de los más destacados representantes de la vanguardia en ese país —como Eisenstein, Rodchenko, Popova, Vertov, Tatlin, Malévich o Maiakovski— se unieron con gran ilusión, y quizá una gran dosis de ingenuidad, a un movimiento que en un principio pretendía liberar al pueblo ruso de la opresión zarista, pero que en realidad estaba guiado por intereses mezquinos que terminaron por anular del todo su libertad. También muchos de los líderes de las Vanguardias del Siglo XX —y en particular del Movimiento Moderno— creían en este poder transformador del arte y de la arquitectura.

¹¹ El *Dictionnaire Grec Français* de Anatole Bailly, además de indicar que la palabra griega ἀρχιτέκτων significa arquitecto, constructor o aquel que dirige un trabajo, define la palabra ἀρχιτεκτονικός como la *ciencia del que domina un arte a fondo y dirige a otras personas*. Una definición tan contundente y exigente del hecho arquitectónico no es un simple pirolo lingüístico ni una pura elucubración etimológica, sino la manifestación más plena de su esencia a través de la palabra —pues como indica Martin Heidegger "la palabra *confiere el ser* a la cosa". HEIDEGGER, MARTIN, "La esencia del habla", en *De camino al habla*^{3ª ed.}, Barcelona, Serbal, 2002, p. 123. No obstante, nos ayudará a comprender mejor su sentido recordar que la palabra ἀρχιτέκτων está compuesta por las palabras ἀρχω y τέχνη, así como mencionar, aunque sea someramente, sus respectivos significados. De la palabra ἀρχω derivan tanto ἀρχός —que significa *aquel que conduce* (de donde: guía, jefe; el primero, el más poderoso) como ἀρχή —que significa tanto *comienzo* (de donde: principio, origen, punto de partida, fundamento) como *mando* (de donde: orden, poder, autoridad, cargo, magistratura). Por su parte, τέχνη —que significa: arte, ciencia, saber, oficio, habilidad y obra de arte— se refiere principalmente a conocer, ejercer y cultivar un arte o a producir con arte (τεχνάω); entendiendo el producir, a partir de la raíz τεκ —origen común de τέχνη y τίκτω— como dar a luz, engendrar, crear. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *Dictionnaire Grec Français*, Paris, Hachette, 1950. De ahí que la τέχνη no fuera entendida por los griegos como una pura habilidad práctica, sino que, como explica Heidegger, "la palabra τέχνη nombra más bien un modo de saber. Saber significa haber visto, en el sentido más amplio de ver, que quiere decir captar lo presente como tal. (...) Así pues, como saber experimentado de los griegos, la τέχνη es una manera de traer delante lo ente, en la medida en que saca a lo presente como tal *fuera* del ocultamiento y lo conduce *dentro* del desocultamiento de su aspecto; τέχνη nunca significa la actividad de un hacer". HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*^{2ª reimp.}, Madrid, Alianza, 2001, p. 43.

¹² Conócete a ti mismo: *gnōthi seauton*, en griego — *nosce te ipsum*, en latín. Este conocido aforismo griego, inscrito en el pronaos del templo de Apolo en Delfos, fue acertadamente colocado por Erik Gunnar Asplund en el vestíbulo de la Biblioteca de Estocolmo. En relación con dicho aforismo Paco Alonso comenta lo siguiente: "Creo más bien que la arquitectura es una ciencia melancólica porque habla del cuidado de sí mismo como mayor principio, principio délfico. Conócete a ti mismo. El cuidado sobre sí es el más propio de la arquitectura". FRANCO, ARTURO, "Conversación con Paco Alonso" [en línea], p. 4. Disponible en: <http://www.arturofranco.es/images/archivos/ART_I_59_C_1.PDF> [consulta: 16 de febrero de 2012].

¹³ *Idem*.

¹⁴ Cfr. BAJTÍN, ΜΙΧΑΪΛ, *op. cit.*, pp. 20, 28-92, 340-341. Eduardo Chillida comenta a este respecto que "quizás la única diferencia que pueda tener un

sino principalmente porque, como afirma Aristóteles en su *Metafísica*, posee la sabiduría del que domina la teoría (θεωρία) y conoce el porqué y las causas de lo que hace.¹⁵ Sabiduría que le permite al arquitecto *anticiparse* y *prever*. Es aquí donde reside la posibilidad de generar un cambio y también la responsabilidad de hacer un buen uso de ese poder. Por eso quien guía ha de ser una persona honrada, ya que el líder debe buscar, por encima de todo, el bien de aquellos que se han puesto en sus manos.¹⁶ Si éste sólo va buscando satisfacer sus propios intereses, ¿qué futuro le espera al grupo? Las contundentes afirmaciones de José Luis Fernández del Amo y de Paco Alonso, utilizadas como epígrafes de esta crítica, nos deben ayudar a comprender el alto valor que reviste nuestra profesión y las disposiciones que exige su correcto ejercicio. Ya Marco Vitruvio Polión, en su tratado de arquitectura, afirmaba hace más de dos mil años lo siguiente: "nadie podrá, de buenas a primeras, decirse arquitecto sino aquel que desde la edad pueril haya ido subiendo los grados de estas disciplinas, y se haya criado, por decirlo así, con el aprendizaje de muchas ciencias y artes, hasta llegar al sumo templo de la arquitectura"¹⁷, y agrega "no ha de ser el arquitecto concupiscente, ni tener el ánimo entregado al ansia de recibir regalos; debe sostener su decoro con gravedad y mantener su honorabilidad".¹⁸

Estas valiosas recomendaciones ponen de manifiesto que el *valor ético* debe preceder y permanecer unido al ya de por sí elevado *valor estético*¹⁹, ya que como indica con acierto Paco Alonso: "la oposición que hoy se mantiene entre vida

artista respecto de otras personas es ese poco más de percepción". CHILLIDA, EDUARDO, "Breve conversación con Eduardo Chillida", en *El Croquis*, 1996 (81+82), p. 22.

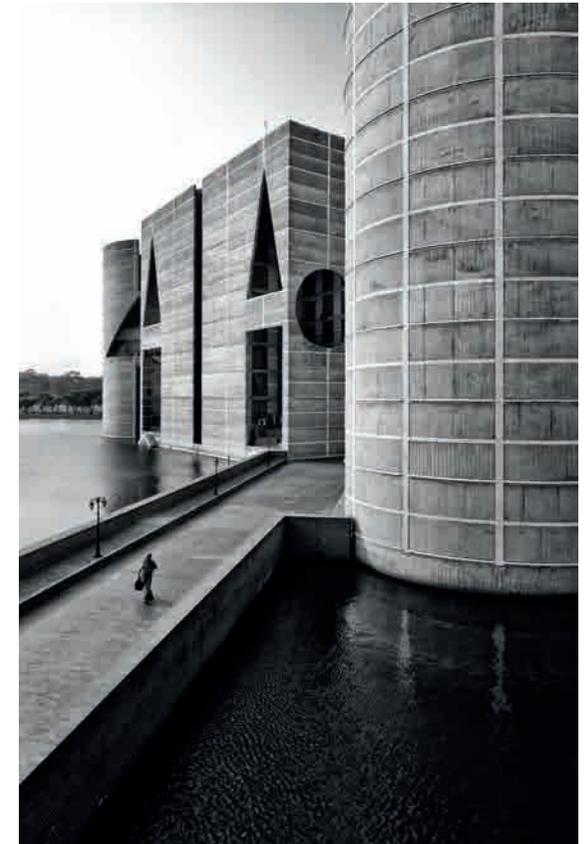
¹⁵ "Creemos, sin embargo, que el saber y el entender pertenecen más al arte [τέχνη] que a la experiencia [ἐμπειρία], y consideramos más sabios a los conocedores del arte [τεχνίτας] que a los expertos [ἐμπειρω], pensando que la sabiduría corresponde en todos al saber. Y esto, porque unos saben la causa, y los otros no. Pues los expertos [ἐμπειροί] saben el qué, pero no el porqué. Aquellos, en cambio, conocen el porqué y la causa. Por eso a los jefes de obras [ἀρχιτέκτονας] los consideramos en cada caso más valiosos, y pensamos que entienden más y son más sabios que los simples operarios [χειροτέχνων], porque saben las causas de lo que se está haciendo; éstos, en cambio, como algunos seres inanimados, hacen sí, pero hacen sin saber lo que hacen, del mismo modo que quema el fuego. Los seres inanimados hacen estas operaciones por cierto impulso natural, y los operarios [χειροτέχνας], por costumbre. Así, pues, *no consideramos a los jefes de obras [ἀρχιτέκτονας] más sabios por su habilidad práctica [πρακτικούς], sino por su dominio de la teoría y su conocimiento de las causas*. En definitiva, lo que distingue al sabio del ignorante es el poder enseñar, y por esto consideramos que el arte [τέχνη] es más ciencia que la experiencia [ἐμπειρία], pues aquellos pueden y éstos no pueden enseñar". (Las cursivas son mías). ARISTÓTELES, *Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994, pp. 7-9 (981a-981b). Por su parte, Jacques Derrida, respondiendo a una pregunta formulada por Eva Meyer en relación con una posible síntesis entre arquitectura y pensamiento, dice: "podemos comenzar preguntándonos cuándo comenzó esta división del trabajo. Pienso que, en el momento en que se diferencia entre *theoría* y *praxis*, la arquitectura se percibe como una mera técnica, apartada del pensamiento. No obstante, quizá pueda haber un camino del pensamiento, todavía por descubrir, que pertenecería al momento de concebir la arquitectura, al deseo, a la invención". Y más adelante agrega: "Cuando Aristóteles quiere poner un ejemplo de teoría y práctica, cita al *architekton*, al que conoce el origen de las cosas: es un teórico que también puede enseñar y que tiene bajo sus órdenes a trabajadores que son incapaces de pensar de forma autónoma". DERRIDA, JACQUES, "La metáfora arquitectónica", en *No escribo sin luz artificial* 2ª ed., Valladolid, Cuatro ediciones, 2006, pp. 133-134.

¹⁶ Como indica Aristóteles en su *Política*: "El ser que manda debe poseer la virtud moral en toda su perfección. Su tarea es absolutamente igual a la del arquitecto [ἀρχιτέκτονος] que ordena, y el arquitecto [ἀρχιτέκτων] en este caso es la razón [λόγος]". ARISTÓTELES, *Política*, Madrid, Espasa Calpe, 1997, p. 63 (1260a). De esta forma, el arquitecto (ἀρχιτέκτων), cuando no hace un uso recto de su autoridad, cuando abusa del poder que le otorga el *excedente de visión* que posee para obtener un beneficio particular, se convierte en un autentico tirano. De ahí que la anarquía (ἀναρχία) sea el *desorden* provocado por la ausencia de jefe o guía (ἀναρχος). De hecho, se denominó anarquía al periodo durante el cual Atenas careció de magistrados o arcontes (ἄρχων) que la gobernarán y estuvo dominada por el poder de los tiranos (τύραννος). Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷ VITRUVIO, MARCO LUCIO, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia, 2000, p. 9.

¹⁸ *Ibid.*, pp. 7-8.

¹⁹ La importancia de tener un sólido fundamento ético es condición necesaria, aunque no suficiente, para poder realizar verdaderas aportaciones en el campo estético, pues *lo bello siempre ha de ser bueno*. De ahí que Aristóteles afirme que "todo arte y toda investigación, igual que toda acción y toda deliberación consciente, tienden, al parecer, hacia algún bien. Por esto mismo se ha definido con razón el bien «aquello a que tienden todas las



8 Asamblea Nacional de Bangladesh, Louis I. Kahn, Dacca, 2011 (Najib Hossain).



9



10

9-10 Rudrapur, Bangladesh, 2005 (Kurt Hoerbst).

Lugares

y arte proporciona un modo de eximir a las artes de su tarea moral".²⁰ Cosa totalmente contraria a la esencia del arte, pues como nos recuerda Bajtín:

"La unidad del mundo de la visión estética no es de índole semántica y sistemática, sino que se trata de una unidad concretamente arquitectónica, organizada en torno a un centro valorativo concreto, que puede ser pensado, visualizado, amado. Este centro es el hombre, y todo el mundo cobra un significado, un sentido y valor, en tanto que humano, tan sólo en su relación con el hombre. Toda la existencia posible, y todo sentido posible se disponen en torno al hombre como centro y como único valor, y todo debe ser relacionado con el hombre (aquí la visión estética no reconoce fronteras), debe llegar a ser humano. (...) Así pues, el centro axiológico de la arquitectónica del acontecer de la visión estética no es el hombre como un contenido idéntico a sí mismo, sino como una realidad amorosamente afirmada. Con esto la visión estética está lejos de abstraerse de todos los puntos de vista posibles sobre los valores, y tampoco borra la frontera entre el bien y el mal, entre la belleza y la fealdad, entre la verdad y la mentira".²¹

De ahí que sea

"inútil justificar la irresponsabilidad por la «inspiración.» La inspiración que menosprecia la vida y es igualmente subestimada por la vida, no es inspiración sino obsesión. Un sentido correcto y no usurpador de todas las cuestiones viejas acerca de la correlación entre el arte y la vida, acerca del arte puro, etc., su pathos verdadero, consiste solamente en el hecho de que tanto el arte como la vida quieren facilitar su tarea, deshacerse de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta el arte.

El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario, dentro de la unidad de mi responsabilidad".²²

Pero esto que se afirma con respecto al mundo del arte se aplica —incluso con más rigor— al campo de la arquitectura, pues como señala nuevamente Paco Alonso:

"la moralidad de la arquitectura insiste en que lo que se debe afirmar es el sujeto. El individuo sólo, ante su propio destino, dotado de responsabilidad y capacidad de acción y arrojado a la incierta vida. (...) La Arquitectura es el *lugar* donde el arte y la moral encuentran un fundamento común. (...) Por lo que es oportuno y urgente hacer pertenecer el *arte de construir a la historia de la ética*".²³

cosas.»" ARISTÓTELES, "Ética nicomaquea", en *Aristóteles. Obras* 2ª ed., Madrid, Aguilar, 1967, p. 1172. A esto hace referencia el pequeño pero sustancioso libro de Miguel Fisac titulado: *Mi estética es mi ética*.

²⁰ FRANCO, ARTURO, "Conversación con Paco Alonso", en *ArquitecturaCOAM*, 2006:03 (344), p. 63.

²¹ BAJTÍN, MIJAÍL, "Hacia una filosofía del acto ético", en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos / Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997, pp. 67-69.

²² BAJTÍN, MIJAÍL, *op. cit.*, p. 12.

²³ FRANCO, ARTURO, *op. cit.*, pp. 63, 66 y 67.

2

Una gran lección de arquitectura y humanidad

El retorno a los orígenes es una constante del desarrollo humano y en esta cuestión la arquitectura conforma todas las demás actividades humanas. La cabaña primitiva —el hogar del primer hombre— no es, pues, una preocupación incidental de los teóricos ni un ingrediente casual de mitos o rituales. El retorno a los orígenes implica siempre un repensar lo que se hace habitualmente, un intento de renovar la validez de las acciones cotidianas, o simplemente un recordar una sanción natural (o incluso divina) que permite repetir esas acciones durante una estación. En el actual repensar por qué y para qué construimos, la cabaña primitiva retendrá, creo yo, su validez como recordatorio del significado original —y por tanto esencial— de todo edificio para la gente; es decir, el significado de la arquitectura.

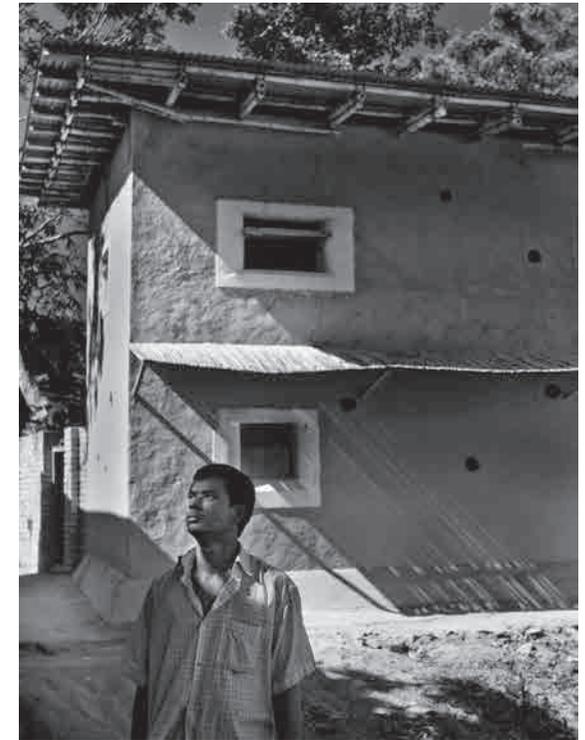
JOSEPH RYKWERT, *La casa de Adán en el Paraíso*

Lo que espero es que seamos capaces de marcar la pauta de un estilo arquitectónico fresco y regional que anime a la gente a introducir sus métodos tradicionales de construcción —sin toques rústicos— dentro de una arquitectura moderna contemporánea. Creo que la arquitectura —si la utilizamos sabiamente— tiene la potencia para contribuir, en una escala significativa, al desarrollo de un equilibrio ecológico de Bangladesh, así como a su independencia económica y espero que podamos hacer factible un proceso de autodescubrimiento e identificación en la arquitectura y la cultura.

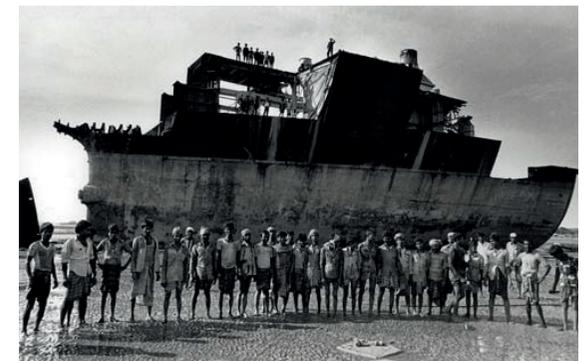
ANNA HERINGER, "HOMEmade- family houses in Bangladesh"

Efectivamente, como apunta Joseph Rykwert, es necesario volver al origen «para renovar la validez de las acciones cotidianas» y la METI — Handmade School de Anna Heringer y Eike Roswag es una clara invitación a «repensar por qué y para qué construimos», además de un claro ejemplo de los frutos que produce este infrecuente esfuerzo reflexivo. Esta pequeña escuela rural, ubicada en el poblado de Rudrapur (Bangladesh), dota de sentido e ilumina todo el esfuerzo invertido durante muchos años en el campo de la arquitectura, pues dichos progresos han sido puestos única y exclusivamente al servicio del hombre.²⁴ Por eso en ella adquieren cuerpo todas las elogiosas palabras que hemos pronunciado más arriba en torno a la figura del arquitecto y de su responsabilidad social. Estamos, pues, frente a una obra bella y revolucionaria. Una obra que ha sacudido con fuerza los pobres e inestables fundamentos sobre los que se encuentra apoyada gran parte de la arquitectura contemporánea. Ciertamente, no es una obra revolucionaria

²⁴ Aquí se materializa ese deseo expresado por Miguel Fisac de "propiciar un Arte, una Arquitectura y un Urbanismo partiendo del hombre y a su servicio". Pero para que este deseo se realice es preciso, como indica Fisac, "que vaya desapareciendo el típico artista de hoy, que hace el cuadro de un arte muerto, metido en el ataúd del marco, para ser enterrado, con gran pompa, en el «museo de Arte Contemporáneo» o en la «selección» del snob rico, y que se sustituya por un arte vivo, social y humano que necesitamos en nuestros lugares de convivencia, en nuestras calles, en nuestras plazas, en nuestros jardines, en nuestras casas, en nuestras oficinas, en nuestras fábricas... en nuestra alma. De una sociedad que ha cerrado sus puertas al arte en la ciudad: porque lo que se trataba era de ganar dinero haciendo la ciudad y no interesaba que fuera bella o no, y de unos artistas que hacen arte para ganar dinero, hay que pasar a una sociedad que necesite el arte para hacer bella la vida y unos artistas que creen un arte que sirva a esa sociedad limpia y generosamente". FISAC, MIGUEL, *Mi estética es mi ética*, Ciudad Real, Museo de Ciudad Real, 1982, pp. 3 y 17.



11



12

11 Casa Hamontos, concebida por Anna Heringer y diseñada por los estudiantes de las universidades de Daca (Bangladesh) y Linz (Austria).

12 *Desguace de barcos*, Chittagong, Bangladesh, 1989 (Sebastião Salgado).

Lugares



13



14

13 Detalle, escuela METI.

14 *Desguace de barcos* (2), Chittagong, Bangladesh, 1989 (Sebastião Salgado).

al estilo de la Villa Savoya o de la Casa Farnsworth, cuyas indiscutibles aportaciones conceptuales y formales transformaron la forma de ver y de hacer arquitectura por parte de los arquitectos. La revolución que esta obra genera afecta directamente la vida de esa enorme masa de la humanidad para la que la arquitectura no es una cuestión de estilo, sino cuestión de supervivencia.²⁵ Por eso en esta obra, como en las fotografías de Sebastião Salgado, la humanidad se ve dignificada.

Y es que obras como la METI – Handmade School —y muchas otras semejantes que se van gestando en el silencio en muchos lugares del llamado Tercer Mundo (y también del Primer Mundo), como aquellas promovidas por *The 1%, Urbaninform* o Cameron Sinclair y su *Open Architecture Network*— han transformado positivamente la vida de innumerables personas, pues les han brindado esperanza en el futuro y confianza en los propios medios y capacidades. Y lo han logrado no sólo porque su arquitectura les ofrece unos espacios dignos y adecuados para poder llevar a cabo muchas actividades cotidianas en situaciones menos desfavorables, sino porque han sabido revalorizar y enriquecer sus propios valores culturales —fortaleciendo así su identidad—, además de promover la formación y estimular el desarrollo de muchas comunidades:

"La arquitectura es una herramienta para mejorar la vida. La visión que hay detrás, y lo que motiva mi trabajo, es explorar y hacer uso de la arquitectura como un medio para fortalecer la confianza cultural e individual..."²⁶

El reducido número de actuaciones de este tipo, la sencillez de medios con que cuentan y la escasa publicidad que reciben no se corresponden con los maravillosos efectos que producen. No resulta por tanto sorprendente que a pesar de todos estos condicionantes dichas obras se hayan abierto un espacio en un lugar como el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) —lugar en el que se han presentado exposiciones como la organizada por Philip Johnson y Russel Hitchcock en 1932 sobre la Arquitectura Moderna. La exposición celebrada del 3 de octubre de 2010 al 3 de enero de 2011, titulada: *Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement*, ha puesto de manifiesto el enorme potencial que poseen obras, aparentemente sencillas, como los edificios escolares realizados por Diébédo Francis Kéré en Gando (Burkina Faso, 1999–2008), el conjunto de viviendas Quinta Monroy realizado por Alejandro Aravena / ELEMENTAL en Iquique (Chile, 2003–2005), la transformación de la Tour Bois-le-Prêtre realizada por Frédéric Druot, Anne Lacaton, and Jean Philippe Vassal (París, 2006–2011), los diversos estudios y propuestas de Teddy Cruz para la zona fronteriza Tijuana-San Diego (Tijuana-México / San Diego-EUA), el Metro Cable de Caracas de Alfredo Brillembourg y Hubert Klumpner / Urban Think Tank (Venezuela, 2007–2010), el complejo de viviendas para pescadores en Tyre realizado por Hashim Sarkis (Libano, 1998–2008), el proyecto \$20K House de Andrew Freear / Rural Studio en Newbern, Alabama (EUA, 2009), el complejo cultural para la comunidad de Red Location diseñado por Jo Noero

²⁵ Es una situación lamentable que en un país como España no haya trabajo para los arquitectos, mientras que más del 80% de la población mundial vive en viviendas autoconstruidas con pésimas condiciones de habitabilidad. Este último dato implica que los frutos del conocimiento técnico están en poder de unos cuantos privilegiados, los cuales muchas veces los utilizan para hacer alardes propagandísticos que poco enriquecen el habitar de esa mínima parte de la humanidad que tiene acceso al servicio de un arquitecto. Para adquirir una conciencia más clara no sólo de los problemas relacionados con la *habitabilidad básica* en el mundo, sino también de las propuestas y soluciones que se están implementando para intentar paliar dichos problemas, se recomienda mirar la conferencia impartida por Julián Salas Serrano (Director de la Cátedra UNESCO en Habitabilidad Básica de la UPM) en la Universidad Politécnica de Madrid: "Hacia una manualística Universal de Habitabilidad Básica" [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=fcYsDZ2q7t8>>.

²⁶ "Architecture is a tool to improve lives. The vision behind, and motivation for my work is to explore and use architecture as a medium to strengthen cultural and individual confidence..." HERINGER, ANNA, "Architecture" [en línea]. Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com>> [consulta: 21 de febrero de 2012].

(Sudáfrica, 1998-2005), el Complejo de Manguinhos en Río de Janeiro desarrollado por Jorge Mario Jáuregui (Brasil, 2005-2010) o el Inner-City Arts de Michael Maltzan para un barrio marginal de Los Ángeles (EUA, 1993-2008).²⁷ Y el siguiente fragmento, extraído de la presentación preparada por Andres Lepik para dicha exposición, sintetiza muchos de los valores que hemos ido mencionando:

"Estos proyectos han sido seleccionados de un creciente número de iniciativas similares alrededor del mundo, ya que ejemplifican el grado en el que los arquitectos pueden orquestar el cambio, priorizando el trabajo que tiene un impacto social pero también equilibrando factores determinantes de coste, programa y estéticos. No sólo han conseguido dotar comunidades de espacios físicos, sino de oportunidades de autodeterminación y de un acrecentado sentido de identidad. De esta forma, estos arquitectos son tanto diseñadores de edificios como moderadores de cambio".²⁸

Pero para fomentar un verdadero cambio es fundamental el diálogo y una actitud de servicio. Aquí no hay lugar para banalidades, paternalismos o imposiciones; de lo que se trata es de generar un auténtico *intercambio* en el que la relación entre aprendiz y maestro se enriquece y dinamiza. Tan sólo hace falta mirar las estimulantes propuestas que personas como Martin Rauch²⁹ están generando en lugares como Austria a raíz de sus colaboraciones en África o el sencillo testimonio de un trabajador que participó en la construcción de la METI – Handmade School para preguntarse ¿quién enseña a quién?

"Fue bueno hacer pruebas y experimentos juntos antes de empezar la construcción real, pues así pudimos entenderla a pesar de que no conocíamos el lenguaje. Y todos aprendemos mucho unos de otros. Yo aprendí cómo construir fuertes paredes, cómo utilizar herramientas de medición y los extranjeros aprendieron que la mejor máquina para mezclar son los búfalos acuáticos".³⁰

En estas actuaciones quien más da es quien más recibe, pues la fuerza de esta arquitectura radica en ese inusitado interés por ayudar al hombre a descubrir sus valores y capacidades —una buena respuesta a la pregunta «¿Quién es mi prójimo?» (Lc 10, 29) y la puesta en práctica del ya mencionado aforismo ΓΝΩΘΙ ΣΑΥΤΟΝ. Pero sobre todo, es la

²⁷ Pero la lista de proyectos de este tipo no se limita, ni en cantidad ni en calidad, a los estupendos ejemplos seleccionados para dicha exposición. Ésta se podría seguir ampliando con actuaciones como las realizadas por Andreas Grøntvedt Gjertsen y Yashar Hanstad / TYIN tegnestue Architects en Tailandia, Carin Smuts y Peter Rich en Sudáfrica, Fabrizio Caròla en Mali, Anne Feenstra / AFIR en Afganistán, Patrick Bouchain y Loïc Julienne en Francia, etc.

²⁸ "These projects have been selected from an increasingly large number of similar initiatives around the world because they exemplify the degree to which architects can orchestrate change, prioritizing work that has social impact but also balances very real concerns of cost, program, and aesthetics. They succeed in providing communities not only with physical spaces but with opportunities for self-determination and an enhanced sense of identity. As a result, these architects are both designers of buildings and moderators of change" LEPIK, ANDRES, "Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement". Exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), (3 de octubre de 2010 – 3 de enero de 2011) [en línea]. Disponible en: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/about>> [consulta: 21 de febrero de 2012].

²⁹ Martin Rauch es un técnico y artesano especializado en arcilla y barro —fundador de la firma *Lehn Ton Erde*—, quien ha trabajado en diversos países de Asia y África y cuyo trabajo de asesoramiento fue fundamental en la construcción de la METI- Handmade School. Ha continuado colaborando en diversos proyectos con Anna Heringer, ganando en 2010 el concurso para el Centro de formación en sostenibilidad, ubicado cerca de Marraquech. Recientemente, ha construido su propia casa en barro (Haus Rauch), diseñada en colaboración con Roger Boltshaus.

³⁰ "It was good to do tests and experiments together before starting the real construction, so we could understand it although we did not know the language. And everybody learnt a lot from each other. I learned how to build strong walls, how to use measurement tools and the foreigners learnt, that the best mixing machines are water buffalos". Comentario hecho por un trabajador llamado Suresh a Anna Heringer. HERINGER, ANNA, "METI - Handmade School in Rudrapur" [en línea]. Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com/index.php?id=31>> [consulta: 21 de febrero de 2012].



15



16



17

15 Fachada exterior de la escuela METI (Kurt Hoerbst).

16 Palacio del Gobernador, Uxmal, Yucatán, México.

17 Palacio de Justicia, Chandigarh, India (Le Corbusier).

Lugares



18



19



20



21



22



23

- 18 Biblioteca Safe Haven, Ban Tha Song Yang, Tailandia, 2009 (TYIN tegnestue Architects).
19 Biblioteca, Gando, Burkina Faso, 2011 (Diébédo Francis Kéré).
20 Viviendas en Quinta Monroy, Iquique, Chile, 2003-2005 (Alejandro Aravena/ELEMENTAL).
21 Museo Red Location, Port Elizabeth, Sudáfrica, 1998-2005 (Noero Wolff Architects).
22 Casa VIII \$20K-Casa Dave-, Newbern, EUA, 2009 (Rural Studio).
23 Metro Cable, Caracas, Venezuela, 2007-2010 (Urban-Think Tank).

materialización de un verdadero trabajo humanitario y de formación; es un servicio desinteresado en el que no sólo se da, sino que también se enseña. Y la mejor muestra de esta preciosa actitud se condensa en un certero pensamiento de Lao Tzu, citado por la misma Heringer: "Da al hombre un pescado y lo alimentarás por un día. Enséñale cómo pescar y lo alimentarás toda una vida".³¹

Se trata pues de una *actitud* y no de *medios*, ya que como afirma Heringer con convicción y confianza: "Un buen diseño no necesita más dinero. Tan sólo necesitamos creatividad, algo de reflexión y quizá un poco más de inteligencia —porque no es cuestión de ser pobre o rico. En ocasiones incluso las limitaciones pueden ser la mejor inspiración para estimular la creatividad".³² Y ésta no es una bonita frase retórica, pues las palabras antes pronunciadas están respaldadas por obras, ya que además de la escuela METI, Heringer ha realizado varios encargos más en el mismo poblado: una escuela vocacional para electricistas (DESI), tres viviendas familiares (HOMEmade) —desarrolladas con un grupo de estudiantes de las universidades de Dhaka y Linz— y el pequeño BIDESHI Photostudio³³. En relación con las tres viviendas, y hablando de los frutos que da de sí una creatividad impulsada por la necesidad, Anna Heringer comenta:

"...los planificadores se vieron forzados a concentrarse en las necesidades básicas de los clientes (los habitantes del pueblo) y a crear diseños inteligentes que sacaran el máximo partido de los recursos existentes, impulsándolos en momentos hacia nuevos niveles —tanto literalmente mediante edificios de dos plantas y figuradamente mediante nuevos conceptos de diseño accesibles a la población rural. La arquitectura resultante refleja una pureza formal y material. En este sentido los edificios de barro de Bangladesh pueden ser una buena metáfora de la arquitectura como totalidad, en donde las cualidades del gran arquitecto no son deslumbrantes y fantásticos materiales, sino humildad, sensibilidad y valor. Tal vez en lugar de empeñarse en crear «arquitectura estrella» y fastuosas estructuras, deberíamos esforzarnos en crear edificios que armonicen con el medio ambiente y atiendan las necesidades de la gente".³⁴

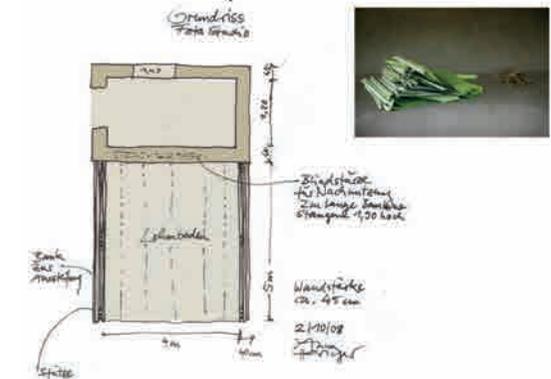
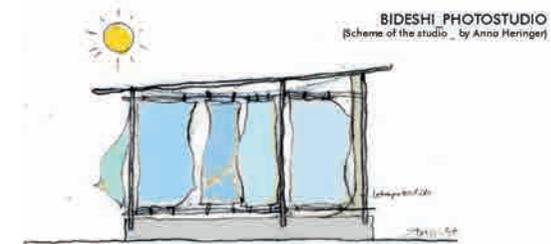
La METI – Handmade School de Rudrapur es una obra profundamente humana en la que se armoniza con inusitada sencillez lo local y lo universal, reverberando así la tradición técnica y cultural de un pueblo y los progresos de la humanidad. Una obra de cuyas formas emana la riqueza plástica y volumétrica contenida en gran parte de la arquitectura vernácula construida en barro, y que testimonian lugares patrimoniales como Paquimé (México), Pueblo de Taos (EUA), Chan Chan (Perú) o Shibam (Yemen). Pero también se puede apreciar en ella la maravillosa armonización lograda entre

³¹ "Give a man a fish and you feed him for a day. Teach him how to fish and you feed him for a lifetime". Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com/index.php?id=3>> [consulta: 21 de febrero de 2012].

³² "A good design doesn't need more money; we only need creativity, some reflection, and a little bit more intelligence maybe. Because this is not a matter of being poor or rich. Sometimes even limitations can be the best inspiration to stimulate creativity". HERINGER, ANNA, "HOME-made family houses", en *FuturArc*, 2008:03, p. 40.

³³ Este pequeño estudio fotográfico no sólo sirvió para que en diciembre de 2008 y marzo de 2009 el fotógrafo austriaco Kurt Hoerbst realizara, de forma gratuita, innumerables fotografías de muchas de las familias y habitantes de Rudrapur, sino que en la actualidad continúa funcionando —gestionado por Dipshikha, la misma ONG que dirige la METI- Handmade School— y ofrece un servicio hasta entonces inexistente en la zona.

³⁴ "...the planners were forced to concentrate on the basic needs of the clients (the villagers) and create intelligent designs that made the most of the existing resources, in some ways pushing them to new levels — both literally with two story mud buildings and figuratively with new design concepts that are accessible to the rural population. The resulting architecture reflects a pureness of form and material. In this way the mud buildings of Bangladesh might be a good metaphor for architecture as a whole, where the qualities of a great architect are not flash and fancy materials, but humility, sensitivity, and courage. Perhaps instead of focusing on creating «star architecture» and loud structures, we should endeavor to create buildings that harmonize with the environment and serve the needs of the people". HERINGER, ANNA, "HOMEmade- family houses in Bangladesh" [en línea]. Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com/index.php?id=39>> [consulta: 21 de febrero de 2012].



24



25

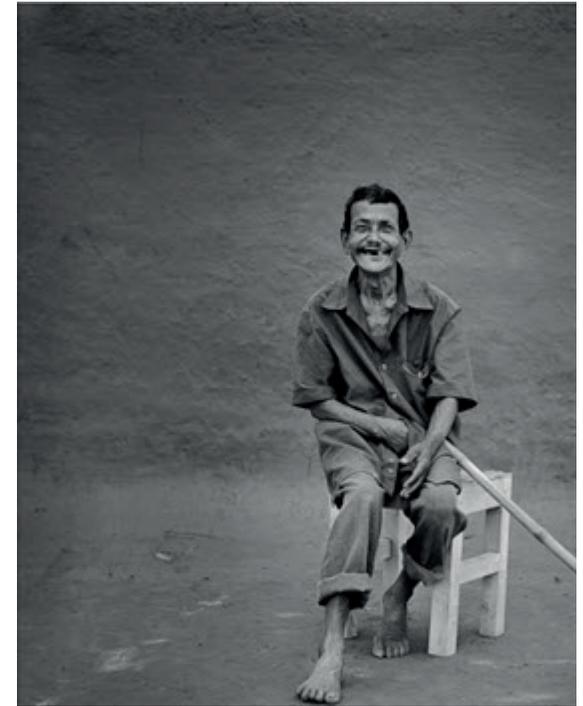
24-25 Bideshi Photostudio (Kurt Hoerbst y Anna Heringer).



26



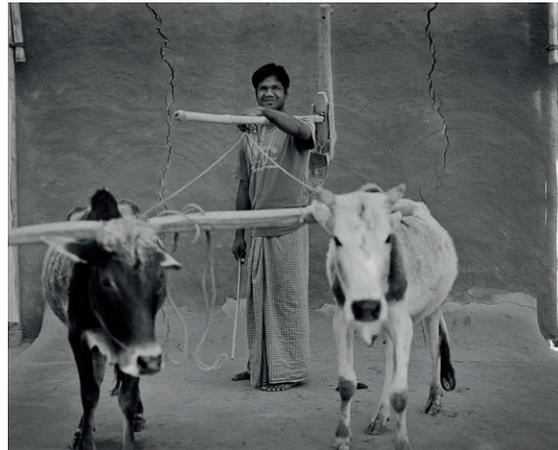
27



28



29



30



31

26-31 Fotografías realizadas por Kurt Hoerbst en el Bideshi Photostudio Rudrapur, Bangladesh (diciembre 2008 y marzo 2009).

lo estereotómico y lo tectónico³⁵; entre la pesantez, masividad y parquedad formal del basamento de barro y la ligereza, articulación y profusión de la coronación de bambú. Juego de contrastes bellamente articulados que de alguna manera recuerda una arquitectura tan lejana, como la de los edificios que conforman el Cuadrángulo de las Monjas o el Palacio del Gobernador en Uxmal (México), y una arquitectura tan cercana, como la del Palacio de Justicia realizado por Le Corbusier en Chandigarh (India).

A través de los fantásticos dibujos de proyecto y de los maravillosos espacios lúdico-pedagógicos que complementan las aulas —esas cavernas³⁶ en las que se juega aprendiendo y se aprende jugando— se trasluce una obra que destila alegría. Estamos pues frente al resultado de un largo y duro camino, lleno de esfuerzo e ilusión, que comenzó en 1997 con un trabajo de colaboración en esta villa, que continuó en 2002 con un proyecto de investigación titulado *Place, Relationship and Function of the Bangladesh Village* y que culminó con el proyecto y construcción de la escuela entre 2004 y 2006.

Resulta difícil medir el impacto social y cultural que una obra de este tipo puede llegar a tener en un país como Bangladesh y en el mundo, pero las sonrisas de los niños —así como las de los hombres y mujeres que con su esfuerzo han hecho posible este sueño, y que han sido capturadas con arte e inusitada naturalidad por Kurt Hoerbst y Alexandra Grill— nos hablan no sólo de que es profundamente positivo, sino además ilimitado. En este sencillo edificio de barro y bambú, al igual que en muchas obras de ejemplares arquitectos³⁷, se encuentran armoniosamente conjugados lo local y lo universal; la tradición y la innovación; la sencillez de unos materiales y su rica puesta en obra. Así, el *regionalismo crítico* pregonado por Kenneth Frampton adquiere cuerpo, y palabras como *sostenibilidad* y *solidaridad* se llenan de sentido. Pero también adquieren sentido palabras como belleza, humanismo, tradición, identidad y modernidad. En Rudrapur la sostenibilidad es cultural. A esto se refiere la misma Anna Heringer cuando dice: "para mí sostenibilidad es un sinónimo de belleza: un edificio que es armonioso en su diseño, estructura, técnica y uso de los materiales, así como con el emplazamiento, el medio ambiente, el usuario, el contexto sociocultural. Para mí esto es lo que define su sostenibilidad y valor estético".³⁸ Y a esta «sostenibilidad cultural»³⁹ también hace referencia Paul Ricœur en una profunda

³⁵ Cfr. CAMPO BAEZA, ALBERTO, "From the cave to the hut (De la Cueva a la Cabaña). On stereotomics and tectonics in architecture" [en línea]. Disponible en: <<http://www.campobaeza.com>> [consulta: 22 de febrero de 2012].

³⁶ Cavernas que, por cierto, traen a la memoria aquellas realizadas por Louis Kahn en Dacca en el interior de la Asamblea Nacional de Bangladesh.

³⁷ Sin pretender ser exhaustivo, y sabiendo que inevitablemente dejaré fuera de esta lista el nombre de muchos que merecerían estar en ella, quisiera citar de manera desordenada los nombres de algunos arquitectos que han logrado materializar en su obra los difíciles equilibrios antes comentados: Luis Barragán, Álvaro Siza, Glenn Murcutt, José Antonio Coderch, Hassan Fathy, Heinz Bienefeld, Gottfried Böhm, Erik Bryggman, Alvar Aalto, Hans Döllgast, Jørn Utzon, Karljosef Schattner, Kay Fisker, Reima Pietilä, Rudolf Schwarz, Sigurd Lewerentz, Sverre Fehn, Steven Holl, Dom Hans van der Laan, Arne Jacobsen, Le Corbusier, Mies van der Rohe, Erik Gunnar Asplund, Klas Anshem, Tadao Ando, Aldo van Eyck, Alison & Peter Smithson, Louis I. Kahn, Frank Lloyd Wright, Carlo Scarpa, Antoni Gaudí, Giancarlo De Carlo, Ralph Erskine, Rafael Moneo, Wang Shu, German del Sol, Sami Rintala, Peter Märkli, Luigi Snozzi, Alejandro de la Sota, Manuel Tainha, Gion A. Caminada, Francisco Javier Sáenz de Oiza, Peter Zumthor, Lina Bo Bardi, Rogelio Salmons, Colin St. John Wilson, Dimitris Pikionis, Bijoy Jain, Adolf Loos, Mauricio Rocha, etc.

³⁸ "For me, sustainability is a synonym for beauty: a building that is harmonious in its design, structure, technique and use of materials, as well as with the location, the environment, the user, the socio-cultural context. This, for me, is what defines its sustainable and aesthetic value". HERINGER, ANNA, "Architecture" [en línea]. Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com>> [consulta: 21 de febrero de 2012].

³⁹ La arquitectura debe configurarse a partir de un proceso *dialógico* de diseño que la haga «sostenible» culturalmente y no sólo tecnológica y ambientalmente. Así lo explica Francisco Javier Soria López en su tesis doctoral: *Arquitectura y naturaleza a finales del siglo XX (1980-2000). Una aproximación dialógica para el diseño sostenible en arquitectura*, UPC, 2004 [en línea]. Disponible en: <<http://www.tdx.cat/TDX-0518105-174848>>. Ver también: DOMÍNGUEZ, LUIS ÁNGEL; SORIA LÓPEZ, FRANCISCO JAVIER, *Pautas de diseño para una arquitectura sostenible*, Barcelona, Edicions UPC, 2004.



32



33

32 "Cavernas de la Escuela METI (Kurt Hoerbst).

33 Interior de la Asamblea Nacional de Bangladesh, Dacca, 2011 (Naqib Hossain).

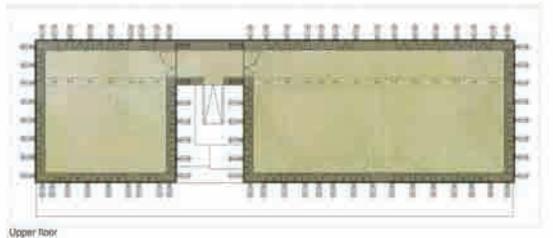
reflexión —citada por Kenneth Frampton en su *Historia crítica de la arquitectura moderna*— con la que concluyo este extenso texto que espera ser un acto de reconocimiento para esta preciosa labor:

"El fenómeno de la universalización, aun siendo un adelanto de la humanidad, constituye al mismo tiempo una suerte de sutil destrucción no sólo de las culturas tradicionales —lo que podría no ser un mal irreparable—, sino también de lo que llamaré de momento el núcleo creativo de las grandes civilizaciones y la gran cultura, ese núcleo sobre cuyo fundamento interpretamos la vida, y al que llamaré por anticipado el núcleo ético y mítico de la humanidad. El conflicto surge de ahí. Tenemos la sensación de que la sencilla palabra 'civilización' ejerce al mismo tiempo una especie de atrición o de erosión a expensas de los recursos culturales que han creado las grandes civilizaciones del pasado. Esta amenaza se expresa, entre otros efectos más inquietantes, en la extensión ante nuestros ojos de una civilización mediocre que es el absurdo equivalente de lo que estaba llamando cultura elemental. En todos los lugares del mundo se encuentra uno la misma película mala, las mismas máquinas tragaperras, las mismas atrocidades de plástico o de aluminio, la misma tergiversación del lenguaje mediante la propaganda, etcétera. Es como si la humanidad, al acceder en *masse* a una cultura básica del consumo, también se hubiera detenido en *masse* en un nivel subcultural. Así llegamos al problema crucial que afrontan las naciones nada más salir del subdesarrollo. Con el fin de mantenerse en el cambio hacia la modernización, ¿es necesario deshacerse del viejo pasado cultural que ha sido la *raison d'être* de una nación? (...) De aquí la paradoja: por un lado, (la nación) tiene que arraigarse en el terreno de su pasado, forjar un espíritu nacional y desplegar esta reivindicación espiritual y cultural ante la personalidad de los colonialistas. Pero para tomar parte en la civilización moderna es preciso al mismo tiempo participar en la racionalidad científica, técnica y política, algo que muy a menudo requiere el abandono puro y simple de todo un pasado cultural. Es un hecho: no todas las culturas pueden resistir y absorber el impacto de la civilización moderna. Ésta es la paradoja: cómo hacerse modernos y volver a los orígenes; cómo revivir una vieja civilización aletargada y participar en la civilización universal. (...)

Nadie puede decir qué será de nuestra civilización cuando haya conocido civilizaciones diferentes por medios distintos al impacto de la conquista y la dominación. Pero hemos de admitir que este encuentro aún no ha tenido lugar en un plano auténtico de diálogo. Esa es la razón por la que estamos en una especie de paréntesis o interregno en el que ya no podemos practicar el dogmatismo de una verdad única y en el que ya no somos capaces de conquistar el escepticismo en el que nos hemos instalado. Estamos en un túnel, en el crepúsculo del dogmatismo y en los albores de un auténtico diálogo".⁴⁰



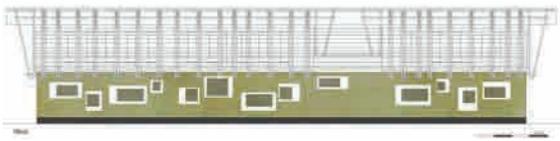
34



35



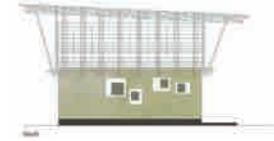
36



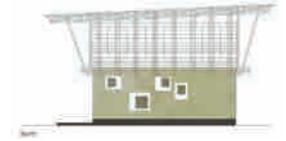
37



38



39



40

⁴⁰ RICCEUR, PAUL, "La civilización universal y las culturas nacionales", citado por FRAMPTON, KENNETH, *Historia crítica de la arquitectura moderna* ^{3ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 318.



2

Juan Domingo Santos
MUSEO DEL AGUA
Prodigios arquitectónicos

MUSEO DEL AGUA (juan domingo santos)

"El municipio de Lanjarón se encuentra situado en la ladera sur de Sierra Nevada. Es conocido por su artesanía, por la producción de miel y la calidad de sus aguas medicinales, contando con uno de los balnearios más reconocidos de España.

El proyecto del museo se inició con la búsqueda de un lugar donde se favoreciera la presencia del agua en unas condiciones naturales. El espacio elegido se encuentra situado en el acceso al Parque natural de Sierra Nevada, junto al río Lanjarón y una acequia de riego que bordea unas antiguas construcciones utilizadas como matadero municipal. La intención al ubicar en este espacio el museo ha sido preservar el entorno natural de la especulación urbanística mediante la creación de un itinerario que relaciona la nueva actividad con las infraestructuras de agua y algunas arquitecturas próximas como molinos y un antiguo lavadero público.

Dados los escasos medios disponibles la intervención ha consistido en el reciclaje y reutilización de algunos elementos del entorno. Las naves del matadero, por ejemplo, se han adaptado a museo, y se han incorporado a las nuevas instalaciones los trazados de agua de la acequia y el río a través de un sencillo sistema de láminas de agua conectadas entre sí. Delante del conjunto se ha dispuesto una plaza de naranjos ligeramente elevada del suelo, con prefabricados de hormigón apilados y troncos de eucalipto de diferentes tamaños que se inundan temporalmente con el agua de la acequia, lo que configura un espacio con aspecto diferente a lo largo del día. La sombra y el olor a azahar de los naranjos, el sonido del agua al caer sobre los troncos del estanque y los reflejos del agua con la plaza inundada, crean una atmósfera refrescante antes de acceder al museo.

El ingreso se produce ocupando el patio del antiguo matadero con una nueva construcción en madera. Este pabellón alberga un espacio representativo dedicado al agua y se convierte en un hito de referencia en el paisaje. La construcción evoca la cubrición del Manantial de la Capuchina, una construcción del siglo XVIII realizada en madera que albergaba en su interior el primer nacimiento de agua en Lanjarón. El nuevo pabellón está concebido como un espacio para los sentidos, suspendido en el aire y con dos aperturas que permiten al visitante acceder al interior y participar de los efectos de luz y penumbra. Una lámina de agua extendida sobre el suelo refuerza aún más estas sensaciones, similares a las de los baños islámicos.

La intervención en las antiguas naves ha sido mínima y ha consistido en la demolición de las divisiones interiores, dejando a la vista las estructuras de paredes y cubiertas. Durante los trabajos se pudo descubrir que originalmente la estructura pertenecía a un conjunto anterior de molinos de agua, por lo que la recuperación ha adquirido una dimensión arqueológica.

Los espacios expositivos se han dispuesto mediante una ocupación selectiva del interior de las antiguas construcciones, dejando los corrales y otras dependencias inutilizados hasta futuras necesidades. Con el fin de contrastar los muros de piedra y ladrillo del antiguo molino, se han dispuesto de manera localizada paneles trasdosados en color blanco que enmarcan los lugares de la nueva intervención. Las dos naves principales se destinan a salas de audiovisuales y una tercera para exposición temática de contenidos. En la nave más antigua un vidrio con proyecciones sobre su superficie emerge del suelo inundado con agua de la acequia, creando un juego de reflejos sobre los antiguos muros del molino.



41

Nombre de la obra: Museo del Agua.
Renovación de un antiguo Molino de Agua
Arquitecto: Juan Domingo Santos
Ubicación: Lanjarón, Granada, España
Fecha de proyecto: 2008
Fecha de construcción: 2009

Recurso ambiental. Uso del agua en el medio natural

El museo se estructura en torno a los trazados de agua de una acequia a los que se vinculan tres nuevas láminas de agua conectadas entre sí. El llenado de estos estanques se produce según criterios de apertura y cierre del sistema de riego de los campos agrícolas próximos, a través de dos derivaciones realizadas sobre el canal que vierte sus aguas en un pabellón de madera y en una plaza arbolada con naranjos. Una tubería para la conducción de alcohol de una antigua fábrica de azúcar ha sido reciclada como chorro de agua en este espacio. En el interior, una de las naves recuperadas para museo se inunda con agua sobrante del pabellón de madera. El circuito natural del agua se cierra en la plaza de naranjos donde se reconduce hasta el río Lanjarón para continuar su camino hacia el mar.

Plaza de agua y sombra. Reciclaje de un bosque de eucaliptos

El espacio situado delante del museo está formado por 17 naranjos de sombra y un suelo de troncos de madera de eucalipto inundado temporalmente por el agua de una acequia procedente de Sierra Nevada. Los troncos de madera empleados proceden de los árboles del parque caídos tras un vendaval de aire [sic.], cortados y reciclados con tamaños diferentes. Esta superficie de madera, de la que emergen ordenadamente los naranjos, cambia de aspecto según el caudal de la acequia. En momentos de escaso caudal se convierte en un lugar accesible, mientras que con caudal abundante la plaza se inunda hasta convertirse en un espejo que refleja cuanto sucede alrededor. La lámina de agua extendida sobre los troncos de madera da un aspecto irreal a las antiguas naves que parecen flotar en la plaza.

Participación y cohesión social

Las obras del museo han sido llevadas a cabo por una empresa del pueblo con la colaboración de personas del lugar implicadas con su patrimonio y paisaje. El jardinero municipal, a quien se debe la alfombra de madera de eucalipto del suelo, fue la persona encargada del reciclaje de los árboles caídos tras un vendaval que azotó durante días el parque natural. Y junto a este trabajo el de los componentes del estudio de arquitectura en el que se realizó el proyecto, que se desplazaron a Lanjarón para llevar a cabo las tareas de colocación de los troncos de madera. La recuperación del antiguo molino aspira a convertirse de este modo en una acción participativa de la comunidad, un hito en la identidad cultural del municipio que favorezca el conocimiento del medio y de su historia y una mejora de la cohesión social. El proyecto encierra también la narración de una historia más amplia, como los 17 naranjos que forman la plaza, 17 historias sobre personas relacionadas con el pueblo de Lanjarón y el agua. El hecho de construir un museo "entre todos" ha permitido que la recuperación de este espacio se entienda como un patrimonio propio que implica a la ciudadanía de diferente manera, desde los niños a los ancianos, que contribuyen a la divulgación de una historia viva a los nuevos visitantes".¹

¹ Memoria del proyecto [en línea]. Disponible en: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/08/01/museo-del-agua-de-lanjaron-juan-domingo-santos/>>

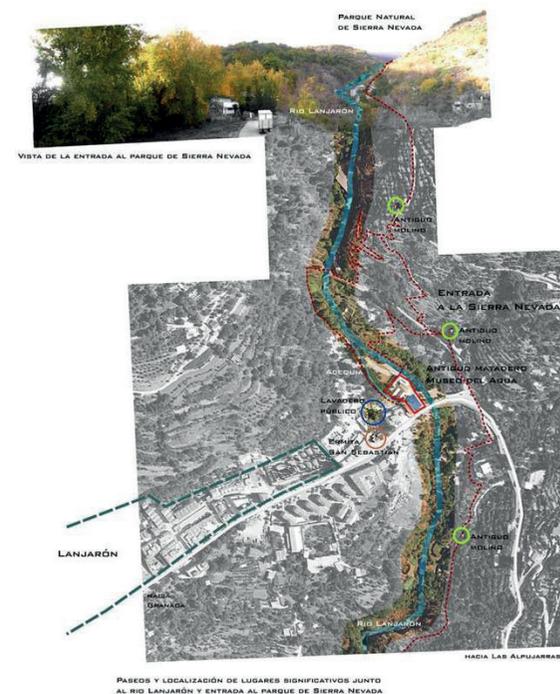
1 Hallazgos

La llegada del duende presupone siempre un cambio radical en todas las formas sobre planos viejos, da sensaciones de frescura totalmente inéditas, con una calidad de rosa recién creada, de milagro, que llega a producir un entusiasmo casi religioso.

FEDERICO GARCÍA LORCA, *Teoría y juego del duende*

La misión del arte de todos los tiempos ha sido profundizar en la realidad que nos rodea para trascenderla. Es decir, para manifestarnos todo aquello que de dicha realidad permanece oculto o velado a nuestra mirada, en aras de suscitar admiración y elevar al hombre para que alcance su verdadera estatura. Y la «realidad» implica *todo aquello que constituye el mundo real*, más allá de la importancia o insignificancia que un ser u objeto puedan tener en un momento determinado o para un grupo determinado. Marcel Duchamp logró en su momento demostrar, a través de sus *readymades*, que cualquier objeto de uso cotidiano podía convertirse en obra de arte "por la simple elección de un artista".¹ También el *Pop Art* empleó objetos, imágenes y materiales banales o *kitsch* —pertenecientes a la cultura popular— para elevarlos a la categoría de obras de arte. Sin embargo, la mayoría de las veces la finalidad de estos artistas no era dignificar dichos objetos —ni al hombre a través de ellos—, sino servirse de los mismos para, a través de una hábil manipulación, descontextualización o ridiculización, manifestar una postura crítica —y en ocasiones frívola— con respecto al materialismo y la vulgaridad dominantes en la cultura de masas.

De ahí que sea realmente un don saber sacar de lo ordinario algo extraordinario, pues para ello es necesario, además de poseer talento y creatividad, *crear* en los incalculables beneficios para la vida que emergen de toda «auténtica obra de arte». En definitiva, es necesario —como explica con entusiasmo Mathias Goeritz— "amar el arte con la intensidad como se ama a algo divino o eterno. Amarlo por ser el arte la expresión de lo mejor y de lo más hermoso que tiene la humanidad. Por ser el arte creación, y por ser la fuerza de crear lo que nos permite llamarnos seres humanos".² Juan Domingo Santos es un arquitecto soñador que cree en el valor del arte y en los maravillosos efectos que tiene la arquitectura en la vida de todo hombre. Y es que para él la arquitectura es un acto vital. Entiende la arquitectura "como algo vivo y que tiene que ver con el modo en el que uno se acerca al mundo, se relaciona con el mundo, da respuesta



¹ En el *Dictionnaire abrégé du Surréalisme* —obra de André Breton y Paul Éluard— aparece una definición de *readymade*, atribuida a Marcel Duchamp, que dice así: "un objeto ordinario elevado a la dignidad de obra de arte por la pura elección de un artista" ("An ordinary object elevated to the dignity of a work of art by the mere choice of an artist."). Cfr. OBALK, HECTOR, "The Unfindable Readymade", en *tout-fait* (The Marcel Duchamp Studies Online Journal), 2000:01 (2) [en línea]. Disponible en: <http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html> [consulta: 19 de septiembre de 2011]. Mathias Goeritz, refiriéndose a estas manifestaciones artísticas o algunas próximas, comenta en un artículo titulado "La educación visual" que "el cuadro que recuerda un pedazo de muro en descomposición o el collage de elementos recogidos deliberadamente, llegan a apreciarse como obra de arte, ante todo por el hecho de ser presentado como tal." Y en su artículo "Pensamientos y dudas autocríticas" se pregunta: "¿No sigue siendo incontrolable para nuestra voluntad el factor esencial y necesario para convertir una obra en «obra de arte»?". CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, MARÍA LEONOR (Ed.), *El Eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, pp. 68 y 70.

² *Ibid.*, p. 152.



43



ISTA DEL MURO PERIMETRAL DEL MATADERO Y EL CAMINO HACIA EL PARQUE NATURAL

44



ISTA DEL PATIO INTERIOR DEL RECINTO DEL MATADERO CON LA BANCULA
RAMPA INTERIORES DE ACCESO A PLANTA PRIMERA

45

al mundo. (...) Porque proyectar es conocer la vida y acercarse a la vida".³ La arquitectura no es concebida por él como un sano ejercicio intelectual o como un distendido juego estético o compositivo —por afortunados y aclamados que lleguen a ser sus resultados—, sino como una potente herramienta de transformación de la realidad que se alimenta de esa misma realidad. De ahí que para él "todo proyecto tiene que tener una experiencia, una narración, unos hechos, una historia. Las arquitecturas están llenas de historias; no son dibujos ni maquetas, sino que están pensados para que viva la gente".⁴ Podríamos decir en definitiva, y tomando prestada una elocuente afirmación de Tadao Ando, que la arquitectura es para este arquitecto andaluz "un producto de la cultura y la historia del lugar".⁵

De la cuidadosa observación de estas historias y experiencias cotidianas —esas que van hilvanando el tejido de la vida en un lugar— extrae el material necesario para poder abordar sus proyectos. Un material compuesto de "asuntos cotidianos, cosas sin aparente importancia pero que en el proyecto acaban por convertirse en los protagonistas".⁶ Él llama a estos elementos «encuentros afortunados» o «serendipias». Pero estos hallazgos, que no son más que la consecuencia lógica o el premio merecido a quien busca esperando encontrar, han sido *buscados con ilusión* para después ser *modelados con oficio*. Esto es lo que le permite configurar *un arte vivo y para la vida* que hace de lo olvidado, del desecho e incluso de lo vulgar o desagradable, algo maravilloso. Un arte en el que, como explica Goeritz, "se expresa el espíritu del genio que anda como hombre entre la gente".⁸ Así, la torre de una vieja fábrica de azúcar abandonada se puede convertir en un mágico estudio de arquitectura; unos tubos sobrantes del trasvase Huelva-Cádiz —encontrados en una chatarrería cualquiera— pueden ser unos magníficos probadores para una tienda de ropa y el proyecto de una pequeña casa entre medianeras, ubicada dentro del viejo y degradado barrio de San Matías en Granada, puede llegar a ser el pretexto perfecto para realizar los sueños y fantasías casi imposibles de un peculiar grupo de vecinos —revitalizando de paso las enmarañadas y tensas relaciones del tejido social.

El caso de la obra que nos ocupa —el Museo del Agua de Lanjarón— no es la excepción en esta larga lista de *prodigios arquitectónicos*. Una obra que parte de un encargo un tanto ingenuo y desdibujado por parte de las autoridades locales ha servido de ocasión para que Juan Domingo Santos, con mano de artista, reconvirtiera y ennobleciera un matadero en desuso, reordenara un entorno marginal y desestructurado del pueblo, recuperara algunas construcciones históricas, dignificara la entrada al Parque Natural de Sierra Nevada e involucrara a los propios habitantes en la ejecución de la obra, haciendo así posible su materialización. Porque es importante subrayar que fueron los propios habitantes de Lanjarón, armados con picos y palas, y guiados por las acertadas indicaciones del arquitecto, quienes llevaron a cabo la demolición y limpieza del antiguo matadero.⁹ Esta singular *acción participativa* dirigida por Juan Domingo Santos —al

³ SANTOS, JUAN DOMINGO, "Experiencias", Conferencia pronunciada en la Universidad Internacional de la Rioja [en línea]. Disponible en: <<http://www.unir.net/conferencia-experiencias.aspx>> [consulta: 23 de septiembre de 2011]

⁴ *Idem*.

⁵ Cfr. RINNEKANGAS, RAX, *Tadao Ando. The Koshino House* [DVD], producido por Bad Taste LTD, 2009.

⁶ SANTOS, JUAN DOMINGO, *op. cit.*

⁷ "Hay un término inglés que es *serendipity* que hace referencia a los encuentros afortunados. Es algo así como el de «chiripa» en castellano, sólo que la acepción inglesa supone una cierta predisposición en quien encuentra el hallazgo. Cosas que aparentemente pasarían desapercibidas, pero que en manos de quien encuentra se convierten en un tesoro. A mí me gusta hacer serendipias". *Idem*.

⁸ CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, MARÍA LEONOR (Ed.), *op. cit.*, p. 59.

⁹ Pero también se involucraron en esta noble tarea los propios miembros del estudio de arquitectura, pues fueron ellos quienes colocaron los troncos que conforman el actual pavimento de la plaza.

más puro estilo de las *performances* realizadas por Joseph Beuys— ha hecho que esta obra pueda llegar a definirse como "un museo «entre todos»"¹⁰; pues como él mismo afirma: "el museo acabó por convertirse en lo que fuimos todos capaces de recuperar un día, cuando íbamos a tirar este matadero".¹¹ Lo cual no sólo ha permitido el redescubrimiento del lugar por parte de esos mismos ciudadanos e incrementado la cohesión social, sino que ha favorecido la apropiación del nuevo edificio por esa misma gente: *el museo del agua es su museo*. Y esta es la mejor garantía para que un equipamiento de este tipo pueda funcionar y perdurar en un pueblo tan pequeño.

En su interior la intervención, que ha sido mínima, consistió principalmente en despojar al matadero de sus gastados ropajes para desvelar las cicatrices y elementos que han ido configurando su historia. Tan sólo se han colocado algunos paneles trasdosados en color blanco —que enmarcan y acondicionan los pocos espacios que conforman el museo— y un vidrio que, además de servir para proyectar información *virtual* sobre el agua, genera, en su interacción *real* con el agua, "un juego de reflejos sobre los antiguos muros del molino".¹²

Todo esto se ha logrado con escasos medios económicos y haciendo uso —con extraordinaria habilidad— de los recursos disponibles en el lugar¹³: un antiguo, anodino e indeseado matadero municipal; troncos de madera de eucalipto reciclados, procedentes de los árboles del parque caídos tras un vendaval; el agua sobrante de una acequia de riego existente; cal; una tubería para la conducción de alcohol de una antigua fábrica de azúcar; diecisiete naranjos de sombra; el ingenio de Joaquín el jardinero y la disponibilidad de muchos habitantes del lugar. Estos han sido los elementos que Juan Domingo Santos ha ido entretejiendo para configurar este espléndido museo. Un museo que no termina siendo un precioso contenedor ajeno al contenido que lo llena de sentido, sino el elemento fundamental que hace posible la *manifestación del agua*. Y no de un agua abstracta y lejana, sino de la propia agua que corre alegremente día tras día a escasos metros de ese lugar: esa que desde tiempos inmemoriales riega los campos de cultivo, abastece el lavadero municipal, calma la sed o ayuda a curar el cuerpo.

Este museo blanqueado con cal —que recoge una larga tradición de los pueblos de Las Alpujarras— no exhibe un objeto muerto y descontextualizado, sino el impresionante dinamismo de la vida y sus infinitas manifestaciones a través del agua. Y lo hace mostrando sus fantásticos e innumerables reflejos y distorsiones, experimentando la paz y serenidad que brota de su quietud o la alegría y vivacidad que engendra su movimiento, sintiendo la frescura de su presencia o la aridez de su ausencia, escuchando su silencio, la suave música de un pequeño borboteo o el estruendo de un potente chorro de agua. Todas estas experiencias sensoriales nos recuerdan el extraordinario, delicado y mágico manejo que del agua hicieron los árabes en la Alhambra de Granada y los Jardines del Generalife o los romanos en la Villa Adriana.

¹⁰ "El hecho de construir un museo «entre todos» ha permitido que la recuperación de este espacio se entienda como un patrimonio propio que implica a la ciudadanía de diferente manera, desde los niños a los ancianos, que contribuyen a la divulgación de una historia viva a los nuevos visitantes". SANTOS, JUAN DOMINGO, "Memoria del proyecto" [en línea]. Disponible en: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/08/01/museo-del-agua-de-lanjaron-juan-domingo-santos>> [consulta: 23 de septiembre de 2011].

¹¹ SANTOS, JUAN DOMINGO, "Experiencias", Conferencia pronunciada en la Universidad Internacional de la Rioja [en línea]. Disponible en: <<http://www.unir.net/conferencia-experiencias.aspx>> [consulta: 23 de septiembre de 2011].

¹² SANTOS, JUAN DOMINGO, "Memoria del proyecto" [en línea]. Disponible en: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/08/01/museo-del-agua-de-lanjaron-juan-domingo-santos>> [consulta: 23 de septiembre de 2011].

¹³ Juan Domingo Santos comparte con los arquitectos franceses Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal ese espíritu de sencillez y de optimismo que les permite aprovechar los recursos disponibles para poder ofrecer más de lo que se les pide. Espíritu que se respira especialmente en intervenciones como la *Place Léon Aucoc* de Burdeos (1996) o el *Palais de Tokio* en París (2001).



46



47

46 Vista exterior (Fernando Alda).

47 Vista exterior, fuente (Hisao Suzuki).

Lugares

Pero también el que grandes maestros de la arquitectura, como Luis Barragán, Louis Kahn, Sigurd Lewerentz, Tadao Ando, Peter Zumthor..., han realizado en muchas de sus obras. Sin embargo, Juan Domingo Santos, como buen aprendiz, ha hecho uso de tales experiencias con absoluta libertad y con una clara personalidad pues, como afirma Federico García Lorca, "el duende no se repite, como no se repiten las formas del mar en la borrasca".¹⁴

Por otro lado, no debemos olvidar que este museo está ritmado y conformado por el agua de desecho de los ciclos agrícolas. Es por tanto una obra que acoge como parte de su esencia el azar y el cambio. Y una obra que se deja afectar por las alternancias y fluctuaciones de las circunstancias que conforman su realidad es una obra rica y enriquecedora, como los son —salvando las distancias y diferencias— Venecia, la abadía de Mont-Saint-Michel o la casa Farnsworth.



48



49



50

48 Patio.

49 Esquema del flujo del agua.

50 Fuente.

¹⁴ GARCÍA LORCA, FEDERICO, "Teoría y juego del duende", en *Obras Completas* 19ª ed. (Tomo I), Madrid, Aguilar, 1974, p. 1077.

2

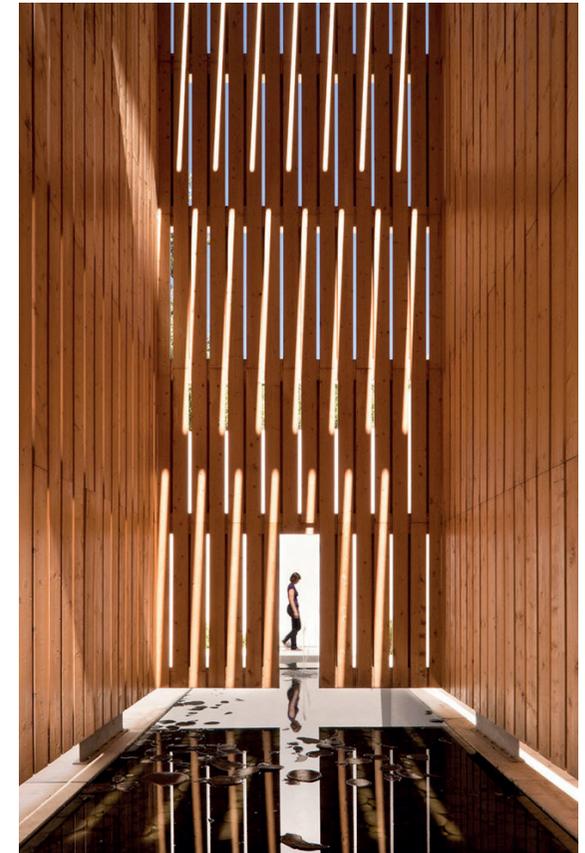
La arquitectura como haiku

Estamos, pues, frente a una obra que mediante una sutil combinación de elementos ordinarios hace surgir el instante poético.¹⁵ Es aquí donde radica la enorme potencia de una actuación sencilla y discreta, pero cargada de gran concisión y poder evocativo. La arquitectura de Juan Domingo Santos es, como explica Octavio Paz hablando del haiku, "una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente".¹⁶ Es un concentrado de optimismo que nos hace "perdernos en lo cotidiano para encontrar lo maravilloso".¹⁷ Y lo hace porque, no despreciando nada de lo existente, ha llegado incluso a provocar emoción a través de lo que para otros resultaba deleznable y hasta repugnante: un matadero. Entonces comprendemos la razón por la que Kenkoo Hooshi pregunta en el *Tsurezuregura*: "¿Creéis que la belleza de la naturaleza no consiste más que en las flores abiertas y en la luna brillante?" Para después afirmar: "No es menos poético pensar en la luna oculta por la lluvia. ¡No son verdaderos poetas los que no experimentan una impresión de encanto ante la vista de los cerezos desflorados!".¹⁸

Pero, volviendo al extraordinario poder de Juan Domingo Santos de expresar mucho con poco, cómo no traer a la memoria aquel maravilloso y conocido poema de Matsuo Basho en el que con una extrema parquedad de medios el poeta japonés se obliga "a significar mucho diciendo lo mínimo"¹⁹:

Un viejo estanque;
salta una rana,
ruido del agua.

Detrás de una estructura de aparente simplicidad como la del haiku (de la misma forma que en una pintura del estilo Ukiyo-e —como las de Hiroshigue o Hokusai— o en un jardín zen como el de Ryoan-ji) se esconde un organismo poético de extremada complejidad. El mismo Octavio Paz tiene un excelente comentario de este poema de Basho que, con pequeñas adaptaciones, se ajusta perfectamente a la obra que analizamos y nos ayuda a descubrirla: nos enfrentamos a una casi prosaica conjunción de objetos: el agua, los troncos, el antiguo matadero. Nada menos «poético»: objetos comunes y un lugar insignificante. Juan Domingo Santos nos ha dado simples apuntes, como si nos mostrase con el



51

¹⁵ Esta capacidad de generar una emoción a partir de la unión o yuxtaposición de dos elementos es la que Serguei Eisenstein extrae del teatro Kabuki y del concepto de ideograma japonés —en el que el significado nace de la suma de dos elementos: perro+boca=ladrar. Tanto el Kabuki como el ideograma resultan fundamentales en la configuración de su teoría sobre el "montaje de atracciones". Como explica Luis Fernando Morales, para Serguei Eisenstein "el montaje es un mecanismo vital de producción de significados correlacionales, surgidos directamente por el efecto del encuentro u oposición de los elementos, las formas y proporciones, contenidas entre dos imágenes expuestas de manera contigua". MORALES MORANTE, LUIS FERNANDO, "Montaje de atracciones o atracciones para el montaje", p. 3 [en línea]. Disponible en: <http://www.tramayfondo.com/articuloscontrama/montaje_de_atracciones_o_atracciones_para_el_montaje.pdf> [consulta: 23 de septiembre de 2011]

¹⁶ PAZ, OCTAVIO, "Tres momentos de la literatura japonesa", en *Las peras del Olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 129.

¹⁷ *Ibid.*, p. 133.

¹⁸ HOOSHI, KENKOO, citado por RUÍZ DE LA PUERTA, FÉLIX, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Madrid, Álbum Letras Artes, 1995, p. 20.

¹⁹ PAZ, OCTAVIO, *op. cit.*, p. 129.



52

Lugares

dedo dos o tres realidades inconexas que, sin embargo, tienen un «sentido» que nos toca a nosotros descubrir. El visitante debe recrear la arquitectura. Así, el Museo del agua es un mundo de resonancias, ecos y correspondencias.²⁰

Y es que este pequeño museo no es un objeto de pura fruición estética —acabado y perfecto—, concebido para ser *consumido* con la mirada. Por el contrario, su obra nos "abre las puertas de la participación".²¹ Nos invita, como diría Romano Guardini hablando de la obra de arte, a contemplar "su esencia desde su presencia".²² Es decir, a tomar una postura activa frente a ella para completarla —rehaciéndola continuamente con todos los sentidos en un juego entre imaginación y memoria, acción y contemplación. Juego aparentemente inocente en el que se produce un *encuentro* rotundo que nos conduce no sólo al descubrimiento de un mundo, sino al de nuestra propia interioridad, y por el que podemos hablar de *la arquitectura como haiku*.²³

Tan sólo hace falta detener nuestra mirada en el pabellón de madera que enmarca y señala la entrada al museo para comprobar esto que acabamos de decir —por cierto, un elemento que no sólo evoca la antigua cubrición de madera que protegía el primer manantial de La Capuchina (origen de las aguas del Lanjarón), sino que lo trasciende. Esta filigrana de madera es "un espacio para los sentidos"²⁴, una auténtica cámara oscura que captura un fragmento de la realidad para facilitar la contemplación de las infinitas sensaciones y realidades que la conforman. A primera vista nos puede llegar a parecer un artificio innecesario e incluso caprichoso dentro del conjunto, pero ingresar en esa *caja mágica* permite el recogimiento necesario para adquirir conciencia del tiempo y del espacio, de la luz y de las sombras, del sonido y del silencio, del aire y de las cualidades del agua. Es una pieza geométrica que contrapone, como explica Tadao Ando, "la lógica de la arquitectura a la invisible lógica de la naturaleza para poder así resaltar ésta".²⁵ De esta forma, "la naturaleza, que hasta este momento había permanecido definida, se convierte, gracias a su reverberación con la geometría incorporada en la arquitectura, en una abstracción".²⁶

Pero también es una caja que ralentiza el tiempo para poder experimentar la transitoriedad de la naturaleza de las cosas. De esta forma la fugacidad del tiempo, que amenaza con ocultar el acontecer de los seres bajo la capa de una sucesión desenfundada de acontecimientos, es contenida para poner en evidencia el *instante*: ese *hic et nunc* cargado

²⁰ "Nos enfrentamos a una casi prosaica enunciación de hechos: el estanque, el salto de la rana, el chasquido del agua. Nada menos «poético»: palabras comunes y un hecho insignificante. Basho nos ha dado simples apuntes, como si nos mostrase con el dedo dos o tres realidades inconexas que, sin embargo, tienen un «sentido» que nos toca a nosotros descubrir. El lector debe recrear el poema. (...) Es un mundo de resonancias, ecos y correspondencias." *Ibid.*, pp. 129-130.

²¹ PAZ, OCTAVIO, "La tradición de haikú", en *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991, p. 133.

²² Pero Guardini nos advierte que es necesario un «esfuerzo» para que se produzca esta manifestación: "y ya eso lo desconocen muchos, que sea necesario esforzarse, concentrarse, penetrar, aprender y ejercitarse, porque ven en la obra de arte sólo una cosa para horas de ocio, una «diversión», mientras que, por el contrario, pertenece al orden de las cosas altas, que presenta exigencias para poderse comunicar". GUARDINI, ROMANO, "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 45

²³ Como explica Alberto Torres: "El «misterio» se cumple en la región que le es común y nosotros al igual que el usuario-lector cumplimos la otra parte del ritual: nos abrimos a nosotros mismos, para comprender que la arquitectura es haikú sólo cuando se vuelve «llave»". TORRES PAREDES, EDGAR ALBERTO, "La arquitectura como haikú. Breve lectura de la arquitectura popular japonesa", en *Khôra 7. Arquitectura y refiguración: hacia una crítica dialógica*, Barcelona, Edicions UPC, 2001, p. 82.

²⁴ SANTOS, JUAN DOMINGO, *op. cit.*

²⁵ ANDO, TADAO, *Tadao Ando. 1983-1993* (No. 44+58), Madrid, El Croquis, 1996, p. 349.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

de un gran poder evocador que nos revela el mundo y sus posibilidades.²⁷ Nos centramos en lo específico para contemplar lo general; admiramos la majestuosidad de lo universal en la sencillez de lo particular, de lo extraordinario en lo ordinario y, así, arañamos lo palpable de lo intangible o, como diría Louis Kahn, lo conmensurable de lo inconmensurable.²⁸ Por eso frente a este objeto el instante cobra entidad propia. No es más aquel minúsculo fragmento devorado por la sucesión del tiempo. *El instante ya es tiempo* y adquiere relevancia justamente por su singularidad y unicidad; por ser ese momento único e irrepetible que contiene en sí un resplandor de eternidad.²⁹ Es así como el pabellón de madera —al igual que la propia plaza del museo— se convierte en el *punctum* que Roland Barthes menciona en *La cámara lúcida*.³⁰ Es decir, en un elemento que tiene esa misma cualidad del haiku de ser un detonador, un estigma que lastima al espectador atento y dispuesto y que, sacándolo de su pasividad, hace saltar la chispa poética. La fuerza del *punctum* radica en su capacidad de concentrar en un pequeño detalle una asombrosa fuerza de expansión.

Por todo ello podemos afirmar que el Museo del Agua de Lanjarón *ayuda a poner de manifiesto la interna filosofía poética de las cosas* —en especial la del agua. De su vivencia nace una iluminación súbita, un re-conocer lo ya visto, pues la verdadera arquitectura muestra, *hace visible y tangible* esa realidad aparentemente conocida que se nos oculta tras la superficie de las cosas. Su arquitectura no es sólo construcción ni mucho menos función —aunque resuelva ambas exigencias con rigor—, sino, por encima de todo, arquitectura viva y experiencia poética recreada. Una arquitectura que trata de hacernos partícipes de la belleza sensible del mundo a la que por naturaleza somos insensibles. Por ello de su sencilla apariencia emergen magia y sonidos negros: "estos sonidos negros son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte".³¹ Pero, como toda auténtica obra de arte, su grandeza tan sólo se descubre en silenciosa contemplación.

Dicen que a Juan Domingo Santos lo atrapó el *duende* que Federico García Lorca alborotó con elogiosas palabras en su conferencia de 1933. Incluso he llegado a escuchar que dicho duende se le metió mientras jugaba de pequeño en el Patio de los Arrayanes de la Alhambra.³² Por eso no ha de extrañarnos que este campechano arquitecto andaluz, a quien le gusta presentarse como *Juan Domingo de Granada*³³, siempre encuentre alguna cosa nueva que nada tiene que ver con lo anterior, que ponga sangre viva y ciencia sobre cuerpos vacíos de expresión.³⁴

²⁷ La sencillez o nimiedad de un objeto nada tiene que ver con su capacidad para revelarnos el mundo. Junichiro Tanizaki describe la maravillosa experiencia que se puede llegar a tener del mismo en los retretes de los viejos monasterios de Kyoto o Nara: "se puede oír, muy cerca, el apaciguante ruido de las gotas que, al caer del alero o de las hojas de los árboles, salpican el pie de las linternas de piedra y empapa el musgo de las losas antes de que las esponje el suelo. En verdad, tales lugares armonizan con el canto de los insectos, el gorjeo de los pájaros y las noches de luna; es el mejor lugar para gozar la punzante melancolía de las cosas en cada una de las cuatro estaciones y los antiguos poetas de *haiku* han debido de encontrar en ellos innumerables temas." TANIZAKI, JUNICHIRO, *El elogio de la sombra* 4ª ed., Madrid, Siruela, 1996, p. 16.

²⁸ Cfr. KAHN, LOUIS I., "El espacio y las inspiraciones", en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003.

²⁹ Octavio Paz afirma que "el instante del haikú [sic.] es inconmensurable". PAZ, OCTAVIO, "Tres momentos de la literatura japonesa", en *Las peras del Olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1982, p. 134.

³⁰ Cfr. BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* 3ª ed., Barcelona, Paidós, 1994.

³¹ GARCÍA LORCA, FEDERICO, *op. cit.*, p. 1068.

³² Quizá por eso recientemente ha ganado, junto con Álvaro Siza, el Concurso internacional de ideas para realizar el Atrio de la Alhambra.

³³ Cfr. SANTOS, JUAN DOMINGO, "Experiencias", Conferencia pronunciada en la Universidad Internacional de la Rioja [en línea]. Disponible en: <<http://www.unir.net/conferencia-experiencias.aspx>> [consulta: 23 de septiembre de 2011].

³⁴ Cfr. GARCÍA LORCA, FEDERICO, *op. cit.*, p. 1073.



53



54

53 Pabellón vista exterior (Fernando Alda).

54 Sala de proyección.



3

Javier García-Solera

AULARIO III DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE

"Lo que una cosa quiere ser"

AULARIO III DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE (Javier García-Solera)

"El Campus Universitario de Alicante es un recinto donde los edificios gozan de un área peatonal, tranquila y rodeada de amplias zonas verdes. Sin embargo, el Aulario 3 se instala en un solar marginal con respecto al resto, exterior a la ronda de circulación y rodeado por ella y por grandes playas de aparcamiento. Esta situación le obliga a autoabastecerse de zonas verdes y espacio exterior; a garantizarse aire, luz y un ambiente propicio para su uso.

Construido aprovechando un pilotaje existente, el Aulario 3 desarrolla un esquema estructural que le libera de la trama de apoyos y le permite disponerse sobre el suelo con una mayor libertad de forma. Esto deviene un sistema de muros y losas que generan una construcción suficientemente protegida de la contaminación producida por aparcamientos y vías rodadas y abierta al norte-sur, y sobre sí misma, en completa y continua transparencia.

El proyecto se piensa como una gran arboleda en la que se intercalan siete pabellones que flotan sobre el terreno, dando forma a una arquitectura que envuelve y acompaña al paisaje sin cobrar protagonismo. Una arquitectura donde lo exterior-interior se ha tornado en un todo continuo que necesita de la incorporación urgente de la vida para alcanzar a ser, a tener sentido.

El breve plazo de construcción (seis meses) determinó una solución técnica general basada en la claridad y en la facilidad de montaje y de la puesta en obra".¹



55

¹ GARCÍA-SOLERA, JAVIER, "Aulario 3 en la Universidad de Alicante", en *El Croquis* (En proceso I, fin de siglo + En proceso II, principios de siglo), 2002 (96-97, 106-107), p. 596.

Nombre de la obra: Aulario III en la Universidad de Alicante
Arquitecto: Javier García-Solera Santos
Ubicación: Alicante, España
Fecha de proyecto: 1999
Fecha de construcción: 2000

1

La verdad de las cosas

El artista sólo busca la verdad.

LOUIS I. KAHN, "El espacio y las inspiraciones"

Lo bello queda oculto a los ojos de aquellos que no buscan la verdad.

ANDRÉI TARKOVSKI, *Esculpir en el tiempo*

Una obra arquitectónica puede disponer de calidades artísticas si sus variadas formas y contenidos confluyen en una fuerte atmósfera capaz de conmovernos. Este arte no tiene nada que ver con configuraciones interesantes o con la originalidad. Trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad. Y quizá la verdad, inesperada, sea poesía. Su aparición precisa de tranquilidad. La tarea artística de la arquitectura consiste en crear esa espera sosegada, pues la construcción en sí nunca es algo poética. Únicamente así se obtienen esas delicadas cualidades que, en ciertos momentos, nos dejan entender algo que nunca pudimos comprender anteriormente.

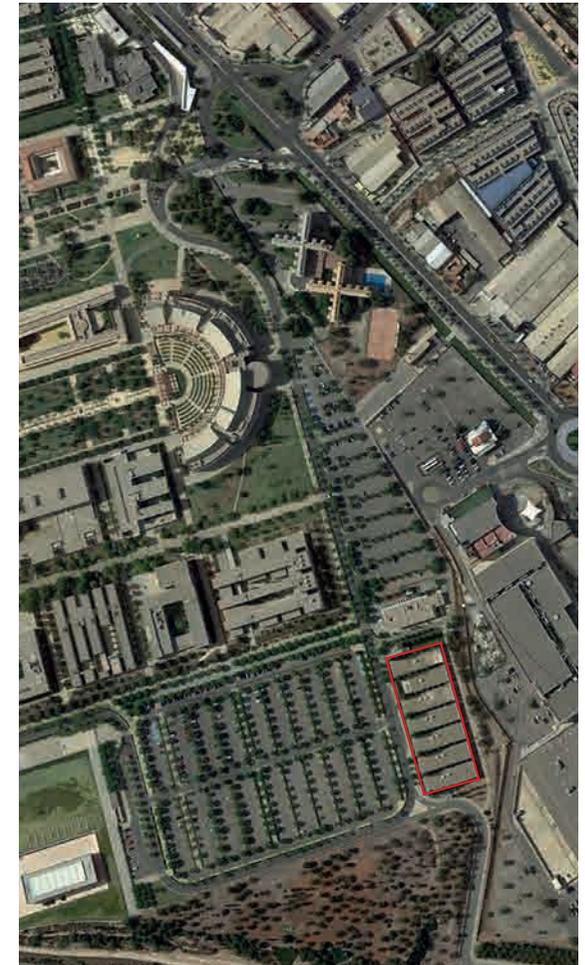
PETER ZUMTHOR, *Pensar la arquitectura*

Es verdad, y la *Parábola de los talentos*¹ lo ratifica: no todos tenemos las mismas capacidades. Unos recibieron cinco, otros dos y otros uno. Sin embargo, hay un grupo de arquitectos —cuyos nombres están viniendo a nuestra mente— que no tienen ni uno, ni dos ni cinco, sino seis talentos, pues el del siervo holgazán se los dieron a ellos por haber hecho fructificar lo antes recibido. Con lo cual, dichos arquitectos han cumplido con la obligación que Andréi Tarkovski reconoce en todo artista, ya que "el artista es un vasallo que tiene que pagar los diezmos por el don que le ha sido concedido casi como un milagro".² Sin embargo, y aunque sus edificios están ahí y se pueden experimentar: ver, tocar, oler, escuchar, recorrer..., puede ser que la duda persista en nosotros, como en santo Tomás: ¿cómo se puede hacer tanto con tan poco? ¿Cómo se puede poseer una sensibilidad tan fina, una imaginación tan exquisita, una capacidad de realización tan depurada? ¿Cómo se logra, en definitiva, hacer salir *algo* de la *nada*? Porque pareciera que frente al trabajo de estos talentoso arquitectos la antigua y rotunda sentencia *ex nihilo nihil fit* (nada surge de la nada) se desvaneciera al pronunciarla.

Abiertos a la novedad y profundamente respetuosos con la tradición, estos poetas del espacio producen con su arquitectura la maravillosa experiencia de un verdadero entrecruzamiento entre memoria e imaginación, a través del cual el tiempo se distiende entre el recuerdo proyectado y la esperanza rememorada. En sus obras no hay luchas innecesarias ni antagonismos irreconciliables, pues —al igual que en el mundo coexisten y se complementan el día y la noche— en ellas todo pretende ser comunión y encuentro.

¹ "Es como un hombre que, al irse de viaje, llamó a sus siervos y los dejó al cargo de sus bienes: a uno le dejó cinco talentos, a otro dos, a otro uno, a cada cual según su capacidad; luego se marchó". Cfr. MATEO 25,14-15.

² TARKOVSKI, ANDRÉI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991, p. 62.



56

56 Ubicación del Aulario III dentro del Campus de la Universidad de Alicante.



57



58



59

57 Vista general 1.

58 Vista general 2.

59 Patio interior.

Pero, ¿encuentro de qué o encuentro con qué? El encuentro hacia el que nos conducen estos hombres a través de su Arquitectura es, nada más y nada menos, el *encuentro con la verdad* (en griego ἀλήθεια). Quizá esta afirmación podría parecer exagerada, pero no lo es. Y no lo es porque, por un lado, es uno de estos arquitectos —Zumthor— quien así lo manifiesta en el epígrafe que introduce este texto, cuando afirma que la *arquitectura como arte* "trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad".³ Por otro lado, también Martin Heidegger nos lo confirma al señalar, en su luminoso artículo: *El origen de la obra de arte*, que "en la obra está en obra el acontecimiento de la verdad".⁴ Ante tales aseveraciones puede surgirnos, como a Pilato, la siguiente pregunta: "¿y qué es la verdad?"⁵ (Juan 18, 38). Para dar respuesta a tal pregunta, Heidegger acude presuroso en busca del primordial sentido griego de la palabra ἀλήθεια y nos dice: "Αλήθεια significa el desocultamiento de lo ente".⁶ Sin embargo, para hacer visible el *acontecimiento de la verdad* Heidegger recurre intencionadamente "a una obra que no se inscribe dentro del arte figurativo".⁷ Para nuestra sorpresa, la obra seleccionada por el filósofo no sólo resulta ser un edificio, sino específicamente un templo —en este caso un templo griego, ya que como él mismo explica: "un edificio, un templo griego, no copia ninguna imagen. Simplemente está ahí".⁸

Sin embargo, como veremos, ese templo no «está ahí» como una cosa más, pues la presencia de la obra de arte "abre un mundo y al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra. (...) Es el templo, por el mero hecho de alzarse ahí en permanencia, el que le da a las cosas su rostro y a los hombres la visión de sí mismos".⁹ Y lo hace porque la obra de arte provoca «el desocultamiento de lo ente» mediante el «acontecer de la verdad». Se trata, por tanto, de un *des-ocultar* que pone en evidencia lo que permanece oculto. Pero ¿qué es lo que permanece oculto? Zumthor nos dice, apoyándose en algunos pensamientos de Peter Handke, que "la verdad se esconde en las propias cosas".¹⁰ De ahí que

³ ZUMTHOR, PETER, *Pensar la arquitectura* 2ª ed. ampl., Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 19.

⁴ HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 34.

⁵ En realidad, formularse esta pregunta es algo natural para quien busca dar respuesta a las preguntas fundamentales de la existencia. Así lo pone de manifiesto Mies van der Rohe en el siguiente relato: "Me interesaba saber qué era la arquitectura y se lo pregunté a alguien, pero no me respondió. Me dijo: «¡Olvídalo! ¡Simplemente trabaja! Lo averiguarás más tarde por ti mismo». Me dije: «Esa es una buena respuesta a mi pregunta». Pero yo quería saber, averiguar más. Esta es la razón por la que leía, por ninguna otra. Quería conocer cosas, quería ser claro. (...) Me interesaba la filosofía de los valores y los problemas del espíritu. También me interesaba mucho la astronomía y las ciencias naturales... Me preguntaba repetidas veces: «¿Qué es la verdad?». Hasta que me topé con santo Tomás de Aquino y encontré la respuesta". VAN DER ROHE, MIES, *Conversaciones con Mies van der Rohe*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 52-53. Tarkovski también se hizo esta pregunta: "¿qué es la verdad?", a la cual respondió con la siguiente reflexión: "Una de las características más tristes de nuestro tiempo es, en mi opinión, el hecho de que hoy en día una persona corriente queda definitivamente separada de todo aquello que hace referencia a una reflexión sobre lo bello y lo eterno. La moderna cultura de masas —una civilización de prótesis—, pensada para el «consumidor», mutila las almas, cierra al hombre cada vez más el camino hacia las cuestiones fundamentales de su existencia, hacia el tomar conciencia de su propia identidad como ser espiritual. Pero el artista no puede, no debe permanecer sordo ante la llamada de la verdad, que es lo único capaz de determinar y disciplinar su voluntad creadora. Sólo así obtiene la capacidad de transmitir su fe también a otros. Un artista sin esa fe es como un pintor que hubiera nacido ciego". TARKOVSKI, ANDRÉI, *op. cit.*, pp. 65 y 66.

⁶ HEIDEGGER, MARTIN, *op. cit.*, p. 42.

⁷ *Ibid.*, p. 34.

⁸ *Idem.*

⁹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁰ ZUMTHOR, PETER, *op. cit.*, p. 32. Heidegger explica este ocultamiento de la verdad de la siguiente manera: "Dado que el ser y la apariencia se corresponden y, en tanto correspondientes, siempre están juntos, y por este hallarse uno junto al otro siempre ofrecen también el cambio del uno al otro y de este modo la constante confusión y, a partir de ésta, la posibilidad del engaño y la equivocación, por todo ello, en los orígenes de la

el encuentro con la verdad, que se produce en nuestro acercamiento a la obra de arte, sea un revelar el *mundo* y lo que todo ente es por naturaleza; es mostrarlo tal y como es haciendo patente su *esencia*. Verdad, pues, como manifestación, como descubrimiento, como epifanía.

Vale la pena subrayar que en esta capacidad de manifestación radica el valor del arte, su poder catártico. Por eso repetámoslo de nuevo: en la obra de arte actúa "la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad".¹¹ Esta certeza es la que impulsa a un arquitecto como Zumthor en su lucha por alcanzar, a través de su arquitectura, *la verdad de las cosas*. Certeza que le hace decir:

"La verdadera cosa permanece oculta; ya nadie consigue verla. Con todo, estoy convencido de que siguen existiendo cosas verdaderas, aunque estén amenazadas. Hay tierra y agua, luz del sol, paisaje y vegetación, y hay objetos creados por el hombre —como máquinas, utensilios o instrumentos musicales— que son lo que son, que no son portadores de ningún mensaje artificial y cuya presencia es obvia".¹²

Efectivamente, «siguen existiendo cosas verdaderas», pero su descubrimiento es el resultado de un prolongado esfuerzo de búsqueda y de contemplación. Un esfuerzo que consiste, como indica Romano Guardini, "en callar, en concentrarse, en penetrar, mirando con sensibilidad alerta y alma abierta, acechando, conviviendo. Entonces se abre el mundo de la obra".¹³ Pero para que el mundo se abra es necesario que se dé una adecuación entre la cosa y el entendimiento (*adaequatio rei et intellectus*), pues, de acuerdo con Josef Pieper, "la verdad es la relación entre el espíritu conocedor y la realidad objetiva que tiene lugar mediante el acto del conocimiento. (...) Sucede que el conocedor capta la esencia de una cosa objetivamente real, la aprehende en el interior de sí mismo, para luego allí fijarla y conservarla".¹⁴ Adecuación que el propio Zumthor describe en los siguientes términos:

"Cuando contemplamos objetos o edificios que parecen descansar en sí mismos, nuestra percepción se hace también, de una forma singular, sosegada y sin aristas. El objeto así percibido no nos impone ningún enunciado; simplemente está ahí. Nuestra percepción deviene tranquila, sin prejuicios, sin afán de posesión; trasciende los signos y los símbolos. Está abierta y vacía, como si viéramos algo que no deja que se lo ubique en el centro de la conciencia. Ahora, en ese vacío de

filosofía, es decir, en la primera manifestación del ser del ente, el esfuerzo principal del pensamiento tuvo que consistir en refrenar la miseria del ser en medio de la apariencia, en distinguir el ser de la apariencia. Esto exige, a su vez, dar primacía a la verdad, entendida como lo descubierto, frente a lo encubierto, dando primacía también al descubrir frente al encubrir, entendido como el ocultar y el disimular". HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica*⁵⁹. Reimp., Barcelona, Gedisa, 2003, p. 104.

¹¹ HEIDEGGER, MARTIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995, p. 31. Y, en otro lugar, el filósofo alemán precisa: "Dado que, en un sentido relevante, el arte hace que en la obra se sostenga y aparezca el ser como ente, podemos darle sin más a la τέχνη el valor del poder-poner-en-obra. El poner-en-obra consiste en el e-fectuar el ser manifiesto en el ente. El saber es esta superioridad que efectúa, que hace patente y mantiene patente. La pasión del saber es el preguntar. El arte es saber y por eso es τέχνη. No es τέχνη porque su producción incluya habilidades «técnicas», instrumentos o materiales de construcción". HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica*⁵⁹. Reimp., Barcelona, Gedisa, 2003, p. 147.

¹² ZUMTHOR, PETER, *op. cit.*, p. 16.

¹³ GUARDINI, ROMANO, "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, p. 61. Un esfuerzo que Tarkovski señala como obligación, pues "la función indiscutible del arte (...) está enlazada con la idea del conocimiento, de aquella forma de efecto que se expresa como conmoción, como catarsis. Desde el momento en que Eva comió la manzana del árbol de la ciencia, la humanidad está condenada a buscar perennemente la verdad". TARKOVSKI, ANDRÉ, *op. cit.*, p. 60.

¹⁴ PIEPER, JOSEF, "La verdad de las cosas, concepto olvidado", en *Universitas*, Stuttgart, 1970 (4), vol. VII [en línea]. Disponible en: <www.dfists.ua.es/~gil/seleccion-de-articulos.pdf> [consulta: 15 de marzo de 2013].



60



61



62

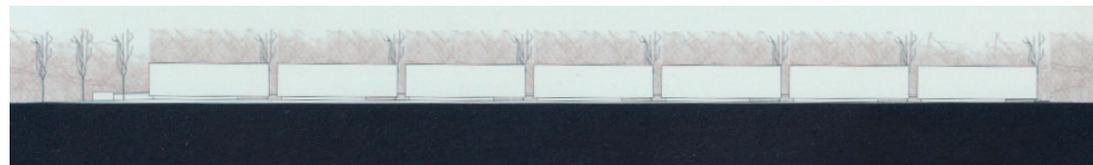
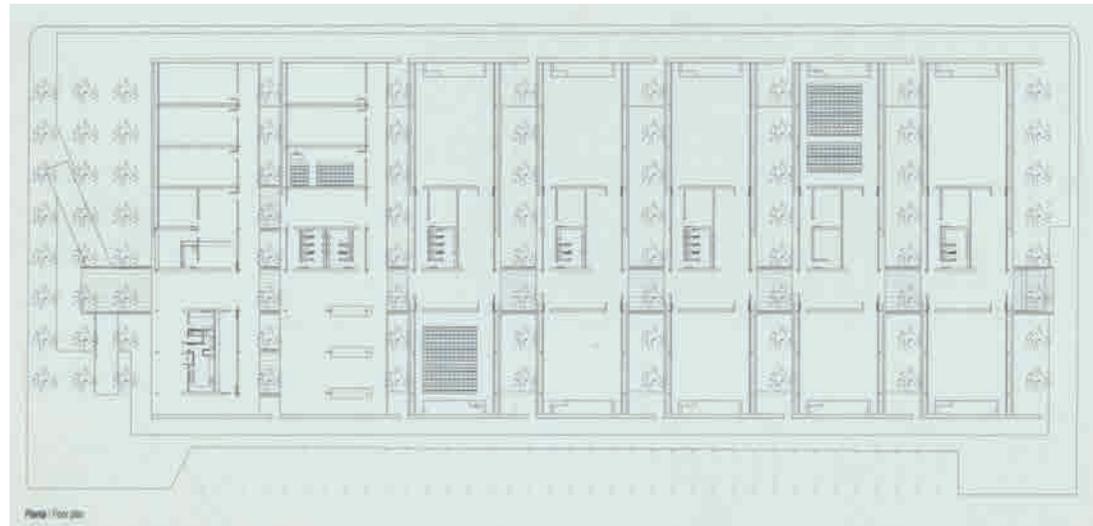
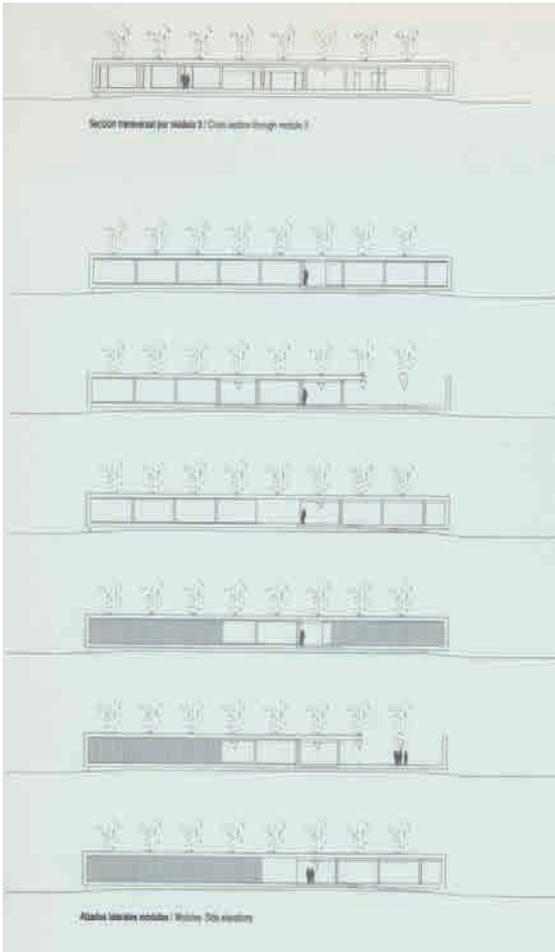
60,-61 Fachada norte.

62 Fachada sur.

Lugares

la percepción, puede emerger en el espectador un recuerdo que parece proceder de lo hondo del tiempo. Ver el objeto significa ahora también barruntar el mundo en su totalidad, pues allí no hay nada que no pueda entenderse".¹⁵

De ahí que, para Zumthor, "sólo entre la realidad de las cosas y la imaginación se enciende la chispa de la obra de arte".¹⁶ Pero todo esto es posible ya que, siguiendo nuevamente a Pieper, "las cosas no son precisamente «mudas» como dijo Spinoza. Son perfectamente perceptibles: nos dejan saber lo que son. (...) El otro aspecto es que las cosas son al mismo tiempo insondables, inalcanzables e incomprensibles: ocurriendo esto precisamente por la misma razón por la que son luminosas, lúcidas y cognoscibles".¹⁷



63

¹⁵ ZUMTHOR, PETER, *op. cit.*, pp. 16-17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 36.

¹⁷ PIEPER, JOSEF, *op. cit.*

2

«Un ámbito de espacios donde da gusto aprender»

El proyecto se piensa como una gran arboleda en la que se intercalan siete pabellones que flotan sobre el terreno, dando forma a una arquitectura que envuelve y acompaña al paisaje sin cobrar protagonismo. Una arquitectura donde lo exterior-interior se ha tornado en un todo continuo que necesita de la incorporación urgente de la vida para alcanzar a ser, a tener sentido.

JAVIER GARCÍA-SOLERA, "Aulario 3 en la Universidad de Alicante"

Descubrir «lo que una cosa quiere ser», *percatarse* del sentido profundo de su existencia —de su voluntad de existir—, como diría Louis Kahn, es la mejor forma de comprender el problema al que uno se enfrenta para alcanzar su solución. Esto significa adentrarse en la naturaleza de las cosas para lograr descubrir su vocación profunda: su *esencia*; esa esencia que, en el caso de la arquitectura, no sólo llena de sentido al objeto arquitectónico, sino principalmente a las acciones que en él tienen lugar.

Pero este camino que conduce hacia un mayor conocimiento de las cosas y de la realidad que las envuelve no es un camino fácil; todo lo contrario, es el camino estrecho en busca de la verdad que circula entre un mar de dudas y engañosos atajos. Un camino en el que, como cita Kahn, "«una buena pregunta es mejor que la más brillante de las respuestas»".¹⁸ Y esto es así, como señala Martin Heidegger, porque el preguntar "inaugura caminos y perspectivas de un saber que establece criterios y prioridades: que permite a un pueblo comprender y cumplir su existencia dentro del mundo histórico-espiritual".¹⁹ Y lo logra porque "la agravación de la dificultad devuelve a las cosas, al ente, su peso (el ser). ¿Y por qué esto es así? Porque la agravación de la dificultad constituye una de las condiciones esenciales y fundamentales para el surgimiento de todo lo grandioso, en lo que incluimos, por encima de todo, el destino de un pueblo histórico y de sus obras. Pero sólo hay destino allí donde la ex-sistencia está dominada por un saber verdadero acerca de las cosas".²⁰

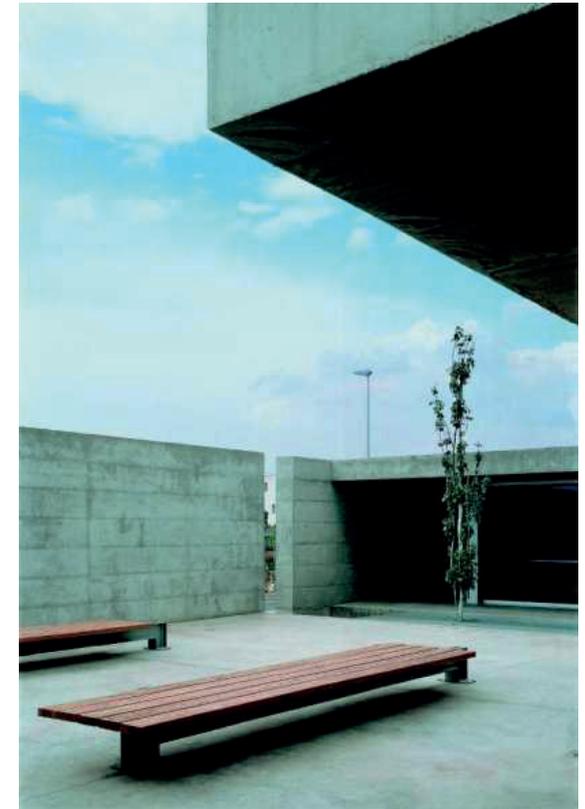
Y ese *saber verdadero acerca de las cosas* exige caminar desde *la cosa en sí* hacia su origen y viceversa. De ahí que Heidegger, el filósofo, reflexione sobre la escuela en los siguientes términos:

"Allí, al otro lado de la calle, se encuentra el edificio del Instituto de Bachillerato. Se trata de algo que es. Desde el exterior, podemos observar detenidamente ese edificio desde cada uno de sus costados; en su interior, podemos recorrerlo desde el sótano hasta la azotea y consignar todo lo que allí se nos presenta: pasillos, escaleras, aulas y muebles. Encontramos el ente en todas partes e incluso en una ordenación muy determinada. Mas ¿dónde está el ser de este instituto? El instituto *es*, sin duda. El edificio, *es*. Si algo pertenece a este ente, justamente es su ser, y no obstante, no lo encontramos dentro del ente.

¹⁸ KAHN, LOUIS I., "Las nuevas fronteras de la arquitectura: C.I.A.M. de Ottero, 1959", en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003, p. 104.

¹⁹ HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica* ^{5ª reimp.}, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 19.

²⁰ *Ibid.*, p. 20.

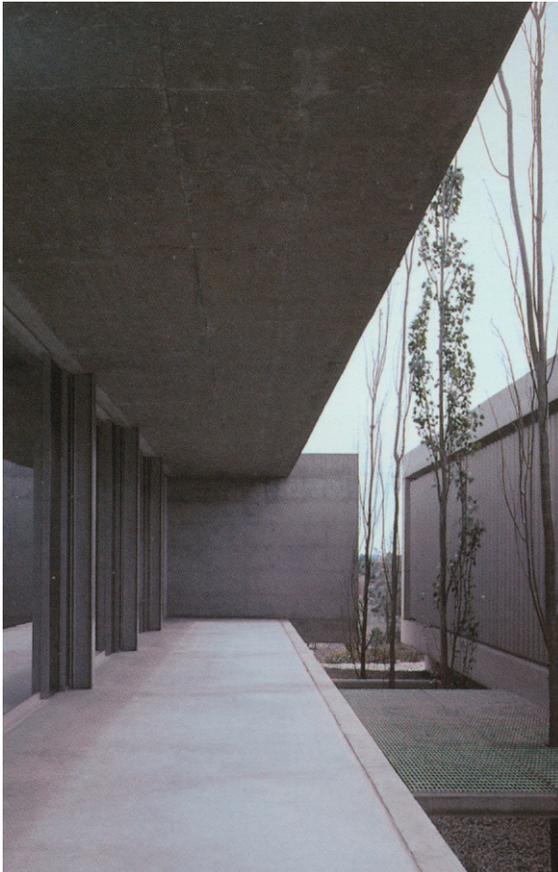


64



65

64-65 Patio interior.



66

El ser tampoco consiste en el hecho de que nosotros contemplemos el ente. El edificio se levanta allí aunque no lo contemplemos. Sólo podemos encontrarlo porque ya es. Además, no parece que el ser de este edificio sea en modo alguno el mismo para todos. Para nosotros, que lo contemplamos o que pasamos por delante de él, es diferente de lo que es para los alumnos sentados en su interior, no sólo porque ellos lo vean desde el interior, sino porque para ellos el edificio es propiamente lo que es y tal como es".²¹

Mientras Kahn, el arquitecto, lo hace de la siguiente manera:

"Pensemos un momento en una escuela. Una escuela: ¿cuál es la voluntad de existir de una escuela? (...) Pensemos en un hombre, situado bajo un árbol, que habla a otros sobre algo de lo que se ha percatado: es decir, un profesor. Él mismo no sabía que era un profesor, y quienes le escuchaban no se consideraban alumnos o estudiantes; sencillamente estaban allí, y les gustaba la experiencia de estar en presencia de alguien que se había percatado de algo: un sentido de orden. Así es como empezó todo. (...)

Entonces, si una escuela es esto —un ámbito de espacios donde da gusto aprender—, la labor del arquitecto consiste en cambiar el programa, en dar vida al programa hasta lograr esa voluntad de existir que dio origen a la escuela.

El espíritu del inicio es el momento más maravilloso de todos para cualquier cosa. Y es que en el inicio está el germen de todo lo que ha de venir después. Una cosa es incapaz de empezar a menos que pueda contener todo lo que luego pueda salir de ella".²²

Heidegger parte de la realidad de la escuela, de su *presencia*, para preguntarse acerca de su ser, de su *esencia*. Por su parte, Kahn parte del ser de la escuela, de su esencia, para poder realizar una escuela como tal, su *presencia*. Ambos caminos son opuestos pero totalmente complementarios, pues Kahn revela en gran medida ese ser de la escuela que busca Heidegger cuando habla del «hombre, situado bajo un árbol, que habla a otros»; intuición que Heidegger confirma cuando habla de que «los alumnos sentados en su interior» son quienes saben lo que aquel edificio propiamente es. Si esto es así podemos asegurar que Kahn es capaz de *materializar* el ser de la escuela en un edificio y no un sucedáneo de está, pues ha captado su esencia. De esta forma, realizar un proyecto es afrontar un problema, plantarse delante de lo desconocido con la seguridad de que sólo mediante *el arduo trabajo del pensar y del sentir* es posible alcanzar el «orden de las cosas». Por tanto, como dice Paco Alonso "lo que tiene sentido es la pregunta constante, ¿qué es la arquitectura?"²³ o, en nuestro caso más específico, ¿qué es una escuela? "El 'cómo' hacerlo es infinitamente menos importante que el 'qué' hacer, pues éste nos proporciona los medios para hacerlo".²⁴

Este camino del pensar es el que sin duda ha recorrido Javier García-Solera para poder construir este bello aula. Un aula que ha tenido la virtud no sólo de responder con claridad y perfección a los requerimientos formales y funcionales que exige un programa de este tipo, sino principalmente de haberlo hecho en unas circunstancias físicas y temporales totalmente desfavorables. Y es que como sabemos por la descripción de su autor "el Aula 3 se instala en un solar marginal con respecto al resto, exterior a la ronda de circulación y rodeado por ella y por grandes playas de aparcamiento. Esta situación le obliga a autoabastecerse de zonas verdes y espacio exterior; a garantizarse aire,

²¹ *Ibid.*, p. 39.

²² KAHN, LOUIS I., *op. cit.*, pp. 93-95.

²³ ALONSO, PACO, "Bau-Kunst-Bau", en *Arquitectura*, 1992 (294), p. 48.

²⁴ KAHN, LOUIS I., *op. cit.*, p. 97.

luz y un ambiente propicio para su uso".²⁵ Resulta verdaderamente sorprendente la capacidad de reacción de este arquitecto frente a un encargo tan insensato y precipitado, pero aún más sorprendente es el hecho de que un campus universitario de nueva planta contemple en su "ordenación" la ubicación de un aulario en tan malas condiciones. Sobre todo teniendo en cuenta que un aulario es un elemento fundamental de un campus. Pero tal insensatez no es más que la consecuencia natural de una actitud irreflexiva. Cuando la praxis no va precedida por una búsqueda sincera de la verdad y por un afán de servicio resulta inevitable cometer este tipo de aberraciones.

Sin embargo, obras como la que estamos criticando nos demuestran que las dificultades, bien orientadas, son detonadores de la creatividad. Siete pabellones con las mismas proporciones y colocados de manera secuencial han logrado llenar de vitalidad este espacio marginal. En medio de un ambiente hostil Javier García-Solera ha hecho brotar un oasis de paz y tranquilidad en el que no sólo se hace posible la enseñanza, sino placentera la estancia. Para esto era necesario, como él explica, el esponjamiento de ese margen de transición entre interior y exterior, lo cual se ha logrado mediante el hábil tratamiento de los muros y la cuidadosa incorporación de los patios. De esta forma se consigue una clara separación de aquellos elementos exteriores que dificultan un clima de tranquilidad y silencio en las aulas (ruido, movimiento), así como la incorporación de aquellos otros elementos que lo favorecen (luz, cielo, aire y vegetación). Además, mediante una sencilla combinación de materiales y de formas Javier García-Solera ha logrado materializar esa "ansia de claridad, de búsqueda de transparencia, de fusión con el medio y complicidad con el usuario"²⁶ que tan bien le sienta a la obra. Una vez hecho esto es lógico que la obra necesite «de la incorporación urgente de la vida para alcanzar a ser, a tener sentido», pues la obra se realiza plenamente cuando, desaparecido el autor, ésta queda dispuesta "para la utilización y el disfrute, para la apropiación de quien al fin las habite".²⁷ Y esto es así porque la obra no está pensada para ser vista o fotografiada, sino habitada. Es pues «una arquitectura que envuelve y acompaña al paisaje sin cobrar protagonismo», ya que los verdaderos protagonistas son los alumnos y profesores que actualizan continuamente el proceso de aprendizaje; y ésta es la vocación profunda de una escuela. En su Aulario 3 para la Universidad de Alicante está presente ese «hombre, situado bajo un árbol, que habla a otros sobre algo de lo que se ha percatado». Y está presente porque el arquitecto ha logrado configurar «un ámbito de espacios donde da gusto aprender», como aquél que Platón recrea en el profundo y animado diálogo que sostienen Fedro y Sócrates a raíz de un discurso de Lisias:

"FEDRO. — ¿Ves aquel plátano tan alto?

SÓCRATES. — ¿Y qué?

FEDRO. — Allí hay sombra, y una brisa suave, y césped para sentarnos, o si queremos, recostarnos...

SÓCRATES. — ¡Por Hera, hermoso sitio sin duda para hacer alto! Un plátano ancho y elevado, un gran agnocasto cuya espesa sombra es una hermosura, y en plena floración para perfumar lo más posible el lugar [τόπον]; y, por añadidura, la más encantadora de las fuentes corriendo bajo el plátano con un agua muy fresca según mi pie atestigüa. (...) De momento, una vez llegado ahora aquí, no tengo, por mi parte, inconveniente en tenderme; tú, adopta la postura que creas más cómoda para leer, y lee.

FEDRO. — Escucha, pues..."²⁸

²⁵ GARCÍA-SOLERA, JAVIER, "Aulario 3 en la Universidad de Alicante", en *El Croquis* (En proceso I, fin de siglo + En proceso II, principios de siglo), 2002 (96-97, 106-107), p. 596.

²⁶ GARCÍA-SOLERA, JAVIER, "Aulario III. Universidad de Alicante", en *Vía Arquitectura*, 2000 (8), p. 42.

²⁷ *Idem.*

²⁸ PLATÓN, "Fedro, o de la belleza", en *Platón. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966, pp. 868-869, 228c/230b.



67



68



69

67-68 Andadores.

69 Interior aula.



70



71

70 Jardín y andador.

71 Conexión externa entre edificios.



4

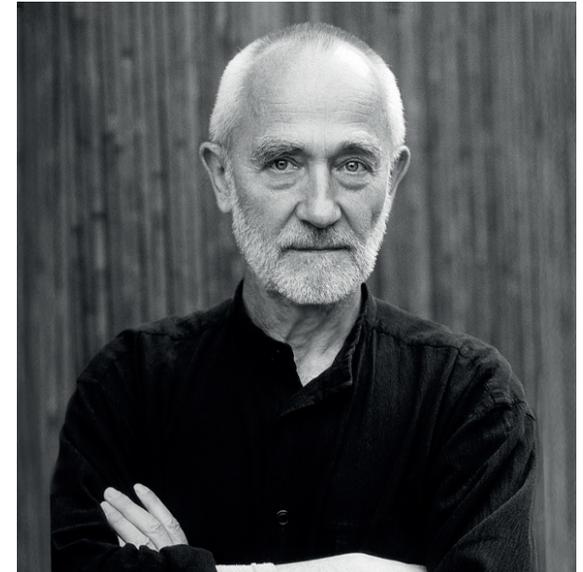
Peter Zumthor
CASA LUZI

Baukunst: *el arte de construir*

CASA LUZI (Peter Zumthor)

"La casa Luzi fue diseñada para una familia con seis niños pequeños. Los más mayores se involucraron en la construcción de su casa; en verano ayudaron a sus padres a recoger piedras para el hormigón y entonces vieron como el hormigón se pulía y se convertía en terrazo para el baño de la casa. Los chicos sabían qué bosques del valle proporcionarían la madera para su casa y vieron como la apilaban para secarla en el almacén del pueblo. "La madera que tiene tiempo suficiente para secarse al exterior es mucho más adecuada para construir que la madera secada de manera rápida en hornos industriales" nos dijeron Lilian y Valentin Luzi, nuestros clientes.

Las habitaciones de la familia están situadas en lo más alto de la casa y encaradas en las cuatro direcciones, tal y como nos dijeron. Padres e hijos se encuentran en el amplio y central servicio, o mejor dicho, zona de baño, iluminada por dos lucernarios en la parte alta de la cubierta inclinada. Cada habitación doble tiene su propia escalera que conduce a los cuartos de estar en forma de cruz de abajo. Estos espacios transparentes también se abren a las cuatro direcciones: cocina, zona de comedor, zona de estar. Las vistas del paisaje enmarcadas por las habitaciones son impresionantes: imágenes del pueblo, imágenes del paisaje, con el paso de las estaciones. Las escaleras conducen de la zona de estar a la entrada. Aquí abajo, detrás del hall, hay un pequeño apartamento. Será para los padres, para cuando deseen dejar la zona de estar de arriba, quizá, para la familia de alguno de sus hijos".¹



72

¹ ZUMTHOR, PETER, "Haus Luzi", en *Zumthor. Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Helsinki, Rakennustieto, 2006, p. 16. (Texto traducido del inglés por Jesús Medina).

Nombre de la obra: Casa Luzi
Arquitecto: Peter Zumthor
Ubicación: Jenaz, Suiza
Fecha de proyecto: 1999
Fecha de construcción: 2002

1

Del valor del hogar para la vida

No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos. La forma no es la meta, sino el resultado de nuestro trabajo. La forma, por sí misma, no existe. La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, sí, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos. (...) Nos interesa mucho más liberar la práctica de la construcción del dominio de los especialistas en estética, para volver a convertir la construcción en aquello que siempre ha sido: construcción.

MIES VAN DER ROHE, "Construir"

Hablar de la casa, del «hogar», es hablar de un elemento fundamental de la existencia humana. El hombre, desde su más tierna infancia, es un ser *desprotegido* y *desamparado* que depende totalmente de los cuidados y atenciones que le puedan procurar los familiares y congéneres que le rodean. Esto mismo sucede con el resto de los animales; la diferencia con éstos es que el ser humano seguirá siendo, a lo largo de toda su vida, excesivamente dependiente de infinitos *artificios* para garantizar su existencia en esta tierra (ropa, herramientas, construcciones, etc.). Mientras que ni los pájaros tienen necesidad de sembrar, cosechar o almacenar para alimentarse, ni las flores del campo de trabajar y tejer para vestirse (cfr. *Lc* 12, 24-27; *Mt* 6, 26-29), el hombre tan sólo comerá con el sudor de su frente (cfr. *Gn* 3-19).

Esta situación se da porque el hombre, como explica José Ortega y Gasset en su conferencia de 1951 pronunciada en Darmstadt¹, es "un ser que *no* pertenece a *este mundo* espontáneo y originario, que no se acomoda en él".² Desde la expulsión del Paraíso el hombre es un ser *inadaptado* o *excluido* que siempre se encuentra *fuera de lugar* o *en busca de lugar* (de ahí que la pretendida vuelta rousseauiana al hombre en estado «natural» sea imposible). Esta inadaptación del hombre se hace evidente si pensamos, siguiendo el argumento que el filósofo español desarrolla en su conferencia, que

"mientras todos los demás animales habitan particulares regiones del globo, sólo el hombre habita en todas. (...) El hecho de que el hombre habite dondequiera, su planetaria ubicuidad, significa, claro está, que carece propiamente de «habitat», de un espacio donde, *sin más*, pueda habitar. Y, en efecto, la tierra es para el hombre originariamente inhabitable —*unbewohnbar*. Para poder subsistir intercala entre todo lugar terrestre y su persona creaciones técnicas, construcciones que deforman, reforman y conforman la tierra, de suerte que resulte más o menos habitable. (...) El habitar no le es dado, desde luego, sino que se lo fabrica él (...). Sólo la técnica, sólo el construir —*bauen*— asimila el espacio al hombre, lo humaniza".³



73

¹ En esa misma ocasión Martin Heidegger pronunció su conocida conferencia: *Construir, habitar, pensar*.

² ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "El mito del hombre allende la técnica", en *Meditaciones de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía* ^{2ª reimp.}, Madrid, Alianza, 2002, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 128.



74

Ortega y Gasset nos ha llevado de la mano al meollo del asunto: desde el momento de nuestro nacimiento comienza un desgastante éxodo —una larga peregrinación por este mundo— en busca del *paraíso perdido*. Como explica el también filósofo Paul Ricœur "el cordón umbilical roto por el trauma del nacimiento se podría seguir arrastrando desde la cuna a la habitación, al barrio, a la ciudad. (...) Las aberturas y las distancias, desde el momento del acceso al aire libre, han roto el hechizo, y es con este aire libre que hay que pactar desde entonces".⁴ Un paraíso perdido que nunca alcanzaremos del todo pero que *construimos* incesantemente de manera «artificial» a través de una técnica (τέχνη) —entendida en su sentido original como arte, habilidad, saber, oficio⁵— que busca hacer más habitable el mundo «natural».

La arquitectura, que es en sí una τέχνη, se establece así como ese elemento de mediación privilegiado entre el hombre y la naturaleza. Por eso la casa está, como afirma Hans van der Laan en sus *Quince lecciones sobre la disposición del hábitat humano*,

"entre las primeras cosas que el hombre necesita para garantizar su existencia en la naturaleza. (...) No sólo se trata, en relación con la casa, del contacto entre nuestros pies y la tierra, sino del encuentro de todo nuestro ser con la globalidad del medioambiente natural. (...) La casa debe ser vista como una adición a la *naturaleza*, a través de la cual el espacio natural es completado y hecho habitable para nosotros".⁶

De ahí que, como explica Otto Friedrich Bollnow "el modo como el hombre vive en su casa lo calificamos de habitar", y de ahí también que "habitar quiere decir estar en casa, en un lugar determinado, estar enraizado en él, pertenecer a él".⁷ Llegamos así a una curiosa afirmación: el hombre encuentra *su lugar* en lo artificial (artificiālis)⁸ y no en lo natural (naturālis). Es el artificio (en este caso su casa) el que le hace posible reconciliarse con el mundo. Por eso no nos ha de sorprender la excesiva importancia que Mies le daba al «arte de construir» (*Baukunst*)⁹, ya que sí, como afirma Heidegger en *Construir-Habitar-Pensar (Bauen–Wohnen–Denken)*, "el hombre *es* en la medida en que *habita*" y "la esencia

⁴ RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narrativa", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 15.

⁵ Ya hemos hablado más arriba del significado original de la palabra griega τέχνη, *vid. Supra*, I.2.2.2. Ahí se ha tratado con más profundidad el tema de la arquitectura como elemento mediación entre el hombre y la naturaleza —que aquí sólo mencionamos de paso.

⁶ "The house is among the first things man needs to maintain his existence in nature. (...) With the house it is a matter not just of the contact between our feet and the ground, but of the meeting of our whole being with the total natural environment. (...) The house must be seen as an addition to *nature*, by which natural space is completed and made habitable for us". VAN DER LAAN, DOM HANS, *Architectonic Space. Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat*, Leiden, E. J. Brill, 1983, p. 1.

⁷ BOLLNOW, O. FRIEDRICH, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969, p. 119.

⁸ Resulta interesante observar que la palabra latina *artificiūm* —que significa arte, profesión, habilidad, destreza, industria— proviene de la palabra *ars* (arte, talento, habilidad; disposición a industria para hacer alguna cosa, aptitud de la inteligencia, talento creador. || Toda habilidad corporal o intelectual que se traduce en obras) y que a su vez ésta es un calco de la palabra griega τέχνη. El artista es pues un *technicus* o τεχνικός. Es decir, una persona hábil, sistemática y competente que domina su profesión. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1985, pp. 194 y 196.

⁹ Mies habla del *Baukunst* en los siguientes términos: "El intento de renovar la arquitectura a través de las formas ha fracasado. (...) Evidentemente, inventar formas no es la tarea de la arquitectura. La arquitectura es algo más y es diferente. Aquella magnífica palabra *Baukunst* (arte de construir) ya indica que el contenido esencial de la arquitectura es la construcción y que el arte significa su perfección". VAN DER ROHE, MIES, "Conferencia en Chicago", en NEUMEYER, FRITZ (ed.), *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922-1968*, Madrid, El Croquis, 1995, p. 490.

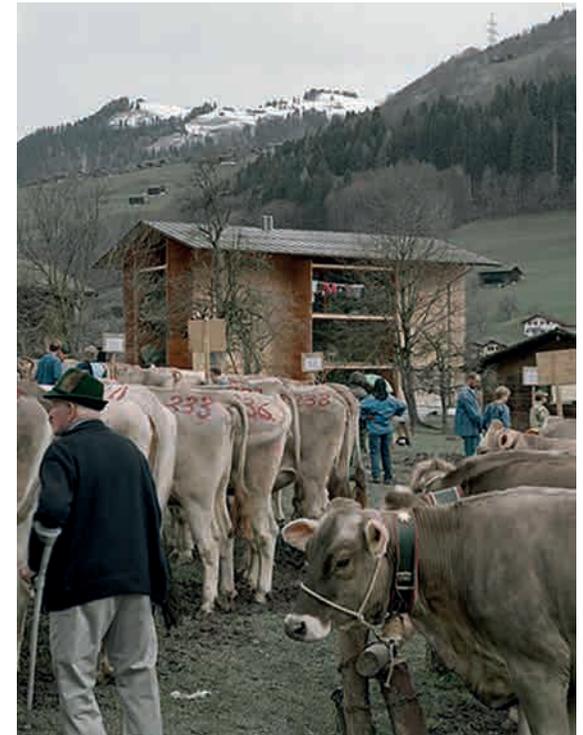
del construir es el dejar habitar"¹⁰, entonces la construcción se convierte en un elemento no sólo fundamental, sino vital en la vida de todo hombre.



76



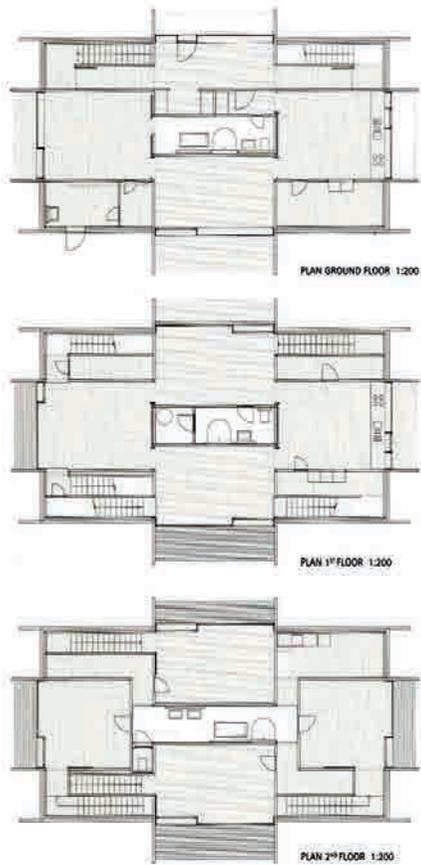
75



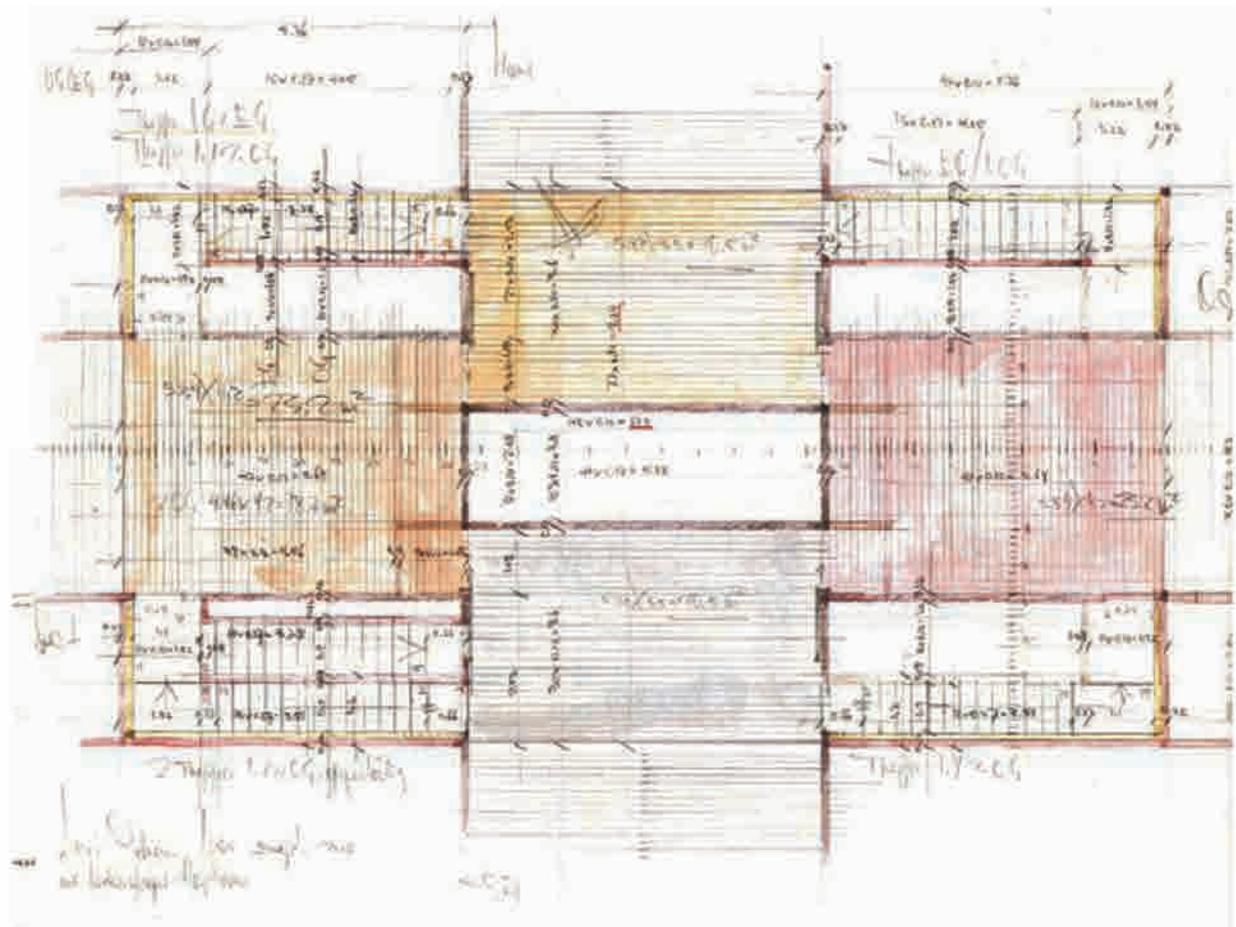
75b

¹⁰ HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* 2ª ed. Rev., Barcelona, Serbal, 2001, pp. 109 y 118.

75 Imagen satelital de Jenaz, Suiza.
75b Caza Luzi, 2006 (Walter Mair).
76 Caza Luzi.



77



78

77 Plantas, Casa Luzi.

78 Dibujo a mano de la planta del primer piso, Casa Luzi (Peter Zumthor).

2

Un auténtico hogar

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen, nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte.

PAUL VALÉRY, *Piezas sobre arte*

El *Baukunst* que, en palabras de Mies, desprecia lo nuevo y defiende lo bueno, sin mostrar nostalgia alguna hacia lo viejo, identifica «bueno» con «tradicición»...

La concepción solemne que el *Baukunst* tiene de la vida como valor supremo y la voluntad de vivir, unido a una poetización extrema de la salud humana del cuerpo, le otorga la función última de la arquitectura para transformar, acendrar el adiestramiento usual de nuestros sentidos integrados en un todo de lo corporal, salvándolos de la degradación habitual que los unilateraliza y así darles acuidad, distinción, independencia, exaltar el conocimiento a través de la percepción directa y elemental de su presencia y enriquecer la memoria. (...) El *Baukunst* implica «cuidado» continuo y tal «atención» requiere «dedicación» y «tiempo».

PACO ALONSO, "Bau-Kunst-Bau"

Sí, el hombre ha de hacer habitable su mundo construyendo —trabajando— pero, ¿todo construir posibilita un habitar? Sabemos que no, que hay construcciones que hacen aún más inhabitable el mundo, pues construir exige un *cuidado*. Y un arte de construir entendido como trabajo y un trabajo entendido como obra de arte exige disciplina, esmero y sacrificio.¹¹ Por eso podemos decir, siguiendo a Paco Alonso, que "todo sistema de civilización que tiende a disminuir el esfuerzo debilita la cultura".¹² Pero también exige tiempo, pues "toda obra valiosa está hecha a mano y

¹¹ Glenn Murcutt cuenta que en un encuentro que tuvo con José Antonio Coderch éste le dijo que las tres recomendaciones que daba a sus alumnos eran: "debes poner en tu trabajo: primero, esfuerzo; segundo, amor y, finalmente, (...) sacrificio" ("...you must put into your work, first, effort, secondly, love and finally (...) suffering.") Cfr. "Glenn Murcutt en conversación con Peter Thompson", en *Talking Heads* (TV), Australian Broadcasting Corporation, 2008, [en línea]. Disponible en: <<http://www.abc.net.au/tv/talkingheads/txt/s2256196.htm>> [consulta: 12 de agosto de 2012].

¹² ALONSO, PACO, "Hacia una nueva objetividad. Conversación con Angélique Trachana", en *Arquitectos*, (La arquitectura de Francisco Alonso. Cuatro Proyectos para Tres Ciudades), 1995 (137), p. 52.



79



80

es el resultado de una espera".¹³ Se trata, en definitiva, de entender el trabajo como realización personal y como servicio.¹⁴ Y esta es la principal cualidad que caracteriza a este fantástico arquitecto suizo, a este maravilloso *Baumeister*: Zumthor sabe hacer de sus obras auténticas obras de arte en las que el habitar no sólo se hace posible, sino deseable.

Incluso quienes persiguen otros fines en arquitectura o defienden otras maneras de materializarla han de reconocer que en todas sus obras —y la casa Luzi no es la excepción— se percibe ese amor al detalle y a la perfección que llevarían a Mies van der Rohe a pronunciar aquel contundente aforismo: "Dios está en los detalles".¹⁵ Pero cuidado, ya que este trabajo esmerado de artesano no es una búsqueda solipsista de *l'art pour l'art*, de un trabajo que se recrea en la pura ejecución, sino que va siempre en busca de la vida (se trabaja para vivir, no se vive para trabajar).¹⁶ Y lo hace porque, como afirma Juhani Pallasmaa, "imaginar la vida es más importante que concebir espacios".¹⁷ Por esta razón, de un arduo y largo proceso reflexivo y creativo se privilegia el resultado final: la casa. Un casa que posibilita un mejor habitar y, por tanto, un mejor *ser* y *estar* en este mundo. No hablamos de la limitada belleza que puede emanar de la contemplación de un objeto realizado con suma perfección, sino de aquella que proviene de la inigualable experiencia que emerge de algo que es experimentado por todos los sentidos espacial y temporalmente, de algo que es vivido. Por eso el mismo Zumthor comenta, haciendo referencia a la Casa Luzi, que "parece razonable que un arquitecto produzca cosas simples y sencillas. Y justamente eso quería yo. Afrontar un problema y responder con algo sencillo y honesto. Preferiblemente desde el anonimato. Esta era la motivación más personal".¹⁸ El trabajo esmerado va siempre acompañado de una gran sencillez que conmueve y que, haciendo desaparecer la figura del arquitecto, da paso al disfrute del objeto y, por ende, a la vida. Visión que Paul Valéry confirma cuando dice que "*acabar* una obra consiste en hacer desaparecer todo lo que muestra o sugiere su fabricación. Conforme a esta vetusta condición, el artista no debe hacerse notar más que por el estilo, y sostener su esfuerzo hasta que el trabajo haya borrado los rastros del trabajo".¹⁹

Esta es la auténtica misión del arquitecto: realizar obras que permitan la apropiación por parte de quienes las habitan, pues en último término nos dedicamos, como el mismo Zumthor afirma, a hacer «casas para los demás»: "Yo sólo puedo forzar y esforzar mi arquitectura en el camino en que la entiendo, y a mí lo que realmente me apasiona es la vida en su esencia más pura, no el espectáculo ni la representación de la vida".²⁰

¹³ *Idem.*

¹⁴ Este es el verdadero sentido de la tristemente famosa frase "ARBEIT MACHT FREI" (el trabajo hace libre), que presidía la entrada a varios campos de trabajo (o exterminio), como el de Auschwitz. En la misma línea de entender el trabajo como un medio de realización del hombre Mies escribe en su cuaderno de notas la siguiente frase: "Contra el dominio de la técnica, a favor del servicio. La técnica como medio para la libertad". VAN DER ROHE, MIES, "Cuaderno de notas", en NEUMEYER, FRITZ (ed.), *op. cit.*, p. 413.

¹⁵ "God is in the details". VAN DER ROHE, MIES, "On restraint in Design", en *The New York Herald Tribune* (28 June 1959).

¹⁶ Una forma de pensar y de hacer que también estuvo presente en Mies, y que lo llevó a hacer la siguiente afirmación: "Para nosotros lo decisivo es la vida". VAN DER ROHE, MIES, "Sobre la forma en arquitectura", en NEUMEYER, FRITZ (ed.), *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922-1968*, Madrid, El Croquis, 1995, p. 393.

¹⁷ PALLASMAA, JUHANI, "Paisajes de la arquitectura", en *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010, p.124.

¹⁸ ZUMTHOR, PETER, "Partituras e imágenes. Acerca de la Insuficiencia de la Representación". Traducción de Alberto Altés Arlandis [en línea]. Disponible en: <http://s280726524.mialojamiento.es/dibex/Zumthor_partituras.htm> [consulta: 12 de agosto de 2012].

¹⁹ VALÉRY, PAUL, "Degas Danza Dibujo", en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999, p. 25.

²⁰ ZUMTHOR, PETER, "Me dedico a hacer casas para los demás". Entrevista realizada por Anatxu Zabalbeascoa para el diario *El País* [en línea]. Disponible en: <http://www.elpais.com/articulo/cataluna/ZUMTHOR/_PETER/_ARQUITECTO/PREMIO_MIES_VAN_DER_ROHE/_ARQUITECTURA/dedico/>

Debido a su inusitada sencillez y a la perfecta integración que logra con el lugar en el que se inserta —a través del sabio uso de materiales y de las técnicas constructivas locales—, la Casa Luzi se vuelve anónima. Anónima pero no anodina²¹, pues su presencia interpela a quien la contempla. Su excesiva sobriedad y la desconcertante apariencia de una obra que luce con desenfadada naturalidad los encantos de la modernidad, sin por ello renunciar a la tradición, producen una conmoción interior. Por eso la vida en Jenaz ya no es la misma, pues frente a las filigranas salidas de las manos de este *Baumeister*²² no se puede permanecer indiferente. ¿Esta casa es moderna o antigua? ¿Se puede construir aún en madera o es un sistema anticuado? Ante esta casa unifamiliar las antiguas casas campesinas (Bauernhäusern) y las viejas construcciones en madera maciza (Blockbauen) que pueblan el valle se renuevan; ante esta casa la arcaica técnica del *Strickbau*, que durante siglos configuró hermosas construcciones tejidas en madera (Strickbauten), se actualiza; ante esta casa las majestuosas montañas, los extensos prados, el viejo colegio, los alegres rebaños de vacas y la blancura de la nieve, adquieren un nuevo resplandor. ¡Todo sigue siendo igual, pero al mismo tiempo todo es tan diferente! De ahí que en esta obra —y en muchas más— se cumplan aquellas hermosas palabras pronunciadas por Benedicto XVI en su encuentro con los artistas en la Capilla Sixtina:

"Una función esencial de la verdadera belleza, que ya puso de relieve Platón, consiste en dar al hombre una saludable "sacudida", que lo hace salir de sí mismo, lo arranca de la resignación, del acomodamiento del día a día e incluso lo hace sufrir, como un dardo que lo hiere, pero precisamente de este modo lo "despierta" y le vuelve a abrir los ojos del corazón y de la mente, dándole alas e impulsándolo hacia lo alto".²³

Una simple vivienda familiar puede transformar positiva y silenciosamente la vida de un lugar. Y esto lo consigue cuando, sabiendo hacerse parte del mismo, ha logrado trascenderlo. Esto es lo que afirma Josep Quetglas cuando, hablado de la arquitectura de Paco Alonso, dice:

"No se trata de la construcción de un objeto, sino de *hacer durar* el acto de construir. En términos de arquitectura: la construcción no empieza en la estricta puesta en obra de un proyecto, sino mucho antes, empieza lo más hacia atrás posible, desde la misma cantera, desde la elección de un material, su corte, su transporte y laborioso y consciente acarreo, y acaba muy tarde, como obra civil, colectiva, que se propone a las generaciones futuras, para que se reconozcan en ella, y sigan inscribiendo su esfuerzo y su reverencia en ella. En el límite: empieza con la consideración geológica del material y nunca acaba".²⁴

hacer/casas/elpepiatcat/19990417elpcat_25/Tes> [consulta: 12 de agosto de 2012]. Aquí también existe entre Mies y Zumthor una extraordinaria afinidad que se hace evidente en las siguientes palabras: "Pretendo que mis edificios sean marcos neutros donde los hombres y las obras de arte puedan llevar su propia vida. Para conseguirlo se necesita una postura respetuosa frente a los objetos". VAN DER ROHE, MIES, "Christian Norberg-Schulz: Una conversación con Mies van der Rohe", en NEUMEYER, FRITZ (ed.), *op. cit.*, p. 516.

²¹ Anodino, na. (Del lat. *anodŷnus*, y este del gr. *ἀνώδυνος*, sin dolor). adj. Insignificante, ineficaz, insustancial. Cfr. AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 12 de agosto de 2012].

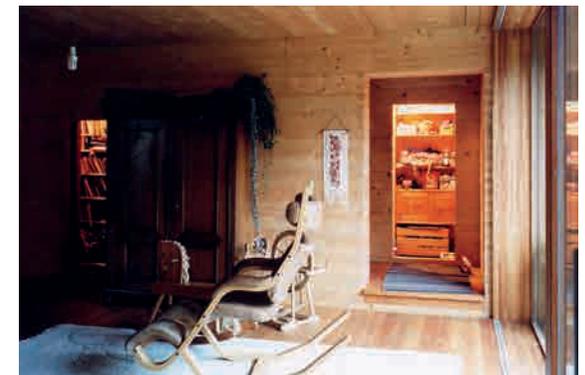
²² *Baumeister* podría traducirse como «maestro del construir». Paco Alonso afirma que "el arquitecto debe ser, en primer lugar, Baumeister, aquel que es verdaderamente experto en su propia *techné*, aquel que puede usar su propio material lingüístico con la mayor libertad". FRANCO, ARTURO, "Conversación con Paco Alonso", en *ArquitecturaCOAM*, 2006:03 (344), p. 63. Creo que con justicia le hemos aplicado a Zumthor este adjetivo.

²³ BENEDICTO XVI, "Encuentro con los artistas" (Capilla Sixtina, sábado 21 de noviembre de 2009) [en línea]. Disponible en: <http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti_sp.html> [consulta: 12 de agosto de 2012].

²⁴ QUETGLAS, JOSEP, "Convocar Piedras", en *Arquitectos* (La arquitectura de Francisco Alonso. Cuatro Proyectos para Tres Ciudades), 1995 (137), p. 48.



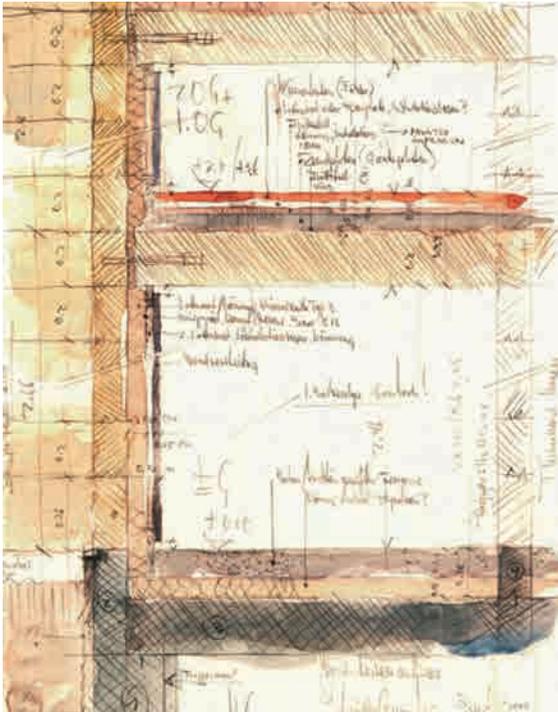
81



82

81 Interior de la Casa Luzi, 2006 (Walter Mair).

82 Interior de la Casa Luzi (Stephan Zimmerli).



83

En la edificación de esta singular casa, el muchas veces rutinario proceso constructivo se ha convertido en un proceso pedagógico pues, como explica Zumthor, Lilian y Valentin Luzi involucraron a sus hijos mayores en el proceso de construcción de su casa: "en el verano ayudaron a sus padres a recoger piedras para el hormigón y vieron cómo el hormigón era pulido y convertido en el terrazzo de los baños. Los niños saben qué bosques del valle proveyeron la madera para su casa y vieron cómo ésta era apilada para dejarla secar en los depósitos del pueblo".²⁵

Maestro del habitar, Peter Zumthor es también maestro del construir. Es un auténtico *technicus* o *τεχνικός*, que sabe extraer de la tradición toda la sabiduría depositada en ella. Una "tradición entendida no como el mantenimiento de prácticas y actividades de composición, como proceso, como artesanado respaldado por un aspecto agradable del pasado, sino como experiencia social acumulada que ilumina el presente desde un distanciamiento inmóvil".²⁶ Zumthor (al igual que lo ha hecho Gion A. Caminada en muchas de sus obras localizadas en Vrin) se ha complicado la vida recurriendo a un proceso constructivo cuyas limitaciones eran evidentes:

"Este sistema constructivo tiene sentido en el siglo XVII cuando las ventanas en los muros de carga eran aún pequeñas, pero cuanto más grandes se van haciendo las ventanas, tanto más se debilita la robustez del 'Strickbau'".²⁷

Sin embargo, los resultados de dicho esfuerzo están a la vista. Una técnica arcaica de construcción ha sido renovada y con ella la cultura de un pueblo. Esto ha sido posible porque Zumthor, sin obviar los beneficios que aporta la técnica moderna, ha sabido sujetarse a las limitaciones inherentes al material; ha sabido respetar sus propias reglas haciendo surgir una «obra verdadera». Y lo ha hecho porque, como indica Mies, "allí donde una estructura verdadera encuentra un contenido verdadero surgen (...) obras verdaderas y conformes a su esencia (...) Pero esto supone abandonar lo caprichoso para hacer lo necesario. Reivindicar y materializar aquello que es propio de la época y no obstaculizar aquello que quiere y debe ser".²⁸ De esta forma todo habla, pues las cosas se nos muestran tal y como son (en esencia), y no nos engañan. La madera es madera y, como tal, se deforma, se encoje y reacciona con el paso del tiempo. Pero esos aparentes problemas, afrontados con ilusión y dedicación, han dado origen a nuevas posibilidades. A partir de ahora ya no resulta desatinado pensar en una construcción de madera con grandes ventanales (tan sólo hace falta ver las otras dos casas que Zumthor ha construido recientemente en Leis utilizando este mismo sistema). Y esto gracias a que dicha tradición constructiva no fue recogida mediante una sumisión acrítica, sino a través de un respeto creativo.

Así, como expresara Mikko Heikkinen en el año 2006, "Zumthor 'reinventa' la casa en cada una de sus obras, pero sin un puro afán de novedad o de sorpresa. Paradójicamente, el resultado siempre retorna a la tradición, a los arquetipos constructivos. Cada edificio de Zumthor es como el Metro Patrón Internacional de platino e iridio, por el cual los arquitectos del mundo deben medir su propio trabajo".²⁹

²⁵ "In summer they helped their parents collect stones for the concrete and then saw how the concrete was polished and made into terrazzo for the bathrooms. The children know which forests up in the valley provided the wood for their house and they saw how it was stacked to dry in the village lumberyard". ZUMTHOR, PETER, *Zumthor. Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Helsinki, Rakennustieto, 2006, p. 16.

²⁶ ALONSO, PACO, "Bau-Kunst-Bau", en *Arquitectura*, 1992 (294), p. 37.

²⁷ Cita extraída de ALTÉS ARLANDIS, ALBERTO, "Peter Zumthor. E3-Wohnhaus Luzi, Jenaz" (Dossier de la asignatura de Expresión gráfica IV de la ETSAV), p. 5 [en línea]. Disponible en: <http://www.etsav.upc.edu/assignatures/ega04/08_QDT_09_10/files/EGA4_QDT_09_10_E11.pdf> [consulta: 12 de agosto de 2012].

²⁸ VAN DER ROHE, MIES, "Conferencia en Chicago", en NEUMEYER, FRITZ (ed.), *op. cit.*, p. 491.

²⁹ "Zumthor 'reinvents' the house in each of his works, but without the desire for novelty or surprise. Paradoxically, the result always returns to tra-

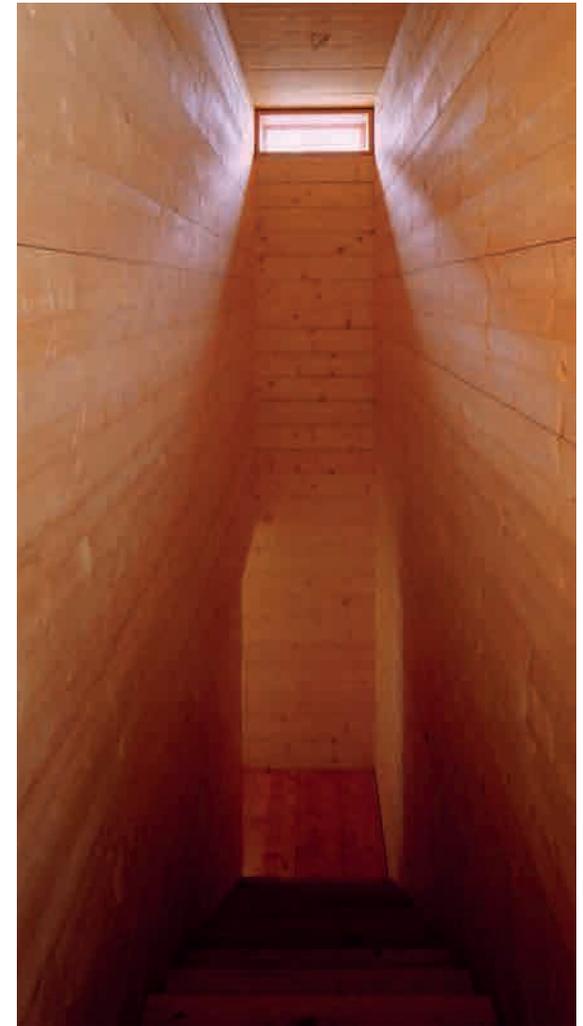
83 Dibujo a mano de detalle constructivo, Casa Luzi (Peter Zumthor).

Podríamos entretenernos analizando si el cuarto de baño es el mejor lugar de encuentro, o si tener una escalera para cada habitación es un derroche de metros cuadrados. Es posible que nuestra manera de abordar estas cuestiones fuera otra, pero no debemos olvidar que estamos frente a situaciones que responden a cuestiones sociales y culturales diferentes a las nuestras, y cuya definición puede ser el resultado tanto del proceso proyectual del arquitecto, como de las solicitudes manifestadas por parte del cliente. En todo caso, será la propia vida familiar desarrollada dentro de la casa quien mejor lo juzgará. Por el momento, lo que sí podemos afirmar es que estas elecciones no son caprichosas, sino que van en busca, como el propio Zumthor indica, de una «sensación de habitar»:

"Esta era precisamente la idea o el concepto principal, que uno pudiera ir directamente a su habitación desde la sala de estar o el comedor. Lo que resulta en unas escaleras y una entrada únicas y personales para cada uno, para cada habitación. Es una especie de 'sensación de habitar', una suerte de intimidad, que quizá yo haya aprendido en las montañas. Quizá me recuerden también a las escaleras abiertas que antaño conducían directamente desde la sala hasta las habitaciones, ya calientes al estar en contacto con la chimenea del salón".³⁰

Estamos pues ante un arquitecto que ha sabido "perseverar en la humildad, renunciar a los efectos y realizar con fidelidad lo necesario y justo".³¹ Por esta razón, y para terminar, podríamos aplicarle a Zumthor las mismas palabras que dirigiera Mies sobre la figura de Rudolf Schwarz:

"[Peter Zumthor es] un gran arquitecto (Baumeister) en el verdadero sentido de la palabra. Todo su ser, no sólo sus actos sino también su inequívoca profundidad de reflexión, [es] una constante búsqueda de claridad, sentido y orden. [Peter Zumthor es] un arquitecto (Baumeister) reflexivo y la arquitectura (Baukunst) [es], para él, un orden lleno de sentido".³²



84

dition, to the archetypes of building. Each building by Zumthor is like the platinumiridium International Prototype Metre, by which the architects of the world have to measure their own work". HEIKKINEN, MIKKO, "Naming the winner", en *Zumthor. Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Helsinki, 2006, p. 9.

³⁰ Cita extraída de ALTÉS ARLANDIS, ALBERTO, *op. cit.*, p. 4 [en línea]. Disponible en: <http://www.etsav.upc.edu/assignatures/ega04/08_QDT_09_10/files/EGA4_QDT_09_10_E11.pdf> [consulta: 12 de agosto de 2012].

³¹ VAN DER ROHE, MIES, "Conferencia en Chicago", en NEUMEYER, FRITZ (ed.), *op. cit.*, p. 491.

³² VAN DER ROHE, MIES, "Rudolf Schwarz", en NEUMEYER, FRITZ (ed.), *op. cit.*, p. 503.



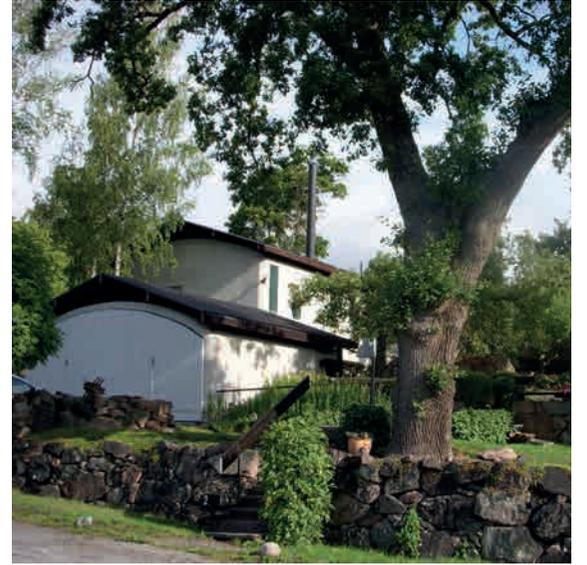
85

85 Casa Annalisa Zumthor, Leis, 2009.

86 Leis, Suiza.



86



5

Ralph Erskine

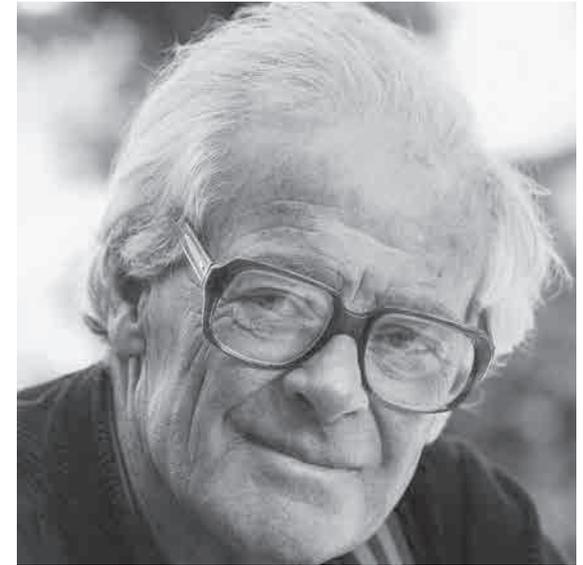
CASA PROPIA EN DROTTHINGHOLM

La fecundidad de un "arte útil"

CASA PROPIA EN DROTTHINGHOLM (Ralph Erskine)

"Erskine reinterpretó en su propia casa algunos de los edificios autóctonos de la isla. Allí es común una casa principal con edificios secundarios y la de Erskine tiene un edificio-estudio separado. El garaje es el tercer elemento del grupo.

Los tejados locales son inclinados y acabados con tejas o láminas de metal galvanizado pintadas de negro; las paredes enlucidas también son corrientes en la zona. Esta casa está construida con paneles aislantes de hormigón prefabricado Siporex, de color blanco, sin decorar, pero tratados arrastrando un "trineo" especial con dientes metálicos situados en centros azarosos, a través de las unidades prefabricadas, para dejar surcos estriados poco profundos en la superficie. Los paneles de los ángulos son redondeados, lo mismo que los del borde del techo, que ascienden a éste en una bóveda poco profunda sustentada por modillones de acero de los que sólo las barras de doble tirante son visibles en el interior. Otra de las características locales son los altos conductos de humo metálicos. El techo de la casa es un paraguas negro de metal corrugado, fijado encima de los paneles de Siporex y separado de éstos mediante un espacio en blanco alambreado para evitar la entrada de pájaros. La nieve y la lluvia no tienen ningún contacto con el techo interior. La nieve puede permanecer en posición y los peligrosos carámbanos no se forman con tanta facilidad, ya que el techo no se ve afectado por el calor del interior de la casa. Los tejados tradicionales poseen la característica de que la nieve se derrite y forma hielo en los canalones, bloqueándolos, lo mismo que a las cañerías. La cocina da a una pequeña terraza-comedor, a distancia de conversación de los transeúntes. El jardín es informal, con rocas, matorrales y senderos enrejados de madera con el propósito de que el mantenimiento sea bajo y la limpieza de la nieve fácil; al mismo tiempo, las piedras acumulan la radiación solar durante el día y la despiden al atardecer".¹



87

Nombre de la obra: Casa propia en Drottningholm
Arquitecto: Ralph Erskine
Ubicación: Drottningholm, Suecia
Fecha de proyecto: 1956
Fecha de construcción: 1963

¹ Texto extraído de COLLYMORE, PETER, *Ralph Erskine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 106.

1

Sobre la novedad en arquitectura

MODA.— Soy la Moda, tu hermana.

MUERTE.— ¿Mi hermana?

MODA.— Sí. ¿No recuerdas que las dos hemos nacido de la Caducidad?

MUERTE.— ¿Por qué habría de acordarme yo, que soy enemiga capital de la memoria?

MODA.— Pero yo me acuerdo bien de ello; y sé que una y otra procuramos, a la par, deshacer y volver a cambiar continuamente las cosas de aquí abajo, aunque tú vayas, a este fin, por un camino y yo por otro.

GIACOMO LEOPARDI, *Diálogo entre la moda y la muerte*

Verdaderamente son pocas las obras, teorías o ideas que pueden recibir el adjetivo de nuevas. Por consiguiente, son pocas las personas que han tenido el mérito de haber aportado, a través de su trabajo o pensamiento, algo nuevo a la historia de la humanidad. Vivimos demasiado en el *ahora*, en este hoy que nos ocupa e interesa sobremanera por la simple y sencilla razón de ser *nuestro hoy*. Esto nos lleva a olvidar, con relativa facilidad, la historia que nos precede —aquella que han ido construyendo nuestros antepasados—, quedando así a merced de una «aparente novedad» que se nos presenta, repentinamente, vanagloriándose de su presunta originalidad. Pero esta novedad, por lo general, no es más que la puesta en actualidad —mediante un hábil trabajo de repetición, transformación o manipulación— de objetos, ideas o actitudes desconocidas por nosotros o que habían quedado en el olvido. Este es el caso particular de lo que solemos denominar con el nombre de *moda*. La moda es el "uso, modo o costumbre que está en boga durante algún tiempo".¹ Las modas van y vienen, y en su fugaz actualidad parecen ofrecer lo que *nunca nadie antes había ofrecido*.

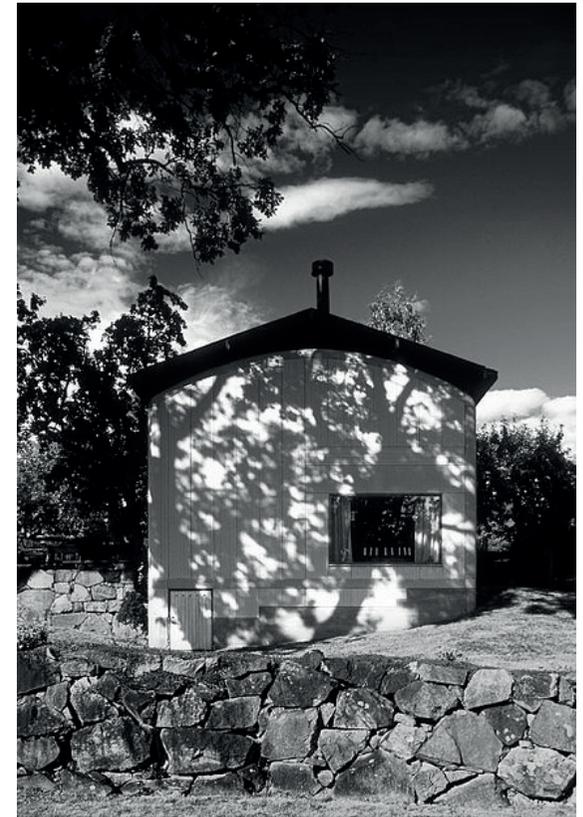
Pero no debemos olvidar que todo lo que adviene es el fruto de lo que se ha ido preparando a lo largo de los siglos — incluso el más genial de los inventos—, pues como explica el filósofo ruso Mijaíl Bajtín hablando de la literatura:

"...cada obra tiene sus raíces en un pasado lejano. Las grandes obras literarias se preparan a través de los siglos, y en la época de su creación solamente se cosechan los frutos maduros del largo y complejo proceso de maduración".²

La *Teoría de la relatividad* de Albert Einstein o el descubrimiento realizado por Filippo Brunelleschi de las *leyes de la perspectiva cónica* han sido posibles gracias a su indiscutible capacidad, pero también a las condiciones culturales de su época. Son el fruto del trabajo de un individuo en torno al cual y antes del cual existieron una serie de personas y conocimientos que hicieron posible su aportación. Sin las leyes de Newton difícilmente hubiera podido Einstein elaborar su valiosa teoría de la relatividad general. De la misma forma, Le Corbusier tampoco habría podido revolucionar la arquitectura del siglo XX sin el trabajo previo de arquitectos como Auguste Perret o Peter Behrens, así como sin las

¹ DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA, voz *Moda*, [en línea], en Real Academia Española. Disponible en: <<http://dle.rae.es/?w=moda&o=h>> [consulta: 20 de agosto de 2011].

² BAJTÍN, MIJAÍL, "Respuesta a la pregunta hecha por la revista «Novy Mir»", en *Estética de la creación verbal*⁸⁸ ed., México, D.F., Siglo XXI, 1998, p. 349.



88



89

88-89 Villa Erskine.



90



91

innovaciones técnicas que hicieron posible su *machine à habiter*.³ No es extraño, pues, que un filósofo como Bajtín llegue a la conclusión de que "nuestro mismo pensamiento (filosófico, científico y artístico) se origina y se forma en el proceso de interacción y lucha con pensamientos ajenos".⁴

Esto no quita ningún valor a tan destacadas aportaciones, al contrario, pues las sitúa dentro del *gran tiempo* en el que éstas adquieren su verdadera plenitud y ocupan su lugar correspondiente, pues

"...una obra no puede vivir en los siglos posteriores si no se impregnó de alguna manera de los siglos anteriores. Si una obra naciese totalmente hoy (es decir, sólo dentro de su actualidad), si no continuase el pasado y no fuese vinculada a él esencialmente, tampoco podría sobrevivir en el futuro. Todo aquello que sólo pertenece al presente, muere junto a éste".⁵

Sin embargo, la novedad y la noticia de ocasión parecen seguir teniendo hoy en día la última palabra. Tan sólo hace falta echar un vistazo a cualquier revista de actualidad o mirar las temáticas que se discuten en los debates arquitectónicos sostenidos en encuentros mundiales para descubrir que el primer lugar lo ocupan edificios y arquitectos que proyectan bajo el lema de la sostenibilidad, la prefabricación, nuevos materiales o que realizan investigaciones en torno a la vivienda individual o colectiva. Este es el caso, por citar algún ejemplo reciente, de los arquitectos holandeses MVRDV. Su tan sonado edificio de apartamentos en el barrio de Sanchinarro (Madrid), los llamativos proyectos WoZoCo's y Silodam en Ámsterdam o sus expresivas propuestas de conjuntos de viviendas en La Haya se presentan como verdaderas innovaciones dentro de los campos antes mencionados. Al ver sus coloridas y singulares propuestas uno queda asombrado por lo que parece ser algo radical y nunca visto. No obstante, cuando uno se tropieza por casualidad (como ha sido mi caso) con la obra de un arquitecto poco mediático como Ralph Erskine, descubre con gusto y con asombro el enorme trabajo que este hombre ha venido desarrollando desde la década de los 50 en todos estos campos, y cuyas aportaciones e influencias en el mundo de la arquitectura aún están por descubrir. ¿No son acaso proyectos como Gyttorp (1945-55), Byker "The Wall" (1969-81), Malminkartano (1980) o el Greenwich Millenium Village (1998-07) — desarrollado en Londres en su primera fase —, verdaderos prototipos en el trabajo de la vivienda colectiva y sugestivas propuestas urbanas? Frente a estos trabajos pioneros muchas de las aparentes aportaciones y novedades de sonados proyectos contemporáneos dejan de existir o, cuando menos, se valoran en su justa medida. Y es entonces cuando uno se pregunta: ¿hemos avanzado algo en el tema de la vivienda colectiva en los últimos 50 años o hemos retrocedido? ¿Los modernos materiales hacen más placentera la vivencia de la arquitectura y la experiencia del espacio? ¿El uso de la prefabricación ha repercutido significativa y positivamente en nuestra manera de habitar? Este no es el momento ni el lugar para dar respuesta a estas preguntas. Lo que sí podemos decir es que en 1963 Ralph Erskine construyó una casa —su casa— con materiales prefabricados; una casa que es un auténtico "hogar" en el que no sólo se vive, sino que principalmente se habita.

³ Sin los avances técnicos y constructivos de la época (especialmente el hormigón armado) difícilmente se podrían haber realizado *prácticamente* los «cinco puntos» con los que Le Corbusier dio forma a una *nueva arquitectura*: los «pilotis», la terraza-jardín, la planta libre, la ventana longitudinal y la fachada libre.

⁴ БАЙТІН, МИЈАЉ, "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*^{89 ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998, p. 282.

⁵ БАЙТІН, МИЈАЉ, "Respuesta a la pregunta hecha por la revista «Novy Mir»", en *Estética de la creación verbal*^{89 ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998, p. 349.



92



93

92 Edificio Biker, "The Wall", Newcastle (R. Erskine).

93 Edificio Silodam, Amsterdam (MVRDV).



94



95

94-95 Villa Erskine.

2

Sobre la poética en arquitectura

En Suecia encontré una creencia más acorde con el primer funcionalismo centroeuropeo. Una fe que incluía la búsqueda de una sociedad nueva más justa y humana, así como la satisfacción de las necesidades cotidianas de la familia, las personas mayores y los niños. También encontré una actitud menos dogmática respecto al estilo. (...) Lo mejor del "Swedish Modern" fue una cultura optimista hacia el futuro que vivió sin dramatismo, en el contexto de esa tradición, en una relación sutil e inventiva con la continuidad del tiempo y el lugar.

RALPH ERSKINE, *Architecture the Useful and Universal Art*

Ralph Erskine fue un arquitecto que permaneció ajeno, a lo largo de su ejercicio profesional, a todos los vaivenes de la moda y firmemente establecido sobre la sólida base de una «filosofía arquitectónica» que involucró dos factores fundamentales: el *factor físico* y el *factor social*. Mediante el factor físico Erskine buscaba relacionar íntimamente sus edificios con el clima, para que respondieran de la mejor manera a las demandas del entorno. Demandas a las que se verían sometidos no sólo sus edificios, sino principalmente las personas que los habitaran.⁶ Mediante el factor social buscaba cubrir las "necesidades reales" de "personas reales". Para ello procuraba involucrar a los futuros usuarios durante el desarrollo del proyecto a través de "procesos participativos de diseño"⁷. Esta acertada amalgama de factores le permitió configurar un *brukskonst* (arte útil) que, como la propia expresión indica, no renuncia a perseguir valores de orden estético, sino que los genera y llena de sentido a partir de las condiciones físicas y sociales que determinan la realidad de una obra.

Un arquitecto profundamente preocupado por la funcionalidad, por la ecología y por la vida en comunidad ha sabido conjugar poéticamente todos estos elementos para dar lugar a una arquitectura que responde a las más profundas aspiraciones del hombre. En su casa en Drottningholm se cumplen perfectamente los tres principios que Vitrubio enunció como pilares de toda verdadera arquitectura: *firmitas*, *utilitas* y *venustas*. No existe conflicto entre construcción, funcionalidad y belleza, ya que para Erskine

"es la utilidad, el aspecto funcional —esa rica e incluyente urdimbre de satisfacciones prácticas y espirituales—, la característica más especial de este arte excepcional que protege nuestros frágiles cuerpos y expresa nuestros más geniales sueños".⁸

⁶ Esta profunda preocupación le llevó a realizar en 1958 serias e innovadoras propuestas —que merecen ser estudiadas con detenimiento—, como el *Estudio para una población ártica*, del que surgieron los proyectos de viviendas para Kiruna (1961-66) y Svappavaara (1963-64) y, más tarde, el proyecto de urbanización de Resolute Bay (1973-77), localizado en Canadá a pocos kilómetros de Polo Norte magnético y lamentablemente interrumpido durante su construcción, principalmente por razones de índole política y económica.

⁷ Estos procesos participativos, escasamente utilizados en nuestros entornos culturales más próximos, han tenido excelentes resultados en lugares como La Malagueira (Álvaro Siza), Monte Carasso (Luigi Snozzi) o Vrín (Gion A. Caminada), por citar algunos ejemplos.

⁸ ("It is the usefulness, the functional aspect, — that rich and all embracing weave of practical and spiritual satisfactions, — which is the very special characteristic of this exceptional art that both protects our puny bodies and expresses our most inspired dreams".) ERSKINE, RALPH, "Architecture the Useful and Universal Art" [en línea]. Disponible en: <http://www.ekero.se/upload/Kultur_bibl_fritid/kulturmiljoer/tal/ARCHITECTURE_THE_USEFUL>

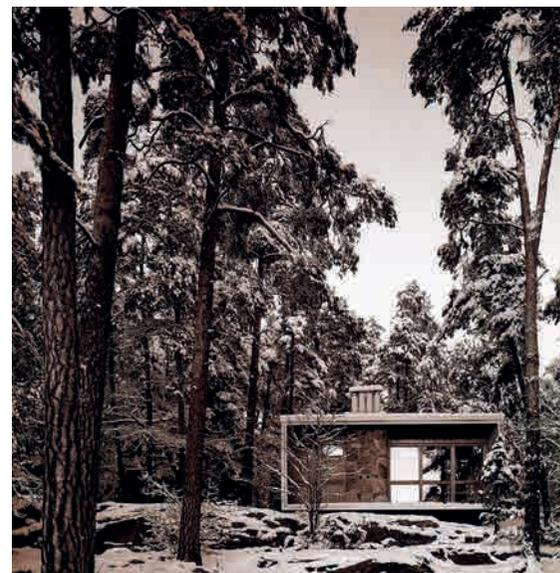
De ahí que los espacios interiores fluyan libremente sin por ello generar una sensación de monotonía o pérdida de confort. De ahí, también, que los ambientes de trabajo, descanso y convivencia se relacionen e interactúen sin perder su autonomía y, en el caso de las habitaciones, su intimidad. Cada ventana y cada muro es una respuesta particular al espacio-ambiente al que pertenece. De esta forma, el módulo y la medida de lo *estandarizado* se abren al particular mundo de lo *personal*. No es de extrañar, por tanto, que los tan buscados espacios abiertos de la vida moderna hayan encontrado en esta casa una de sus más refinadas ejemplificaciones —situación que se ve favorecida por el hecho de que la solución es acorde a las dimensiones de la casa y a las necesidades de la familia. Erskine es un maestro en el arte de saber encontrar el sistema específico que da respuesta a una necesidad específica.

Sin embargo, la habilidad del arquitecto no se limita a solucionar tan sólo las necesidades presentes en el interior de la casa, sino que, guiado por una profunda visión de conjunto, ha de saber armonizarlas con factores climáticos, topográficos, históricos y culturales para enriquecer sensiblemente la fuerza del lugar. Así se establece una estrecha complementariedad entre objeto y contexto, o entre arquitectura y lugar, que nada ni nadie puede alterar sin destruir la armonía del conjunto. El pueblo de Drottningholm no sería el mismo sin la Villa Erskine —afirmación que, lamentablemente, no se puede decir de cualquier obra de arquitectura. Pero lo más sorprendente de esta obra es la inusitada facilidad con la que Ralph Erskine ha sabido conjugar modernidad y tradición, logrando armonizar la aparente frialdad del metal y la aspereza del hormigón con la robustez de la piedra y la calidez de la madera. La vulgaridad y la simplicidad de un material como la chapa ondulada adquieren temperatura y carácter en las manos de este hábil artesano.⁹ También resulta sorprendente la manera con la cual el arquitecto de origen anglo-sueco ha dispuesto los volúmenes para dar lugar a un maravilloso patio-jardín. Con gran habilidad ha logrado configurar un lugar íntimo y acogedor, como el *impluvium* de la *domus* romana, que establece una perfecta relación con el espacio interior de la casa y del estudio. Un lugar versátil que armoniza lo público y lo privado, lo interior y lo exterior, familia y trabajo, naturaleza y artificio; un verdadero *lugar de encuentro* en el que la pequeña célula de la familia se abre a la más amplia célula de la sociedad. En definitiva, un *lugar de lugares* en el que la unidad se manifiesta en la multiplicidad y en el que la precisa definición del detalle está en perfecta sintonía con el cambio, la sorpresa y la novedad.

En la Villa Erskine están presentes la *industrialización* que tanto cautivó a Le Corbusier y que Jean Prouvé materializa de manera excepcional en su casa en Nancy (1954), la *experimentación* que pusieron en práctica arquitectos como Alvar Aalto en Muuratsalo (1952-53), los Eames en su Case Study House No. 8 (1945-49) o Alison & Peter Smithson en su Upper Lawn Pavilion (1959-62) y el *confort* y la *intimidad* de la casa de Luis Barragán en la calle Madereros (1947-48) o de Erik Gunnar Asplund en su Casa Stennäs (1937). También está presente esa idea del regionalismo crítico que tanto ha defendido Kenneth Frampton y que se hace tangible en esta casa y en otras de este mismo arquitecto, como su primera casa en Lissma, conocida como *The Box* —Ladån— (1942), la casa Tesdorpf en Skövde (1954), la casa Gadelius en Lidingö (1961) o la casa Ström en Stocksund (1961). Pero lo que indudablemente se respira en toda su obra y en su

pdf> [consulta: 20 de agosto de 2011].

⁹ A este respecto resulta difícil no traer a la memoria ejemplos que comparten con la Villa Erskine esta difícil cualidad del diálogo —especialmente aquel que se ha de entablar entre modernidad y tradición, y que tantos dolores de cabeza ha generado en el último siglo a raíz de una mala interpretación del Movimiento Moderno. Este es el caso de obras como la Casa del Sindaco (1984) o la Casa Morisoli (1988) de Luigi Snozzi en Monte Carasso, Suiza; la Casa-estudio (2005) que Peter Zumthor se ha construido recientemente en Haldenstein, Suiza o las casas Marie Short (1974-75), Fredericks (1981-82) y Meagher (1988-92), realizadas por Glenn Murcutt en Australia. Señalo estos ejemplos ya que en todos ellos se ha hecho uso de materiales como el hormigón, el aluminio, la chapa ondulada o el acero.



96



97

96 Casa propia, "The Box", Lissma, R. Erskine.

97 Casa Stennäs, Estocolmo, E.G. Asplund.

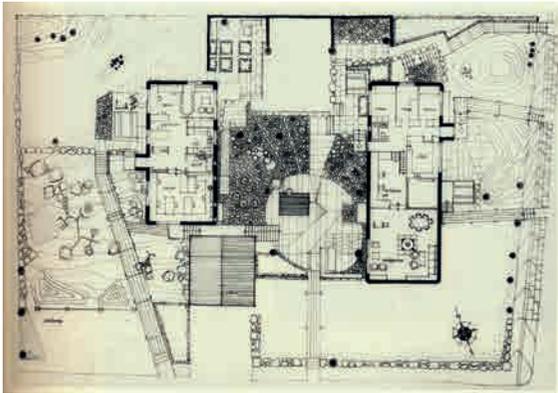
Lugares

pensamiento es un profundo respeto y un serio compromiso ético con el hombre, con la cultura y con el lugar, y cuyo espíritu queda sintetizado en el siguiente fragmento:

"La arquitectura surge a medida que los seres humanos modifican el paisaje, erigen edificios y ciudades, construyen caminos, puentes, muebles y otros instrumentos para satisfacer sus propias exigencias. La encontramos en todas partes, ejerce una influencia vital en nuestras vidas y es una importante expresión de nuestra cultura. Se trata del arte de equipar a las comunidades y esto es así tanto si hay arquitectos implicados en el proceso como si no los hay. No debemos olvidar que la arquitectura difiere de las demás artes mayores por ser *Brukskonst* (el arte de «lo que es útil»), pero al igual que éstas, sus símbolos y su poesía expresan las prioridades de la cultura y la evaluación de las necesidades del pueblo.

En consecuencia, existen responsabilidades excepcionales de todos los que participan en la edificación de nuestro entorno, quienes deben reflexionar con la mayor seriedad en cuáles deben ser los objetivos más importantes de nuestra época.

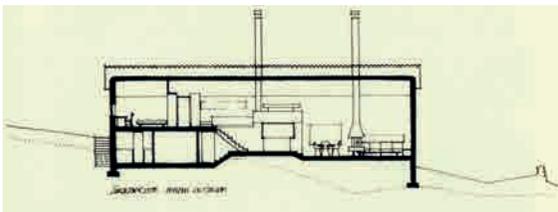
Así, puede ser inquietante observar que en una era que profesa una profunda fe en la igualdad de los derechos humanos y en la democracia, en una era en que los científicos, los escritores y los medios de comunicación nos informan sobre las acuciantes necesidades de la mayoría de los pueblos del mundo, se gasten considerables recursos en prestigiosas oficinas, edificios municipales, iglesias, museos y otros edificios excepcionales, y que pueda descubrirse tan ínfima dosis de calidad humana y de excepción en las innumerables viviendas, lugares de trabajo y otras estructuras que deben servir a las necesidades reales de una vasta mayoría de los seres humanos".¹⁰



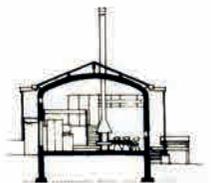
98



99



100



101



102

98-101 Planta, Alzado y secciones, Villa Erskine.

102 Villa Erskine.

¹⁰ ERSKINE, RALPH, "La arquitectura: gestos extravagantes o arte útil", citado en COLLYMORE, PETER, *Ralph Erskine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983, p. 25.



6

Valerio Olgiati

MUSEO PERM XXI

Danzando sobre la cuerda floja

MUSEO XXI (Valerio Olgiati)

"El nuevo museo es un edificio que varía en cada una de sus plantas, adoptando una forma derivada de un diseño que apila funciones distintas según una serie de plantas de diversos tamaños. Esta decisión pragmática le otorga su particular imagen, y un carácter casi de culto. Su tamaño hace que se lea como un hito en los contextos urbano y suburbano. Toda la fachada, las losas de forjado y los muros se proyectan en hormigón blanco *in situ*. El núcleo central incluye varios ascensores, dos escaleras de emergencia, los conductos de instalaciones y los espacios servidores.

El vestíbulo principal que sirve a todo el edificio se sitúa al nivel de acceso. Desde ahí se puede tomar una escalera mecánica para llegar a la recepción del museo, o una escalera convencional que, a su vez, conduce bien al auditorio subterráneo, o bien al centro de educación y a la biblioteca, que ocupan la segunda planta. Dentro de la zona asignada al museo, una escalera de caracol conecta todos los niveles.

Todas las losas de forjado están equipadas con costillas estructurales que posibilitan grandes luces en las que alojar las instalaciones. El núcleo central, con unas dimensiones de 12 x 12 metros, soporta los esfuerzos horizontales y verticales. La estática del edificio incluye dos muros en voladizo que atraviesan el núcleo y una fachada de celosía. Esta opción permite espacios interiores libres de pilares".¹



103

Nombre de la obra: Museo XXI
Arquitecto: Valerio Olgiati
Ubicación: Perm, Rusia
Fecha de proyecto: 2008
Fecha de construcción: —

¹ OLGATI, VALERIO, "Museo XXI, Perm", en *El Croquis* (Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias), 2011 (156), pp. 200-204.

1

Meditación en torno a la provocación

Construimos y construimos sin cesar, pero la intuición continúa siendo una cosa buena. Podemos bastante sin ella, pero no todo. Sin ella, podemos tener éxito durante mucho tiempo, lograr mucho y diversamente, conseguir cosas fundamentales, pero no todo. Cuando la intuición se une a la búsqueda exacta, esta acelera su progreso de forma sobrecogedora. Y la exactitud dotada de alas por la intuición suele poseer la superioridad.

PAUL KLEE, "Búsquedas exactas en el campo del arte"

Registrados en nuestra intuición están todos los pasos importantes y decisiones trascendentales de la creación. La intuición es nuestro sentido más exigente; es el sentido más fiable; es el sentido más personal que tiene cada individuo singular, y es eso, y no el conocimiento, lo que debemos considerar nuestro don máspreciado.

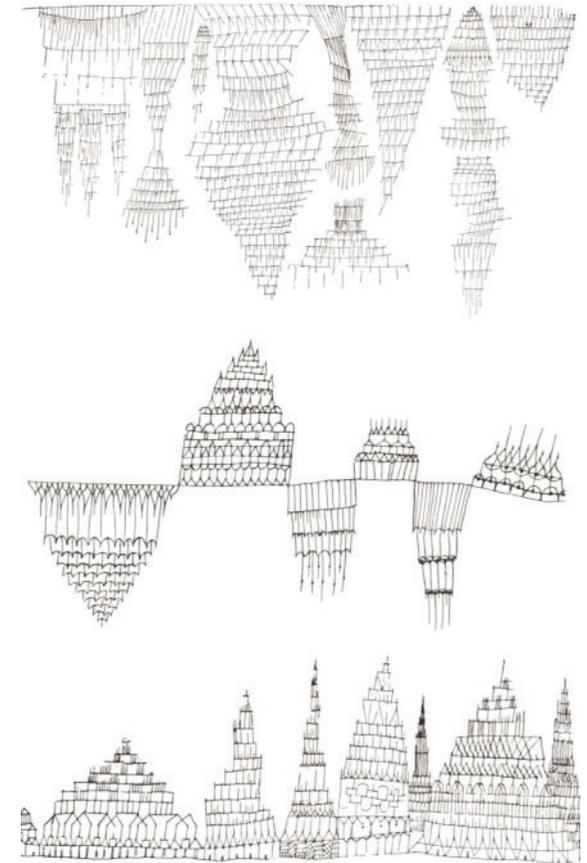
LOUIS I. KAHN, "1973: Brooklyn, Nueva York"

La creación artística forma parte de un problema filosófico vital, de expresar una actitud interior destinada a enriquecer de algún modo a la humanidad. No sólo se trata de producir un objeto, por bueno que sea. (...) Es muy grave haber perdido el ritmo de la vida, el sentido de lo que dura la piedra y la aspiración de eternidad. (...) Pienso que no hay arte posible sin un proyecto de inmortalidad.

MATHIAS GOERITZ, *Conversaciones con Mathias Goeritz*

El decisivo paso que realizó el hombre neolítico del nomadismo a la sedentarización nos habla de la necesidad que tenemos los seres humanos de estabilidad. Pero optar por esta nueva forma de organización social no debió resultar nada fácil en su momento, pues, aunque ofrecía mejores condiciones de vida, implicaba para aquellas personas aventurarse por caminos totalmente desconocidos hasta ese momento. Ante las innegables ventajas de este modo de vida se erguía imponente la figura amenazadora de la *novedad*, del *cambio*, de lo *ajeno*; figura ante la cual prima la voz de la «cordura» que opta por la cautela. Y es que en cuanto percibimos que una situación inesperada se avecina preferimos, casi sin pensarlo, aferrarnos a lo conocido —incluso habiendo tenido una experiencia negativa de aquella situación previa. De ahí el famoso refrán: "más vale lo malo conocido que lo bueno por conocer". Pero incluso en las relaciones sociales sucede lo mismo; las normas de buena conducta o de educación nos invitan a mantener la prudencia, la sensatez y la discreción, con la finalidad de hacer no sólo más llevadera, sino incluso placentera, la convivencia con los demás. Una convivencia cordial y pacífica exige la práctica de ciertas reglas de comportamiento para garantizar su permanencia y excluye otras, pues cualquier cosa que salga *de lo establecido* puede terminar generando un «escándalo» que alteraría el orden imperante.

Sin embargo, cabe decir que no todo aquello que genera un escándalo es fruto de la frivolidad, del desenfreno o de la inmoralidad, sino que en muchas ocasiones procede de una actitud «provocadora». La provocación busca pertur-



104

104 Ejemplos libremente figurados de la medición artificial de aumento o disminución, 1927 (Paul Klee).

Arriba: Lluvia, 1927/o9.

En medio: Pagodas sobre el agua, 1927/m 9.

Abajo: Ciudad de las catedrales (detalle), 1927/o8.



105



106

105 *Barrio de los templos de Pert*, 1928 (Paul Klee).

106 Maqueta del Museo, exposición ETH-Zurich-2008 (Walter Mair).

barnos mediante una postura desafiante que nos incita o estimula *a...*: nos llama, nos atrae, *nos hace salir*¹ —fuera de nosotros, del orden imperante, de nuestra pasividad o de nuestras seguridades—, *para* colocarnos ante una realidad desconocida que pone a prueba nuestra capacidad de reacción. Por esta razón, la práctica de ciertos comportamientos *provocadores* o *anómalos*² molesta por su violencia, ya que su singularidad y atipicidad exigen un esfuerzo *extra* para intentar alcanzar su comprensión. Se trata de situaciones extraordinarias (*extraordinarius*), extremas (*extrēmus*), extrañas (*extranēus*), en definitiva, que se encuentran *fuera de*³ la cotidianeidad, lo habitual o la norma, y que, apartándonos del centro en el que todo funciona bien, nos colocan en una posición insólita, periférica, marginal, desde la cual contemplamos *de otra forma* la misma realidad. El provocador es, por tanto, un personaje *excéntrico* —ya que está fuera del centro, descolocado, dislocado— que mediante el *escándalo*⁴ nos saca de la rutina, del hábito, para *cuestionar lo establecido* —el *statu quo*— y *obligarnos a pensar*.

Podríamos hacer referencia a algunos de los grandes escándalos acontecidos en la historia de la humanidad, como los provocados por la predicación de Jesús de Nazaret⁵ o los generados por la teoría heliocéntrica de Nicolás Copérnico y Galileo Galilei. En estos personajes la discrepancia con la norma se hace insoportable —como la arruga en la seda—, por lo que se tiende a eliminar a cualquier precio, pues su perturbadora presencia puede ser causa de desvaríos y, lo que es peor, de contagio, haciendo delirar⁶ o perder la compostura a más de uno.

Esta actitud se hace evidente en el *Evangelio de San Juan*, cuando el sumo sacerdote Caifás pronuncia las siguientes palabras proféticas y condenatorias contra Jesús:

"«Vosotros no entendéis ni palabra; no comprendéis que os conviene que uno muera por el pueblo, y que no perezca la nación entera»" (*Jn* 11, 49-50).

¹ Es interesante señalar que la voz latina *prōvōco* no sólo se refiere a desafiar o excitar, sino que también equivale a llamar fuera, hacer salir o apelar. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1998, pp. 1262 y 1263.

² Es curioso descubrir que la palabra anomalía, de acuerdo con el *Diccionario de la Lengua Española*, además de significar "discrepancia de una regla o de un uso" —que es a lo que nos estamos refiriendo—, es también utilizada en astronomía, por paradójico que parezca, para definir el "ángulo que fija la posición de un astro en su órbita elíptica" y la *anomalía verdadera* es el "lugar verdadero que ocupa un astro en un momento dado". De lo anterior se puede deducir que la anomalía, debido a su *anormalidad*, puede ayudar a poner de manifiesto la verdadera situación o condición de algo. La anomalía es una alarma que, desvelando el engaño, nos abre un camino hacia la verdad. De hecho, la etimología griega de esta palabra no hace referencia a la falsedad, sino, en todo caso, a la divergencia o desemejanza con algo. Ανωμαλία: desigualdad; inconstancia; irregularidad. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950, p. 194. En este sentido podríamos ver la anomalía como ese *signo*, del que nos habla Martin Heidegger en *Ser y tiempo*, cuya misión es «señalar», o «llamar nuestra atención», para mostrar o descubrirnos algo. Tanto la Rueda de bicicleta como la *Fuente* de Marcel Duchamp son obras producidas a partir de objetos cuyo uso, colocación o situación anómalas, los saca de "la no-llamatividad constitutiva de lo inmediatamente a la mano", convirtiéndolos así en signos que revelan nuevos sentidos. Cfr. HEIDEGGER, MARTIN, "§ 17. Remisión y signo", en *Ser y tiempo* ^{2ª ed.}, Madrid, Trotta, 2009, p. 102.

³ Extra procede del latín *extra*, cuyo significado principal es: fuera de. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 629.

⁴ En griego, la palabra σκάνδαλον significa: trampa colocada sobre el camino, obstáculo para hacer tropezar. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 789.

⁵ El mismo Jesús llegó a decir, cuando fue interrogado acerca de su identidad por los discípulos de Juan Bautista, lo siguiente: "«Id y anunciad a Juan lo que habéis visto y oído: los ciegos ven, los cojos andan, los leprosos quedan limpios y los sordos oyen, los muertos resucitan, los pobres son evangelizados. Y ¡bienaventurado el que no se escandalice de mí!»" (*Lc* 7, 22-23). El subrayado es mío.

⁶ La palabra delirio, cuya raíz es *dēlīro* [de *de* y *lira*], significa apartarse del surco, del camino recto, salirse de la línea. || (fig.) Delirar, decir extravagancias. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 495.

Pero lo mismo ocurre en el "Mito de la caverna", contenido en *La República*, cuando Platón, por boca de Sócrates, explica lo que el resto de prisioneros hará con aquel compañero que, liberado de sus cadenas, había contemplado la realidad y no su apariencia:

"Piensa ahora esto: si descendiera nuevamente y ocupara su propio asiento, (...) ¿no se expondría al ridículo y a que se dijera de él que, por haber subido hasta lo alto se había estropeado los ojos, y que ni siquiera valdría la pena intentar marchar hacia arriba? Y si intentase desatarlos y conducirlos hacia la luz, ¿no lo matarían, si pudieran tenerlo en sus manos y matarlo?"⁷

De esta forma, vemos que lo nuevo, lo extraño, lo ajeno, lo desconocido, en definitiva todo aquello que salga de nuestros esquemas preconcebidos, queda marginado inmediatamente, pues resulta, por lo general, molesto, peligroso o, cuando menos, sospechoso. El provocador queda de esta forma satirizado y proscrito, como fueron satirizados y proscritos 112 artistas de la vanguardia europea por los nazis en 1937 mediante la exhibición "Arte degenerado" (*Entartete Kunst*). Uno de ellos, Paul Klee, haciendo alusión a la figura del genio explica con gran elocuencia esta pobre actitud de rechazo ante todo aquello que se salga de la norma:

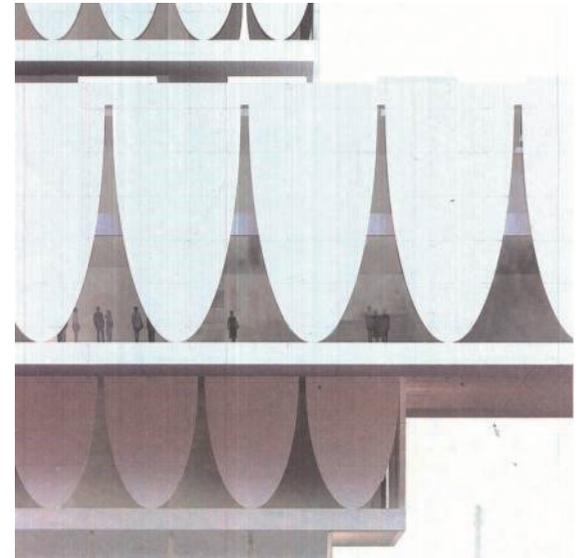
"El genio es el genio. Es gracia sin comienzo ni fin. Es procreación. El genio no se enseña, pues no es norma sino excepción. Difícilmente lo inesperado entre en los cálculos. Eso no quita que el genio es el líder personificado y esté siempre primero, lejos a la cabeza. Él salta antes que los otros, en la misma dirección, o en otra. Quizás hoy esté incluso en un lugar en el cual uno ni siquiera piensa. Pues a menudo es un herético a los ojos del dogma. No tiene otra ley que sí mismo.

La escuela haría bien en observar un respetuoso silencio sobre la noción de genio, echándole de soslayo una mirada cómplice. Haría bien en guardarlo como un secreto en una habitación cerrada. Un secreto que, de abandonar su estado de latencia, amenazaría vivamente con plantear problemas contrarios a la lógica y al buen sentido.

Eso causaría una revolución. Estupefacción, desconcierto. Indignación y expulsión. ¡Afuera el intoxicado con síntesis absolutas! ¡A la calle el totalizador! Nos oponemos. Luego la lluvia de invectivas: romántico, cósmico, místico".⁸



107



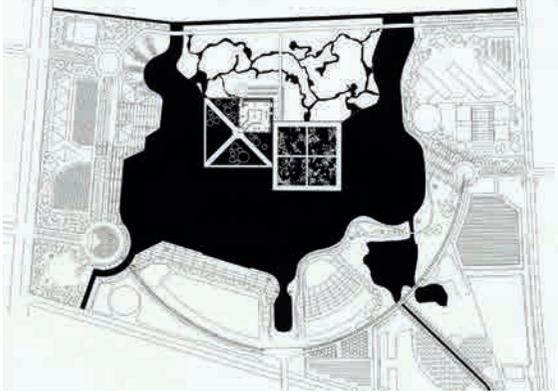
108

⁷ PLATÓN, *Diálogos IV. República (libro VII)*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 341 y 342 (516e y 517a).

⁸ KLEE, PAUL, "Búsquedas exactas en el dominio del arte", en *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007, pp. 50 y 51.

107 *Barrio de los templos de Pert*, 1928 (Paul Klee).

108 Detalle fachada.



109



110



111



112



113

Museo del Palacio Nacional, Taiwan, 2004.

109 Planta de conjunto.

110 Vista general.

111 Interior de la planta superior.

112 Vista exterior del edificio.

113 Detalle de fachada.

2

Peripecias de un funámbulo

La vanguardia es ciertamente una reacción contra lo que ya existe, mas no se limita a una reacción brutal que sólo consistiría en criticarlo todo por espíritu de contradicción, sino que propone, en cambio, un nuevo proyecto para conducir a la sociedad en su conjunto hacia una nueva forma. Es, por tanto, un concepto que se propone poner en forma, un concepto estético que por principio pone la mira en el trabajo humano y, por consiguiente, en cada hombre. A mi entender, el arte mismo se convierte en un concepto revolucionario.

JOSEPH BEUYS, "Entrevista de Joseph Beuys con Elizabeth Rona, octubre de 1981"

Cuando algo es nuevo y la gente no puede entenderlo, también es un indicio de que nos hallamos ante algo diferente. (...) La diferencia me permite aludir a la responsabilidad social de la arquitectura. El arquitecto no puede ser valorado como una especie de mediador que define su valor en función del servicio que presta a la sociedad mediante la construcción de funciones para la vivienda, la educación, la salud o el ocio. (...) La medida de un buen arquitecto se cifra en si es capaz de concebir edificios que hagan entrar a la gente en un discurso con ellos mismos y su mundo.

VALERIO OLGIATI, "El inventario Conceptual de Valerio Olgiati"

Pues bien, Valerio Olgiati es un *provocador*, ya que, como afirma Markus Breitschmid, se trata de "un arquitecto que ha soliviantado a la profesión y la disciplina de la arquitectura con declaraciones que arremeten contra el mismo núcleo de los estereotipos sobre el modo en que ésta se practica".⁹ Por ello su obra se convierte en una *pedra de escándalo* con la que las miradas superficiales tropiezan. Como diría Octavio Paz refiriéndose al *ready-made* de Duchamp: "es un dardo contra lo que llamamos valioso. Es crítica activa: un puntapié contra la obra sentada en un pedestal de adjetivos".¹⁰ Dardo, crítica y puntapié que son necesarios, pues como explica el propio Olgiati con contundencia:

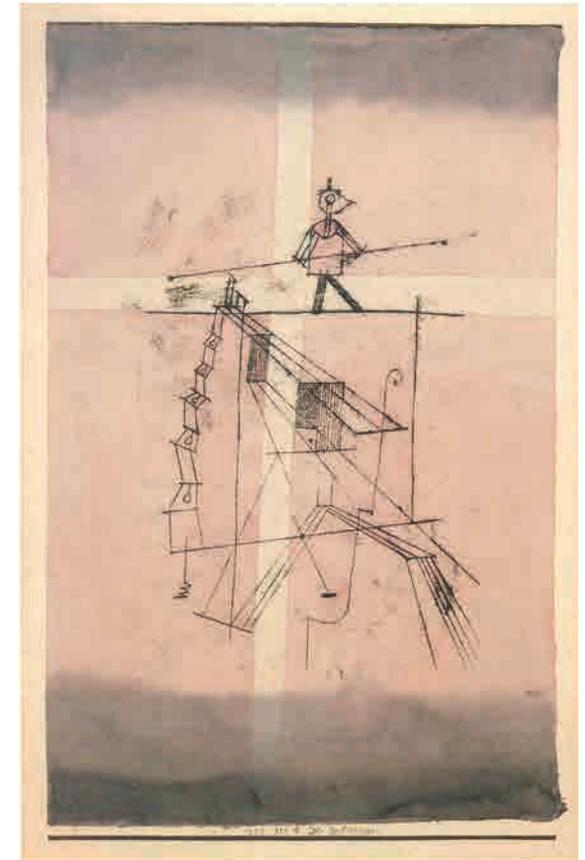
"Para que un edificio pueda cumplir su misión, debe ser una expresión radical de la sociedad en que se inserta, pues sólo algo profundo y radical puede llevar a cuestionarnos nuestro mundo y nuestro propio ser. (...) No me veo como un provocador que trata de entretener al público. Por otra parte, no tengo inconveniente en provocar si de este modo la gente empieza a pensar y, con ello, contribuye a que nuestra sociedad dé el siguiente paso".¹¹

Su singular proyecto para el Museo Perm XXI —con forma de pastel de bodas— provoca el grito y la exclamación de muchos: "¡Qué horror! ¿Esto qué es? ¿A dónde va este hombre con semejante adefesio? ¡Y se dice arquitecto!". Pero

⁹ BREITSCHMID, MARKUS, "El inventario Conceptual de Valerio Olgiati", en *El Croquis* (Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias), 2011 (156), p. 16.

¹⁰ PAZ, OCTAVIO, "El castillo de la pureza", en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* 3ª ed., México, D.F., El Colegio Nacional/Era, 2008, p. 31.

¹¹ BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, p. 29.



114

114 *Funambulista*, 1923 (Paul Klee).



115



116

115-116 Centro Médico, Emiratos Árabes Unidos, 2006.

tengamos cuidado en no precipitar nuestro juicio, pues en su momento escucharon inectivas semejantes obras como la imponente torre construida por Gustave Eiffel en París para la Exposición Universal de 1889, la Casa Milà (La Pedrera) de Antoni Gaudí (1910), el edificio Goldman & Salatsch de Adolf Loos (1911) o la Torre Velasca de BBPR (1958); pero también proyectos como el Monumento a la Tercera Internacional de Vladimir Tatlin (1919), la torre para el *Chicago Tribune* de Adolf Loos (1922), el edificio *Wolkenbügel* —Nube de Hierro— del Lissitzky (1925) o la quizá menos conocida, pero no por ello menos interesante, torre para el Museo de San Isidro de Paco Alonso (1989). Por tanto, valdría la pena preguntarnos, ¿qué hay de común en todos estos edificios? Por un lado, el rechazo absoluto de una sociedad comodona y aburguesada a la que le cuesta salir del lecho en el que se encuentra apoltronada (*vox populi, vox Dei*), pero principalmente su carácter enigmático de profundas resonancias míticas y fantásticas.

Valerio Olgiati ha creado una obra «esencial» en la que su claro gesto *individual* respira profundos aires de *universalidad*. En ella vibran ecos ancestrales que hacen de lo *desconocido*, de lo ajeno, de aquello que participa del misterio, algo extrañamente *familiar*, "lo cual produce una mezcla de placer e inquietud".¹² Esta singular sensación se debe al encuentro con «imágenes», presentes en la obra, que nos conmocionan interiormente. Como explica Romano Guardini: "estas imágenes dan una significación especial a las formas que surgen. (...) Nuestra conciencia no lo sabe, pero sí nuestro subconsciente, donde todavía está viva la época primitiva. La obra de arte toca ahí y pone en vibración la imagen".¹³

Pero Olgiati también ha aprendido, como lo hizo su paisano Paul Klee, esa "forma particular de progresar que consiste en volver a lo anterior, de donde procede lo que está por venir".¹⁴ De esta vuelta a los orígenes nace una obra claramente individual pero manifiestamente participada. Una obra que, como diría el también provocador e incomprendido Mathias Goeritz¹⁵, forma parte de un arte que se desliga "de la egocéntrica pequeñez de una ambición individual".¹⁶ Este proyecto en particular, pero su obra en general, se alimenta de una rica tradición cultural y arquitectónica universal, cuya savia se condensa en lo que Olgiati denomina su *Autobiografía Iconográfica*. Una "tradición entendida no

¹² En esta cita David Kohn está hablando del conjunto de la obra de Olgiati: "You get the impression of having seen them before without quite being able to remember when, which results in a mixture of delight and disquiet". KOHN, DAVID, "Olgiati's myth and imagination" [en línea]. Disponible en: <<http://www.bdonline.co.uk/olgiati%E2%80%99s-myth-and-imagination/3145528.article>> [consulta: 21 de julio de 2013].

¹³ GUARDINI, ROMANO, "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960, pp. 52 y 53.

¹⁴ KLEE, PAUL, *op. cit.*, p. 50. También Antoni Gaudí dijo en su momento que "la originalidad consiste en volver a origen". ÁLVAREZ IZQUIERDO, RAFAEL, *Gaudí: Arquitecto de Dios (1852-1926)* 3ª ed., Madrid, Palabra, 2004, p. 96.

¹⁵ Recordemos que Mathias Goeritz, personaje que enarbó un arte alejado formal e ideológicamente del movimiento hegemónico a mediados del siglo XX en México (el muralismo), también fue acusado por Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros de ser "un simple simulador, carente en absoluto del más mínimo talento y preparación para el ejercicio del arte del que se presenta como profesional". IBARRA, LAURA, "Mathias Goeritz: ecos del modernismo mexicano", *La Jornada Semanal*, 2009 (750) [en línea]. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2009/07/19/sem-laura.html>> [consulta: 22 de julio de 2013].

¹⁶ CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, MARÍA LEONOR (ed.), *El Eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007, p. 212. Apoyando este alejamiento de la «egocéntrica pequeñez de una ambición individual», T. S. Eliot comenta que "la poesía no es un dejar suelta a la emoción, sino un escape de la emoción; no es la expresión de la personalidad, sino un escape de la personalidad, si bien, desde luego, sólo quienes cuenten con personalidad y emociones sabrán lo que significa querer escapar de ellas". ELIOT, T. S., "La tradición y el talento individual", en *Ensayos escogidos*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 28 y 29. Mientras que Joseph Beuys agrega que "en el arte no se puede hacer casi nada... Si uno hace lo que quiera, seguro que sale un popurrí. Si no se atiene uno a una determinada ley interna de las cosas, nunca surgirá calidad, o sea, que de ahí nunca surgirá una forma". BODENMANN-RITTER, CLARA, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista* (Conversaciones en Documenta 5-1972) 2ª ed., Madrid, Visor, 1998, p. 110.

como el mantenimiento de prácticas y actividades de composición, como proceso, como artesanado respaldado por un aspecto agradable del pasado, sino como experiencia social acumulada que ilumina el presente desde un distanciamiento inmóvil".¹⁷ De hecho, el propio Olgiati afirma lo siguiente: "soy todo lo contrario de una persona que quiere conservarlo todo. Conservar equivale, en mi opinión, a anunciar la muerte. (...) El mejor escenario para mí sería que cada edificio que proyectase fuese completamente nuevo, una invención completamente nueva. (...) La novedad reviste una enorme importancia en el terreno de la arquitectura cuando ésta aspira a tener un impacto social. En este sentido, entiendo que la novedad es una virtud".¹⁸

De ahí que manifieste reiteradamente que aspira "a una arquitectura que no tenga orígenes y que, en consecuencia, no sea referencial"¹⁹, pero de igual manera acepta que "no es posible actuar sin referencias".²⁰ Es esta permanente contradicción, que se sintetiza en la búsqueda de una arquitectura «pura», «nueva», «radical», «incomprensible», la que anima su trabajo, pues lo que le "interesa es el dominio de incertidumbre que se abre con la contradicción, y la consiguiente necesidad de descifrarlo".²¹ En ocasiones pareciera que Olgiati busca generar sus edificios en la pura idealidad —purificados de las contaminaciones provenientes de la realidad²²—, pero, inevitable y afortunadamente, estos son una y otra vez informados por todas las circunstancias físicas y sociales que los rodean: "creo que la reacción de la gente ante edificios magníficos resulta más o menos universal, pero la forma concreta de esa reacción está sujeta al contexto particular en que el edificio existe".²³

Otra característica de su arquitectura es su acentuada presencia críptica. Característica que es especialmente visible en la obra que estamos analizando y mediante la cual su autor dificulta la comprensión inmediata de sus edificios, provocando así que la gente se confronte intelectualmente con ellos.²⁴ No obstante, en sus últimas obras Olgiati ha optado también por el recurso a utilizar elementos figurativos que actúan como un "«señuelo» que da acceso a la dimensión más compleja que incorpora el proyecto".²⁵ Él explica esta concesión de la siguiente forma:

"Cuando en alguno de mis proyectos se advierte la presencia de algo con carácter figurativo, creo que el visitante está más dispuesto a dejar que el edificio le afecte y, recíprocamente, ello le obliga a implicarse intelectualmente con el edificio en un dominio más complejo. Yo aspiro a un compromiso intelectual con los ocupantes de mis edificios. (...) Naturalmente, nadie debería reducir mi arquitectura al mero aspecto figurativo. ¡Eso no es suficiente!"²⁶

¹⁷ ALONSO, PACO, "Bau-Kunst-Bau", en *Arquitectura*, 1992 (294), p. 37.

¹⁸ BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, pp. 24, 25 y 30.

¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²⁰ *Ibid.*, p. 19.

²¹ *Ibid.*, p. 22.

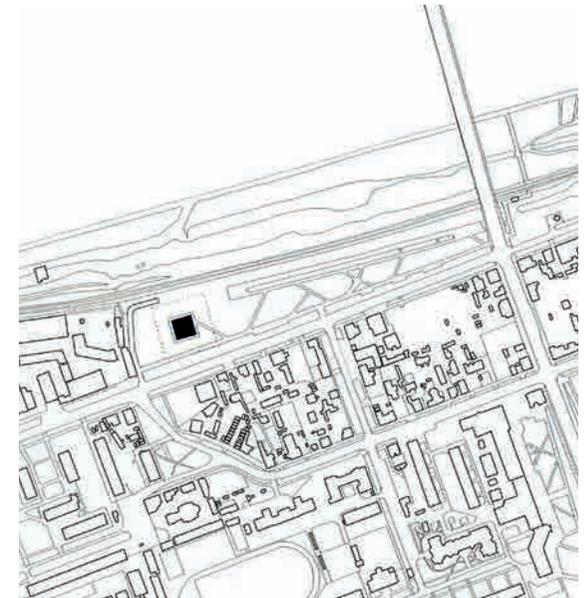
²² Así parece indicarlo cuando afirma que la "arquitectura debería ser acción, no reacción. Ésta debería venir solo de sí misma ("Architecture should be an action not a reaction. It should come only from itself"). WAINWRIGHT, OLIVER, "Valerio Olgiati", en *Icon*, 2009 (72) [en línea]. Disponible en: <<http://www.iconeye.com/design/news/item/4041-valerio-olgiati>> [consulta: 22 de julio de 2013].

²³ BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, p. 30.

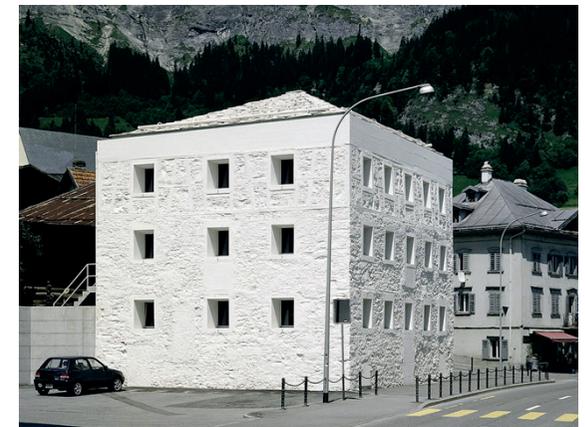
²⁴ "Yo no quiero que la gente comprenda mis edificios a primera vista (...). Deben utilizar su intelecto" ("I don't want people to understand my buildings at first glance (...). They must use their intellect"). WAINWRIGHT, OLIVER, *op. cit.*

²⁵ BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, p. 24.

²⁶ *Ibid.*, pp. 23-24.



117



118

117 Plano de ubicación, Museo XXI, Perm.

118 La Casa Amarilla, Flims, Suiza, 1995-99.

Y agrega:

"Lo que me gusta del aspecto figurativo es que no deja de ser banal, incluso pueril, pero al mismo tiempo sigue siendo críptico porque nadie puede creer realmente que la forma banal de la casa arquetípica no esconda nada más. Lo que hago es depurar la forma de la casa arquetípica hasta un extremo en que deviene críptica sin dejar de parecerse banal al mismo tiempo. Así pues, mi lenguaje arquitectónico actual tiene, en última instancia, algo de inexplicable y transmundano".²⁷

Este aspecto inexplicable y transmundano de su arquitectura se ve potenciado, curiosamente, por una cuestión técnica, ya que su obra también se caracteriza —como la de todo buen suizo— por estar realizada con una precisión constructiva asombrosa. Sin embargo, como señala Andrew Burns, "la precisión de su obra es sólo un instrumento para realzar las cualidades menos racionales, evocar el mito y a menudo tener la arcaica cualidad de una ruina. (...) La precisión no es la cuestión, por decirlo así, sino que ésta crea un umbral nítido y definido más allá del cual se accede dentro de algo fuera de lo racional, tan ambiguo como una desarticulada sensación de anhelo".²⁸ Tan sólo hace falta echar un vistazo al conjunto de su obra para corroborar que este es su *modus operandi*. Desde la Casa amarilla en Flims (Suiza 1995-99) hasta el Centro del Parque Nacional de Zernez (Suiza 2002-08), pasando por el proyecto para el Museo del Palacio Nacional en Taipei (Taiwan 2004) o el Estudio Bardill en Scharans (Suiza 2002-07), se respira ese mismo espíritu contestatario y contradictorio que se recrea configurando obras fantásticas y enigmáticas de difícil digestión.

"Estoy interesado en un «maravilloso realismo». (...) Un realismo lleno de maravillas, lleno de cosas que no son reales. Encuentro muy poética esta contradicción".²⁹

Es innegable que en ocasiones sus originales propuestas rozan lo quijotesco. Sin embargo, algo en nosotros nos dice que no estamos frente a un soñador ni frente a un loco, aunque las doctas voces —aquellas que aseguran poseer el Arca que contiene los secretos de la arquitectura— puedan tildar a Olgiati de amanerado, nostálgico, naif, excéntrico o fanfarrón. También importantes figuras del pasado, como Giovanni Battista Piranesi, Étienne-Louis Boullée, Claude-Nicolás Ledoux y Antoni Gaudí³⁰, o del presente, como Francisco Javier Sáenz de Oiza, John Hejduk o Paco Alonso, recibieron, y siguen recibiendo, semejantes adjetivos, pero sus obras no han dejado de ser fuente de inspiración y de reflexión para innumerables generaciones.

²⁷ *Ibid.*, p. 22.

²⁸ "The precision of his work is only a tool to heighten less rational qualities, evoking myth and often having the archaic quality of a ruin. (...) Valerio Olgiati and unclaimed meaning. (...) Precision is not the point, so to speak, but it creates a sharp and defined threshold over which to step into something beyond the rational, as ambiguous as an unarticulated sense of longing". BURNS, ANDREW, "Valerio Olgiati and unclaimed meaning" [en línea]. Disponible en: <<http://architectureau.com/articles/valerio-olgiati-and-unclaimed-meaning>> [consulta: 23 de julio de 2013].

²⁹ "I am interested in a 'wonderful realism' (...) A realism full of wonders, full of things that are not real. I find this contradiction very poetic." WAINWRIGHT, OLIVER, *op. cit.* Un "maravilloso realismo" muy emparentado con el "realismo mágico" cultivado en literatura por novelistas como Alejo Carpentier, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, entre otros, así como con la "figuración fantástica" presente en gran parte de la obra pictórica de Paul Klee. Por otro lado, Olgiati afirma: "el tipo de edificio magnífico más radical y más hermoso que puedo imaginarme sería un edificio que sólo pudiera existir de una única y particular manera, y no de otra, pese a no ser el resultado de un ideal". BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, p. 28.

³⁰ Se cuenta que Elies Rogent, el entonces director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona, al entregarle el título de arquitecto a Gaudí en 1878, dijo en aquel momento: «hem donat un títol a un boig o a un geni, el temps ho dirà» (hemos dado un título a un loco o a un genio, el tiempo lo dirá)". Cfr. RODRIGUEZ VARGAS, JUDITH, "Antoni Gaudí, la visión de un genio", en *Artes e historia*, 2007 [en línea]. Disponible en: <http://www.arts-history.mx/semanario/especial.php?id_nota=22062007173805> [consulta: 20 de julio de 2013].



119



120



121

- 119 Centro del Parque Nacional de Zernez.
- 120 Maqueta de la Torre de San Isidro, Madrid (Paco Alonso).
- 121 Proyecto de la Torre de San Isidro, Madrid (Paco Alonso).

Su propuesta para el *PermMuseumXXI*, al igual que una seta, parece haber emergido del terreno de manera espontánea y gratuita, por lo que podríamos referirnos a esta torre, de la misma forma en que el propio Olgiati lo hace con el Taj Mahal en su *Autobiografía Iconográfica*: como una «aparición».³¹ No obstante, una mirada pausada a todo el proceso proyectual nos dice que su crecimiento y maduración han requerido, al igual que el de cualquier hongo, de unas condiciones específicas para ver la luz. Se trata de un proyecto con el cual el arquitecto suizo buscaba responder a la solicitud de crear "una excepcional obra de verdadera arquitectura y el sitio más contemporáneo en el paisaje museístico de Rusia"³², con el fin de albergar la nueva sede de un museo de arte localizado en una importante ciudad industrial de ese país emplazada al pie de los Urales. Una ciudad próspera y bien comunicada, pero carente de una clara y estimulante imagen urbana, pues en Perm domina un desangelado paisaje industrial entremezclado con el rancio urbanismo de época comunista y el voraz urbanismo de la era capitalista. El terreno, ubicado en un retal de la parcelación existente, justo al lado del río Kama y en las inmediaciones de un muelle de descarga, se encuentra definido por un ramal de las vías del tren transiberiano y por la calle Okulova. El aspecto general de la zona es de gran abandono y solamente se ve enriquecido por las vistas al río y una peculiar área arbolada que desciende precipitadamente hacia la importante vía fluvial. La propuesta de construir una nueva sede para la ya existente *Perm State Art Gallery* es tan sólo el pretexto necesario para promocionar mundialmente la imagen de esta desconocida ciudad —siguiendo el ejemplo de Bilbao, Helsinki, Graz o Cincinnati. Lo anterior fue declarado sin tapujos por los propios organizadores en las bases del concurso, junto con frases como éstas: "hacer del museo un objeto conformador de la ciudad, construido por la ideología y la técnica del siglo XXI. El nuevo museo debería llegar a ser una marca de la ciudad, una tarjeta de presentación de la ciudad y de la región"; "el museo tiene que ser diseñado en el más alto nivel internacional, para crear un museo significativo y original"; "el nuevo museo llegará a ser un signo de un Perm nuevo, moderno y sin prejuicios".³³

Se pedía, por tanto, un *icono*, un *hito* cuya singularidad atrajera las miradas de la insaciable sociedad del consumo. Pero, partiendo de unas condiciones tan deficitarias (la lejanía de esta ciudad, la cercanía del Hermitage, la abundancia de atractivas ciudades en Europa con un rico acervo patrimonial y cultural, así como la excesiva oferta de «arquitectura espectáculo»), esto implicaba la realización de un edificio extraordinario —*único e irreplicable*— que se desligara del abrumante maremágnum de formas hiperdiseñadas y de materiales hipertecnológicos que plagan el mercado de la arquitectura. Y así sucedió, el edificio fue proyectado con una personalidad propia tan fuerte que iba más allá de la institución que lo albergaría y de la ciudad en la que se localizaría. Así lo demuestran las dos imágenes que Silvia Jenni y Thomas Fuhrer hicieron en 2010 a manera de *homenaje* a esta «arquitectura ausente». Dos imágenes, *virtuales*, en las que el edificio de Olgiati es colocado en dos sitios, *reales*, que son tremendamente emblemáticos en Rusia y en el mundo: la Plaza Roja de Moscú y la Fortaleza de San Pedro y San Pablo en San Petersburgo. La contemplación de ambas

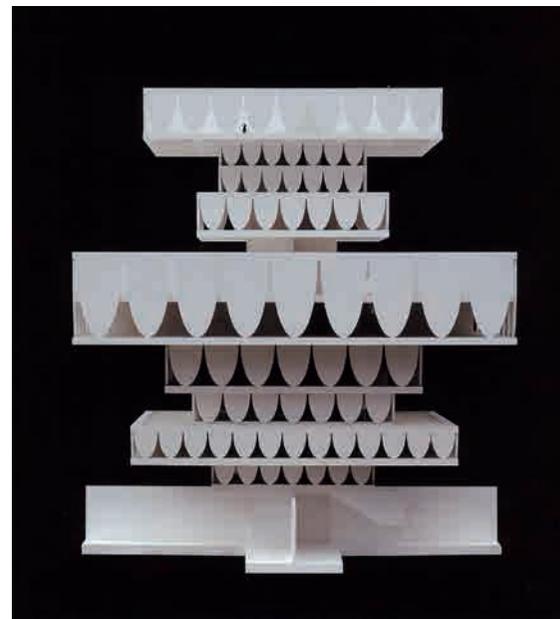
³¹ Cfr. OLGATI, VALERIO, "Autobiografía Iconográfica", en *El Croquis* (Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias), 2011 (156), p. 15.

³² "Building of the museum should become an outstanding work of actual architecture and the most contemporary site in museum landscape of Russia". AA. VV., *PermMuseumXXI Competition* [en línea]. Disponible en: <<http://www.archcenter.org/en/search/index.php?q=perm+museum>> [consulta: 20 de julio de 2013].

³³ "For the first time in Russia it was decided to make museum a city-forming object, built by ideology and by technologies of 21st century. New museum should become a city brand, a visiting card of the city and region, like Guggenheim museum in Bilbao by Frank Gehry [sic.], Kiasma by Stephen Hall in Helsinki [sic.], Gratz museum by Peter Cook [sic.], MXXI by Zaha Hadid in Cincinnati [sic.]. (...) The building has to be designed on highest international level, to create a significant and original as well as functional museum, which is to become the meeting and leisure point for visitors as well as inhabitants of Perm region. (...) The new museum will become a sign of a new, modern and open minded Perm: it is going to act contemporary, to develop the future and to initiate vivid discourses. The exhibition will be invented in an innovative and specific manner, breaking up traditional ways to offer exploring variety and to activate awareness and curiosity". *Idem*.



122



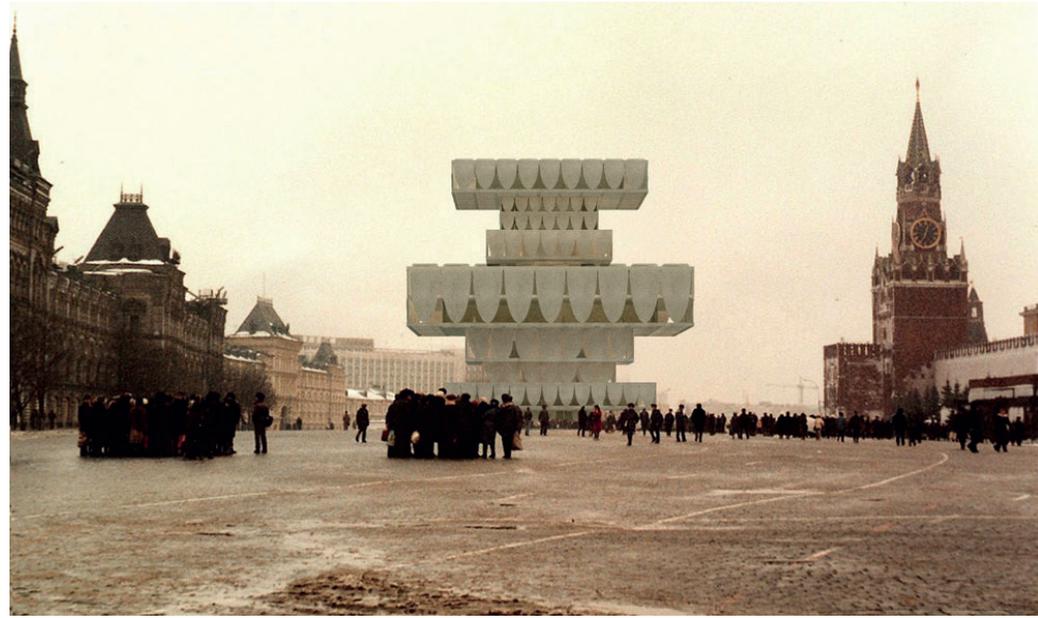
123

122 Fathepur Sikri, India, (Autobiografía iconográfica).

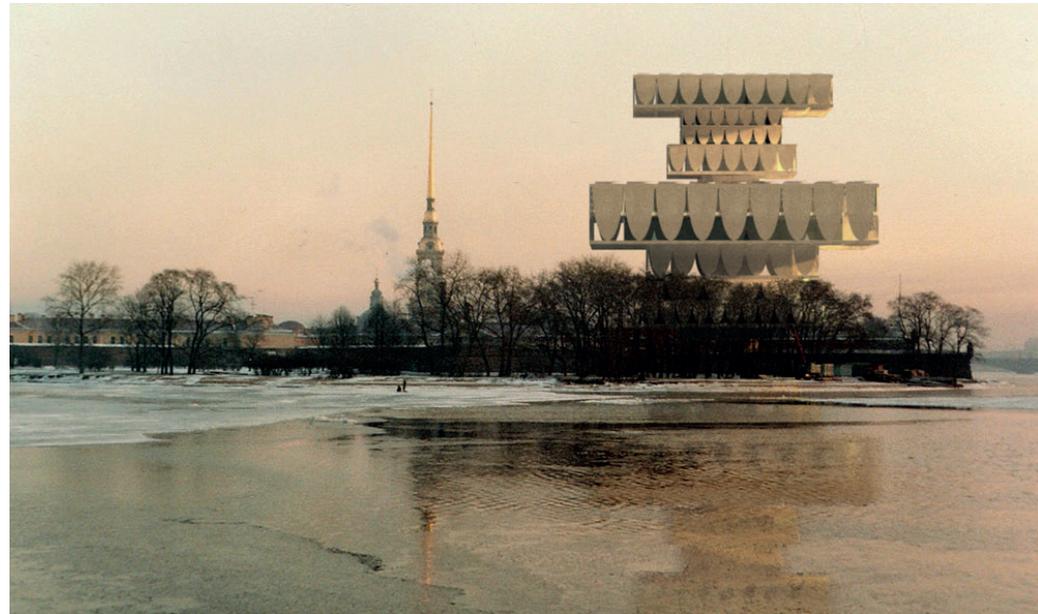
123 Maqueta Museo XXI, Perm, Russia 2008.



124



125



126

124 Gran vista del puerto de Sebastopol, 1852 (Ivan Konstantinovich Aivasovski).

125 "Homenaje, Perm Museum, Plaza Roja de Moscú, 2010 (S. Jenni+T. Fuhrer).

126 "Homenaje", Perm Museum, San Petersburgo, 2010 (S. Jenni+T. Fuhrer).

imágenes no sólo demuestra, desde mi punto de vista, que el edificio podría haber sido construido en esos simbólicos lugares, sino que además parece que siempre hubiera estado ahí, lo cual es, siguiendo a Eliot, de un gran valor.

"Y nótese que no consideramos que lo nuevo sea más valioso porque logre adecuarse; pero su adecuación es una prueba de su valor, una prueba, claro está, que sólo se puede aplicar lenta y cautelosamente, pues ninguno de nosotros es juez infalible de la conformidad".³⁴

Y así sucedió, el edificio fue proyectado con una personalidad propia tan fuerte que iba más allá de la institución que lo albergaría y de la ciudad en la que se localizaría. De hecho, son la institución y la ciudad quienes, de haberse construido, seguramente habrían adquirido una imagen visible hacia el exterior, y la habrían fortalecido hacia el interior, gracias a la potente identidad de una torre cuya particular imagen le otorga "un carácter casi de culto".³⁵ De ahí que ésta se alce rotunda como un templo, pues como el mismo Olgiati indica: "en un templo la sociedad expresaría su forma de mirar el mundo, el universo. Aquí es donde un orden representa la visión de la vida".³⁶ Pero principalmente se alza como la torre de Babel, ya que la «visión de la vida» plasmada en ella supone, como ya hemos señalado, una auténtica provocación. Así la historia se repite y una nueva torre se alza para confundir y dividir. Ante ella la razón opta por el rechazo: "¡Bah, es un loco o un payaso!", y la intuición por el derecho a la duda: "¿Y si este hombre no fuera un loco, sino un genio?". Un edificio que atrae y repele, que cautiva e incomoda, que genera indignación y admiración, ciertamente merece nuestra atención. Olgiati entendió mejor que nadie el encargo y dio, desde mi punto de vista, la respuesta más *ad hoc*. Por eso ganó —y también porque el presidente del jurado (Peter Zumthor) pertenece al mismo grupo de chiflados o de genios.

Sin embargo, el jurado decidió otorgarle el primer lugar *ex aequo* con Boris Bernaskoni. Lo cual parece indicar que un concurso tan ambicioso y una respuesta tan *sui generis* provocaron en el jurado, como explica Žanna Komar, "una suerte de batalla de dos puntos de vista. Por un lado, estaban las ambiciones de un Perm ordinario —sueños de fama y publicidad, de ingresar en la escena global, de tener otro Guggenheim en su ciudad. Por otro lado, estaba el escepticismo de Zumthor y su convicción de que se tiene que proteger la autenticidad del lugar, ya que ahí es donde reside el mayor valor de cada proyecto. Los resultados del concurso ilustran perfectamente el conflicto de esas dos ideas".³⁷ Un conflicto que no sólo dejó en el tintero ambas propuestas, sino que provocó un replanteamiento de la idea original presentada por los promotores del museo, quienes terminaron por fragmentarlo. En un primer paso, el *Museum of Contemporary Art* (PERMM) —caracterizado por una colección de arte povera ruso— fue instalado en 2008 en una vieja estación de tren próxima al río. Posteriormente, el programa concebido por el *Centre for Contemporary Architecture* para el *PermMuseumXXI* terminó siendo dividido en dos edificios destinados a acoger las colecciones de la *Perm State Art Gallery*, los cuales están siendo actualmente proyectados, aunque de manera independiente, por Peter Zumthor y

³⁴ ELIOT, T. S., *op. cit.*, pp. 20 y 21.

³⁵ OLGATI, VALERIO, "Museo XXI, Perm", en *El Croquis* (Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias), 2011 (156), p. 200.

³⁶ "In a temple, a society would always express its way of looking at the world, at the universe. It's where an order represents the view of life". Olgiati persigue deliberadamente que en sus edificios se respire un ambiente mayestático y solemne. Por eso Oliver Wainwright dice que "en cada uno de sus edificios hay un templo tratando de salir" ("in every one of his buildings there is a temple trying to get out"). WAINWRIGHT, OLIVER, *op. cit.*

³⁷ "On one side there were ambitions of the unsophisticated Perm — dreams of fame and publicity, of entering the global scene, of having another Guggenheim in your city. On the other side there was Zumthor's scepticism and his belief that you had to protect the authenticity of a place, for this is where the greatest value of every project resided. The results of the competition perfectly illustrate the conflict of these two notions". KOMAR, ŽANNA, "Perm – a museum of the 21st century and Peter Zumthor", en *Herito*, 2011 (3) [en línea]. Disponible en: <<http://www.herito.pl/en/articles/perm-a-museum-of-the-21st-century-and-peter-zumthor>> [consulta: 22 de julio de 2013].



127



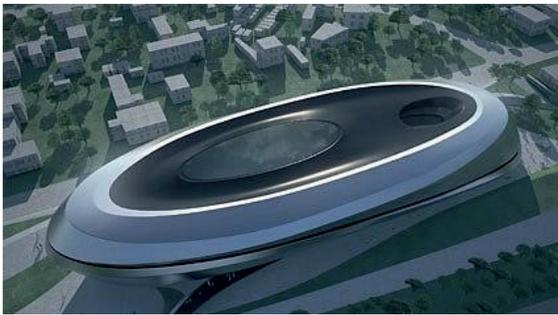
128

127 Maqueta Museo XXI, Perm, Russia 2008.

128 1° Premio ex-aequo (Bernaskoni).



129



130



131

129 Museo Kolumba, Peter Zumthor.

130 3er premio, Zaha Hadid.

131 Asymptote Architecture PLLC, Hani Rashid and Lise Anne Couture (Nueva York).

Lugares

Boris Bernasconi. Lo cual indica que el proyecto de Olgiati nunca se construirá, por lo que podemos incluirlo en la lista de aquellas «arquitecturas ausentes» que, a pesar de nunca haber visto la luz, no han dejado de alimentar nuestro imaginario arquitectónico.

Un proyecto truncado por la incomprensión, ya que su singular torre es *atípica* y "se aparta de los modelos representativos y de los tipos conocidos".³⁸ Y lo hace porque su obra no busca agradar ni complacer el gusto reinante, pues sus formas y materiales no siguen los cánones de moda imperantes en la pasarela arquitectónica. Quizá por eso no *guste*, pero justamente por eso seduce y cautiva.³⁹ Olgiati es el visitante inesperado e incómodo que, paradójicamente, viste el mejor traje para la ocasión.

Pero, por encima de todo, esta torre es *a-tópica* y *a-crónica*. Atópica⁴⁰ porque se desliga con su forma de un *lugar preciso* sin por ello dejar de estar en Perm (lo cual es confirmado nuevamente por los dos "homenajes" antes comentados). De ahí que produzca en nosotros sentimientos encontrados y nos resulte extraña, insólita o hasta *insensata*. Acrónica⁴¹ porque está *fuera del tiempo* sin dejar de manifestar su contemporaneidad. De ahí que nos resulte intemporal⁴² y, por ende, eterna e *inoportuna*⁴³. Sí, su propuesta trasciende estas barreras temporales y espaciales con la finalidad de insertarse en el «gran tiempo de la humanidad». De esta forma, el *hic et nunc* (aquí y ahora) parecen convertirse en un *ab æterno et ad æternum* (desde siempre y para siempre).

Esta *a-topicidad* y *a-cronicidad* la hacen críptica, inquietante y hasta *exótica*. Pero si la obra es exótica⁴⁴, es decir, si posee un talante extranjero o chocante, no se debe a un rechazo al espacio o al tiempo en los que pretendió insertarse, sino, por encima de todo, a su radical alejamiento de las modas imperantes en la opinión pública —alimentada por las revistas a la carta en las que lo impactante, lo espectacular, lo llamativo y lo sensacional, tienen la última palabra. Tan sólo hace falta ver el resto de propuestas presentadas en el concurso (muchas de ellas auténticos *disparates* formales y tecnológicos carentes de todo interés) para darse cuenta de la distancia artística y cultural que las separa de la torre de Olgiati. Preguntémosnos entonces, ¿quién resulta más moderno, quien ancla su obra en la eternidad, donde siempre permanecerá actual, o quien apuesta por la veleidad de la moda, donde rige la ley de la fugacidad?

³⁸ Cfr. AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, voz *Atípico* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>> [consulta: 22 de julio de 2013].

³⁹ Olgiati dice que "cuando empezamos a encontrar el sentido, incluso algo feo podrá parecernos hermoso". BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, p. 35.

⁴⁰ Atópico: que no está ligado a un lugar preciso. *Idem*. Por su parte, la palabra griega ἄ-τοπος hace referencia a lo que no está en su lugar o sitio, de donde: extraordinario, extraño, insólito; extravagante, absurdo, inconveniente. Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 129.

⁴¹ Ácrono, na. (Del gr. ἄχρονος). adj. Intemporal, sin tiempo, fuera del tiempo. Cfr. AA. VV., *op. cit.* Por su parte, la palabra griega ἄχρονος hace referencia a lo "que dura tan sólo un instante". Cfr. BAILLY, ANATOLE, *op. cit.*, p. 144. Se entrecruzan así, en una misma palabra, la idea de lo efímero y de lo eterno.

⁴² Intemporal. (Del lat. *intemporālis*). adj. Que está fuera del tiempo o lo trasciende. Cfr. AA. VV., *op. cit.* Por su parte la palabra latina *intemporālis*, además hacer referencia a lo no temporal o eterno, también alude a lo intempestivo e inoportuno. Cfr. BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *op. cit.*, p. 827.

⁴³ *Inoportūnus*: fuera de tiempo, intempestivo, no conveniente. *Ibid.*, p. 812.

⁴⁴ Exótico, ca. (Del lat. *exotīcus*, y este del gr. ἐξωτικός). adj. Extranjero, peregrino, especialmente si procede de país lejano. || 2. Extraño, chocante, extravagante. Cfr. AA. VV., *op. cit.*

Más arriba hemos dicho que la torre podría ser señalada como insensata e inoportuna y, sin embargo, la hemos calificado de exacta y adecuada. Esta paradoja nace de una obra «compleja y contradictoria»⁴⁵ que supera con mucho las premisas formuladas en las bases del concurso de "crear un museo significativo y original, así como funcional".⁴⁶ El proceso compositivo de la forma nace «de una idea» y de la hábil combinación de un método deductivo —de decantación tipológica, estructural y geométrica— y de un método intuitivo —de formulación artística. Hay, por tanto, una sabia combinación de razón e intuición, pues, como explica Paul Klee: "las reglas no son más que el soporte necesario de una floración. (...) Las leyes sólo son el basamento común de la naturaleza y del arte".⁴⁷ No hay aquí lugar, como ya hemos mencionado, para el capricho y la arbitrariedad, pues el edificio adopta "una forma derivada de un diseño que apila funciones distintas según una serie de plantas de diversos tamaños"⁴⁸, sino que además responde a una lógica estructural que hace posible dicha forma y una planta totalmente libre de pilares. Pero lo que más sorprende es su inusitada sencillez. La obra se hace compleja y diversa —curiosamente— a través de repeticiones y cambios de escala.

Sólo me surgen ciertas dudas acerca del proceso proyectual de Olgiati cuando miro, por ejemplo, proyectos como el Ardia Palace en Albania o su propuesta para el Learning Center en Lausana, pues en ellos se repite, bastante desdibujada, una forma utilizada por él mismo con potencia en proyectos y contextos totalmente diferentes. Quizá esto se deba en parte a la necesidad que siente Olgiati de "continuar al menos en un proyecto con una cierta idea"⁴⁹, así como a la dificultad de proyectar cada vez un edificio completamente nuevo, pues como él mismo manifiesta: "si no logro construir una idea nueva, la consecuencia es que se advierte una repetición en varios proyectos consecutivos porque la idea me cautiva y me ocupo de ella en varios proyectos a la vez".⁵⁰ Posiblemente también se deba a su actitud de

⁴⁵ Compleja y contradictoria, pues como el propio Olgiati afirma: "Me satisface que mi arquitectura suscite discurso. (...) Me alegra que la gente discuta mi arquitectura apasionadamente y a menudo. (...) Esa es la misión de la arquitectura más allá de la mera satisfacción de unas condiciones pragmáticas". BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, p. 35. Lo cual está en total sintonía con la postura manifestada por Robert Venturi en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (por cierto, visión muy próxima en muchos aspectos a la plasmada por Klee en su teoría): "Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su lugar, hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte. (...) Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambiguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integroadores a los «excluyentes», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros.

Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero «esto y lo otro» a «o esto o lo otro», el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos". VENTURI, ROBERT, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2006, pp. 25 y 26.

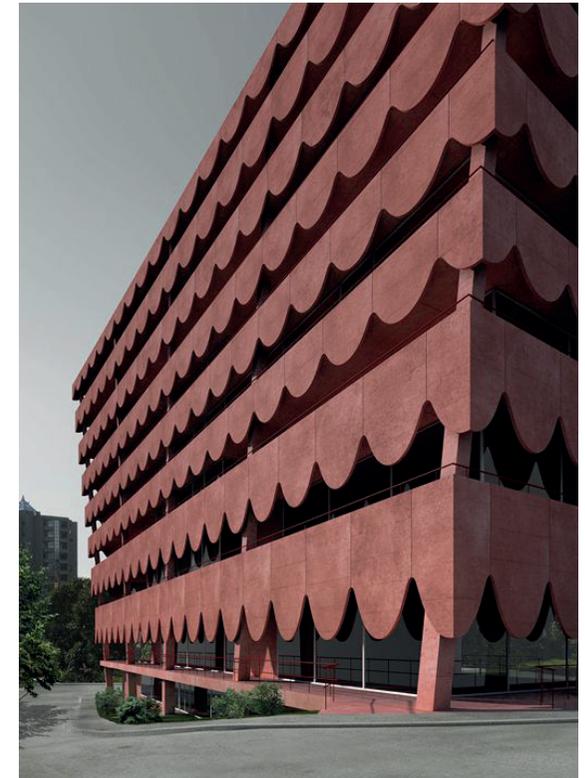
⁴⁶ "To create a significant and original as well as functional museum". AA. VV., *PermMuseumXXI Competition*, *op. cit.*

⁴⁷ KLEE, PAUL, *op. cit.*, pp. 51 y 52.

⁴⁸ OLGATI, VALERIO, *op. cit.*, p. 200.

⁴⁹ "For me it's very important to continue at least for one project with a certain idea". OLGATI, VALERIO, "Valerio Olgiati on 'one idea': in conversation with Siebe Bakker (Parte 1), 4th Concrete Design Competition on Monolithic- Exploring Versatility" [en línea]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=XHp1y0GMDzk>> [consulta: 22 de Julio de 2013].

⁵⁰ BREITSCHMID, MARKUS, *op. cit.*, p. 24.



132



133

132 Ardia Palace, Tirana, 2008.

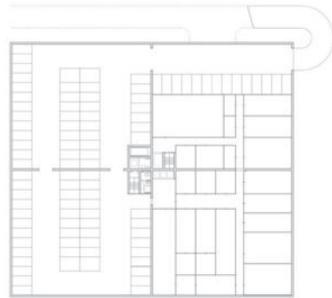
133 Learning center EPFL, Lausana, 2004.

Lugares

rehuir el camino fácil de la receta y de la moda: "Prefiero fracasar en algo difícil a producir una arquitectura trivial. Naturalmente, nunca contemplo la posibilidad de que un edificio mío pueda llegar a ser un completo fracaso, pero a veces sí que me expongo a que algún aspecto del edificio no termine dando el mejor de los resultados".⁵¹ Pero esta duda sólo el tiempo nos la responderá...

Por todo lo dicho podríamos concluir que la torre de Olgiati no baila ni patalea, sino que *danza elegantemente sobre la cuerda floja*. Cojamos pues al toro por los cuernos, abrámonos a la actitud propuesta por Ricœur de "«desfamiliarizar» lo familiar y de familiarizar lo no familiar"⁵², enfrentémonos con apertura de mente a la novedad y juzguemos no de oídas ni por apariencias, sino con conocimiento de causa. No seamos curiosos y superficiales, como aquellos griegos del areópago, quienes ante la exigente novedad y radicalidad del mensaje paulino, y habiendo ya conocido el maravilloso *Mito de la Caverna* descrito por Platón, prefirieron seguir hundidos en su ignorancia adorando a dioses de oro, plata y piedra o, peor aún, «al Dios desconocido».

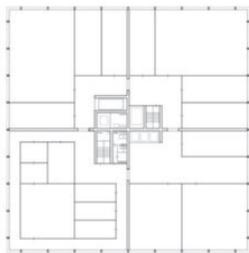
"Al oír «resurrección de muertos», unos lo tomaban a broma, otros dijeron: —De esto te oiremos hablar en otra ocasión»" (*Hch 17,32*).



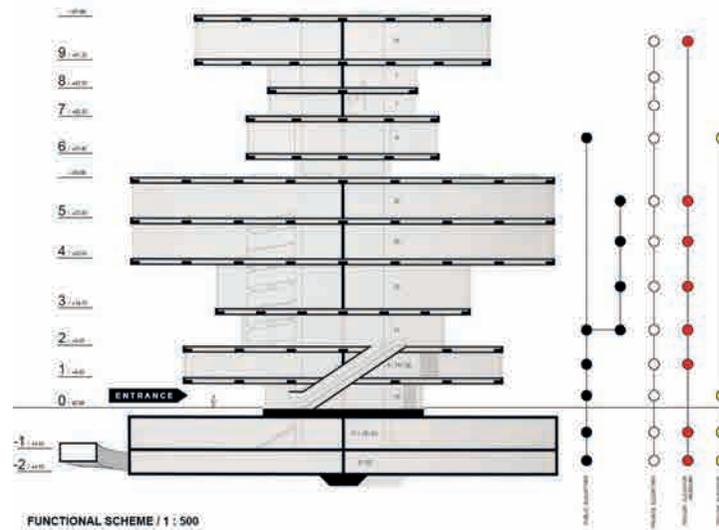
-2 / WORKSHOPS, EXHIBITION AIDS, STORAGES, PARKING / 1:500



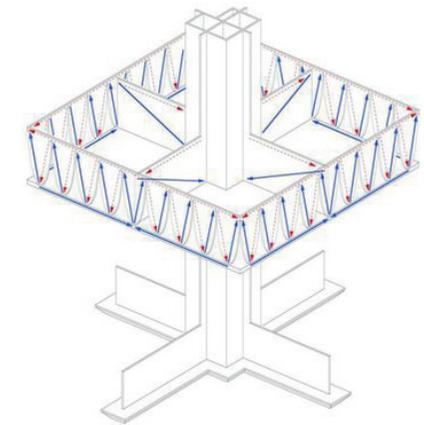
5 / EXHIBITION / 1:500



9 / RESTORATION / 1:500



FUNCTIONAL SCHEME / 1:500



134

135

136

134 Plantas arquitectónicas.

135 Sección/esquema funcional.

136 Esquema estructural.

⁵¹ *Ibid.*, p. 28.

⁵² RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003, p. 29.

IV. DIÁLOGOS EN EL LUGAR



1

**CONVERSACIÓN CON LUIGI SNOZZI
SOBRE MONTE CARASSO**



Luigi Snozzi (Chiara Pittano)

1. Casa Giorgio Morisoli, 1989
2. Casa Natalino Morisoli, 1988
3. Casa Ackermann, 1999
4. Ayuntamiento, (rest 1980), 1912
5. Escuela, 1979/87-93
6. Banca Raiffeisen, 1984
7. Ampliación escuela, 2008
8. Casa delle Società, 2008
9. Casa Flavio Guidotti, 1984
10. Casa Grossi, 1987
11. Gimnasio y almacenes, 1979/84
12. Casas hermanos Guidotti, 1991
13. Casa Tagli, 1994
14. Casa Guidotti-Polti, 2010
15. Casa Antonio Guidotti, 1995
16. Apartamentos Verdemonte, 1974
17. Vestuarios unión deportiva, 1984
18. Morenal, 1990-96
19. Cementerio 1983/90

Nombre de la obra: Actuaciones en Monte Carasso

Arquitecto: Luigi Snozzi

Ubicación: Monte Carasso, Suiza

Fecha de proyecto: 1979

Fecha de actuación: 1974 a la fecha

Monte Carasso, 4 de julio de 2004¹

Carlos Tostado: La tesis que estoy desarrollando aborda la relación entre el proyecto y la historia. En este sentido, encuentro muy interesante la relación entre modernidad y tradición que usted ha desarrollado a lo largo de su obra y, particularmente, aquí en Monte Carasso. Su arquitectura tiene una profunda y clara raigambre moderna, lo cual no impide que esté en diálogo con su contexto. Podríamos empezar hablando del lugar: Peter Dish ha dicho que usted "es un arquitecto en busca del lugar".² ¿Qué es para usted el lugar y qué importancia tiene para su arquitectura?

Luigi Snozzi: Para mí cualquier lugar, sea éste un paisaje, entre comillas, natural o un lugar urbano, es un elemento fundamental en mi obrar. Yo necesito comprender, leer en el lugar, por así decir, qué reglas hacen que el lugar sea de esa manera. Por tanto, capto lo que hay entorno a mí. Es una pregunta difícil de responder, porque, por otra parte, en mi actuar intento buscar una gran autonomía de la arquitectura respecto del lugar. Muchas veces busco, también, el contraste más claro posible para poder responder al lugar. No es una manera fácil de responder: el lugar sí —yo capto el significado que hay detrás del lugar con el hombre, pero busco este significado sólo desde una lectura a través de las formas y no a través de análisis de otro tipo. No me interesan los análisis históricos como historia, no me interesan los análisis económicos, psicológicos, etc. Me interesa un lugar leído desde aquello que da sentido a sus formas. Si elegir una forma tiene un motivo —la forma no cae del cielo— busco leer este lugar. Sólo cuando no logro comprenderlo a través de la forma, entonces recorro a otras disciplinas: recorro al historiador o al economista para preguntarle. Pero de lo contrario mi análisis parte siempre de la forma —la forma de la ciudad, la forma de un territorio— para comprender las reglas de este territorio.

CT: ¿Esto quiere decir que a través de la forma se manifiesta físicamente el contenido o las relaciones sociales que le dan sentido a la forma?

LS: Sí. Está físicamente dentro de esa forma. Es decir, yo pienso que un arquitecto, sólo leyendo la estructura de una ciudad —la planta de una ciudad— comprende el tipo de sociedad que vive en esa ciudad. La forma se lo transmite, pero no directamente, sino que lo comprende enseguida indirectamente. Cuando ve una forma en cruz sabe que es una iglesia, no es otra cosa.

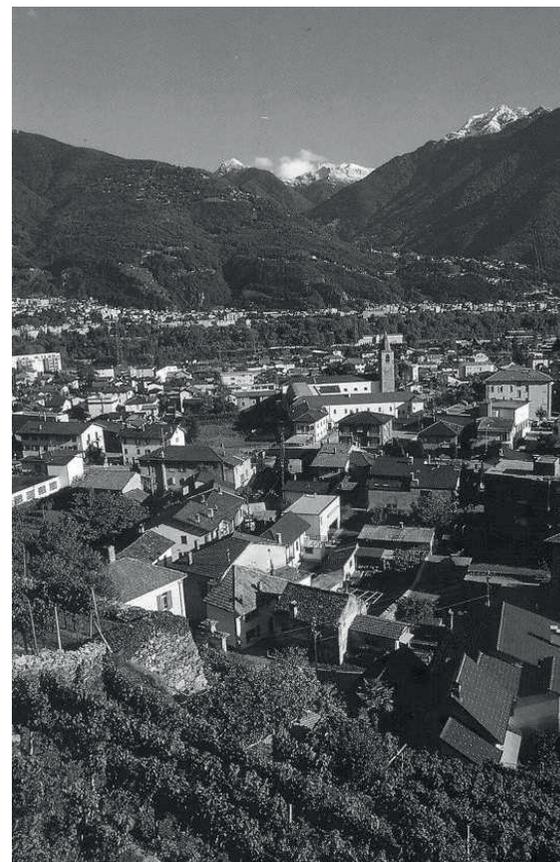
CT: La plaza...

LS: La plaza, el estadio —un óvalo es un estadio; aquello sigue unas reglas. Después busca por qué los elementos se colocan uno vecino al otro: la relación, que es una cosa muy importante. Yo le doy mucha importancia a aquella máxima que escribí hace años: "la arquitectura es vacío, te toca definirlo".³ Me interesa

¹ La entrevista se llevó a cabo en una de las aulas de la propia escuela diseñada por Luigi Snozzi dentro del antiguo convento. Fue realizada en italiano y ha sido traducida por mí. Durante esos días estaba teniendo lugar en Monte Carasso el anual, y ya tradicional, *Seminario Internazionale di Progettazione*.

² ("Snozzi è un architetto alla ricerca del luogo"). DISH, PETER (ed.), "Luigi Snozzi: architetto alla ricerca del luogo. Una prefazione", en *Luigi Snozzi. Costruzioni e progetti - Buildings and projects 1958-1993* 2ª ed., Lugano, ADV Publishing House, 1995, p. 12.

³ "L'architettura è vuoto, tocca a te definirlo". Este es uno de los 24 *aforismos* escritos por Luigi Snozzi durante su periodo docente (1973-1975) en

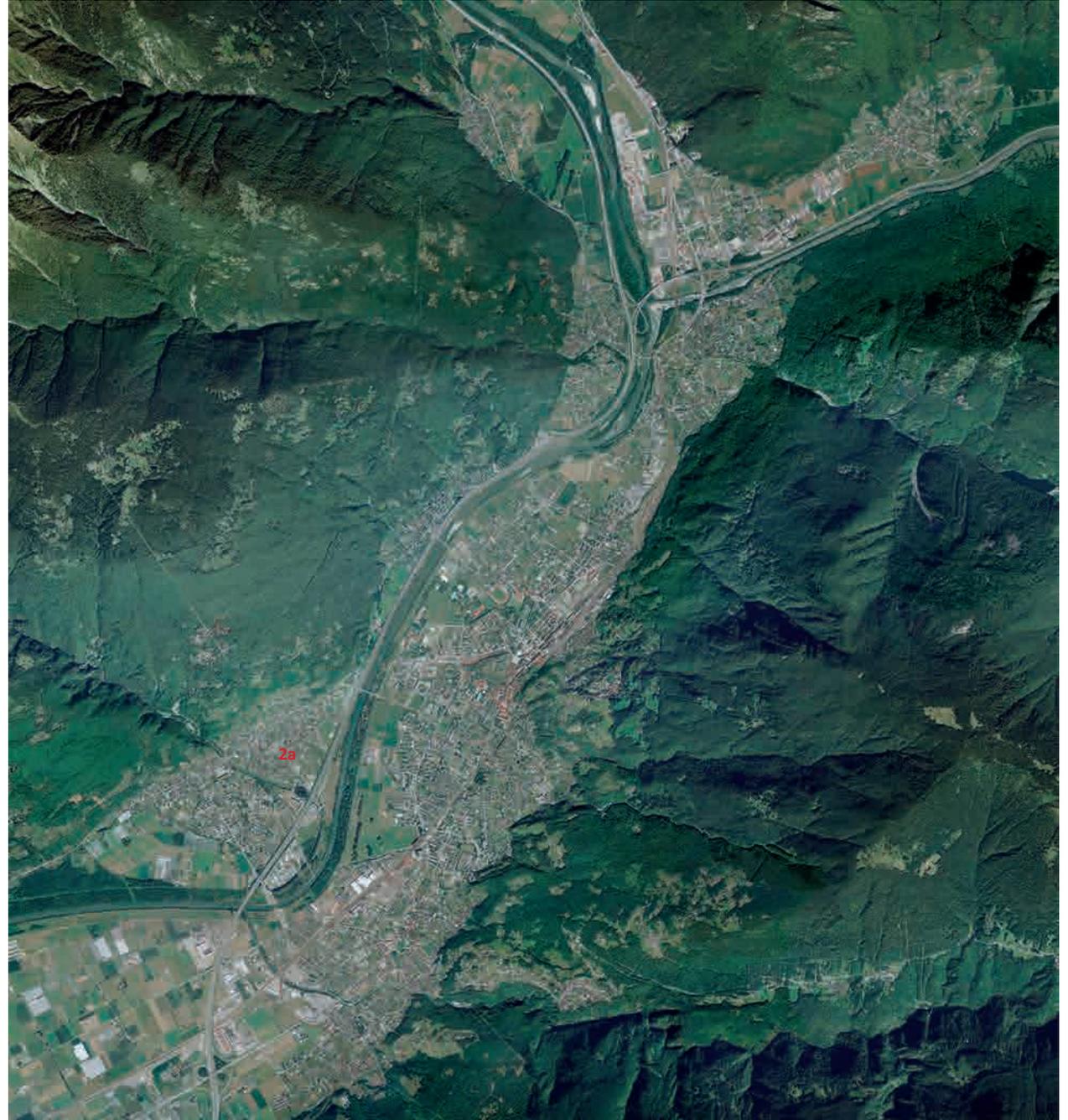


2

2 Vista general Monte Carasso.



3



4

3 Vista del valle de Magadino desde el Castello di Sasso Corbaro, Bellinzona. Al fondo el Lago Maggiore.
4 Situación geográfica Monte Carasso.



6

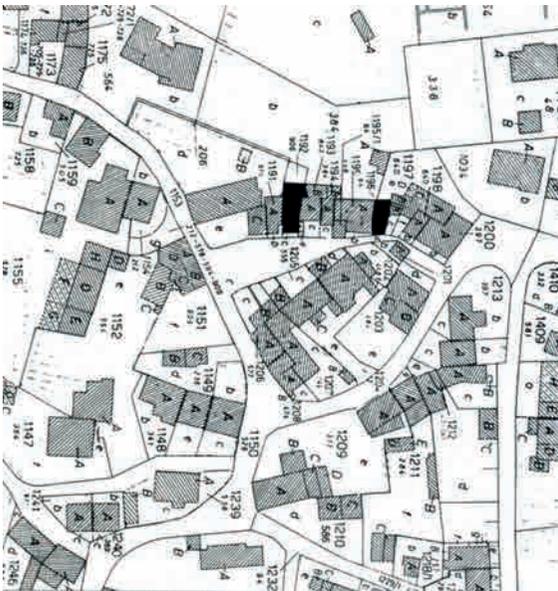


5

- 5 Maqueta de intervención del área central de Monte Carasso.
- 6 Vista del centro de Monte Carasso (Gabriele Basilico).



7



8

siempre el espacio concreto y, sobre todo, me interesa el vacío en la ciudad: la plaza, la calle, que siempre han estado en la ciudad histórica —en el centro—; lo público que daba vida a la ciudad histórica. Y hoy me interesa porque en la ciudad actual este vacío ha perdido importancia, es un residuo. Por tanto, el problema de hoy es este residuo. ¿Qué se puede hacer hoy respecto al tema de la relación proyecto y espacio público, porque se ha perdido su fuerza con un resultado nefasto?

CT: Pienso que esta relación es muy importante, porque la sociedad no sólo necesita una respuesta por parte de la arquitectura a cuestiones físicas, sino también a cuestiones relacionadas con la identidad. De ahí la importancia de esta relación entre lo público y lo privado.

LS: Para la sociedad es fundamental.

CT: Si no se comprende bien esta relación, la respuesta del arquitecto se alejará de las verdaderas necesidades de la sociedad.

LS: Esto es lo que sucede hoy, que los arquitectos han olvidado, en general, el vacío. La tendencia es que han olvidado este vacío. Es decir, la ciudad democrática, es una ciudad difusa. Es realmente una ciudad en donde no se busca dar una respuesta para generar una relación entre individuo, sociedad, colectividad. Lo público no se sabe qué cosa es; hay una especie de mezcla total. Para mí este es el gran problema de la democracia: que no ha logrado darle forma a su sociedad. Es cierto que la sociedad está más desarrollada, pero tiene defectos importantes y uno de tantos defectos es que no es capaz de hacerse una idea de la propia ciudad. Otras sociedades sí que lo han hecho. En el medioevo la ciudad estaba bien estructurada y respondía exactamente a esa sociedad. Y lo mismo la ciudad del renacimiento o la ciudad barroca. Sólo la democracia no ha sido capaz.

CT: La lectura del espacio se vuelve difícil.

LS: Es difícil. Y es un problema porque esta lectura es el punto de partida antes que ocuparse del objeto arquitectónico.

CT: Creo que existe un grave problema, y es la división que ha generado la lucha que se ha dado entre dos tendencias opuestas: la primera, muy vinculada al proyecto, tiende a centrarse en la forma olvidándose de la historia, mientras que la segunda, muy vinculada a la historia, tiende a centrarse en la historia olvidándose del proyecto. Memoria e imaginación se convierten en dos vías diferentes y antagónicas. ¿Cómo encontrar una vía intermedia y de reconciliación entre imaginación y memoria, entre proyecto e historia?

LS: Antes que nada pienso que la historia es fundamental, pero es necesario hacer fuerza para no someterse a la historia. La historia, como decía Kahn, como amiga —esto es lo que Kahn pensaba. De ahí que con la historia se ha de discutir y, algunas veces, pelear, si no la historia te destruye. Es destructiva cuando hay sumisión. Por tanto, es importante reflexionar ¿cómo se logra leer de la historia los elementos que son actuales? Aquí en Monte Carasso [Snozzi coge el libro: *Monte Carasso, la reinvenzione del sito*, para mostrarme un ejemplo] hay un barrio en el que se localizaban los viejos establos para los cerdos (ver imagen 8). El plan

7 Casa Rapetti, 1987-1990.

8 Plano de ubicación.

el Politécnico Federal de Zúrich.

regulador de Monte Carasso anterior al mío, era un plan que protegía estos establos; no se podían tocar nada. Para convertir estas construcciones en casas era necesario incluir un baño para hacerlas habitables, pero con la normativa existente la gente solo podía hacer un medio baño. Por tanto, era un barrio que se moría poco a poco, porque se decía que era necesario proteger estos edificios. Mi actitud es otra. Yo veo que aquí hay una estructura muy precisa: estos establos están colocados uno vecino al otro. Eso es lo que me interesa de la historia. Es decir, son parcelas muy estrechas. Por ejemplo, esta casa de aquí [casa Rapetti] es una casa que tiene en el interior dos metros cuarenta, estrechísima. Yo no dejo modificar la estructura parcelaria, pero el edificio puede ser destruido y se puede hacer en su lugar una casa. Eso quiere decir que yo recojo de la historia el elemento que para mí es fundamental hoy, porque con esta estructura yo logro hacer una casa de dos metros cuarenta, para una familia, que tiene de todo: tiene jardín, etc., y una casa así la hago con sesenta metros cuadrados. En el Ticino para hacer una casa se necesitan como mínimo quinientos. Por tanto, la historia me da la posibilidad de hacer una intervención muy económica —diez veces menos que una casa normal— y de hacer una casa que funciona a la perfección, y en la que se establece una buena relación entre el espacio público y el espacio privado. Estos son los valores que yo saco de la historia ¿me explico?, pero no aquellos del lenguaje. No me interesa en ese sentido. Esta lectura que yo hago es un intento de comprender cosas de la historia que nos incumben hoy. El resto no me interesa. Se asume que para mí la historia no tiene tiempo. Cuando trabajo está presente el Partenón, está Franco Purini, está Frank Lloyd Wright, está Mies, está Vacchini, etc., y para mí todos son iguales. Es decir, no me interesa si esto tiene dos mil años o si tiene un día. Anulo el tiempo, porque me doy cuenta de que cuando se anula el tiempo se logra comprender mejor cuáles son los valores actuales que, para nosotros, están detrás. Por tanto, se trata de una visión de la historia no desde la historia. En cierto sentido, busco la actualidad de nuestra historia; sin la visión de hoy no la busco, pues sería suspirar por un modo de hacer.

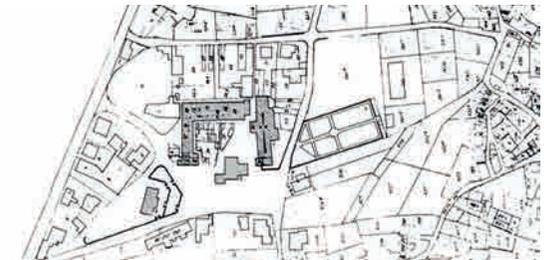
La *casa del sindaco* es un buen ejemplo. La composición de esta casa está hecha siguiendo las reglas de la agricultura, de la viña —aquí hay viñas. La medida de una habitación es la distancia que hay entre dos hileras de viñas. Es decir, me apoyo en una regla agrícola que existía en el pueblo —que estaba aquí, la viña— y yo hago poca cosa: en una hilera de viña coloco el muro, en la siguiente hilera una ampliación de la casa. Un elemento es una viña. Por tanto, la ventaja de esta operación es que esta casa no sólo no destruye la estructura agrícola preexistente, sino que conserva integrándola, de una nueva manera, en la estructura urbana. Actúo siempre con la tentativa de leer, ya sea en la agricultura, ya sea en la estructura histórica del pueblo, y de utilizar dicha lectura en favor de la arquitectura. Lo que busco es tener una especie de —digámoslo así— continuidad histórica de la estructura, que evita tener que comenzar siempre de cero. Pienso que casi cada lugar contiene ya el proyecto, si uno es capaz de leer los acontecimientos.

CT: En los ejemplos anteriores se hace evidente la importancia del trabajo que realiza el arquitecto, pero es fundamental que en la nueva arquitectura la gente perciba esta relación. Es decir, la nueva arquitectura hace una interpretación de la historia, una síntesis de la historia, y pone en relación naturaleza y cultura; lo público y lo privado o el pasado y el futuro en el presente.

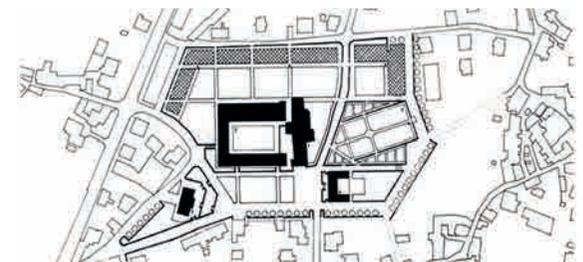
LS: Exacto. Pero te ayuda incluso en los detalles. En el convento se puede ver esto. Esta es la estructura del viejo convento [señala en el mismo libro las antiguas plantas (ver imagen 10)]. Yo pongo en orden —quito todos los añadidos que se han hecho a la estructura original, libero los arcos, etc.—, pero está el problema



9



10



11

9 *Casa del Sindaco* (Casa Guidotti), 1983-84.

10 Conjunto del convento, estado previo.

11 Conjunto del convento, intervención, 1979.



12



13



14

12 Vista del centro del pueblo, 1978.

13 Vista del centro del pueblo, 1993,

14 Escuela primaria, 1987-93 (Gabriele Basilico).

de que debo poner dentro una escuela. La primera planta estaba muy deteriorada y no había mucha libertad para actuar. En este esquema se ve cuál era la tipología del convento: corredor central en forma de cruz, cuyos extremos estaban rematados por un ajimez⁴, y las habitaciones de las religiosas ubicadas a cada lado. Si yo tengo que hacer las aulas no puedo mantener este sistema. ¿Entonces qué hago? Mantengo los dos muros que conforman la crujía que da al patio y elimino todo lo que hay entre ambos. Hago el corredor de las aulas e invierto el sentido de acceso a través del viejo muro, y después pongo una cosa nueva: las aulas. Pero a mí me interesaba esta relación con estos dos ajimeces que remataban el pasillo largo. Ya no existe el corredor en forma de cruz. Por tanto, el ajimez que da al patio no me interesa más; lo dejo sólo fuera — como memoria—, pero la ventana de dentro es igual a las demás. Es un pequeño detalle sólo para explicar un poco la forma de trabajar.

Después está el corredor antiguo. Este corredor yo lo pongo arriba. Es decir, lo rehago aquí arriba para poder ir de un extremo al otro de las aulas. Quiero decir que se trata de una continua reinterpretación de estas cosas. Todo es nuevo, pero lo nuevo trabaja sobre elementos preexistentes sin ser una copia, sino buscando utilizar de un modo nuevo las relaciones. Desde el plano urbanístico hasta el detalle mi relación con la historia es muy importante.

CT: Para muchos arquitectos, especialmente a partir de la modernidad, la historia se ha visto como un peso difícil de llevar. Sin embargo, para usted no sólo no es un peso, sino un apoyo al momento de proyectar que se manifiesta en la obra de manera indirecta. No es una relación directa.

LS: No. No es directa.

CT: Este tipo de relación es muy importante en la ciudad.

LS: Exacto. Para mí esta relación es tan importante en el edificio como en la ciudad. Pero nunca es lo mismo, es muy diversa.

CT: Es una relación poética, un relación metafórica.

LS: Sí, exacto.

CT: Esta mañana, al recorrer Monte Carasso, me ha sorprendido mucho encontrarme no sólo con muchas casas modernas, sino con innumerables pequeñas intervenciones realizadas en hormigón: un porche, una escalera, un muro, etc. Parece que la gente desea hacer cosas nuevas en el pueblo y que no encuentra conflicto en poner en relación lo nuevo y lo viejo. Pienso que esto es algo muy positivo. Sin embargo, me surge la duda de si podría tratarse de una moda. Siendo de México me viene a la cabeza el ejemplo de Luis Barragán.

LS: Lo conozco bien. He visitado algunas de sus obras.

CT: La arquitectura de Barragán establece un profundo diálogo con la tradición, pero no mediante la copia, sino a través de una reinterpretación creativa de muchos de los elementos que conforman la cultura y arquitectura vernáculas mexi-

⁴ Ventana arqueada, dividida en el centro por una columna.

canas. Sin embargo, muchos arquitectos en México han seguido su manera de hacer las cosas a un nivel meramente formal, sin comprender la esencia de su obra. Es decir, han proyectado sus edificios siguiendo el estilo desarrollado por Barragán y no dialogando con el lugar, la cultura y la tradición. Por ese motivo Barragán, como cita José María Buendía, "alguna vez acosado por un grupo de estudiantes les dijo: «no me pregunten por esta o aquella obra, no busquen lo que yo hago, vean lo que yo vi». Finalmente, sólo aquel que conoce su historia, se conoce a sí mismo, y así lo comprendió Luis Barragán".⁵ Existe el peligro de copiar la forma sin comprender el espíritu que ha dado origen a la obra. En Monte Carasso gran parte de la nueva arquitectura está hecha en hormigón. ¿Es posible que los arquitectos que construyen aquí no comprendan la relación que usted ha establecido con el lugar y hagan sus obras no en relación con el pueblo, sino con su arquitectura?

LS: Sí. Es verdad que existe este peligro. Aquí en Monte Carasso yo he establecido algunas reglas para el ayuntamiento: siete⁶ (el plan anterior tenía cerca de 250 artículos). Y en mis reglas no hay ninguna regla estética. Ninguna. En Monte Carasso, si uno quiere utilizar cemento, plástico o hierro, me es igual; lo que sí me preocupa es que se siga una primera regla que dice: «cada intervención debe tener en cuenta y confrontarse con la estructura del lugar». Este es el artículo principal. Pero según yo, ni siquiera los arquitectos comprenden estas reglas, por lo que he tenido la necesidad de establecer una comisión de especialistas de la estructura del lugar para controlar los proyectos. Era una comisión formada por tres personas, la cual me incluía a mí y a otros dos arquitectos expertos en la estructura de lugar, capaces de comprender algo. Posteriormente, y viendo que no encontraba a otros dos expertos, sugerí que una comisión de una persona era mejor que una de tres, ya que cuesta la tercera parte. Además, aquel que toma la decisión no puede decir que los otros dos están mal, todo está claro; no se puede decir que no es democrática, porque si la persona actúa mal el ayuntamiento lo puede destituir, y, finalmente, su trabajo es público: se expone, se dice por qué se deben obedecer sus decisiones. Yo he permanecido solo durante doce años examinando todas las casas que se han construido. He visto tantas casas, tanto hormigón, que no sólo está el peligro, sino que se ve que son, desde un punto de vista arquitectónico, sin duda, porquería. Eso quiere decir que la ciudad no es una arquitectura, son dos cosas diferentes, porque la cualidad de la ciudad —de la buena ciudad— es precisamente que, en el límite, no tiene necesidad de la gran arquitectura, salvo en elementos excepcionales. Basta una buena construcción, como la tenía la ciudad histórica. La ciudad histórica presentaba ambientes precisos porque toda la estructura de la ciudad era de hechura privada. El sector privado hacia el espacio público: la calle, la plaza, etc. Llamaban a los grandes arquitectos para hacer las obras de orden público monumental. Pero el monumento tenía sentido porque había un contexto significativo con el cual se confrontaba. ¿Pero qué sucede hoy? Que los grandes arquitectos normalmente rompían las reglas de la ciudad: el *Duomo* de Florencia es una bestia; *Santa Maria della Salute* en Venecia transgrede las reglas de la ciudad. Entonces, las ciudades históricas han tenido siempre un gran miedo de los grandes arquitectos.

⁵ BUENDÍA JULBEZ, JOSÉ MARÍA *et al.*, *Luis Barragán. Analogía de una cultura* (volumen 2) [VHS], Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, 1994, 39'27"- 40'00".

⁶ 1). Cada intervención debe tener en cuenta y confrontarse con la estructura del lugar. 2). Nombramiento de una comisión de tres expertos de la estructura del lugar para examinar los proyectos. 3). Ninguna regla sobre el lenguaje arquitectónico. Se pueden hacer cubiertas de todos los tipos, no hay ningún material obligatorio. 4). Son eliminadas todas las distancias desde los límites de los vecinos y desde la calle (para aumentar la densificación). 5). El índice de explotación ha sido aumentado del 0,3 al 1. 6). La altura máxima de los edificios es de tres plantas. Los edificios con techo plano tienen un suplemento en altura. 7). A lo largo de la calle, se deben edificar muros con una altura de 2,5m (disminuida posteriormente a 1,2m por el ayuntamiento).



15



16

15-16 Formas y materiales adoptados por la población, 2004 (Carlos Tostado).



17



18

Quizá un ejemplo formidable es Venecia. Palladio hizo un montón de villas y palacios, pero todos fuera de Venecia. Sólo cuando ya era viejo lo llamaron y lo mandaron a construir en la isla de *San Giorgio*, lejos. Es decir, que la ciudad se defiende de los grandes arquitectos porque ella sabe que tiene necesidad de reglas —sin reglas la ciudad no funciona. Es por tanto lógico que la ciudad tenga miedo de esta gente que rompe las reglas. El problema es que necesita de aquellos que rompen las reglas. En la actualidad, visto que ya no hay un contexto significativo —lo que se construye hoy, lo que sale de las reglas actuales, ya no es más patrimonio, no es nada—, ¿qué hacen los arquitectos —incluso los buenos? Ya no tienen algo con lo cual confrontarse. Cada uno se encierra en su propio mundo e intenta hacer la cosa más original y más extraordinaria, para dejar la marca en su monumento. Pero si dejan su marca en el contexto no hacen otra cosa que continuar haciendo la periferia de hoy. Es decir, no hay monumentos como tal. Por tanto, es la fuga del arquitecto respecto de su papel en la ciudad. Esta es desgraciadamente la situación de la arquitectura actual. Yo he hecho para los estudiantes un esquema muy elemental.

ARQUITECTURA			POLITICA	
Antieiciente	Permanente	Eficiente		Efímero
Álvaro Siza			Rem Koolhaas	
Livio Vacchini			Frank Gehry	
Luigi Snozzi, etc.			Zaha Hadid, etc.	

La arquitectura tiene dos objetivos contundentes fundamentales: la antieficiencia y, por otro lado, la arquitectura es siempre búsqueda de lo permanente —es decir, que las cosas duren. Necesita darle al hombre referencias útiles. Permanente, pues si todo cambia el hombre necesita puntos de referencia. Antieiciente, ya que si yo debo ir de aquí a aquí funciona mejor una no-arquitectura para hacer este recorrido en dos minutos, pues cuando llega la arquitectura los dos minutos pueden convertirse en cinco. Con la gran arquitectura puede llegar incluso a horas, porque la arquitectura me permite ralentizar el paso para disfrutar de otros valores durante este trayecto.

CT: Privilegia la experiencia del habitar.

LS: Exacto. Antieficiencia porque se deshace del motivo estrictamente funcional para ofrecerle al hombre otros valores. La política hoy —que es la política del mundo del consumo— busca la gran eficiencia y para ser eficiente, funcional, no aspira a lo permanente, sino a lo efímero. Tiene necesidad de lo efímero. Cualquier cosa que se hace de prisa, entre comillas, y tiene necesidad de una respuesta inmediata, aquello no me interesa. Entonces, si aceptamos esta división, abajo se puede hacer la división de los arquitectos actuales. Bajo el concepto de POLÍTICA, y muy fieles a este sistema, están todos los grandes divos de la arquitectura actual. Aquí se encuentra Rem Koolhaas, Gehry, Zaha Hadid, etc. —están todos—, y bajo la clasificación de ARQUITECTURA está una centena. Son proyectos que funcionan. Y este grupo es difícil de nombrar: está Álvaro Siza, Vacchini, Snozzi..., pero me resulta realmente difícil completar esta lista. Aquí estamos sólo diez y en el otro lado son miles. Esta es la situación que verdaderamente hace de ellos un grupo fundamental. Por

17 Casa Guidotti, 1991 (Gabriele Basilico).

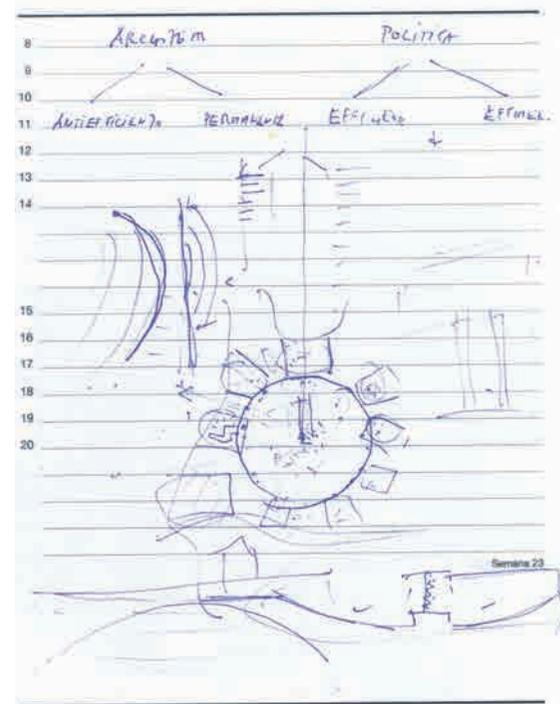
18 Casa D'Andrea, 1993-94.

tanto, yo los llamo los arquitectos que resisten —la resistencia⁷— con respecto a una sociedad que va en otra dirección y que está apoyada por la arquitectura actual. ¿Pero qué posición pienso tomar con respecto a este grupo? Yo pienso que lógicamente se puede entablar un diálogo con esta gente, porque es gente preparada, pero son fundamentalmente: los adversarios. Respetando sus cualidades, porque las tienen, pero adversarios. Esta es, muy esquemáticamente, mi posición.

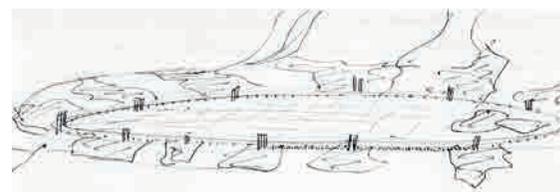
CT: Veo que usted otorga al hombre un valor fundamental en relación con el lugar; de ahí la importancia de una arquitectura antieficiente y permanente. En algún escrito usted ha hablado acerca del límite. Pienso que los arquitectos del segundo grupo no sólo defienden lo efímero y lo eficiente, sino también lo indefinido, lo ilimitado. Para ellos prima el espacio sobre el lugar, por lo que muchas de sus propuestas no sólo entran en conflicto con la ciudad histórica, sino que podrían extenderse ilimitadamente sobre el territorio. Este es el caso tanto del plan Voisin en París como del Plan Cerdà en Barcelona. ¿Para usted cuál es la importancia del límite en relación con el lugar?

LS: Yo pienso que una de las respuestas fundamentales de hoy, a la ciudad democrática, es el establecimiento de unos límites. Es una especie de retorno a la división ciudad y campo. Parece un poco retrógrado, pero yo pienso que es fundamental. No es posible continuar con esta expansión como mancha de aceite sobre el territorio. Es una locura deshacerse del límite. Por tanto, para mí los límites han llegado a ser un dato esencial. Por otro lado, y aunque el espacio público actualmente ha sido olvidado: la plaza, la calle... ¿tiene todavía sentido hoy estos espacios? Esta es mi pregunta. Ya he comentado mi aforismo: «la arquitectura es vacío, te toca definirlo». Es un principio muy útil aplicable a la ciudad de hoy, en la cual no se trabaja el espacio vacío o el vacío no tiene ninguno de sus valores. Con los últimos trabajos que he hecho sobre la gran ciudad —como el proyecto de la metrópoli de Holanda, que abarca una escala territorial inmensa—, he comprendido dos cosas: que es fundamental poner límites al crecimiento de la ciudad y, en segundo lugar, que la ciudad no es una arquitectura —porque la arquitectura comienza y termina, la ciudad no termina, es algo inconcluso. Entonces, ¿qué hacen todos los urbanistas? Ante el tema ciudad-tiempos largos tienen que responder, pero su respuesta es pobre. Primero, deben hacer previsiones a cuarenta años, treinta años, etc., y generalmente se equivocan; la ciudad cambia. Es suficiente una excepcionalidad para que todo el plan de los urbanistas se vaya al garete. Entonces, deben hacer previsiones limitadas. Segundo, como saben que su plan puede no responder a la realidad, hacen los llamados planes abiertos. Es decir, no pueden tomar decisiones, pero el mejor plan abierto es el no-plan y la ciudad se muere. Entonces, respecto a esta importante pregunta: ¿proyecto arquitectónico o proyecto urbanístico?, mi respuesta es ésta: con respecto al punto del proyecto urbanístico, conviene en cada momento definir los límites —primera respuesta— y la otra cosa muy importante es: a los tiempos largos de la ciudad no se puede responder sólo con los tiempos cortos de la arquitectura. Así he actuado, por ejemplo, en el proyecto de la Delta Metrópolis de Holanda [Snozzi comienza a dibujar (ver imagen 19)]. Esta es Holanda, el mar, Ámsterdam, Haarlem, Leiden, aquí está el río, Rotterdam, Hilversum, Utrecht... y el centro es el llamado "corazón verde" —una decisión tomada en los años treinta—, y aquí está el campo. Las ciudades sólo pueden crecer unas sobre otras y comienza a formar-

⁷ Esta filosofía de *La Resistencia*, que está en la esencia de la actitud que ha guiado el trabajo proyectual y académico de Luigi Snozzi a lo largo de su vida, está recogida en un texto cuya lectura se recomienda: Snozzi, Luigi, *Viva la Resistenza!*, Cernobbio, Archivio Cattaneo, 2014. Frente a un luchador de este tipo es lógico que Pierre Von Meiss diga: "Snozzi n'enseigne ni le métier, ni un langage architectural, mais une attitude". Von Meiss, Pierre, "Portrait du professeur", en Croset, Pierre-Alain (dir.), *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1999, p. 232.



19



20

19 Plan para la Metrópolis de Holanda, por Snozzi durante la entrevista.

20 Dibujo en perspectiva del Plan para la Metrópolis de Holanda.



21



22

21 Metrópolis (2003).

22 Propuesta de la Metrópolis con extensiones del centro urbano, 2001-03.

se una metrópolis. Entonces se encargó a los urbanistas holandeses estudiar este fenómeno de la metrópoli holandesa. Y después de diez años de trabajo el arquitecto jefe en Holanda⁸ llamó a tres arquitectos de fuera para ver los resultados; nos llamaron a Paulo Mendes da Rocha, a Henri Ciriani y a mí, y nos dieron un mes para mirar lo que habían hecho y dar una orientación. Los tres llegamos a la misma conclusión: que se había analizado todo lo que se podía analizar (plantas, planos...), pero no había proyecto ninguno. Entonces, y con la finalidad de aprovechar los próximos años, mi respuesta fue: "mandad a casa, despedidos, a todos vuestros especialistas, que os cuestan un montón de dinero, y realizad la metrópoli del arquitecto Luigi Snozzi de Locarno", y les envié un esbozo de mi idea. ¿La has visto?

CT: No.

LS: ¿Qué he hecho? En primer lugar, limito el crecimiento de todas las ciudades. Pongo límites. Es decir, no permito que una ciudad crezca sobre la otra; cada ciudad está delimitada. Y estos límites los hago con árboles. Árboles, parques y zonas de recreo, para la ciudad. Hecho esto no tengo una metrópolis, sino una serie de ciudades. En mi opinión, todas las metrópolis de Europa que conozco tienen siempre una ciudad importante: Barcelona, Madrid, Milán, Roma, etc., pero en Holanda no existe. Todas las ciudades son ciudades medianas-grandes y cada una es muy específica —Ámsterdam es diferente de Rotterdam y de Utrecht. Tanto estructuralmente como arquitectónicamente son muy diferentes. Por eso me parecía importante mantener esta diferencia, pero generando un conjunto. Entonces yo he proyectado un anillo de cuarenta kilómetros. Es un viaducto —como los acueductos romanos—, con una altura de treinta metros, recorrido por trenes de alta velocidad —en media hora se da la vuelta a la metrópolis. En el interior están los prados, campos con vacas y flores, y todos los canales. Entonces, distribuidas de forma equidistante a lo largo del anillo coloco las estaciones. Las estaciones están siempre formadas de dos torres que conforman las nuevas puertas de las ciudades. Las torres las necesito para poder identificar el anillo a la distancia. Pero hay otro problema: el aeropuerto, que se localiza vecino a Ámsterdam, lo quieren ampliar; yo lo coloco en el centro del anillo. Esta es la primera metrópoli del mundo en la cual el hombre se orienta. Cuando llego por avión veo la metrópoli formada por Ámsterdam, Rotterdam, etc. Segundo, cuando viajo en tren veo las ciudades, veo el vacío que hay entre una ciudad y otra y, a través de él, el mar: una ciudad, vacío, mar; otra ciudad, vacío, mar... De esta forma uno se orienta de una manera muy simple. En las metrópolis actuales uno no se orienta, cuando menos espacialmente. Pero hay una idea más: cuando estás ciudades alcancen su tamaño máximo ¿qué se hace? He previsto tres nuevas ciudades. Cuando las ciudades actuales se llenen se irán construyendo las nuevas ciudades en los lugares designados y delante de las torres hay un gran jardín. Esta idea me ha hecho comprender que en el fondo el límite —aquello que en la ciudad histórica era el límite de la plaza, del centro de la ciudad, etc.— también se puede utilizar en la ciudad actual, a pesar de que el valor del vacío ya no es más aquel de la plaza, de la calle, etc., pero es un vacío en otro nivel y en otra dirección. Es un vacío que puede reunir de nuevo a toda esta gente para que se encuentren en una comunidad mayor —puede ser bellissimo el encuentro con las vacas y los tulipanes. Esto es lo que a mí me gustaba de la idea de una metrópoli en cuyo centro no hay bancos —de hecho, en las torres no pongo el poder económico, sino que pongo habitaciones. Por tanto, remarco todas las situaciones. Ninguna ciudad europea te permite que durante el aterrizaje, desde el avión, comprendas esta gran estructura. Yo he llamado a este anillo "la lámpa-

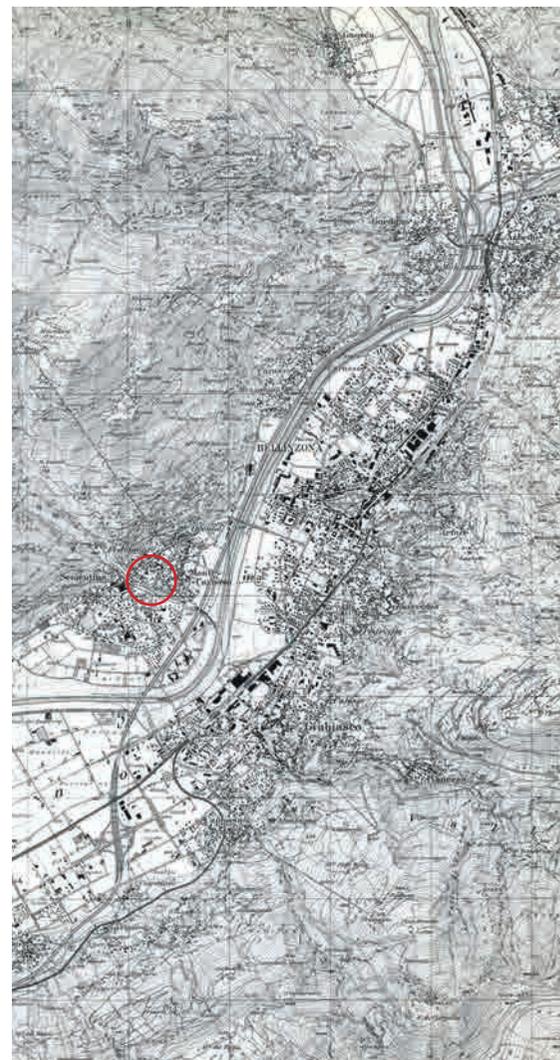
⁸ Se refiere a Jo Coenen.

ra de la metrópoli". Es decir, se trata de un gran elemento que ilumina la metrópoli, ya que quien llega desde lo alto ve todo. Y este es el mejor espectáculo. En la pequeña ciudadela histórica está la plazoleta —está el ágora. ¿Pero qué es finalmente todo esto? Es un proyecto de una metrópoli que no se puede realizar con el tiempo de una arquitectura, pero está acabado. No es un elemento que esperará cuarenta años a ver qué cosa sucede, está terminado. Después me voy a casa.

Este modo de pensar obtiene, dentro de estos límites, una libertad increíble —da flexibilidad a la ciudad de moverse. No hay necesidad de hacer previsiones para treinta años. Se harán las soluciones que cada momento requiera, sin necesidad de anticipar si más tarde aquí surgirá la ciudad de los rascacielos, o la ciudad... No me interesa. Lo único es formar el centro. Y esta fue mi respuesta urbanística, que recurre al proyecto de arquitectura para responder al tiempo largo de la ciudad. Es muy interesante, yo he hecho tres o cuatro proyectos a este nivel y me parece que mi modo de pensar funciona bien.

CT: Está por ejemplo su propuesta para el campus de la Escuela Politécnica Federal de Lausana, en colaboración con Carloni y Vacchini. Pero lo que me ha resultado realmente interesante de su propuesta para la metrópolis de Holanda es la habilidad con la que ha entrelazado el tiempo corto de la arquitectura con el tiempo largo de la ciudad. En mi investigación es muy importante el pensamiento del filósofo francés Paul Ricœur —especialmente a cerca del círculo hermenéutico: prefiguración (el proyecto), configuración (la construcción) y refiguración (el habitar)—, y él también habla de esta diferencia entre urbanismo y arquitectura. Ricœur coincide totalmente con usted en que la arquitectura es un hecho concluido (tiene un principio y un fin), mientras que la ciudad está en constante transformación (nunca está terminada).⁹ Para muchos arquitectos suele ser muy difícil hacer congeniar esta diferencia. Sin embargo, en Monte Carasso se da esta relación de una manera muy especial, ya que usted ha realizado varios proyectos en el mismo lugar a lo largo del tiempo, en una lectura continua del lugar ¿Cómo ha sido la relación de sus proyectos con la ciudad y entre ellos mismos?

LS: Hay algunos puntos fundamentales en Monte Carasso y uno de ellos, aparte del trabajo sobre el centro, era aquel de reestablecer la relación con el río Ticino. Aquí está es el río, Monte Carasso, el río Sementina y la autopista, que ha cortado el cono de deyección de Monte Carasso y que ha destruido la relación entre Monte Carasso y el río Ticino [todo esto lo señala sobre un plano de la zona (ver imagen 23)]. Mi planteamiento inicial, al comenzar a trabajar aquí, era: ¿cómo puedo reestablecer la relación entre Monte Carasso y el río que ha roto la autopista? ¿Esto qué quiere decir? Este río está totalmente canalizado y hay un parque fluvial que va de Locarno hasta Bellizona —es un espacio extraordinario. Entonces yo pienso, si logro realizar un contacto entre el pueblo y el parque fluvial es como meter Monte Carasso sobre el lago. La otra reflexión es que mañana esta llanura, que ha sido trabajada por la actividad agrícola, se está transformando en la nueva ciudad del cantón Ticino —y actualmente ya se ven los síntomas. Aquí la cuestión importante es que Monte Carasso llegará a ser el día de mañana, quiera o no quiera, una parte de esta gran ciudad; un barrio particular de la gran ciudad. Por tanto, debe, en primer lugar, poder comunicarse con dicha ciudad. Pero, sea como

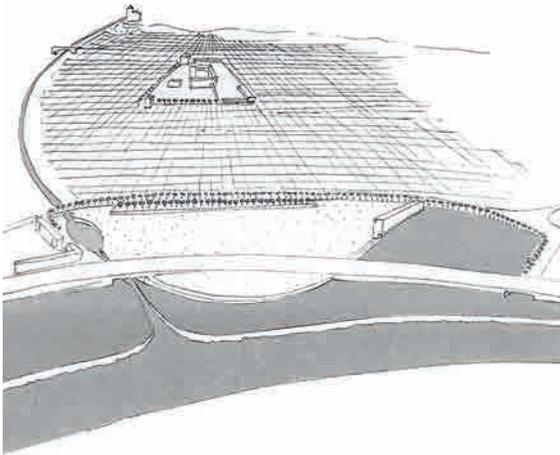


23

⁹ El filósofo Paul Ricœur me hizo esta misma reflexión durante una conversación que sostuvimos —girando alrededor de los temas que analiza esta tesis— en Barcelona el día 24 de abril de 2001; durante una breve estancia que tuvo en esta ciudad con motivo de su nombramiento como Doctor *Honoris Causa* por la Universidad Ramon Llull: "la ciudad nunca se termina y el urbanista tiene que introducir su propio segmento de tiempo en el gran tiempo de la ciudad. El arquitecto termina su obra, no el urbanista".

zona agrícola o como ciudad, esta comunicación es fundamental. Estas son las reflexiones que me permiten trabajar. Son puntos de referencia fundamentales que me ayudan, en el tiempo, a no contradecirme nunca.

Ese era el problema y ¿qué hemos hecho en este caso? En donde estaban los campos deportivos de Monte Carasso hemos previsto poner la autopista sobre pilares. De esta forma, el espacio pasa por debajo y así logro establecer la relación entre el parque y los campos deportivos de Monte Carasso. En este momento en Monte Carasso no existe esta unidad. Mi intención es impedir que aquí se hagan cosas que destruyan o impidan esta relación. Es como si fuera una previsión de esa futura conurbación, pero en realidad es el resultado de la lectura del territorio, de lo que ya está ahí. En este momento dicha previsión podría parecer muy banal, pero para mí es más que esencial [Snozzi realiza nuevamente en un plano la lectura los elementos que configuran el lugar —la autovía, el cono de deyección, la topografía, el río Ticino, etc.— y las relaciones que se establecen entre ellos]. Estos son los elementos que, en mi forma de trabajar, me permiten los tiempos largos. No son decisiones tomadas en abstracto, son previsiones que nacen de la propia geografía y de los elementos verdaderamente esenciales en el territorio. La forma de este delta es para mí esencial en la comprensión de este lugar. Por ejemplo, al inicio esta planicie estaba llena de ciénagas; se necesitan ríos que la sequen. En cuanto hay un delta aparece un pueblo. Las poblaciones estaban arriba porque abajo había pantanos y enfermedades —era imposible establecerse ahí. El río seguía su cauce natural, pero cuando lo canalizaron desapareció el peligro. El problema es que en ese momento los poblados comienzan a ocupar estas zonas. Este es un fenómeno que ocurre. Es decir, el primer problema, según yo, es un problema mínimo —es comprender estos aspectos que vienen dados de la gran geografía. Pero una vez reconocido, ¿cómo se puede prever qué será de Monte Carasso con la expansión de la ciudad? En Monte Carasso están presentes mis reglas: una calle (la "RT I") que marca el límite del núcleo urbano y a partir de la cual aparece una zona de reserva sobre el delta. Mi problema consistía en que dado que mañana preveo que la ciudad llegará —tarde o temprano llegará—, he introducido ya edificios de tipo urbano¹⁰ en los que no he seguido las reglas del resto del pueblo, aquí son otras. Esto quiere decir que si la ciudad de Bellinzona empuja hacia aquí, esta será la periferia de la nueva ciudad. No cabe duda que el día de mañana este lugar estará construido, pero esta parte de ciudad será totalmente diferente del resto. Es decir, que esta zona llegará a ser un barrio de la nueva ciudad pero aún reconocible. Este tipo de lectura me permite pasar de la escala 1:20000 ó 1:50000 a 1:1. En mi cabeza la escala no existe. Cuando hago mi propuesta está a escala, es una unidad. Con esto quiero decir que se trata de una especie de mecanismo mental que me permiten trabajar. No es fácil explicarme, no es una teoría simple, es muy compleja, pero veo que funciona; funciona bastante bien.



24



25

CT: ¿Qué efecto ha producido en los habitantes de Monte Carasso toda esta transformación? ¿Dicha reacción ha influido en sus intervenciones posteriores en este lugar?

LS: Yo siempre he pensado que la arquitectura no modifica a la sociedad, cuando mucho modifica la arquitectura. Al hacer este experimento aquí, en Monte Carasso, he cambiado de opinión. Estoy convencido de que la arquitectura tiene una influencia sobre la sociedad mucho mayor de lo que yo pensaba. Y esto se me hace aún más evidente cuando pienso que Monte Carasso era un pueblo casi desconocido. Yo he vivido en Carasso, que es un poblado vecino, y todos los días iba a Locarno. Pasaba por aquí, pero para mí era un lugar

24 Calle "RT I", 1995.

25 Quartiere "Morenal" 1989-2001.

¹⁰ Se refiere a los edificios Verdemonte (1974) y Morenal (1990-96).

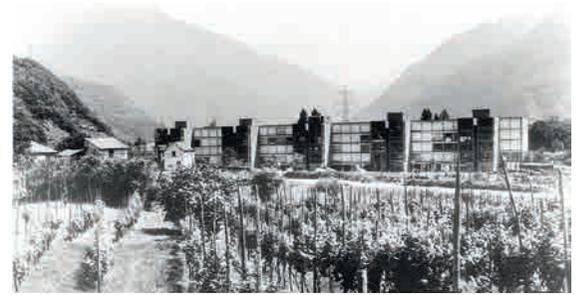
nunca visto y nunca conocido. Era uno de los pueblos más separados del mundo e incluso en la escuela los niños de Monte Carasso eran tenidos como los burros. Era una población muy marginada. Después de esta intervención, lo que ha sucedido en Monte Carasso es realmente un milagro: por lo que ahora es este lugar todos saben que valen. Se han realizado exposiciones de la vanguardia más extrema de Europa —pero no sólo de arquitectura, sino también carnavales, música, teatro, etc. Es decir, se ha dado una especie de testimonio de cómo puede cambiar una población si mejora su lugar. Los habitantes han comprendido que, en el fondo, su pueblo se ha convertido en un centro de atención. Por ejemplo, en el Ticino hay una clara división entre arriba y abajo del *Ceneri*; entre Lugano que está abajo y Bellinzona y Locarno que están arriba. Cuando los de Locarno superamos la colina llamada *Monte Ceneri*, estamos en Lugano. Y lo mismo sucede con los de Lugano, pero a la inversa, al pasar bajo el *Ceneri*. Existe realmente una división incluso cultural producida por el *Monte Ceneri*; también desde el punto de vista arquitectónico, ya que arriba se trabaja con piedra y abajo con ladrillo. Pues a pesar de estas diferencias algunas sociedades de Lugano (médicos, etc.) vienen a Monte Carasso a realizar sus reuniones. En un determinado momento se ha convertido en un punto de referencia que supera el ámbito de Monte Carasso, Bellinzona y sus alrededores. Monte Carasso es el Ticino, y este punto de referencia ha viajado en el mundo y ha llegado a ser el centro reconocido de Suiza y, exagerando un poco, incluso un centro a nivel mundial. Esto se debe a muchas cosas, como al hecho de haber recibido el premio Wakker, el premio "Prince of Wales" de la Universidad de Harvard. Esto ha provocado que la gente se sienta orgullosa. Bueno, no todos, algunos de los más feroces adversarios de la operación que he realizado aquí son mis compañeros de izquierda¹¹: los socialistas, que siempre están en contra porque el alcalde es de derecha, y por ello son detractores de este alcalde —un alcalde extraordinario.

Decir qué cosa piensa la población es muy difícil. Sin embargo, yo siento que ha habido un cambio muy positivo. Un maestro de esta escuela¹² dejó a los niños una tarea: cada uno debía dibujar la casa en la que vive y la casa de sus sueños. Fue estupendo, porque había una veintena de dibujos y casi todos habían hecho lo mismo: la casa en la que viven era la típica casa que dibujan todos los niños, mientras que la casa de sus sueños era una casa corbuseriana: *pilotis*, ventana longitudinal y techo plano. Diecinueve dibujos de este tipo fueron presentados, sólo había uno, el más extraordinario de todos, que vivía en una casa hecha por mí: la casa en la que vive, claro, era una casa moderna; la casa de sus sueños, una casa tradicional con techo a dos aguas, etc.: "el reverso de la medalla". Este último, a mí me ha dado un gran placer, porque pienso que mi propuesta arquitectónica ha dado pie a la diversidad y a la posibilidad de elegir. Es decir, si todos hubiesen hecho lo mismo se habría perdido la riqueza, pero la libertad de uno que no se ha dejado llevar por la costumbre ni intimidar por mayoría, ha sido muy enriquecedor. Ha demostrado que también hay otra verdad. Está bien saber que conviene no olvidar aquello que nos parece evidente.

CT: En la actualidad el límite es visto como un obstáculo para la relación y el diálogo. Sin embargo, el límite no sólo produce una separación, sino que por la diferenciación que establece puede llegar a ser origen de una nueva relación. Esto es lo que afirma Edward Casey en *The Fate of Place* cuando, apoyándose en los mitos cosmogónicos: dice que el

¹¹ Algo muy semejante a lo que comento Álvaro Siza, en la conversación que sostuvimos, con respecto al ayuntamiento de Lisboa. *Vid. supra*, IV.3 Conversación con Álvaro Siza sobre El Chiado.

¹² Se refiere a la escuela primaria que Snozzi realizó dentro del convento y en la cual tuvimos la conversación.



26



27



28

26-27 Edificio residencial "Verdemonte", 1974-76.

28 Vestuarios para la Unión deportiva, 1984.

Diálogos en el lugar



29



30

29-30 Vista superior e inferior de las aulas.

origen del lugar se da en un acto de separación. De ahí que la creación de un lugar sea, en realidad, la creación de dos lugares y su puesta en relación.

LS: El principio fundamental es que nosotros estamos en un espacio en cuanto límite —por fortuna—, porque si no fuera por estos límites no podríamos hablarnos. ¡El límite aporta el elemento fundamental de nuestra libertad! Poner límites es obedecer. La ausencia de límites es la peor prisión. Los nómadas del desierto, cuando se detenían a que pastaran las cabras y los camellos, la primera cosa que hacían era clavar un palo. En el desierto éste era el punto de referencia y de unión que permanecía visible. Después partían y lo quitaban. No podían detenerse sin establecer un límite permanente. Esto hace de un límite la referencia espacial del hombre.

CT: La identidad surge a partir del propio límite que establece una diferencia, pero no es obstáculo para el diálogo.

LS: Al contrario.

CT: ¿Para usted qué arquitectos han logrado establecer un diálogo entre el proyecto y la historia?

LS: Para mí en Italia, dentro del Movimiento Moderno italiano —que es diferente al alemán—, está Terragni. En él se da esta confrontación entre historia, ciudad y modernidad que hizo el Movimiento Moderno en la fase final. Después metería a Le Corbusier, claramente —él estaba en el otro lado—, por sus últimas obras y, sobre todo, por el proyecto que es para mí uno de los más importantes del paso de la modernidad a la posmodernidad, que es el Hospital de Venecia. Para mí es el punto de referencia fundamental, porque allí saca de la cesta un tapete de oro —así lo llamo yo— que nos permite vivir tranquilos. Del Hospital de Venecia he hecho una pequeña presentación. Es una lección fundamental para los estudiantes, como lectura, en la cual comparo el Hospital y la *Casa alle Zattere* de Gardella. Se trata de dos posiciones antitéticas: Gardella intenta recuperar la historia y ponerla en relación con la modernidad a través del lenguaje. Él moderniza el estilo veneciano: ventanas, longitud, etc. ¡Corbu del lenguaje veneciano nada: cemento armado, *pilotis*, techo plano! Es decir, no tiene la intención de encontrar la relación a través del lenguaje, sino a través de una lectura estructural de la ciudad. Desde mi punto de vista, Corbu proyecta un trozo de Venecia extraordinario sin recurrir a ninguna imitación del lenguaje veneciano, y esto para mí es ejemplar.

CT: Del plan *Voisin* a la capilla de Ronchamp existe un cambio total en la forma de relacionarse con el lugar.

LS: Total.

CT: No se trata de una relación al nivel de la apariencia, sino al nivel de la esencia. ¿Y qué arquitectos contemporáneos han seguido este camino?

LS: Siza, seguro.

CT: ¿Y Moneo?

LS: Moneo es una persona que respeto, pero me resulta demasiado intelectual. Es decir, se trata de una persona que hace todo basándolo en la razón. Aquellos arquitectos que tienen una mentalidad muy analítica, crítica, cultural, me resultan poco atractivos.

CT: Pasando a otro tema, ¿cómo cree usted que se ha de manejar la relación entre poética y técnica?

LS: Para mí la tecnología es un asunto importante —la aparición del hormigón armado tuvo un influjo enorme sobre el lenguaje y sobre la poética en la arquitectura— siempre y cuando ésta me sirva para expresar aquellos valores que me interesan, pero no es un valor en sí misma. Por ejemplo, Vacchini —que es un gran amigo a quien estimo muchísimo— comenta que delante de los nuevos materiales experimenta una emoción interna. Yo esta emoción la tengo ante un Ferrari —siempre a un nivel de cosas industriales—, pero en la arquitectura busco utilizar la mínima tecnología sofisticada posible, porque a mí me interesa recuperar, hoy, los valores primarios, como son: el aire, la luz, el sol, las estaciones, el mar, la noche. Todos estos valores son los que la arquitectura, por sí misma y sin técnicas sofisticadas, es capaz poner en evidencia. Por tanto, antes de hacer un edificio climatizado, en el que la ventilación funciona de manera totalmente artificial, busco soluciones que aprovechen los recursos que el lugar pone a nuestra disposición. A mí me gusta que aquellos que trabajan en un edificio hecho por mí puedan abrir las ventanas y respirar un aire normal. Por tanto, existe la posibilidad de utilizar la tecnología, incluso la más avanzada, pero con grandes precauciones. Es decir, no vivo obsesionado por la tecnología.

Por otro lado, en mi lenguaje no he hecho ninguna búsqueda particular. He retomado el lenguaje del racionalismo moderno tal cual, sin invenciones: mis casas podrían haberse hecho en los años treinta. Por el contrario, aquello que distingue mi arquitectura con respecto a la del racionalismo es la relación que yo establezco entre el edificio y el lugar. Allí hay una diferencia fundamental o, mejor dicho, casi contradictoria: es el mismo lenguaje, pero, al situarse sobre el lugar de un modo diferente, la relación que se establece con los otros cambia completamente. Por tanto, si logro obtener aquello que me interesa utilizando un lenguaje que a mí me gusta, ¿por qué debo ponerme a inventar lo que ya existe? Si eso me va bien lo utilizo. Resulta muy arrogante querer inventar el lenguaje de hoy. Sin embargo, a mí me parece que casi toda la investigación actual está centrada en este tema. Todos quieren ser modernos: Gehry, Nouvel, etc. Pero pienso que es un camino equivocado; un camino que encontrará grandes dificultades. No es necesario. En mi opinión estos instrumentos de trabajo se asemejan un poco con los de la música e incluso la palabra, en el modo en que un músico tiene a mano siete notas: do, re, mi, fa, sol, la, si. Con siete notas desde hace siglos el hombre ha sido capaz de crear obras extraordinariamente diferentes unas de otras.

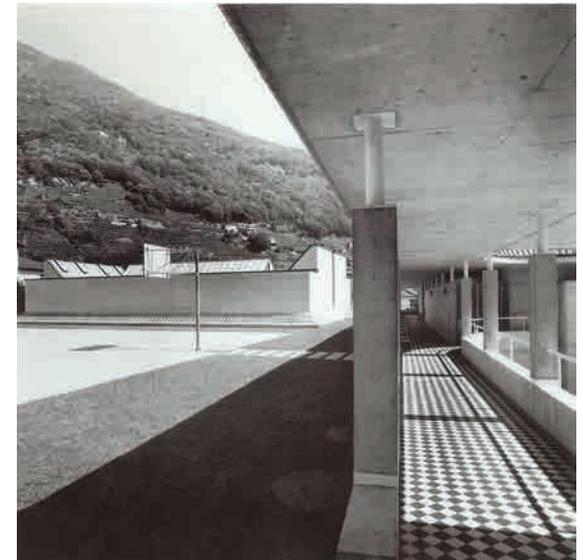
Por tanto, yo recorro a la reducción, incluso de los instrumentos: menos, menos, siempre menos; descartar, descartar, más que aumentar. La modernidad no se consigue a través de las nuevas tecnologías; éstas pueden ofrecer alguna ayuda, pero no está ahí la respuesta plena.

CT: En relación con el lenguaje racionalista moderno que usted utiliza en sus obras, ¿cómo ha sido la asimilación por parte de la gente del hormigón en lugar de la piedra o del techo plano en lugar de techo inclinado?

LS: En el Ticino cada ayuntamiento tiene, por lo general, reglas de asentamiento y en la mayoría de los casos el techo plano está prohibido, el hormigón también, etc. (se trata de una actitud populista). Por tanto, si trabajo aquí con los materiales del lugar, con techos inclinados, etc., puede originarse un resultado ambiguo, ya que la gente del lugar habría pensado que estaba buscando en esta dirección mi lenguaje. De ahí que haya buscado un material que me obligara a una estética totalmente diferente de aquella existente. La intención era provocar un shock para evitar confusiones. En segundo lugar, me gusta el hormigón armado



31



32

31 Casa Morisoli Natalino, 1988.

32 Pórtico y gimnasio, 1984.



33



34

por algunas razones. Lo quiero mucho porque incluso antes de la posguerra el hormigón armado siempre ha sido el material culpable de todos los desastres de la arquitectura actual: la cementización, la petrificación. El cemento es un desastre. Por ello es un material no grato que hace presente sus características en muchos barrios. Cada material, si es bien utilizado, va bien. El tercer elemento era que en nuestra tierra la mano de obra es muy cara. Si no uso la piedra no es porque no me guste —la piedra me gusta mucho—, sino porque es un material carísimo, casi imposible de utilizar. El material, que desde mi punto de vista se acerca más a la piedra es el hormigón: en primer lugar, porque nuestras viejas casas, rústicas, eran todas de piedra: paredes de piedra. El techo, no era un techo, era una pared de piedra girada y no había zócalo. Era un hecho extraordinario, una unidad total que se corresponde con la búsqueda de unidad que también se daba dentro del lenguaje del Movimiento Moderno. Hormigón y piedra son dos materiales que incluso se aman, en el sentido de que el hormigón es en el fondo la piedra endurecida con arena de río, agua y cemento, por lo que sus componentes están muy ligados a nuestra situación.

Entonces, una vez realizado el plano regulador de Monte Carasso, el primer trabajo que hice fue la ampliación del cementerio. ¿Y qué cosa hice? Hice tumbas prefabricadas en hormigón. Mandé colocar algunas de ellas en el cementerio y después creé un jurado conformado por mujeres ancianas del pueblo, ya que el cementerio —que ha llegado a convertirse en centro— es su lugar de encuentro. Lo que quería era ver la reacción de estas mujeres ante el hormigón. Tuvimos suerte y ellas no sólo lo aceptaron, sino que se mostraron muy entusiastas con la propuesta, por lo que el éxito fue total. Es importante señalar que era la primera vez que se colocaba hormigón visto en el cementerio; lo normal era encontrar mármol u otros materiales nobles. A partir de ahí resultó más fácil introducir el hormigón en otros edificios. Uno de los primeros edificios que suscitó reacciones positivas fue la *Casa del Sindaco*, y su aceptación se dio por encima de cuestiones estéticas. Esta casa ha llegado a convertirse en un elemento de referencia en el lugar, por lo que estoy convencido de que si hoy se tuviera que demoler esta casa habría una gran oposición por parte de la gente. Existe un amor y un cariño que une a la gente con estos lugares.

Y la otra cosa extraña en Monte Carasso —y de la cual ya he hecho alguna referencia— es que en nuestro reglamento no hay ninguna indicación con respecto a los materiales. Hay una libertad total. La realidad es que de cincuenta nuevas construcciones cuarenta y cinco están hechas con hormigón visto, techo plano, etc. Este es un fenómeno que sucede sólo en Monte Carasso. Es una especie de imitación que no tiene nada que ver con el hecho de que guste o no guste, sino que es un signo que han aceptado desde el principio, al igual que el techo plano. Pero todo esto ha conllevado un gran esfuerzo de acercamiento a la gente: explicar a cada familia el sentido y el valor de estas formas y materiales, ya que de lo contrario no se comprende nada. Este esfuerzo era necesario, pues era la única manera de favorecer la aceptación. Yo les he explicado que hago los techos horizontales para no llevar a cabo una falsificación de una forma que no somos capaces de realizar en la actualidad con los mismos materiales y funciones. Por ejemplo, el techo inclinado de piedra era muy frío, por lo que el desván cumplía la función de aislar térmicamente la casa. ¿Qué se hace hoy? En los mismos edificios se utiliza el techo metálico con aislamiento, con lo cual el sentido del techo inclinado cambia completamente, se anula su auténtica belleza y se convierte en *kitsch*.

CT: Cuando la arquitectura no se relaciona con la ciudad, sino con la naturaleza, ¿cómo se establece esta relación con la cultura? Una casa que no está sometida a los condicionantes propios de una parcela urbana puede resultar demasiado frívola como resultado de esta aparente libertad.

LS: Yo diría lo siguiente: al hacer una casa en la naturaleza existe siempre una contradicción inicial, ¡seguro! Fundamentalmente, yo estoy en contra de la ocupación del territorio mediante chalés dispersos y defiendo la densificación de la ciudad, ya que la ciudad es la patria natural del hombre. Por tanto, es lógico que primero se deba superar esta contradicción. Un ejemplo de lo anterior es la casa Kalman. Esta casa se sitúa en un terreno en el que la topografía tiene una fuerte presencia. Mi intención era que a través de la casa se evidenciaran los valores orográficos del lugar. De ahí que, por un lado, se dé una aparente adaptación a la topografía mediante el muro que se curva, al mismo tiempo que se le opone el muro recto que soporta la terraza. Es justamente gracias a este muro contrapuesto que es posible realizar una lectura precisa de la curva de la colina y, visto desde abajo, también permite ver la forma de la colina que está sobre el muro. Por tanto, en el momento en el que doy un paso para adaptarme debo encontrar inmediatamente el antídoto. Creo que esta casa es una clara muestra de esta búsqueda. Crear un paisaje que antes no estaba. A esto se refirió mi amigo Paulo Mendes da Rocha cuando, en una conferencia, pronunció aquella frase casi blasfema: "La naturaleza es una mierda". Yo alcé la mano y dije: "Yo estoy de acuerdo con Paulo". La naturaleza *in se* es naturaleza. El hombre siempre ha tenido que luchar para transformar la naturaleza en cultura. Por eso no se trata de que la arquitectura se integre en un sitio, sino de que cree un nuevo sitio mediante una relación de contraposición y no de sumisión. Fue a partir de estos principios fundamentales que yo concebí esta casa.

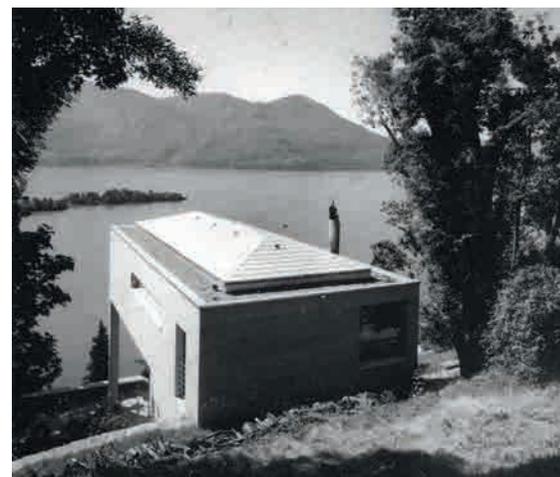
CT: Esto quiere decir que la arquitectura hace visible la naturaleza, pero para ello es fundamental que no se confunda con ella. Es lo que explica Martin Heidegger cuando menciona el ejemplo del palo que al ser introducido en un vaso de agua parece estar roto.¹³

LS: Es un fenómeno formidable esta relación entre arquitectura y naturaleza. Por ejemplo en la casa Diener, que está emplazada en la colina, existen unas magníficas vistas panorámicas del *Lago Maggiore* y las islas de Brissago. El punto interesante en esta obra es que desde fuera estas islas se ven pequeñas en la lejanía, pero cuando se miran desde la sala de estar las dos islas ocupan todo el gran ventanal. Por tanto, estas islas se vuelven inmensas. Sin embargo, cuando uno camina hacia el ventanal las islas se alejan. La arquitectura es una especie de máquina que te permite ver la realidad de forma diversa, incluso aparentemente opuesta. Las islas siempre han estado ahí, pero la cotidianidad hace que se pierda el interés por ellas. Cuando se entra en la casa las islas aparecen en escena de una nueva manera. Habría sido imposible colocar la casa de tal manera que las islas quedaran en el centro de la vista. Lo que hice para lograrlo fue poner una ventana de suelo a techo; el suelo, el techo y los dos pilares que soportan la habitación de la planta superior terminaron de encuadrar las islas en la lejanía. Si yo camino dentro de la estancia las islas se mueven conmigo. Este fenómeno lo conocía, pero no era consciente de su funcionamiento. Si el objeto es cercano es difícil de centrar, pero si el objeto es la luna es más fácil.

CT: ¿Tiene ahora algún proyecto en marcha en Monte Carasso?



35



36

¹³ Cfr. HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica*, Barcelona, Gedisa, 2003, p. 110.

35 Casa Kalman, 1976.

36 Casa Diener, 1990.



37



38

37 Casa Diener, 1990.

38 Casa Diener, interior, 1990.

LS: Sí, un par de proyectos muy interesantes, pues concluyen, finalmente, el proceso de restructuración del centro del pueblo. Por un lado, está la ampliación de la escuela. El proyecto de 1979 preveía cerrar el claustro de la escuela con un ala hacia el suroeste que no fue realizada. Con el paso de los años el patio del antiguo convento, al haber quedado abierto, se convirtió, curiosamente, en la plaza del pueblo. Por esta razón decidí, finalmente, no cerrar ese patio, manteniendo así un espacio público de gran importancia para la vida del pueblo. Al presentarse de nuevo la necesidad de ampliar a escuela, decidí colocar la nueva dentro de patio, pero esta vez contigua a la iglesia, de manera similar a la que ya existía y fue inexplicablemente destruida en 1965, junto con otros edificios anexos. La nueva ala, hecha en hormigón visto, deja libre la planta baja, conservando así los restos arqueológicos del antiguo convento medieval. Mediante esta implantación se consigue entablar un interesante diálogo con el pasado y configurar un conjunto unitario.

Es interesante comentar que a las nuevas aulas se llega a través de un pasillo colocado en la parte superior y se baja por una escalera ubicada en un espacio de doble altura. Es el proceso inverso al que se aplicó en las aulas de la primera intervención.

Por otro lado, existía el requerimiento, por parte del pueblo, de una sala polivalente; la cual se ubicaría entre el anillo viario que delimita el centro y el cementerio. Yo le propuse al alcalde ir un poco más lejos y hacer una sala de conciertos: pero una sala de concierto a nivel europeo. En el Ticino no existe una sala de este tipo. Mi proyecto contempla una sala cubierta y una sala a cielo abierto que comparten escenario. De esta forma puede ser usada durante todo el año y puede acoger tanto eventos de gran nivel como celebraciones locales.¹⁴ Monte Carasso debe potenciar el hecho de haberse convertido en un lugar de referencia local, nacional y mundial. Desde hace años vienen realizando aquí festivales, exposiciones, encuentros, etc., de gran nivel. Un ejemplo de esto es la potente intervención temporal que has visto en el patio de la escuela y que ha sido realizada por el artista Felice Varini, quien está afincado en París (ver figuras 44 y 45).

CT: Ciertamente, me ha sorprendido mucho encontrarme una obra de este tipo en un lugar tan pequeño como Monte Carasso. Al caminar por sus calles se percibe una gran vitalidad, un gran optimismo y una gran confianza en las propias capacidades y valores, lo cual ha sido potenciado, en gran parte, por el acertado proceso de transformación que usted ha ido incentivando en este lugar durante más de veinte años.¹⁵

¹⁴ La ampliación de la escuela fue realizada en 2008, pero la sala de conciertos no se construyó. El pueblo decidió volver a la idea de inicio de una modesta sala polivalente (*Casa delle Società*), la cual fue construida también en 2008, en el lugar antes mencionado, pero está semienterrada.

¹⁵ Una parte de este espíritu, y de la intensa relación que existe entre Monte Carasso y sus habitantes, se puede apreciar en el documental titulado: *Monte Carasso as a Common Ground*, dirigido por Alberto Momo, que fue presentado en la *Biennale di Venezia* del 2012.



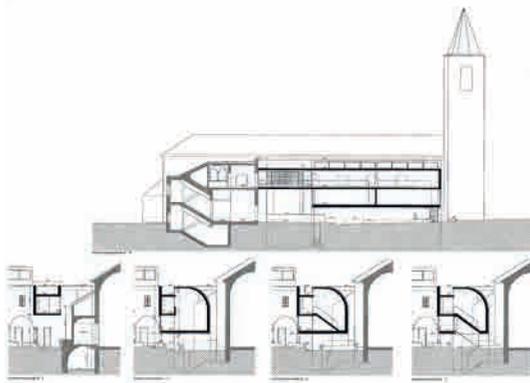
41



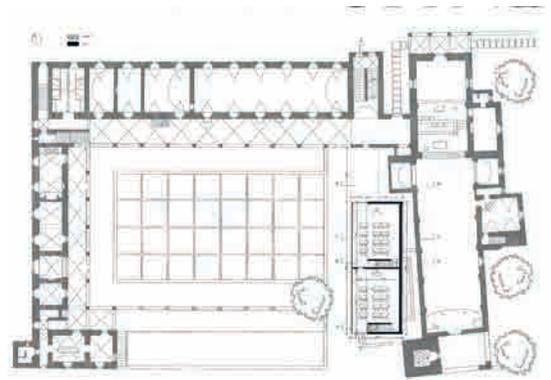
39



40



43



42

- 39 Patio de la escuela (Carlos Tostado).
- 40 Aula (Carlos Tostado).
- 41 Vestigios del Convento. (Matteo Aroldi).
- 42-43 Planta y secciones de la escuela.



44



45

44-45 Corredor interior y patio de la escuela con obra de Felice Varini "Archi e corone", 2004 (Carlos Tostado).



**CONVERSACIÓN CON JOSÉ ANTONIO RAMOS
SOBRE ÁLCAZAR DE SAN JUAN**



Ignacio Vicens y José Antonio Ramos (www.vicens-ramos.com)

1. Casa en Hospital Asilo
2. Casa Rosa
3. Casa Rivas
4. Casa Molina
5. Casa Escribano
6. Casa en Santa María
7. Casa en el Carmen
8. Casa Aurora
9. Casa Zarza (proyecto)
10. Casa en San Antón
11. Casa Ortega
12. Santa Clara
13. Escuela de Idiomas
14. Santa Quiteria
15. Arenal
16. Consermancha
17. Mercado y centro social
18. Plaza de España
19. Santa María
20. Residencia de Ancianos
21. Crematorio

Nombre de la obra: Actuaciones en Alcázar de San Juan
 Arquitectos: José Antonio Ramos e Ignacio Vicens
 Ubicación: Alcázar de San Juan, España
 Fecha de actuación: 1980 a la fecha

Calle Barquillo, Madrid, 14 de julio de 2006

CARLOS TOSTADO: Una primera pregunta, a un nivel más general, sería: ¿cómo definirías tú el lugar? ¿Qué es para ti el lugar? ¿Qué te evoca el lugar?

JOSE ANTONIO RAMOS: Yo creo que eso va evolucionando, porque el lugar pasa de ser una cosa que no te das muy bien cuenta de qué significa, de ser algo que casi entra dentro de la intuición, del recoger las situaciones que allí se encuentran, a ser algo que a medida que vas trabajando es una cuestión que la ha ido variando el propio trabajo. La propia arquitectura va haciendo que tengas que ir pensando en todos los conceptos que atrapa la arquitectura: el lugar, el sitio, la función, la estructura... Todo eso de manera general lo sabemos, lo comprendemos, pero cuando uno se pone a trabajar en concreto cada cosa, cada matiz, que tiene la arquitectura cobra un potencial que podría ser excepcional. Excepcional si supiéramos desgajarlo, encontrarlo y ser sensibles a lo que significa. Cada una de esas mismas palabras, yo creo que se puede pasar ligero sobre ellas y casi no decir nada o, poco a poco, a lo mejor en el tiempo, que es lo que yo quiero dejar casi claro, el lugar podría ser igual que la función, igual que la estructura, igual que un programa, igual que el tiempo, igual que el espacio..., algo que viene a ser recogido de manera casi inconsciente. Que lo manipulas, andas con él y de manera intuitiva lo llevas para adelante. ¿Qué pasa? Que a medida que trabajas cada una de estas nociones —y estoy hablando de todas las nociones en general. Luego nos centramos más en el lugar—, cada uno de esos conceptos que intervienen en la arquitectura, tienen un potencial extraordinario, tienen un potencial muy grato y eso se va descubriendo a medida que vas trabajando y vas pudiendo pensar en las obras en particular y en los sitios en particular.

Dicho eso de manera general, creo que el lugar, la definición del lugar sería otro misterio más que nos tenemos que encontrar. Y tan excepcional que creo, desde mi punto de vista, que el lugar es algo que está esperando. El lugar es algo que se está haciendo y, al mismo tiempo, que está esperando. Lo que se está haciendo tiene tanto valor, porque tiene tanto tiempo detrás: es casi la misma humanidad la que va manteniendo el lugar, lo ha ido generando, lo ha ido cualificando, lo ha ido variando; es decir, que sobre el lugar existe una historia que es de siglos, es antiquísima, casi desde la creación. Entonces, pasar ligero sobre el lugar sería una frivolidad. Porque algo que viene dado, que viene atado, que viene pensado, que viene trabajado y que viene creado, desde tantos y tantos años, se nos deja como herencia en un momento determinado para cualificarlo y para ver qué capacidad ha tenido el hombre para hacer de un lugar que va evolucionando un lugar lleno de atributos y de cualidades —y podemos pensar en cualquier lugar, todos los lugares nos valen. Y luego lugares en los que esa historia ha sido pobre y no ha llegado a darle cualidades —porque el lugar lo vemos muy bien cuando está casi fabricado, cuando tiene sus dotes, sus cualidades. Nos vamos a Roma y vemos una plaza y decimos: "¡Este lugar!", y hablas del lugar como algo excepcional, como algo terminado, algo que tiene ya para siempre unas cualidades hasta poéticas de escritores, de pintores; todo el mundo puede hablar, pintar, soñar con ese lugar. Pero luego la arquitectura se va encontrando con lugares que tienen la misma historia —la historia en el sentido de tiempo— pero el lugar no está fabricado, no le ha llegado el tiempo todavía, no le ha llegado el momento de que ese lugar esté completo o haya que hacer cosas sobre él.



47



48



49



50



51

Entonces, sobre esta misma palabra, cuando llegamos a estos momentos o a situaciones en las que el lugar no está formado y tienes que intervenir en el lugar (y si tienes que intervenir es porque no está formado. Es decir, tienes una herencia pero se te manda que intervengas en el lugar), a mí me parece que es una de las cualidades de las que no podemos prescindir. Y no sólo no prescindir, porque eso sería una frivolidad, sería una cuestión antinatural a la propia historia del lugar cuando sólo con ese concepto del lugar con sus atributos, con sus potencialidades, con las posibilidades nuevas que vienen, se puede ir organizando casi un lugar definitivo, un lugar acabado, o que si no va a estar acabado, va a estar en ese proceso de acabado que va a permitir que empiece a ser una situación pensada, soñada, visitada, pintada, poetizada, por todo el mundo que pueda vivir aquello.

Entonces, la cuestión de lugar para mí, no sé muy bien la definición que le daría como resumen, pero está en el sentido de que no hay arquitectura si no hay lugar, no hay comienzo de proyecto si no hay lugar, no hay nada si no hay lugar. Quiero decir que saltarse un lugar —puede ser que se hiciera y puede haber miles de mecanismos— que esté diciendo, influyendo, añorando, queriendo o manteniendo sería como querer hacer arquitectura sin poner materiales encima del terreno ¿no? ¿Hasta dónde llega su importancia? Pues yo creo que hasta donde llegue la sensibilidad del arquitecto en trabajar sobre el lugar. Me consta que los arquitectos cualificados tienen que ser muy sensibles con el lugar, porque tienen la capacidad de ser sensible ante las cosas, ante todo. Son sensibles a los mecanismos sociales, son sensibles a los tiempos, son sensibles a la filosofía, son sensibles a miles de cosas a las que la humanidad no es sensible, ¿cómo no van a ser sensibles a la materia prima que se les da ya? Entonces, me parece que también es una cuestión de sensibilidad, si somos muy sensibles al lugar, estaremos haciendo las cosas muy bien; si no somos sensibles al lugar, sonará la flauta o no sonará la flauta.

Te hablo de lo que pienso, luego se hace lo que se puede, pero me parece que el lugar es una entidad poética y es un misterio. Con lo cual no es para hacer de él algo frívolo, sino que me parece que es la materia prima de donde debería, con habilidad un buen arquitecto, sacar los proyectos. No necesita nada más, es saber lo que el lugar tiene y lo que al lugar le falta; y ahí tiene que notarlo, y no es un notar funcional, no es un notar de necesidad, es un notar que va más allá, es mucho más íntimo.

CT: Has hecho mención de todo lo que ha ido configurando ese lugar, dándole forma, como un proceso histórico que es temporal en el cual aquello se va construyendo. Y luego está ese proceso que continúa en el que hay unos requerimientos que pide el lugar, que se tienen que alcanzar, como una visión, digamos, lanzada hacia el porvenir. Saber dónde está uno en el lugar a veces es complicado. Todo este tema de la historia y del proyecto me parece que se relaciona mucho con esto: hay ese encuentro de lo que viene, de lo que se recibe, con lo que uno tiene que aportar o llevar a otras generaciones. Parece que existe la necesidad de ese encuentro, pero, por otro lado, comentabas una cosa que a veces puede hacer dudar —y me gustaría saber tú cómo concibes esto—: se trata del hecho de pensar que hay ciudades que parece que ya están acabadas o que el lugar tiene lo que tendría que tener —Roma o lugares en particular (una plaza) en los que dices: "aquí parece que esto está hecho". Entonces uno se encuentra con estas ciudades en las que se percibe en el ambiente esa sensación de que ya no se pudiera hacer nada más. ¿Hasta dónde el lugar puede llegar a un acabamiento tal en el que diga uno: aquí ya no se puede hacer nada más? Da la sensación de que ante ciudades como Venecia o Roma el arquitecto se sintiese impotente. ¿Realmente aquello está tan acabado o aún piden más?

¿Sigue existiendo todavía esa relación entre el proyecto y la historia en estas ciudades o la historia ha establecido una hegemonía y el proyecto asume que ya no puede continuar?

JAR: Yo creo que un primer dato que deberíamos de considerar es que la arquitectura nace de la necesidad. Si no hay necesidad no tiene por qué hacerse arquitectura, o no se tiene por qué construir. Entonces, una primera cuestión a resolver sería: ¿hay necesidad en esas ciudades o en esos entornos de hacer algo que falta, que sería imprescindible? Porque responder a eso ayuda a que nos quedemos muy tranquilos. Si la respuesta es: "no hay necesidad de hacer nada" y las cosas están acabadas, tal vez sea el momento de aceptar que las cosas tienen, no un final, porque la vida sigue y aquello con el paso de los años se deteriorará, y puede que surjan otras necesidades que ahora no tenemos y que dentro de algunos años vengan. En los tiempos de Piranesi, Piranesi dibujaba porque no podía construir. ¿Y por qué no podía construir? No tanto porque no hubiera necesidad, sino porque no había con qué construir. Era una época económicamente vacía para poder construir: ya no existían los mecenas, las grandes obras, los gremios cambian, las situaciones cambian y resulta que de pronto ya no se construye. Luego resulta que la economía, los tiempos, hace que aquello se construya. A medida que se va sumando el tiempo las cosas se van construyendo y se van acabando: Roma o Venecia son situaciones que están construidas. Solar existente, vamos a suponer que dices: "no hay". Necesidad, dices: "pues no hay". Vamos a ver si hay o no hay necesidad de construir, o qué es lo que necesita y si necesita incorporarse allí. A mí de partida me importaría que las ciudades estuvieran... no muertas, porque la muerte la da la sociedad y mientras haya una sociedad que la viva aquello no está muerto, lo que ocurre es que está acabada. Yo he pasado por entornos en estas ciudades donde me parece que llegada una obra aquello cobró de pronto unas cualidades inenarrables y se cerró. Por tanto, si por allí alrededor hay una obra paralela o alrededor de esa placita será una pura anécdota, algo que no intervendrá prácticamente en el lugar porque el lugar se cerró, obtuvo las cualidades. Si nos vamos a la plaza de Siena, vemos que la plaza de Siena está cerrada. Si se cae una casa o hay que demoler una casa o hacer una restauración se hará, pero eso no alterará ninguna de las cualidades que tiene ese lugar.

A veces nos enfrentamos con temas que son imposibles, porque dices: la ciudad está acabada, realmente acabada. ¿Y tenemos que aceptar eso? Pues sí, tal vez haya que aceptarlo y disfrutarlo, y decir: pues se acabó, porque el tiempo corrió muy deprisa para ellas y con una cualidad muy buena. El que se haya cerrado una ciudad es debido a la calidad de la ciudad; porque si la ciudad no hubiera sido de calidad no se cerraría en la vida: se demolería para construir, se tiraría para rehacer y la ciudad estaría abierta. Lo que ocurre es que cuando ha aparecido la calidad, la calidad hace que se echen las llaves y se diga: "si es que aquí la calle está terminada, la plaza está terminada, el entorno está terminado", porque llegó a un nivel de calidad muy grande que es impensable que alguien lo pudiera derribar para hacer otra cosa. No entra dentro de nuestras cabezas. ¿Por qué? Porque lo que se hizo, se hizo muy bien, y por lo tanto conviene mantenerlo.

Ese es un matiz que aclara un tanto la problemática. Y volvería otra vez al tema de la necesidad porque a veces por teorizar podríamos pensar qué pasaría en el supuesto de que hubiera que construir en estas ciudades, podemos imaginarnos las situaciones, pero la situación no es real: no hay necesidad de construir. Otra cosa es que apareciera la necesidad de construir porque la sociedad demanda esta cosa o tal otra, o hay zonas que se van a demoler porque están en mal estado, o hay solares que hay que reconvertir, eso lo dicta la propia necesidad. Entonces, si apareciera la necesidad habría que obrar, punto. Es decir, habría que



52



53



54



55



56



57

55-57 Casa Unifamiliar en Ibiza I, Jesús Ibiza, 1984.

construir. ¿Y cómo? Pues tienes una historia, tienes un lugar con unas cualidades y aparece una arquitectura de otro tiempo que va a incorporarse, a rematar y a seguir construyendo ese lugar, que debería ser de tal calidad que cuando se construyera ese huequecito que falta otra vez volveríamos a cerrar el círculo hasta épocas en las que apareciera otra necesidad. En Venecia hemos visto que ha habido proyectos que parece que hubieran sido posibles. ¡Ojalá hubieran sido posibles! ¿Por qué?, porque existía la posibilidad... Vamos a suponer que existía el solar, la posibilidad y la necesidad. Le llegó la hora en los años 60 o en los años 50 o en los que fuera. Es decir, en ese momento ese tiempo tuvo la oportunidad o se le dejó a ese tiempo la oportunidad de que construyera, lo que allí había surgido, o la necesidad que allí había surgido. ¡Ha surgido en ese tiempo!, pues que se haga en ese tiempo. ¡Qué surge en el nuestro!, pues que se haga en el nuestro. ¡Qué surge dentro de 7, 10 o 20 años!, pues será el encargado de incorporar en esa ciudad... No debería asustarnos nunca el lugar, esa polémica de decir: ¿y cómo actuamos, qué habría que hacer y qué no hacer? Cuando surja la necesidad y la oportunidad no se tendría que actuar de manera demagógica diciendo: "Señores, como todo esto es tan bueno y tenemos sospechas sobre la arquitectura que estamos haciendo, no vamos a edificar porque sería contraproducente". Esa es la muerte del hombre, que el hombre en un momento determinado dejara de creer en el propio hombre: "es que somos menos hombres que los que había y como somos menos hombres que los que había nosotros no actuamos. Dejamos correr el tiempo. ¿Por qué? Por Dios, lo valioso es lo antiguo". Eso es una demagogia y una estupidez. ¡Señores, surge la oportunidad, la necesidad de construir, construyamos! ¿Y cómo construimos? Con nuestro tiempo, con nuestros medios y con nuestro saber. Con toda la desfachatez del mundo y con todo el respeto al lugar, evidentemente. Sería un reto maravilloso. Si alguien echa algo de menos es que en Venecia no se hayan hecho las obras que en su momento se pudieron hacer. ¿Por qué? Porque habría una comisión de patrimonio que diría: "No, por Dios, Venecia no, porque se va a destruir Venecia". Me parece que es una actitud demagógica. Yo no creo en esas cosas. Creo que son cuestiones políticas, interesadas, partidistas, de ecologistas, de sociólogos... Si los medios de comunicación protestan y aparecen firmas, será por firmas. Pero será pura demagogia, porque las cosas que tienen en sí una naturalidad tan grande no podemos complicarlas. Creo que hay una sensatez en todo y yo creo que esa sensatez. Yo me atrevería (y cualquier arquitecto se atrevería) a construir en cualquier ciudad del mundo y sería un reto maravilloso decir: ¿qué hacer en esta ocasión que me ha venido? Por un lado, cerrar la llave —que es cerrar la historia y cerrarlo todo— me parece que no es digno y, por otro, querer abrirla sin necesidad me parece que es una frivolidad. Podríamos imaginarnos que en Venecia no se construyera por una necesidad, sino que fuera un efecto político: "¿el construir me beneficia políticamente? Pues voy a construir". Y a lo mejor nace de ahí el intento de construir. Pues también sería una frivolidad. ¿Tenemos la necesidad de construir? ¿Aparece el solar para construir? Pues hagámoslo. ¡Qué no aparece! ¡Qué no hay necesidad! Pues dejémoslo estar, que vengan otros y ya harán cuando se caigan las cosas. Cuando llegue el momento ya vendrán y construirán.

En este tema creo que lo atractivo para la arquitectura es que siempre se pudiera construir. El deseo es que cada tiempo pudiera estar interviniendo, y cuando decimos que cada tiempo pueda estar interviniendo tenemos que tener en cuenta que a veces los tiempos son largos. Pueden pasar cien años. A lo mejor en Venecia o en Roma no hay una arquitectura moderna porque no se llegó a hacer, pero quizá dentro de siete años esos proyectos que no se han hecho —porque se trataba de Venecia— se logren hacer y demuestren que la arquitectura se puede incorporar a esas ciudades.

Hay una palabra de la cual se habla muy poco en arquitectura y me parece que es básica: que la arquitectura nace de la *necesidad*. No nace de espuma de pensamiento ni de relaciones sociológicas y filosóficas, sino de la necesidad. Cuando surge una arquitectura nace por un motivo: porque se necesita construir algo para que lo use el hombre. Entonces tendrá que nacer de esa necesidad, no nos podemos inventar otros temas ni otros argumentos. Y cuando demostremos la arquitectura, que se puede demostrar desde muchos puntos de vista, creo que el primero tendría que ser (aunque se cuentan muy poco los proyectos de esta manera): había este encargo, había esta necesidad y había este problema. No, no, se empieza en que los colores..., las relaciones de no sé qué..., las telas que fluyen cuando se mueve el aire. Bien, bien, esas cosas irán viniendo en el proyecto, pero hay una necesidad y hay un lugar y hay un programa. Es decir, ¿para qué hacemos una cosa? ¿Qué es lo que buscamos con esa cosa? A lo mejor es muy simplista todo. A veces los pensamientos son muy reductivos o muy simples, pero son los que están por encima. Son los primeros que te salen. Quizá las cosas se podrían ahondar y profundizar de otra manera, pero son los que salen en seguida.

CT: En todo esto sale una cuestión que me parece que es fundamental. Hemos empezado hablando del lugar y de las relaciones que hay en el lugar, pero ha salido el terreno en el cual nos movemos: *la arquitectura*. Has dicho que la necesidad es el elemento a partir del cual la arquitectura se justifica. ¿Pero qué es para ti la arquitectura? ¿Qué responde, desde tu punto de vista, a esa palabra?

JAR: Esto es más complejo todavía. Definir esto es difícil, pero sé lo que querría decir cuando hablo de arquitectura. No todo es arquitectura. En esto soy de la misma opinión que los maestros del pasado: que la Arquitectura no es toda la arquitectura. Sólo hay Arquitectura con mayúscula y luego existe la construcción. Creo que la arquitectura, cuando se ha hecho muy bien, nos ha enseñado qué es la Arquitectura. Si el hombre no hubiera llegado a esas cotas de la arquitectura podríamos estar hablando de otras cosas, y pedirle otras cosas, y conformarnos con unos niveles. Cada uno es sensible a unas obras, pero está claro que todo el mundo encuentra unas obras que para él son vitales, que son excepcionales, que lo conmueven y lo llevan a unas situaciones emotivas, sugerentes, vibrantes, de alto nivel. Entonces, cuando uno ha percibido todo eso ha dado con la Arquitectura. Ha encontrado qué puede dar la Arquitectura, y en el momento en que alguien se ha encontrado con algo de ese calibre, evidentemente, ya no se puede conformar. Puede aguantar o tolerar muchas situaciones, pero internamente tiene que saber que Arquitectura no hay tanta. Él ha percibido esa Arquitectura, ha dado con ella, y sabe lo que ha sentido, lo que le ha movido y adónde le ha llevado. Entonces, ¿qué le pediríamos a la arquitectura? ¿Qué sería esa arquitectura? Pues yo diría, para ir resumiendo, que mientras la arquitectura no tenga ese carácter poético... y digo ese carácter poético porque no me salen palabras, porque se podrían definir las cosas de otra manera, pero carácter poético es ese potencial que tiene una obra de evocar o de insinuar o de provocar. Ante la poesía vemos que unas cuantas palabras cambian el talante del hombre. Parece que está diciendo lo mismo, pero cuando lo dice con esas palabras el mundo entero se cierra en esas palabras: se conmueve, le hace pensar, se hace interior, se hace profundo, se hace cósmico..., sólo con unas cuantas palabras elegidas en un momento determinado. Quiero decir que dentro de la poesía ese carácter poético de las letras, que lo vemos claramente o ese carácter poético que puede tener también la pintura en un momento determinado, lo tiene la arquitectura en grado sumo, excepcionalmente. Con un potencial infinito, y digo infinito porque hemos entrado en *Sant'Andrea al Quirinale* o hemos entrado en el Panteón o hemos entrado en *La Tourette*. Es como si de pronto el universo estuviera encerrado en una obra de arquitectura, que puede ser que a una persona la centre, le de pensamiento, le



58



59



60



61



62

de conocimientos y le dé como un ahogo muy especial y un ser hombre hasta las entrañas. Sintiendo hasta las entrañas, conmoviéndose hasta las entrañas y evocando unas sugerencias, unas ganas, un potencial, una aprensión de las cosas y una inteligencia sobre todas las cosas que nacen gracias al contacto con esa obra. Entonces, ¿qué le pedimos a la arquitectura? Eso. ¿Y lo conseguimos? Tal vez no, porque somos mediocres o no tenemos capacidad suficiente, pero está claro que a la arquitectura hay que pedirle eso. Es como si nos faltara realmente el aire. ¿Y por qué falta el aire? Porque estamos en contacto con algo que nos lo quita: la fatiga aumenta y uno nota que físicamente, preceptivamente, el cuerpo está recibiendo como latigazos que van a la mente; quiere encontrar las cualidades de aquello, está emocionado, está vibrando y está como enaltecido de que realmente en la humanidad se pueda encontrar una obra que te transmita tal cantidad de cosas. Todas las cosas que transmite luego tienen sus definiciones, sus comentarios y sus porqués, pero el caso es que hay una reacción física y emotiva que no tiene palabras. Eso es lo que se le pide a la Arquitectura, ese carácter poético. Mientras que no tiene ese carácter poético y no ahonda en ese interior del hombre, se puede quedar en pura necesidad —como habíamos hablado. Nace de la necesidad, no la inventamos, no hacemos arquitectura como se pinta un cuadro. Yo puedo hacer un cuadro sin que nadie lo necesite, sólo lo necesito yo para pintarlo. Es una necesidad de expresión nada más. La arquitectura hay que construirla, tiene que nacer de una necesidad, ese es su origen. Es otra disciplina, pero su final es que eso tiene que evolucionar en ese proceso constructivo hasta que dé ese carácter poético. Y hablo siempre de carácter poético porque es la definición que nos lleva siempre a lo escondido, a lo que no se llega de cualquier manera. Podríamos entrar a un edificio, bajar, subir, hacer uso de él e irnos y no hemos percibido allí ningún carácter poético, ningún potencial poético en todo aquello. Claro, interviene mucho que la persona que sea muy sensible, pero sobretodo interviene que la obra provoque, que llame la atención en el sentido en que ahonde en esas cualidades. Mientras que no lo tiene no es Arquitectura. Este carácter poético tiene también muchos ramalazos, porque podríamos decir que la poesía es una interiorización del hombre siempre, pero no se sabe en qué camino: si del bienestar o de sacrificio o de penar. No lo sé, son cuestiones más profundas que están en relación con el arte en general. Pero la arquitectura no es un impresionar, sino que es algo que tiene que ir más adentro. Y como que ya está hecha, como ya hay ejemplos, hasta que no vuelve a haber ejemplos de ese tipo se va rellenando mientras el tiempo va avanzando, esperando que surjan esos ejemplos. Si nos preguntaran a cada uno: "dime las diez obras que te hacen sentir como inenarrable esta situación", penaríamos un buen rato en decir diez; si nos dicen veinte, penaríamos más y si dicen treinta penaríamos más, y cada vez se nos haría más difícil, porque no los hemos vivido, o no hemos estado, o no los hemos recorrido, o no los hemos visitado como para hablar de esa manera de ellos. Pero al final no hay tantos. Y desde luego, para contemplarlos creo que en arquitectura hay que visitarlos. No es una cuestión que se ve desde lejos. Se puede, porque alguien te enseña, alguien te lo hace ver, alguien ha encontrado la poesía y te lo ha transmitido y tienes anhelos; ves que aquello es excepcional y lo intuyes. Pero realmente la arquitectura se ve cuando te enfrentas a ella y te provoca; es una situación de tú a tú. No es una cuestión que tiene que ser trasladada por otro, sino que tiene que ser siempre un encuentro personal.

CT: Tengo otra pregunta de talante general antes de profundizar en algunos casos concretos de tu obra. Hemos hablado del lugar, de la historia y el proyecto, de la arquitectura, pero hay algo que a mí me está generando muchos interrogantes: el papel que juega el límite en la arquitectura. El límite se puede entender de muchas maneras, pues los límites pueden ser físicos: un muro o unos árboles; también pueden ser límites virtuales e incluso pueden ser límites de relación entre el pasado y el presente. Me parece que la arquitectura se construye a partir de algo. Algo sin lo cual

la arquitectura comienza a desvanecerse o no se materializa. ¿Hasta qué punto los límites son fundamentales? Antiguamente había una definición muy clara de la ciudad debido a su forma compacta, a una muralla.... Se podía decir: "la ciudad llega hasta aquí, es esto". También estoy pensando en lugares muy específicos, como por ejemplo Stonehenge. Un lugar en el cual se establecen unos límites bien definidos a través de elementos muy claros que buscan marcar una diferencia entre lo sagrado y lo profano, dentro fuera, etc. Se ha configurado un lugar con un valor y la arquitectura está ahí para señalarlo.

JAR: Yo creo que los límites no han sido constantes nunca. Me da la impresión de que los límites son algo que se está moviendo continuamente. Y aunque tengan muchas acepciones o muchas ramas en las que nos podríamos entretener hablando del límite, creo que la primera impresión que tengo es que históricamente el límite nunca es el mismo. Porque las creencias y los tiempos también han tenido sus propios límites. Cosas que nadie se atrevía a traspasar en un momento no solamente son traspasadas, sino que ya no se cree en ellas. Con lo cual, un límite que era histórico ha dejado de ser interesante, de ser querido, y se ha traspasado no porque se quisiera traspasar, sino porque realmente ya no es límite; ya no tiene la capacidad ni la cualidad que tenía cuando ese límite existía y ahora existen otros. Por lo tanto, el límite es una cuestión que va cambiando, que va alterándose y que no es un valor constante. Tenemos que aprender a apreciar que eso es así, y la misma ciudad lo va demostrando: una ciudad no se salía de su muralla, pues el límite era la muralla, y por más que se apilaban las casas y se retorcían unas con otras no se salían, porque ese límite era prohibido. Se podía construir todo lo que se quisiera, se podía ser muy virtuoso construyendo, pero de ese límite no se pasaba. ¿Y por qué no se pasaba? Porque el que pasaba moría, pasar no era seguro. Entonces, era un límite que existía y que hacía arquitectura, hacía ciudad y condicionaba todas esas cosas. Cuando el territorio de fuera es seguro ese límite ya no existe; el límite será otro, será un límite de recorrido, de transporte (hasta dónde puedo llegar andando, en un carro o en un coche). Entonces la fisonomía de la ciudad ha adquirido otros límites y otras nociones. Ese concepto de límite, como es evolutivo, tiene ese carácter y, por lo tanto, se tiene que ir moviendo y la arquitectura se tiene que ir moviendo con ese límite.

Luego hay otras nociones del límite que también son muy atractivas, porque estamos hablando de un límite más físico o más visible. Lo que sí está claro es que la arquitectura —y eso lo he encontrado en alguna frase de algún maestro— tiende al límite. La arquitectura y la ciudad, como la condición del hombre en general, tienden al límite. Cuando ha investigado un antídoto ese es el límite, pero ya está pensando que con no sé qué aditivos va a conseguir que sea más efectivo. ¿En qué estamos viviendo? En los límites del avance humano. Y la arquitectura igual, necesita llegar a la línea del extremo para que sea buena arquitectura. Es como una buena condición: la arquitectura tiende al límite, y tiende al límite también conceptualmente, estructuralmente, puede tender al límite hasta en la relación con los clientes. ¿Por qué? Porque la tendencia al límite agota o hace más excelsas las posibilidades de que aquella obra sea extraordinaria. A veces quedarnos más abajo del límite es como quedarnos más allá de las posibilidades que tiene aquello. Hoy en día la arquitectura ha ampliado técnicamente sus límites. El constructivismo ruso tenía unas añoranzas y unos ideales por encima del límite técnico de su época. ¿Qué ocurrió? Que no se hizo. Es decir, la mente humana tenía unos límites y la capacidad constructiva tenía otros. ¿Y dónde se ha quedado? En papel. Llegaron a los límites para expresar y dibujar obras que su mente generaba, pero las características constructivas y monetarias de la época tenían otros. En la arquitectura ocurre que cuando se pasan los límites ésta no se hace. Puede tender al límite, puede llegar al límite, puede quedarse a un paso del..., pero como se traspase



63



64



65



66

65-66 Rehabilitación del Convento de Santa Clara y su entorno, Alcázar de San Juan, 1988-95.

la frontera de esa época no se hará. Será un documento de investigación, de vanguardia o de lo que sea, pero no será algo realizado. Con el constructivismo creo que es muy claro. Era una confianza ilimitada en la técnica: la arquitectura se tensionaba, se deformaba y se volcaba para expresar todo el esfuerzo y toda la jerarquía de esas estructuras y luego la máxima obra que se construía con ese talante era de madera y clavada. No había una industria por detrás que abastecía esas ideas. Se pasaron. No hay documentos, no existe una herencia de ese tiempo porque no se ajustó a esos límites. Por eso Melnikov hablaba mucho de los límites, como diciendo que la arquitectura tenía que tender al límite. Pero tender al límite quería decir tender a sus posibilidades. Como lo traspases ya no es posible, ya no es arquitectura, ya no es nada. Es como la negociación con un cliente: la negociación con un cliente, dado el cliente y dada la obra, tiene un límite. Si tú estiras a un cliente más allá de lo que el cliente puede dar, no se hace la arquitectura, se rompe y se abandona. Alguien rompe la relación, alguien deja de creer en alguien y aquello ya no llega a su fin. Ahora, llegar al límite es como empujar a las personas a que den el máximo: tanto al arquitecto como al cliente, como cuestiones también económicas. Me imagino que la cuestión económica también tendrá un límite. Quizá en otros tiempos era una manera de hacer arquitectura, se hacía pobre porque no había más dinero. Porque si no se arruinaba la situación y no era posible terminarla. A lo mejor el dinero puede llegar a no ser un límite, con lo cual ¿qué? El límite está ya en otro lado. Entonces a mí me parece que es una palabra que es preciosa, me parece que es muy interesante y me parece que es educativa, porque la tendencia hacia el límite es también la tendencia del hombre. El hombre también tiene que estar empujando, dice: "no sé volar, pero me voy a hacer alas para ver si...", y me caigo, pero he llegado de aquí a allí, y a partir de ahí me mato". Pues bueno, ya has marcado un límite. Pero, ¿qué ocurre? Que tendiendo al límite ahora vuela, va al espacio y ahora tendrá otros límites con los que trabajar. La arquitectura creo que va por el mismo camino.

Esos límites a veces también son conceptuales, son retos a la propia sociedad; porque hoy en día la arquitectura también está retando a la sociedad. La sociedad es más frívola y la arquitectura también es más frívola, y de momento se llevan bien porque las dos están hablando de lo mismo. Tal vez cuando algo de todo esto se desajuste las cosas ya no se podrán realizar. O cuando alguien cambie la táctica, pues a lo mejor los límites son otros y las cosas se tendrán que hacer de otra manera. O la sociedad ya no admite la obra solamente *fashion*, de embelesarse mirando una imagen superflua. Pero mientras la sociedad admita esa obra, la arquitectura, evidentemente, estará empujando hacia los límites que tenga. Y si el límite que se le plantea es frívolo, pues llegará hasta el extremo, a cogerlo al máximo. Cuando se pase, ya no podrá ser, pero hasta el extremo lo podrá ir cogiendo todo. Por eso se dan los acontecimientos que se dan. Creo que esa situación de límite es muy atractiva y es para meditarla y pensarla. Hasta profesionalmente e individualmente todos tenemos nuestros límites. El límite también es una cuestión personal. Yo puedo aprovechar la situación hasta el límite, yo quiero tender hasta el límite, yo puedo tener mis límites, y mis límites pueden ser que no creo en determinadas cosas. Entonces como yo no creo, ahí he puesto una barrera y un límite. "Eso no lo acepto ¿Por qué? Porque no creo, no es algo que sale queriendo de mi ser, sino que es algo que pone muchas barreras; no lo veo claro, no me convence, no lo veo ético". Todos los hombres ponemos nuestros límites, yo los puedo poner en un terreno, otro arquitecto los puede poner en otro y puede ponerlos en los que yo me estoy defendiendo. Es decir, que a lo mejor para mí la arquitectura significa una serie de cosas y ahí me expluyo como hasta el límite, pero, por otro lado, pongo barreras, porque no quiero, no me interesa, no me llena. Pero otro arquitecto podría hacer todo lo contrario: "no quiero esta arquitectura que investigáis en vuestro lado y yo quiero los límites en este otro lado". Pero ha puesto otra barrera, ha puesto la barrera en mi cami-

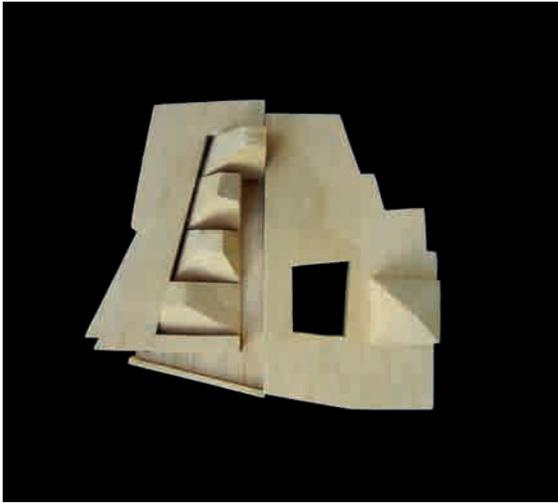
no. Con lo cual, cuando venga a visitar mi obra, no le gustará, no le interesará. ¿Por qué? No es porque no sea interesante en sí, sino porque ha puesto una barrera personal, igual que yo he puesto la barrera en otro sitio. A lo mejor sin saberlo, pero como me parece que es una arquitectura que no me llena, que no me deja tranquilo (con la intranquilidad no se vive), entonces le pones un límite. ¿La podrías hacer? Sí, a lo mejor sí, quien sabe. Pero no la defendería, me daría incluso vergüenza explicarla y me daría vergüenza hablar de ella a las personas como si no fuera un chiste. Decir a las personas las cosas como si fuera una mofa —no creyéndotelas— es muy difícil. Es un teatro, y para eso hay que ser actor y hay que tener otras cualidades. Si tú no sabes explicar una cosa o no la explicas con confianza, pues resulta que no te vas por ese camino, aunque pudieras no vas. Y otro puede encontrar que ahí se siente con confianza, divertido, frívolo, maravilloso... Muy bien. Quiere decir que ahí está ahondando hasta los límites que le están dejando. Pero evidentemente la arquitectura tiene los límites en otro lugar. El arquitecto tiene sus límites. Yo siempre he pensado —y lo sigo pensando—: "quiero aparecer en una obra sin prejuicios y sin ideas preconcebidas —precisamente también como un tema de respeto al lugar. A ver, ¿qué pide el lugar?" Porque a lo mejor yo tengo una manera de hacer, una tendencia. Pero yo no quisiera que esa tendencia influyera en los comienzos, quiero que el lugar hable por sí solo y que pudiera ser una arquitectura que no fuera la preconcebida que yo quiero tener. ¡No quiero tenerla! Pero, evidentemente, me voy dando cuenta con el tiempo que sí la tengo. Quizá no formalmente, pero la tengo porque sé los caminos por los que no voy a ir. Que los tengo prohibidos. Y los tengo prohibidos porque los quiero tener prohibidos, mientras que mi conciencia no me diga que abra esa puerta. Y evidentemente esos son mis límites también. ¿Por qué hay obras de un mismo autor que se parecen? Se parecen porque es una persona que no puede dejar de ser lo que es. No puede estar abriendo todos los caminos de investigación porque son bastante complejos como para estar cambiando. Pero sí que cada lugar requiere una abertura y unas miras muy amplias para decir: "independientemente de todo mi hacer, ¿qué está pidiendo este lugar y qué hay que hacer en este lugar?". Evidentemente luego está la capacidad que tiene cada uno, pero de momento hay que nacer con esa libertad o debería ser deseable que se naciera con esa libertad. Pero reconozco que luego, *a posteriori*, uno va viendo que existen límites y los tenemos todos.

CT: Has dicho que hay límites que si se rebasan provocan que una obra se quede simplemente en un sueño. Sin embargo, hay límites que se pueden pasar. ¿Pero hasta dónde se tendrían que pasar? Hay límites, por ejemplo, que están establecidos por una relación, pero que se podrían romper. Hoy en día el límite o la relación entre lo público y lo privado, es un límite social que se establece a nivel cultural y que siempre se puede forzar o llevar más allá; con lo cual se podría realizar esa obra aunque el límite social se establezca en un punto determinado. Existe una tendencia en la actualidad de intentar hacer más permeables o más difusos los límites en la arquitectura: más transparencia, más libertad de movimiento en el espacio, en las relaciones, en los funcionamientos. Mies ya estaba en esa búsqueda. Y hoy en día hay muchos arquitectos que están intentando ir aún más allá. Pero así como hay arquitectos que tenderían a que esos límites fueran más marcados, posiblemente dentro de la misma cultura hay arquitectos que intentarían que aquello fuese todo abierto, que todo se pudiese hacer en todos los sitios. ¿Hasta qué punto esta cuestión del mundo, de la arquitectura, de la ciudad, del hombre, tiene unos límites que, aunque se pudiera, no se deberían romper? ¿Hasta dónde el arquitecto puede forzar las cosas y decir: se ha hecho porque es posible? Pero aquello ha tenido una repercusión en la ciudad, en la familia o en quien habita ese lugar. Es un enfoque ético.

JAR: Claro, pero como esta visión también está en duda... No sé si es la arquitectura la que tira de la sociedad, yo creo que es la sociedad la que tira de la arquitectura. No creo que el error nazca de la arquitectura



67



68



69

(me parece. Esto es matizable). Me da la impresión que no nace de la arquitectura. La arquitectura creo que, como toda expresión artística, manipula, investiga y crea, bajo las situaciones y el caldo de cultivo que tiene. Es lo que se le presenta lo que manipula, entonces se le presentan situaciones donde no hay nociones claras de límites: de lo privado a lo público, por ejemplo; de intimidad, pues no hay nociones claras de intimidad y no hay nociones de intimidad porque se está perdiendo, podríamos decir de manera tradicional, hasta la vergüenza. Existe como un descaro social. La propia educación social es la libertad de todo, hasta la libertad de pensamiento en todos los sentidos: no hay categorías que nos unan a todos, sino que casi cada persona forma sus categorías, cada persona se hace su mundo, y cree o no cree, y se hace su propia historia personalmente. Existe esta especie de situación diluida. Esto es una cuestión social, no es una cuestión que la ha formado la arquitectura. Esto es una situación que se genera con los tiempos, con los antidotos que una persona puede estar queriendo probar ante una cosa que antes era casi prohibitiva; ahora se prueban y eso genera otras situaciones, relaciones familiares... La arquitectura coge todo eso. Coge esa situación que existe y la recrea. Y entonces ve que las viviendas ya no son estancas, que las viviendas son mucho más abiertas, que las relaciones con el exterior son más amplias, que las personas no son tan interiores, sino que son más exteriores, con lo cual no se tiene vergüenza de que te vean o que no te vean, de que pasen o que no pasen, y que compartimentos para que el servicio no se cruce con el señor. Se piensa que esa era una arquitectura muy atascada, a lo mejor fenomenal, pero bajo una situación social. Cuando todo eso se va al garete la arquitectura se limpia y se convierte en el *loft*, y se convierte en cristales a la calle, y en los espacios públicos ya no pasa nada porque veas un cuadro al mismo tiempo que estás oyendo el ruido de una cafetería, porque también el cuadro que estás viendo se oye dentro del murmullo normal y es la información que bulle. Entonces se hace híbrido todo y puedes estar en un museo oyendo música o el ruido del bar, o puedes estar en un bar leyendo un libro, o puedes estar en una sala donde hay conferenciantes y al mismo tiempo la gente pasando por allí. Pero es porque a lo mejor al día siguiente, allí, ante toda esta cantidad de usos, se hace desde un baile hasta un desfile de moda. Hay unas situaciones que no las genera la arquitectura —yo creo que vienen socialmente generadas— y la arquitectura lo que hace es que, dándose cuenta de ellas, les da forma y las lleva al límite también; vuelve otra vez a llevarlas al límite. Uno puede decir: "es que no hay divisiones", las divisiones son de los propios grupos de gente.

Me parece tan maravillosa la arquitectura que puede generar todo eso, me parece genial, me parece excepcional. ¿Por qué? Porque puede dar respuesta a una situación que viene latiendo y de pronto le da forma a algo que existe, pero que está metido en los ambientes antiguos. Y de pronto se genera un museo, un lugar de usos múltiples donde no hay tabiques y la arquitectura es diáfana totalmente. ¿Y cómo se entiende? Pues porque este es un grupo amarillo, y quien dice un grupo amarillo dice un grupo más denso, y por el espacio que hay entremedias se divide la conversación. Pueden estar como si estuviera compartimentado y al mismo tiempo teniendo unas percepciones espaciales interesantes, emotivas, que es un potencial para la arquitectura. Me parece lícito, me parece correcto, me parece que ahí la arquitectura nunca va a fallar. Y no va a fallar porque está dando respuesta, investigando, lo que la sociedad le está pidiendo.

La arquitectura ha dejado de ser ejemplar para la sociedad, como lo era en tiempos políticos. Eran tiempos en que había que arreglar el mundo y la arquitectura tenía que ir de vanguardia arreglando ese mundo. Yo creo que ahora el mundo se ha puesto de vanguardia, la mente humana se ha desarrollado y las relaciones sociales han tirado por otros lados. Y la arquitectura lo que está intentando es balbucir esa situación. Y

genera nuevos espacios y nuevos conflictos y nuevas alternativas de lo público y lo privado... Y me parece excepcional, me parece grandioso, porque está respondiendo a la situación que le están pidiendo. Y no sólo a lo que le están pidiendo, sino al límite de lo que le están pidiendo. De tal manera que el hombre a veces no se reconoce en esos espacios, aunque sea un hombre frívolo y superfluo. Lo meten allí y se ve perdido porque lo han sobrepasado. Un buen artista sobrepasa a todo personaje y lo pone en una situación de límite. "¡Ah!, ¿tú quieres que sea todo diáfano? Pues toma diáfano, todo diáfano". Puede llegar a esa situación. ¿Y eso funcionará? Pues claro que funcionará. ¿Qué pasará mañana? Pues que a lo mejor mañana esas obras habrá que compartimentarlas o se demuelen o son atemporales o quién sabe lo que podrá ocurrir. Pero me parece que a nivel conceptual no hay nada prohibido en la arquitectura como para no adentrarse en esos territorios. Yo sería de los que me adentraría en esos territorios con muchísimo gusto, siempre que la arquitectura mantuviera mis límites. Hay límites que podría coger perfectamente y trabajar tranquilamente, y hay otros que no. Que no los haría nunca porque creo que son contraproducentes para la misma sociedad. Ese aspecto ético quizá en otras personas puede ser que no tenga valor, pero hay otras para las que tiene mucho, porque toda su vida se centra en la ética. Entonces, una arquitectura centrada en la ética y una arquitectura no centrada en la ética, a lo mejor producen las mismas cosas, pero la noción de cómo aparecen y de cómo se desarrollan está en caminos muy contrarios. A mí me apetece mucho meterme en los límites sociales de todo esto, pero siempre desde un punto de vista ético ¿Por qué? Porque el hombre es ético por encima de todo. No puede ser algo que se quite en un momento determinado, no se puede quitar. Ahora, tiene un desarrollo infinito, y hasta en una sociedad, digamos, desgastada la arquitectura sería excepcional. Incluso hablando de esa misma sociedad desgastada; porque la sociedad romana estaba desgastada, la sociedad medieval estaba desgastada, la sociedad de los tiempos de las grandes conquistas y de los nuevos mundos era una sociedad desgastada, pobre. Donde los que mandaban, mandaban y los pobres eran pobres, donde había favores y donde todo el mundo medraba como podía. Y en esos tiempos, con ese caldo de cultivo, aparece una arquitectura excepcional. Una arquitectura ejemplar que ahora valdrá más o valdrá menos, pero había documentos ejemplares. Uno no se imagina a Quevedo o a Velázquez pintando en una sociedad que era lo peor, no la que hay ahora, sino peor, donde no hay dinero, donde nadie trabaja, donde hay pillería, donde hay favores, donde hay una inquisición que te quema en cuanto haces no sé qué, donde todo el mundo roba... En ese ambiente que es asqueroso, de podredumbre y penoso, se genera Velázquez, Quevedo o Góngora. Y en el fondo los poemas de Quevedo son poemas críticos. Él está llegando al límite que le deja el palo que tiene en la cabeza; entra y sale de la cárcel con más asiduidad que los ladrones, porque en cada poema que hace medio mundo que se siente aludido. Está dando garrotazos por allí y está llevando al límite la situación social de todo aquello.

Entonces, me parece que la arquitectura no debería despreciar nada (no quiero decir que los niveles sociales sean los más ejemplares y lo que uno desearía; no es eso, son los que son). Esos que son generan posibilidades de una arquitectura que siempre es para mejorar esa sociedad y que, a lo mejor, trata temas que pueden estar en el candelero en ese momento. Pero la arquitectura puede hacer de cualquier situación algo ejemplar. Y cuando no sea así es porque es una mala arquitectura, que la hay. Es una arquitectura tan frívola que no llega al límite de las posibilidades que tiene, sino que se queda en las primeras intuiciones, en los primeros datos. Es penosa, precisamente, porque no ha investigado la situación y no ha querido hacer arquitectura de alto nivel a partir de esos datos, sino que se ha quedado en algo muy literal o en las ramas. Y es mala porque el que la ha hecho no ha dado más de sí, pero



70



71

70-71 Casa en Hospital Asilo, Alcázar de San Juan.



72



73

no porque la sociedad de los tiempos que corren obligue a que la arquitectura tenga que ser mala, ni mucho menos. En eso no creo nunca. La sociedad, los pensamientos y las relaciones de límites de lo público y lo privado pueden estar en movimiento —y me parece genial, porque la vida va cambiando—, pero la arquitectura siempre tendría que ser ejemplar, el límite de esas situaciones en calidad. Y no siempre todo vale; ahí ya entraríamos en obras concretas, entraríamos en situaciones concretas. Es decir, ¿qué entendemos por calidad? ¿Dónde se ha dado calidad? ¿Dónde se ha hecho un manifiesto? ¿Dónde no se ha hecho un manifiesto? ¿Dónde se ha sido frívolo queriendo ser frívolo? ¿Dónde se le está engañando a la sociedad y dónde no se le está engañando? Puede haber mil cuestiones, pero me parece que la situación social nunca debería ser un problema para el arquitecto, pues esos cambios él los podría manipular y hacer muy buenas obras. ¡Y se ven, se ven! Hay obras de Sejima que están en plena vanguardia, que están lidiando con todas estas cosas y que son excepcionales. Uno no se cree cómo puede haber un purismo tal. ¿Qué pinta un hombre de nuestra época en unas obras como esas? Unas obras que son en el fondo la explicación de su tiempo, pero que al mismo tiempo lo enriquecen. Es como si dijéramos: "te voy a dar un paseo por una obra de nuestro tiempo, bajo el influjo de todas nuestras acciones, que recoge al hombre con los mismos datos de su tiempo y lo lleva a un mundo mágico: lo eleva. Es una obra debida a ti, a tus necesidades, a tu momento, pero tan excepcional que no te deja en la misma situación, sino que te permite descubrir que no eres tan superfluo como pareces. Te voy a poner en tu lugar, te voy a colocar en tu ser de verdad". No voy a hacer desmerecer ese carácter ético del que hablábamos antes. Ese carácter ético es una cuestión de principio: se es o no se es. Quien no lo sea allá él. Como dicen los políticos cuando hacen acuerdos: "No, no. Esto es ya una cuestión renunciable, si tenemos que tratar sobre esto se acabó el diálogo". Es una cuestión de decir: "No me vas a convencer de que el hombre es no ético, de que no tiene una ética o de que no tiene un espíritu. Si vamos a hablar de esto mejor no hablamos, sencillamente no converso. Es una cuestión que no es tratable". No es de las cosas en las que yo te cedo un porcentaje y tú me cedas otro porcentaje. Es lo que es. Y como es lo que es, eso es intratable. No es negociable, esa es la palabra, no es negociable. Ahora, el arquitecto que dice: "No es negociable la ética", conoce la sociedad, conoce su sentido, conoce lo que quiere, conoce lo que están pidiendo, conoce todas esas situaciones y le da lo que necesita. Pero siempre para llevar al hombre a una mejor situación: recuperarlo. ¿Hasta qué nivel la arquitectura puede ayudar a recuperarlo? Pues no lo sé. Me imagino que la arquitectura que emociona hace que el hombre diga: "¡Caramba, no sólo veo televisión y como bocadillos y *Happy Meal!* Parece que además de crecer y de alimentarme tengo otras cosas, ¿qué serán esas cosas?". Pues menos mal que todavía existe el arte, y existen los museos, y existen las obras antiguas y las modernas, que seguirán existiendo para intentar sacar al hombre de su mediocridad.

CT: Ahora, entremos un poco en la obra que tienes en Alcázar. Ahí te has enfrentado a un lugar concreto —con su escala urbana y su escala arquitectónica— con el fin de transformarlo, de mejorarlo. Pero también se ha dado un enfrentamiento ante el propio desarrollo personal de tu obra a lo largo del tiempo. Por un lado, ¿cómo te enfrentaste a ese lugar y cuáles eran tus intenciones? Tratándose, en general, de pequeñas actuaciones dispersas ¿qué buscabas generar a través de ellas? Por otro lado, ¿se han ido influyendo esas obras mutuamente a lo largo de este dilatado proceso y cómo?

JAR: El caso concreto de Alcázar, que ha sido mi lugar de experimentos y de oportunidades, tiene como una secuencia muy clara. Alcázar, cuando llegué a ser arquitecto, ya no era un pueblo manchego, ni era un pueblo típico ni era un pueblo con raíces. Lo percibí mientras viví allí y lo percibí cuando terminé la carrera. Al-

cázar no tenía ese sello como sí que lo tenía Campo de Criptana y los pueblos de los alrededores, en donde se ha mantenido ese carácter popular más tiempo —quizá porque no han tenido incentivos externos. Siendo yo pequeño Alcázar tuvo una inyección muy fuerte con la finalidad de hacer un polígono industrial a su lado con una infraestructura ferroviaria tremenda y unos talleres ferroviarios también tremendos. Se convirtió en cabeza de zona, con lo cual llegaron bancos, llegaron negocios, llegó otra situación que no era la popular y la que venía desarrollándose en pueblos más sereno o más tranquilos. Entonces, yo no he visto nunca a Alcázar como un pueblo manchego con tradición. Es más, cuando yo he tenido que llegar a actuar ahí, todo lo que existía con una cierta tradición añeja de calles, de barrios... era sistemáticamente aniquilado. Y aniquilado porque cada persona adecenta su casa —pensemos que en una población las casas son su patrimonio y dan unidad a lo que podría ser el pueblo manchego encalado, de casitas pequeñas, austero, escondido, de callejuelas, que las ha tenido y que de alguna manera las tiene— quitando aquello que es más reconocible y que tiene más valor, y pone sus zócalos de piezas alicatadas, su jambeado de piedra artificial en las ventanas, sus aleros falsos, sus grandes ventanas de PVC, etc. La gente adecúa a los tiempos modernos sus necesidades: ya no quieren encalar cada año —porque en mi casa se encalaban los corrales cada año. Pero cada año que llovía se desprendía y volvía a salir el barro, y había que darle cal todos los años. Pero, ¿qué ocurre? Que llega un momento en que la gente ya no quiere encalar más porque puede hacerlo de otro modo: enfosca, pinta, alicata, pone ventanas de PVC, pone aislante..., y sistemáticamente todo lo que es esa tradición, con la economía y las nuevas posibilidades, se transforma. Segundo, aparecen bancos, aparecen arquitecturas nuevas, aparecen bloques, aparecen pisos y se va dando esa situación que va deteriorando aún más lo que podía quedar ahí de todo aquello. Entonces, cuando te encuentras con una población que no tiene carácter, ¡no lo tiene! —bueno, hay zonas y zonas—, no llegas a un lugar con el cuidado que ese lugar necesita, sino con todo lo contrario: con las ganas de querer introducir los valores de siempre o de reestructurar, o de rehacer los valores en los que tú crees, que son a veces menos formales y más ideológicos. Claro, estás inyectando materiales que no son intuitivos. La gente ve las obras y puede decir: "huy, qué moderna es esta obra", y a lo mejor esa obra no es moderna. Es una interpretación de todo lo que era la tradición de un pueblo de casitas pequeñas, manejando y manipulando esos conceptos, pero con materiales e ideas nuevas. Cuando esas casas se van incorporando, ¿dónde se incorporan? Pues a veces se incorporan en calles feas a más no poder, sin ningún carácter, horribosas. Piensas: "aquí puedo ser protagonista, pero descaradamente protagonista y además el único que va a tener interés...". He actuado a veces de esa manera, como diciendo, me fumo un puro y voy a hacer una obra que tenga cualidades en sí misma. Pero que no tiene nada que ver ni con ésta, ni con esa, porque no puedo identificarme con todo eso. Me he dado con esta situación, pero también he mantenido una relación con el lugar, con entornos en los que sí que había una secuencia: tradición, memoria histórica, ambiente, que me ha impedido que la obra se introdujera con ese descaro y ha sido más prudente, más sosegada, valorando las cosas que allí fluían y que se mantenían. Pero evidentemente siempre ha sido con mucha despreocupación, porque no he encontrado en Alcázar nada en donde atarme, nada en donde adherirme. Solamente en unos puntos muy concretos de viviendas pequeñas. Porque Alcázar tenía una zona de desarrollo que aniquilaba todo el carácter del pueblo, pero todavía sin hacer y en previsión de hacerse. Al mismo tiempo, surgían las promociones de viviendas adosadas, promociones de viviendas pareadas, promociones de viviendas todas iguales —que es a lo que nos ha llevado la economía. Y dices: "¿dónde está el talante de tradición?" Pues no está en ningún sitio. Yo lo descubría en hechos aislados. Ibas por una calle y de pronto veías una casona impactante de otro tiempo y decías: "toda esta calle, que es



74



75

anodina y sin interés, su razón de ser es aguantar y acompañar esta casa que se señala sobre ellas". Ibas por otro lugar y se señalaba otra casa. Y al final veías que la arquitectura de esa ciudad la constituían los hechos aislados de esas obras singulares que iban repartiéndose. No era tanto un conjunto, sino que era arquitectura puntual que iba brotando. Mientras que haya una arquitectura interesante la ciudad será recorrida o será reconocida por hitos, no por una trama, no por un ambiente, no por un ser de ciudad, sino porque va a haber elementos aislados o relaciones: la casa aquella, la obra aquella, el edificio aquel, la escuela aquella... Es decir, edificios que se relacionan con hilos más largos que lo que es su secuencia normal. Alcázar es un caso concreto. En otros lugares sería de otra manera, pero en el caso concreto de Alcázar yo siempre lo he tenido muy claro. También es cierto que si pudiera retroceder retrocedería en muy poquitas cosas. Con el paso del tiempo me he arrepentido de muy poquitas cosas, y si pudiera arreglar algunas las arreglaría para ser un poco menos brioso, menos inventor y a lo mejor más sencillo. Quizá tenía unas ansias de que Alcázar cobrara realmente cualidad y dabas el resto, como si dijéramos. A lo mejor una buena actitud habría sido pasar un poco más desapercibido. No hubiera estado de más. Pero en ese tiempo lo que creía era que Alcázar tenía que tener hitos, señales, agujas puestas sobre un plano. Algo que incorporara elementos, no tanto disonantes, porque yo no quería la disonancia, sino tratar de otra manera las cosas que allí se podían tratar, pero que evidentemente se señalan. Cuando vas por un lugar esto se señala, cuando vas por otro lugar esto otro se señala. Y hasta la que no se señala, al final se señala, porque siempre es una arquitectura con esa intención. Pero nunca he creído en Alcázar como ciudad, como ciudad que me daba algo, sino que era una ciudad a la que había que darle algo. Es muy distinto el caso de Campo de Criptana en donde yo he trabajado en una casa aislada. Y cuando he trabajado ha sido como la cosa más..., calles blanquitas... Aunque también lo están destrozando, porque se destrozán estos pueblos por su mismo carácter popular. Una ventana muy pequeñita se ha convertido en una muy grande con carpintería de PVC con cristal Climalit y unos aleros falsos. Pero aguantaba porque se veía mucho más serena, se veía blanquita en la distancia, los molinos arriba. Era como un patrimonio de la humanidad, una imagen ya establecida. En esas ciudades yo no he entrado para hacer disonancias, sino que yo entraba en una calle, evidentemente con una geometría distinta, pero con el mismo blanco, con el tratamiento de sombras que podía estar allí. Podemos decir que quiere pasar más desapercibida, porque el sitio no está pidiendo: "¡Oye, metan cosas de calidad!". Más bien "no metan ninguna si no quieren, porque todo el pueblo tiene un *look* especial, ya tiene calidad". No se basa tanto en que haya obras dispares. Es más, casi no las necesita, porque si aparece esa obra dispar, de repente se lleva un protagonismo que el pueblo no está pidiendo. Casi no sabes por qué calle vas y todas son un poco iguales, y subes al cerro y lo ves con sus tejados inclinados... Evidentemente existe un ambiente contrario a que se sigan manteniendo las tejas, porque igual que había tejas había tapias, había cobertizos y mil cosas que no son literalmente la teja, pero sí que veía que había que tener otro ataque en las actuaciones en esos lugares. Pero en Alcázar siempre me he visto con una desfachatez muy grande. No he creído nunca en Alcázar. Y lo que más me ha gustado de Alcázar es cuando iba por una calle y de pronto veía una casona y decía: "menos mal que está esta casona aquí, porque de lo contrario no tendríamos nada. Esa es feísima, esa es horrorosa, esa la están modificando". Era todo un horror en ese sentido. Evidentemente siempre he tenido en cuenta el lugar, siempre. Si no se ve eso literalmente es porque no lo habré hecho bien, pero lo he tenido en cuenta, lo he interpretado a mi manera. Y donde no lo tenía que hacer no lo he hecho. Pero Alcázar no tiene interés.

CT: ¿Cuáles son las obras que han recogido ese carácter o que se han visto estimuladas por el contexto a integrarse en el conjunto, más que configurar individualidades que le den carácter? ¿Y qué obras crees que podían haber sido más serenas?

JAR: Principalmente me he referido a casas o viviendas aisladas más que a edificios, porque los edificios públicos son al final tres, y los tres tienen una situación muy peculiar o característica. Pero en lo que es en la actuación de ir trabajando a lo largo de calles, creo que había sitios, que no eran de mucha calidad pero eran serenos, en donde he introducido una modernidad que no era necesaria. Lo noto, lo sé. Había ganas de fabricar, había ganas de expresar, había ganas de manipular, era una cuestión que estaba como en los papeles, en el ambiente, en todo. Y creo que donde he fallado es donde he sido más pretencioso. Hay casitas donde he querido forzar la situación y yo ahora me las imagino que si hubieran tenido dos huequitos geométricos muy bien puestos hubiera sido mejor, está claro. ¡Qué es lo que he hecho, por ejemplo, en el entorno de Santa María, en la casita que he hecho! Quise que pasara desapercibida, pues el entorno no necesitaba un objeto protagonista, la iglesia era la protagonista y no había que hacer allí alarde de ningún tipo. Creo que había que pasar desapercibido. Y en otras zonas que no tenían interés, pero que eran ensanches que tenían cierta uniformidad, tampoco había por qué introducir un elemento que llamara la atención y que gritara, y ha gritado. Esta por ejemplo de la nariz, me parece que es un tema más plástico, más de investigación, que se ha pasado a lo mejor de la raya. Luego hay otras situaciones que yo creo que están integradas, lo que pasa es que están integradas desde otros puntos de vista. Por ejemplo, la obra que está en Santa Quiteria a mí me parece que la hice con toda la intención del mundo de integrarla, de trabajar con materiales que ya no se estaban utilizando: como la piedra de Alcázar, esos tonos granates, esos tonos azulados, que son tonos que siempre han sido los propios del pueblo y que se pierden, pues nadie los ha recogido. Y yo quería recoger la piedra del lugar, quería recoger esas cosas que siempre han existido e incrustarlas en el entorno. Estamos hablando de una zona en las que las casas son muy distintas unas de otras y también la mía es distinta. Pero es distinta queriendo recoger el tono, la piedra, la masa, las características que se podían haber perdido. Y lo he hecho así, de esta manera, porque la casa que hay a la izquierda o la que hay a la derecha no generan uniformidad, sino que una es A, la otra se llama B y la otra se llama C; cada una es de una manera. Y creo que está integrada.

No he tenido voluntad de no integrar. A lo mejor hay zonas donde no había ningún interés. Donde está Comsermancha, por ejemplo, era una zona de bloques y de arquitectura dispersa, y allí no me integré con el lugar. Directamente el lugar no me dijo nada o más bien me estaba diciendo: "pon todo lo contrario a lo que hay". Es decir, viviendas tipo que podían estar aquí o en Benidorm, bloques aislados, construcciones de un modelo que podría estar en Galicia y además se localizaba en una zona ajena a la estructura de calles típica. En esta situación no quise obedecer a ninguna insinuación del entorno. Era una arquitectura aislada y lo que hice fue el objeto, punto. El objeto que sólo se mira a sí y que se contempla, que se ve por todos los lados y en el que te introduces. Esa obra podía ser trasladada a otro lado y no se llevaría nada del lugar, porque no tiene nada que llevarse del lugar; es sencillamente otra alternativa. Es decir, aquí se está haciendo todo esto, ésta es otra. Y como es otra me lo puedo permitir, porque no tengo que respetar nada, no tengo que respetar ninguna cosa. Es la que no tiene ningún enlace con el sitio, es un objeto blanco puro, inmaculado, geométrico, espacial, que casi tiene una relación únicamente con el terreno donde se apoya y ya está. Y si violenta algo me parece fenomenal. Todo lo que violento o lo que haga es porque es lo otro que se podía



76



77

76 Edificio Comsermancha, Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 1997.

77 Edificio Comsermancha, interior.



78



79



80

haber hecho. Era otra alternativa que podía ser mejor o peor, no lo sé; era como una caricatura: "tú haces eso, pues yo hago esto". Todos esos bloques podrían haber sido bloques maravillosos: blancos, con luz, con sombras, formando un paisaje alucinante, ¡pues no!, son los que son, y el que están haciendo al lado es el que es, y encima hay un colegio que es lo que es. Cuando yo llegué allí lo que yo quería hacer era lo que yo quería hacer, no introducirme en el lugar porque no hay lugar. Ese lugar es de esos que durarán mucho tiempo y que no le hacen falta a la ciudad; todo eso podría ser demolido y convertirse en otra cosa ¿Por qué? Porque ha crecido de manera especulativa, anecdótica. No ha habido tampoco una secuencia lógica de organización: zona de bloques, zona de ciudad, sino que se dejó allí un descampado en el que se colocó un colegio. ¡Si se necesita un colegio vamos a ver cuál es la transición entre lo que es la calle y el campo! Porque este era un punto en que se da la transición de una calle que de pronto sale al campo ¿Cómo es esa transición? Y se hizo con unos bloques por allí, con un colegio por allí, como quien reparte el terreno y dice: "¿dónde tenemos terreno para un colegio?" ¡Oye espérate! Porque a lo mejor hay que seguir con una serie de bloques, matizar todo esto. No metas edificios públicos aquí, aunque tengas solares; llévatelos al otro lado. Yo me imagino que todo el lugar de Comsermancha, si hubieran continuado los bloques hasta enlazar un paso de un lugar de calles a un lugar abierto, hubiese sido una aportación urbanística que se entiende. Lo que no se entiende es que frente a los bloques haya calles que llegan hasta allí y luego haya edificios públicos. Edificios públicos que no son bloques, que no tienen esa altura, que también son aislados..., no hay una trama urbanística que sea sensata; es insensato. Entonces, en esa insensatez, pones lo que te han encargado, pero no hay manera de trenzar eso. Es un mal de inicio.

Creo que el resto de obras están en diálogo con el lugar, excepto algunas casitas —de las que te he hablado antes— que pueden estar en calles que me han permitido investigar, particularmente, sistemas de cerramiento y cosas de este tipo. Y luego, por ejemplo, el asilo tenía una localización en el extrarradio. Era una cuestión aislada de la población, sin ninguna conexión con todo eso. Con un parque por medio, por lo que la relación fue más de imagen, imagen de la ciudad, ya que tenía que ser el edificio de entrada a la ciudad. Un edificio que no forma parte del urbanismo, ya que está en terrenos de las afueras. Es una relación con el territorio de fuera, con el ambiente y con la visión exterior, pues ese edificio se convierte, junto con las iglesias de Alcázar, en un hito reconocible. Tú pasas por allí en coche y estás pasando por delante de uno de los edificios más grandes que hay en Alcázar y que se queda en la memoria. Tiene que cumplir esa misión de un edificio particular que te llevas en el recuerdo de Alcázar. En un edificio que tiene que tener una relación mayor con la tierra del entorno, con la dureza que hay por allí, pero no tanto con la ciudad. Es más, la ciudad va llegando y se va a encontrar con el edificio. Porque, ¿cómo va llegando? Con naves, con edificios de viviendas... Este edificio es como un barco que navega por el campo. No quiere ser urbano, no se pensó ni estaba en esa situación. Luego a lo mejor queda recogido, pero dependerá de cómo sea recogido el que siga teniendo sentido. Porque su cabeza, su mirada, su distribución estaban de acuerdo a una situación que tenía en un momento determinado, por lo que tiene más vocación de estar aislado, estar solo, y ya está. El problema es de los que vienen. Yo no podía prever situaciones... Es más, todo el territorio que hay allí estaba planeado para campos de golf. Luego están las lagunas. Es un tanto problemático, ya que está en una zona en donde las arcillas son más impermeables. Pero bueno, si se edifica, el lugar es ese. Que lo interpreten.

CT: Cuando hablabas del constructivismo y de esos límites que a veces se rebasan con la ilusión de marcar un camino, me ha venido a la cabeza el trabajo de investigación que has llevado a cabo en el *Teresianum*.¹ Un edificio que se ha concebido como un trabajo de experimentación, como un objeto que intenta recoger todo lo que está detrás de tu arquitectura. Por eso no está pensado en un sitio concreto, sino que fue concebido como una utopía. ¿Qué papel ha jugado esta obra en tu arquitectura? ¿Qué es lo que buscabas ahí? A mí me recuerda la forma que tiene de asentarse en el terreno el asilo de Alcázar: es un edificio que cae en el terreno, macizo, y dentro de cual se trabaja el espacio, la luz, etc. Hay muchas obras que en el proceso de un arquitecto son como de investigación, no pretenden realizarse, construirse, pero también me interesaba ver, primero de tu proceso qué papel ha jugado, o si repercute, o si sintetiza o...

Por otro lado, pienso en obras que no se han construido por diversas razones, como el *Danteum*, pero que han tenido una gran influencia en el mundo de la arquitectura. El *Danteum* no está en Roma físicamente; uno recorre la Vía de los Foros Imperiales y no lo ve, ya que no está ahí. ¿Se puede llamar arquitectura a un objeto que no está construido y del cual no se puede tener una experiencia sensible?

JAR: En la vocación de inicio de una obra nunca voy voluntariamente preconcebido, eso está claro, aunque luego se puedan ver como esas cadenas. Pero evidentemente, y lo digo yo que soy el que lo hace, no voy preconcebido a nada. Esa es la intención. Pero claro, cuando hablábamos de que un lugar es un potencial sensible, que hay que ver cómo agarramos la gran riqueza que tiene —que también depende de nosotros, depende de que lo descubramos y que lo acariciemos. Y cuando hablaba de los límites, quería decir que uno se encuentra más satisfecho, más conforme y más feliz, trabajando determinadas cosas y no otras. Pues todo esto hace que al final —si uno tiene que echar la mirada para atrás— haya algo que conmueve mucho y que interesa mucho, que es como un inicio que sí que existe de las cosas, o por lo menos como algo metido en el subconsciente que sí existe. Evidentemente, yo he sido muy sensible desde que terminé la carrera a que todo lo que era la arquitectura, si tuviera que resumirla —que no es resumible, pero que está ahí debajo de todo—, al final es la definición que decían de que «la arquitectura es piedra sobre piedra». Yo me estoy dando cuenta ahora, al cabo de los años. Yo decía: "¿por qué tiene que haber una definición que diga que la arquitectura es piedra sobre piedra y está sobre el terreno?". Me parecía burda. Me gustaba más la del «juego de volúmenes bajo la luz»; ya empezaba a resonar algo. ¿Sabes que la de piedra sobre piedra y sobre el terreno es la mejor que existe? No encuentro otra mejor. Es muy simple, es muy literal, es muy obvia, es muy de tontos, como si dijéramos. Pues al final, es la mejor. ¿Por qué? Porque al final la arquitectura es algo que a mí me ha conmovido mucho, he dibujado mucho, sigo pintando... Hay una cuestión a la que soy sensible que me gustaría, y me imagino que a Chillida también, que manipula conceptos similares u Oteiza, manipula conceptos similares, Donald Judd, manipula conceptos similares y no se harta. Es que es una inquietud, es algo que le anima siempre, siempre ve caminos, siempre ve posibilidades. Pues aunque no lo lleve en la intención de cada proyecto —porque se ve que algunos no es literalmente así, por el lugar, por necesidad, porque quiero mantenerme con esa libertad— para mí la arquitectura sí que tiene una definición y para mí la arquitectura es un lugar que se produce como en una intersección entre la tierra y el aire. ¡Qué obviedad! ¡Sí, qué obviedad! Pero es profundísima. Ante un plano horizontal, horizontal, de la tierra y ante

¹ *El Teresianum* es tanto el título de la tesis doctoral presentada por José Antonio Ramos Abengózar en la UPM, como el objeto propio de sus investigaciones. Se trata de una tesis en la que el proyecto arquitectónico se utiliza como método de investigación. Dicho trabajo fue resumido y publicado en dos libros: RAMOS, JOSÉ ANTONIO, *A través del pasado dibujado*, (Colección Pr(e)posiciones. Desde), Madrid, Cátedra Blanca Madrid / CEMEX, 2009; RAMOS, JOSÉ ANTONIO, *Teresianum*, (Colección Pr(e)posiciones. A), Madrid, Cátedra Blanca Madrid / CEMEX, 2009.



81

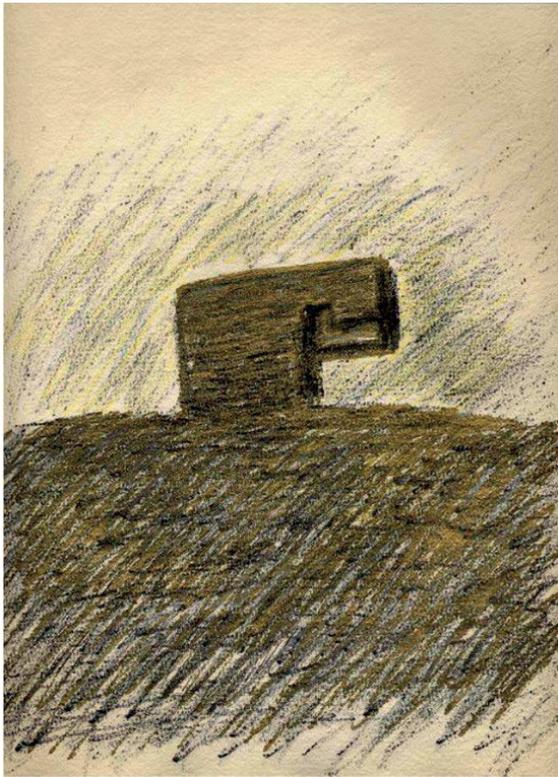


82

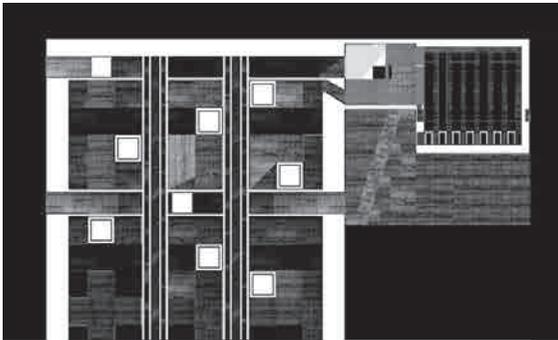


83

81-83 Vivienda unifamiliar en las Encinas, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2004.



84



85

Teresianum.

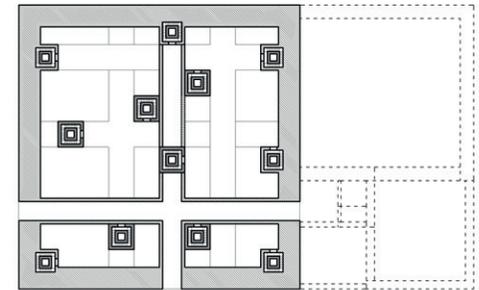
84 *Naturaleza levantada*, (José Antonio Ramos).

85 Sección longitudinal.

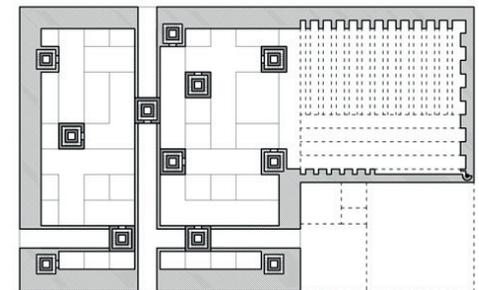
un aire que no tiene forma y que está arriba y que es una separación pero radical, la arquitectura genera... se deforma la tierra, se deforma el aire, se agarran, se enganchan y lo que era una situación casi de línea del horizonte se convierte en una situación de costura, de unión, más que de separación. Como si se atrapasen dos mundos que son la propia realidad del hombre. Esto, esa noción de la arquitectura que agarra en el terreno y que hace bajar la luz y el aire, se entrelaza con ellos y se anudan, y se generan las nuevas situaciones, necesidades o lo que sea, esa situación para mí es una sub-base. No es que esté pensando en ella, pero al final me convenció muchísimo, muchísimo. Y ahí puede haber lugar o puede no haber lugar. Es decir, puede haber lugar o puedes no tener lugar: lo aguanta. Puede ser la obra que sea —y en unas se verá más claramente que en otras—, pero ahí hay un mundo extremadamente interesante que a mí siempre me inquieta mucho. Y todos los temas que tienen que ver con la intersección y con la unión y con las cosas que no están tan separadas que hay que unir, con eso que ya no sabes si es el aire o la materia. Todo ese juego que aparentemente puede ser superfluo, que podría ser como un juego caprichoso, realmente es un mundo donde las obras pueden ser excepcionales. Ese juego lo tiene el Panteón, ese juego lo tienen todas las obras buenas de la arquitectura, con su estilo y con sus épocas. Entonces, esta reflexión sobre el encuentro de esas dos realidades, aunque a mí se me olvida con el tiempo y dices: "pues esto yo lo pensé y lo escribí alguna vez", me convence, me parece que es hermético, me parece que lleva una información añadida que nos sobrepasa a nosotros. Por eso, durante mucho tiempo todos esos trabajos: el Asilo, Comsermancha, han sido trabajos de esos encuentros donde la materia ya no se sabe si domina, el aire cómo se cuele, cómo se entrelaza, cómo entra la luz. Todo ese encuentro me parece que está muy elaborado en las dos cosas y llega un momento donde eso podría ser una fórmula o podría ser una cosa aburrida. A partir de ahí me deja de interesar, ya que no lo tengo como una idea única. Es algo que siempre está abierto y que es rico, pero no tiene por qué tener siempre la misma definición, o la misma habilidad de gestión de las cosas o los mismos espacios que generan todo esto. No, es que en un momento determinado, por razones de función, de época o lo que sea, se manipula de una manera, pero a lo mejor no se va a seguir manipulando de la misma manera. ¿Por qué? Porque a veces hay caminos agotados o hay caminos que hay que trabajarlos en matices que no han sido trabajados hasta ahora. Entonces, llega un momento en que la arquitectura —por lo menos la mía— la voy evolucionando, pero sigue la misma sub-base, el mismo encuentro de las dos realidades. Por eso el *Teresianum* sí que tiene mucho que ver. Porque el *Teresianum* es un trabajo de laboratorio donde se hace este encuentro, vuelve a hacer este encuentro, pero de una manera mucho más descarada, de una manera donde la necesidad sencillamente es de llevarte, de explicarte, de hacer que realmente es unión o ese traslado se produzca. Ahora el motivo es esa cualidad, la conquista de esa cualidad, la conquista de enganchar la luz, de enganchar el aire. Es preguntarse: ¿dónde está el comienzo del aire y dónde está el comienzo de la tierra? Tengo que buscar la puerta de uno y la puerta del otro. Yo tengo que enlazar las dos cosas, la arquitectura siempre los está enlazando, pero los está enlazando particularmente —con nombres y apellidos—, pero yo quería lo genérico, lo épico, como cuando el hombre hacía la torre de Babel y decía que quería subir, subir, subir y enganchar, por la punta tenía que estar dando en el cielo, no había más remedio. ¿Y dónde pincha al cielo? Aquí, en esta punta, como la montaña. Yo quería hacer la obra de las obras, épica, antigua, universal... ¡Qué es descabellado o es inocente! ¡Claro! La arquitectura siempre ha sido inocente y descabellada. Tatlin hacía unas alas para volar en una época en la que el avión ya funcionaba. El arquitecto siempre ha podido marcarse los retos que ha querido, le vinieran a cuento o no, fueran sensatos o fueran insensatos. Es una inquietud, punto. Y la inquietud se alimenta haciendo unas alas o haciendo un edificio que es épico. ¿Qué es

este edificio? Para mí es el edificio de los edificios. Es la madre de todos los edificios. Es el resumen de toda la arquitectura, el edificio por antonomasia. Es la definición del mundo. Es cósmico, es lo que sea. "¿Es tanto?" Seguramente no es nada de todo esto, pero está hecho con esa voluntad. Es decir, yo necesito enganchar esas dos realidades y trabajar con sus cualidades. Pero además con un motivo: que es el de llegar a una luz que aparece en el Panteón y que es inaccesible. Yo tengo que llegar, tengo que llegar a descubrir el misterio ¿Dónde está el misterio? ¿Cuál es el camino que tengo que recorrer para llegar a desvelarlo, para enterarme de lo que es, para conocerlo como un camino iniciático, hermético, de estos que están muy de moda: "voy a dar con el crisol, voy a convertir en oro la materia"? Va animado por unas cosas tan infantiles como esas, pero, al mismo tiempo, va trabajando conceptos como el de enlazar simbólicamente la arquitectura con lo que hablábamos al principio: ese carácter poético, ese carácter enaltecedor. Físicamente es una reproducción de eso. En la arquitectura lo que podíamos enganchar es el cielo. ¿Cuál era el anhelo de la cúpula que pintan en una iglesia? Es una arquitectura que busca llegar a engancharse con las nubes. Pues el mío era el mismo. Y creo que como toda arquitectura engancha esas dos realidades de manera concreta, yo la quería hacer... No tenía sitio, porque era la obra de las obras. No tiene ciudad. ¿Por qué? Porque es en el horizonte donde engancha el cielo con la tierra y la definición del hombre. Todas estas cosas que son de saberes universales —que no son ahora de la época, ni mucho menos—, en mi pensamiento estaban aunque fueran una ilusión. Yo uno la definición del hombre, ahí está definido el hombre, está definido su viaje, está definido su ser, su origen, su final, está definido el cielo, la tierra, está todo. "¡Oigan, mírenlo, visítenlo y muéranse si quieren o cambien la vida, porque esto es el mundo, el hombre...! Esto nunca lo he contado de una manera tan descarada, está camuflada de muchas maneras. Pero en el fondo es un resumen de todo lo que se iba trabajando. He hecho una arquitectura que en este caso a lo mejor coincide con arquitecturas de ese tiempo —porque también es volumétrica, muy cúbica. Todo esto va evolucionando y las inquietudes van pasando de un lado para otro—, pero su razón de ser venía de la matemática, venía de que las cosas son así porque son así. ¡Nadie puede tirarme ese edificio porque es lógico! No es mi edificio, es el edificio. Es que está fuera de toda duda. Es que no es porque yo he querido que fuera así, estaba. Yo lo he dibujado, pero está. "¡Qué no lo hemos visto!" Porque no miramos, pero está. Ese edificio no es un gesto mío, es un gesto deductivo, es un gesto matemático, es un proceso generado en la naturaleza y es una cosa que está, que no tengo que hacer yo, no tiene autor, es. ¿Es cúbico? Pues me vino muy bien porque ahí meto yo la luz, meto las tangencias y me viene como anillo al dedo. Pero es el resumen, no de mi arquitectura, sino de todas las arquitecturas. Es más ambicioso que todo eso: es lo genérico, lo épico. Todo edificio arquitectónico tendría que tener una relación con el Panteón, como el mío, aunque sólo fuera metafórica. El Panteón es el origen de todas las cosas, toda arquitectura tiene que tener relación con el origen de todas las cosas. Siempre podríamos terminar hablando del Panteón en relación con todas las obras. Pues todas las obras, según el *Teresianum*, tendrían que tener relación con el *Teresianum*. No sé de qué: si mucho, poco, de altura, de anchura, de luz, de volumen, de capacidad, de agudeza, de pureza, de arbitrariedad... Todas tendrían que tener una relación con él, porque la investigación iba por ahí, era de esta manera. Evidentemente eran las ganas que yo tenía de seguir investigando lo que yo quería hacer en la arquitectura. En la arquitectura yo quiero enganchar al hombre para meterlo dentro y que sea más que hombre. Este es el anhelo: "te voy a meter en una luz y en unos lugares donde aquello sea como un descanso; sea algo que posibilite otras cosas".

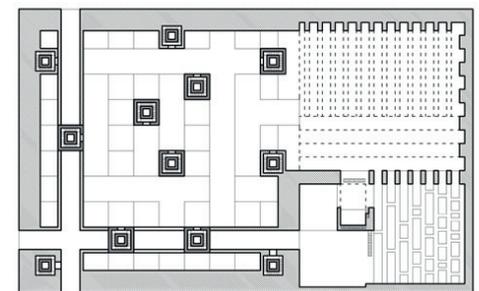
Si ese es el anhelo que siempre llevo, cuando tengo que investigar o hacer un proyecto hago el edificio que logra eso, pero no en un colegio, no en una residencia, no en una iglesia, no en un caso particular, sino que



86



87



88

Teresianum.

86 Planta por morada primera.

87 Planta por morada primera y segunda.

88 Planta por moradas primera, segunda, tercera, cuarta, quinta y sexta.



89



90

89-90 Edificio de viviendas en la calle Hermosilla, Madrid, 2003.

me lo hago a lo grande, me lo hago a lo bestia. Por eso tiene mucho que ver. A partir de ahí, si luego vienen otras investigaciones u otras cosas, pues ya vendrán, pero me quedé a gusto porque creo que la arquitectura, el lugar de la arquitectura, es ese encuentro. Además, esa es la definición que me cuadra: es piedra sobre piedra. ¿Y a qué dará lugar eso? Pues a la sensibilidad que pongas en esa piedra, y ya está. Pero, ¿qué ocurre? Que se apoya y se engancha al terreno, y por tanto al perfilar el terreno está deformando el aire que tiene alrededor. "¡Señores, ya estamos haciendo lo que teníamos que hacer!". Y una arquitectura se puede fabricar bajo ese concepto, si alguien la nota como la estoy notando yo. Cuando a Oteiza le dice: "el vacío es tal". Es que no todos vemos el vacío como Oteiza. Lo vemos y al día siguiente ya no lo vemos, ya queremos estar en otros lados. Llega un momento en que hay cosas que se clavan en lo profundo también, y si no puedes quitatelas de en medio. Y yo voy demostrando que hay gente que no se lo puede quitar. Pues bueno, mi sensibilidad o mis anhelos o mis posibilidades, creo que van cumpliendo las expectativas. Porque aunque yo me acuerde de eso y venga una obra muy de pabellones o no sé qué, en el fondo, en mí, siempre podrá ser interpretada como un material que se perfila, que brilla, que se pule, que se extasia..., que no deja de ser un material que tenga que venir a encontrarse con otra realidad. El material que se tiene que dignificar o un aire que se tiene que materializar, me da igual. Ves, eso yo nunca lo contaré de esa manera, pero eso es épico —aunque hay gente que me pueda decir que eso no es épico. En cambio la puedo camuflar — toda la arquitectura que hago la puedo explicar de otra manera— con otros supuestos, puedo ser moderno si quiero. Sólo tengo que escribirlo y lo puedo hacer. Es más, muchas han nacido. En las ideas que nacen, aunque tengan esa definición, son muy transversales, son muy locas en el sentido de que me puedo mover con cierta facilidad en todo eso. La puedo hasta explicar con conceptos contrarios a todo eso. Por lo tanto, no creo a veces en las palabras. Cuando la gente habla, hace discursos y luego enseña su obra piensas: puedes decir eso o puedes decir lo contrario, porque tu obra está por encima de tu discurso o por debajo —nunca se sabe—, pero tu obra es tu obra y está hablando de otras cosas. Pero evidentemente es su inquietud... El mío es así de simple: es épico. Nunca lo diré de esta manera, depende de que entornos. A mí me viene muy bien hablar mucho del lugar, porque de él brotan las cosas. El lugar es el que te eleva, y al final ¿qué estás haciendo? Elevando ese terreno con las insinuaciones que te vienen —ya todo se ha convertido en ese terreno, en esa materialidad— y vuelves a generar otra definición de lo que es ese encuentro, que es un encuentro tremendo del hombre con cosas mayores al hombre. Respira todo esto, pero yo lo defino, lo ultimo, lo resumo... La obra que yo voy a poner siempre va a ser un resumen de eso. Hay obras en las que estos conceptos están muy velados. En el fondo está hablando de esos conceptos pero no se notan, en la mía se va a notar. ¿Por qué? Porque lo hago a conciencia, los estoy trabajando. Y en otros a lo mejor pasan desapercibidos porque el lugar ya no es una cuestión utópica de una relación vertical, es una relación de relaciones. Yo ahora me voy a Hermosilla² y Hermosilla es una relación que respeta el lugar, que acoge al lugar, que se junta con la ciudad, con el tiempo, con estas cosas, y estas características están veladas en una tradición. Quiero decir, no se ve directamente que es el *Teresianum*, no se ve por ningún lado. Pero claro, es que no tiene por qué verse. Tienes que cualificar ese lugar, rematar ese lugar que está sin construir, pero es que el lugar ahora mismo te está hablando de otras cosas: es más horizontal que vertical. Hay otra cosa que domina. La arquitectura al final es arquitectura, por encima de las ideas y es necesidad. Quién me está pidiendo aquí un espacio de triple altura en el que entre la luz y que venga y que vaya... No tengo porque hacerlo.

² Se refiere al edificio de viviendas ubicado en la calle Hermosilla.

CT: Acabas de sacar el tema de Hermosilla. Tanto en esta obra como en Santa Lucía³ buscabas que los edificios se perdieran en su contexto. Lo mismo has dicho de algunos de los edificios en Alcázar: tendrían que haber pasado desapercibidos, como si hubiesen estado siempre ahí. Hay ejemplos que parecen vedados o prohibidos, porque son muy polémicos. Un ejemplo sería la intervención de Moneo en el Banco de España. Hay quien opina que el arquitecto no ha tenido fuerza o le ha faltado creatividad. También me viene a la cabeza la reconstrucción del Pabellón de Mies en Barcelona, la reconstrucción de Varsovia después de la Segunda Guerra Mundial o el ejemplo del Chiado de Siza. Mucha gente lo critica por haber perdido la oportunidad de una intervención moderna al recuperar la estructura de los edificios incendiados. Tus edificios no buscan dar el grito y decir: "aquí estoy", sino que intentar construir ciudad. ¿Cómo te enfrentas a esta situación, pues cuando hablas de que tus obras intentan pasar desapercibidas lo dices con convencimiento?

JAR: Porque existe la lógica también. A veces las demostraciones tienen que ser de lo que es ilógico. Alguien tiene que demostrar lo ilógico. Hay que hablar mucho y argumentar mucho para convencer de algo ilógico. Para demostrar algo lógico hay que hablar poco. La lógica también está dentro de la vida. El caso de Moneo, por ejemplo, me parece que es tan lógico, tan sensato y tan normal, que no tendría que ser ni criticado ni cuestionado. Si lo pudiéramos pensar con la limpieza de un hombre que diga: "Mira, te voy a contar una historia y me vas a poner al final la solución: A o B". Tú se la cuentas y te pone la A o la B. Pues te pondría lo que ha hecho Moneo. Son cuestiones de proporción y de lógica. Cuando ese concurso se presentó en la Escuela fue polémico, porque si no es polémico no es académico. No todo el mundo está de acuerdo, pero eso es bueno, porque eso tensa la situación, hace pensar, hace deducir. Pero estar de acuerdo no es la misión, la misión es estar en desacuerdo. La misión es que no estén las cosas claras para que haya que pensarlas, ver en qué postura me pongo y eso no es un mal, es un bien. En un ambiente académico es un bien. Un mal nunca. Si todos estuviésemos de acuerdo pues no habría ambiente académico, es imposible, el hombre piensa y duda. En esos tiempos se decía: "La arquitectura tiene que dejar su documento, su señal en un vacío frente a la historia ¿Cómo se hace? ¿Cómo se opera?". Es una cuestión de proporción y de lógica. Si nosotros vemos la actuación de Moneo y vemos la actuación de Asplund en Estocolmo —en el ayuntamiento—, que el tiempo ha demostrado que lo hace muy bien, Asplund lo hace muy bien por una cuestión de proporción y de sensatez. El edificio que hay no es ampliable, está terminado. Ante los *Uffizi*, nosotros podíamos hacer una galería de un kilómetro más, y podría ampliarse todo lo que se quisiera, pero en el ayuntamiento el edificio es simétrico, con un frontón central; está terminado. Sin embargo, las autoridades proponen una ampliación. Se puede ampliar con la misma forma pero entonces pierde la simetría. Se amplía, pero no está tan claro que pueda ser ampliable. Luego hay un tema de proporción, pues la ampliación es tan grande como el edificio existente; podría dar lugar a otro edificio, pero es el mismo. Entonces, todo esto es también un conflicto para el arquitecto, porque el arquitecto pasa por todas esas situaciones, porque duda, pero al final elige la que más nos convence. ¿Por qué es la que más nos convence? Porque el edificio no es lo mismo —ya que el otro está terminado—, pero la ampliación tiene mucho que ver con él y, al mismo tiempo, tiene el lenguaje del momento de la intervención. Resume perfectamente ese deseo de actuar modernamente —como el tiempo pide—, pero bien, con respeto. Y te da una lección, porque demuestra que se puede hacer arquitectura moderna, con respeto, buena... Entonces piensas: "Me ha dado la pauta de cómo hay que actuar". Luego vendrán otros que dirán: "¡Ah! ¡Pero es que se podría haber hecho así!". Pues bien, tal vez podría haberse



91



92

³ Me refiero a la ampliación del edificio de Seguros Santa Lucía, ubicado en la plaza de España de Madrid.

91-92 Edificio de viviendas en la calle Hermosilla, Madrid, 2003.



93



94

93-94 Edificio de Seguros Santa Lucía, Madrid, 2007.

hecho de otro modo, pero ahora lo que hay que demostrar son las otras actitudes. En cambio esta no hay que justificarla, porque el edificio está hecho: lo amplió con el lenguaje de su tiempo, pero con una sensibilidad que permite que se quede enganchado. Está la sutileza del color, de la estructura, de mecanismos; la habilidad y oficio de una persona que sabe y que no es un bruto. Y lo hace y deja un documento excepcional.

Bien, nos vamos al Banco de España. Y el Banco de España es otro ejemplo igual, de proporción y de sensatez. El banco ocupa toda una manzana, pero le falta un trozo. Piensas: "¿Qué vamos a hacer aquí? Vamos a terminarlo". Porque si no se ha terminado ha sido debido a ciertas circunstancias (era de otra propiedad, no llegaron a hacerlo...). Pues terminémoslo, que no se trata de hacer la nueva fachada del banco. Porque si hubiera sido así, entramos en cuestiones de proporción, de tamaño, de uso, de modernidad, de instalaciones, de nueva fachada, de implantación en la ciudad, de cómo va a influir... ¡Pero si es que influye en una esquina, vamos a hacerlo, si es pura lógica! ¿Por qué se tiene que criticar la pura lógica? ¿Y esta es una actitud contraria a la historia? No, no es contra la historia, porque una actitud no contraria a la historia admite que se siga haciendo la misma historia o que se haga todo lo contrario. "No, es que esta es una actitud de conservadurismo". Para nada Moneo tenía una actitud de conservadurismo, para nada. Moneo lo que tenía es la libertad de decir: "Yo no soy un conservadurista, ni mucho menos. Lo que pasa es que aquí hay que hacer esto y en este lado hay que hacer lo otro. Sencillamente porque es una cuestión de proporción, de escala y de sensatez. Podríamos haber rizado el rizo y haber hecho aquí todo con hierro roto y tal, y podría haber sido un edificio interesante. Pero desde el punto de vista de la disciplina, habría que demostrar el otro camino; este no, porque este es entendible. Es que por proporción y por lógica había que hacer esto. No tiene más remedio.

Entonces, los temas de Hermosilla y de Santa Lucía, yo creo que no son temas libres, que también hay que tenerlo en cuenta. Parece que el arquitecto hace lo que le da la gana, y no. El arquitecto está condicionado por programas, por promotores, por normativas y por todo un cúmulo de cosas. Los dos edificios que hay ahí no son dos edificios sacados de la chistera del arquitecto que hace lo que le da la gana. Precisamente, nosotros, lo que hemos hecho no ha sido nunca lo que nos ha dado la gana. A lo mejor Nouvel o Chipperfield hacen lo que les da la gana porque tienen potestad para hacerlo. Pues bueno, eso es otra arquitectura que hay que analizar, y son ellos los responsables de las decisiones, y lo podrán contar de manera total. Pero yo no. Porque no soy el único que decidió que las cosas hayan sido así. Eso ha brotado porque ya había un problema en Hermosilla. Primero, con un dueño —o con el padre del dueño— que decía que había que ser prudente, que a su padre había que convencerlo ya que era muy tradicional. Por tanto, había que ir con cuidado, ya que por parte del cliente existía la posibilidad de rebajar lo que tú podías dar o podrías plantear. Y luego la parte municipal, que no permite, con las ordenanzas y con la comisión de patrimonio, hacer "la obra". Yo podría haber planteado una obra como la que hizo Coderch en el edificio Girasol; me hubiera atraído más. Tal vez me hubiera atrevido, porque, aunque el barrio Salamanca tiene cierta uniformidad, permite la introducción de elementos que son de épocas distintas. Y no ha pasado nada, lo ha recibido de buena gana y no tiene por qué mantener nada. Pero evidentemente hay una comisión de patrimonio, por lo que hoy en día, con la normativa de la comisión de patrimonio, Coderch no podría haber hecho el edificio Girasol. Por lo tanto, cuando yo doy un paso atrás respecto a Coderch, no doy un paso atrás respecto a Coderch voluntariamente, sino que ni siquiera me lo he planteado. No puedo darlo, no me dejan las normativas hacer esos patios, ni esas fachadas, ni cambiar las alineaciones, tengo que respetar la altura de los edificios colindantes y además

los huecos tienen que mantener unas proporciones de no sé cuánto, pues de lo contrario la comisión de patrimonio no lo acepta. Y luego hay un propietario que quiere... Es decir, que ahí ya hay un peso que tienes que aceptar. Una problemática que tienes que aceptar. Entonces, ante esa situación, todo lo que todos están esperando recibir yo se los doy en una cosa muy ordenada, muy sencilla, muy inmediata, podríamos decir. Pero todo esto son valores a la larga, que va sintetizando lo que quieres dar con una construcción impecable. Los aditivos que tienen otras obras de decoración, ésta los va a tener en construcción: le voy a dar peso constructivo, le voy a dar nobleza de materiales, le voy a dar construcción delicada, buena —no moderna en el sentido del Asilo, que enfoscamos y pintamos, sino de acuerdo a un edificio que tiene calidad constructiva, donde la materia cobra importancia. Y luego con lo sintético de la repetitividad de huecos, que lo estoy recogiendo casi de mis antepasados inmediatos. Es un edificio que salva todos los problemas: salva al padre, salva al hijo, salva a la comisión de patrimonio, salva la relación con la ciudad y lo hace de una manera que todavía me convence más. Siempre me ha gustado mucho la arquitectura en la que el arquitecto, por encima del narcisismo, ha dominado lo que tenía que hacer. Podía a estar tentado de hacerse ver, de hacerse notar o podía atender al lugar, como la Torre Velasca, por ejemplo. Es una torre que no es bella, no es bella en el sentido de atractiva, de haber hecho una torre fabulosa. Hicieron una torre ejemplar en otro sentido. Tuvieron las riendas cogidas para, en vez de pensar en ellos y buscar salir en las revistas, los anuncios, etc., hacer una cosa con otra creencia. Y se callaron, y se fueron a otro bando. Eso, que es como una especie de autodisciplina, en tiempos en que es difícil, pues es un honor. En tiempos en que la gente se harta de ver televisión, el no verla es un honor. Es épico. En tiempos donde parece que había que decir: ¡Lo he hecho! El no hacerlo es un honor. Es apetecible. Entonces, se dieron circunstancias ajenas que permitieron tener esa sujeción y ahora a mí me atrae la sujeción. Y yo esa obra la he estado analizando frente a otras maravillosas esquinas del mundo, que han sido mis referencias, y puedo decir que las otras esquinas son mejores que la mía —más modernas o más atrevidas y la mía casi da un paso para atrás, pero me gusta incluso ese ambiente retro. Jacobsen había hecho una esquina volada sobre cristal, pues la mía está como maciza y es mucho más tardía. ¡Evidentemente, es mucho más tardía! Pero todavía me da la capacidad de asumir un tiempo, que es el tiempo de ese edificio, y me parece honorable. Y luego, ofrecer un edificio con serenidad, que no entra a la ciudad dislocando, sino todo lo contrario: transmitiendo serenidad, me parece un valor o por lo menos podría ser valorable, o podría considerarse como valorable.

En el caso de Santa Lucía es casi lo mismo. En el caso de Santa Lucía tuvimos que demostrar que el edificio que había que ampliar no tenía que ser igual. Como era una propiedad privada, la intención que tenían los dueños era de repetir el edificio que había. ¡Repetirlo! Ahí el esfuerzo fue en convencerlos de que no lo repitieran, y se les convenció de la misma manera en que Asplund lo hizo en su momento: "El edificio que ustedes tienen es un edificio que está acabado, está rematado, tiene una proporción, tiene unas aristas alargadas, un balcón central, un hueco, una coronación..., su edificio no es ampliable. Se ha terminado, no es cuestión de alargar, es cuestión de entender que este edificio no puede ser ampliable". Entonces, si no puede ser ampliable y, por otro lado, no puede ser ultramoderno (con lo de ultramoderno me refiero al edificio de cristal, abstracto) porque ellos ya han pasado por esa solución y no la quieren. Son conservadores, tan conservadores que lo que querían era repetir ese edificio. Ahora, llevarlos al otro extremo, tarea ardua, muy ardua, sería un camino insalvable, que tampoco queremos. La actitud de ese edificio siempre ha estado muy en relación con la de Asplund. Siempre fue la referencia y se ve una literalidad muy grande respecto a ese edificio. Es decir, yo tengo que hacer un edificio que, por un lado, se vea que es el mismo



95



96



97



98

dueño, que este edificio es ampliación de éste —porque así me lo están pidiendo—, pero, por otro lado, no va a ser nunca éste ¿Qué tendrá que ser? Pero también hay otra cuestión, que si el edificio antiguo durará poco, el nuevo siga teniendo sentido. Porque a lo mejor al de Asplund si le quitas el antiguo no sé si tendría sentido, creo que no, creo que se queda cojo. Pues al de Santa Lucía se lo quitas y tiene sentido, se lo pones y tiene sentido; y además se ve que porque está este edificio éste es así. Pero está velado, evidentemente, no es una caricatura. Y luego sí que empieza a trabajar elementos de la ciudad, del lugar. La Gran Vía, que termina en la Plaza de España, porque a partir de ahí se desvirtúa —la Gran Vía de edificios maravillosos y alucinantes termina en la Plaza España y aparecen edificios modernos, se diluye y pierde el carácter de los edificios representativos. Lo pierde en Plaza de España, que es la torre, lo otro. Entonces, nosotros queríamos recuperar ese edificio de la Gran Vía; ese edificio potente, ese edificio estructurado, impresionante. Al mismo tiempo tenía que ser de oficinas y muy acristalado. Y luego está la cuestión de hacer una estructura sutil, que se ve poco, pero que ahora me tranquiliza el que no se ve descaradamente. ¡Es que miras y no lo ves, vuelves a mirar y lo ves! Esas cosas que están camufladas son extraordinarias. Todo lo que era la ampliación yo la había concebido siempre al revés: como si el edificio hubiera empezado a crecer por aquí —por lo que hemos hecho—, va creciendo, se va sumando; no es que crece de golpe, sino que crece, se le añade, se le añade... Tiene ese aspecto aleatorio, como si las cosas hubieran ido creciendo en momentos distintos, y creciendo, creciendo, llega un momento en que se hace el edificio representativo. Es como si pusiéramos la fábrica primero y después de la fábrica la dirección. Se puede ver en el sentido inverso; es decir, no es un edificio de final, sino que es el edificio de comienzo, donde aparece una estructura primaria que se cose, se traba, se profundiza, se generan proporciones de huecos. Un mundo que por dentro es misterioso: "¿Qué puede haber por dentro que permita que todo esté enlazado?", y luego la masividad de todo lo que es la estructura que viene con antesala de la Gran Vía. Y es moderno, no hemos renunciado a nuestro tiempo: es purista, blanco, de hormigón, sintético, no hay ningún aditivo, sino que el aditivo es la propia escala y la propia sombra, que va generando todo esto. Ahora se ve —y lo vas a ver tú— que no es un edificio del que diga: ¡Hombre, por fin estamos ante un edificio que...! Podría haber estado antes del que hay, podría ser anterior a él, no posterior a él. Por tanto, yo creo que está en el lugar. Fíjate en los edificios que hay en frente: acristalados, con chapado de mármol... Esos están diciendo: ¡Tírame, haz otra cosa! Yo creo que éste no. Yo creo que éste está sereno, tranquilo. ¿Qué ocurre? Que esas cualidades, en los tiempos que corren, son como lo que te explicaba de la televisión. ¿Es posible que haya perdido una ocasión de salir en el A+U del mes que viene? Sí, y en el AV, y en El Croquis. No voy a salir y me da igual. Pero creo en eso; eso me satisface. ¿Y podría haber hecho lo contrario? Tal vez lo podría haber hecho, me podría haber desplumado; yo qué sé, algo se me hubiera ocurrido. Cuando uno cree en las cosas lucha y a veces las consigue. Nosotros luchamos ese edificio y hemos conseguido ese edificio. Si se nos ha quedado corto es porque lo hemos querido dejar corto. ¿Se ha quedado pobre? Pues nunca ha habido una inquietud de que lo fuera. Y con el paso del tiempo estará siempre allí en la ciudad.

CT: ¿Qué arquitectos te parece que comparten esta concepción de la arquitectura, del lugar, de la que has ido hablando?

JAR: Ir para atrás es muy fácil, porque los hay y los tenemos. Esto último que te decía de Asplund: él era una persona de principios, y me atrae mucho porque estaba por encima de modas, de tiempos, de situaciones. Tiene principios que le llevan a hacer una arquitectura y eso es lícito, está permitido. Es una arquitectura

serena y tranquila que está queriendo cumplir la misión a la que se le ha sometido, no está pensando en segundas intenciones. ¿Qué son segundas intenciones? Pues que estás pensando en que con esto sales en todos los periódicos y te pones en la historia de arquitectura. Que con esto te pones en la vanguardia de no sé qué. Que con esto te van a caer ochenta obras más. Que con esto vas a hacer no sé cuántos viajes. Esas son las segundas intenciones. Asplund no tenía segundas intenciones. Tenía las intenciones de sus principios de la arquitectura. Es una arquitectura que cuando el hombre la habita se siente agradecido con esa arquitectura. No se siente impresionado, sino que se siente acogido. Esa es a veces la diferencia entre el *Star System* y la arquitectura de verdad. De la primera el hombre sale corriendo o la utiliza como visita de japonés, mientras que la otra el hombre la acoge y siente que está hecha a su medida, que está hecha a su escala, que está hecha a su entendimiento y que lo reconforta. No lo ahuyenta. No dice: "¡Ah, he visto una casa torcida en la que echas la foto y te vas!". Son obras anecdóticas.

Por un lado, en el pasado están todos los grandes maestros, que yo creo que han tenido principios, y como tenían principios, pues tenían intenciones que en principio eran nobles. Eran intenciones que estaban muy bien recogidas. Actualmente, pues yo diría que toda persona que de su arquitectura sabe sacar un poco más de poesía, nada más. Puedes mirar una obra y, al fijarte en un rincón, notar que ha habido un cariño, que ha habido una intención. Y que por encima de lo espectacular ha estado lo esencial; y que si se ha trabajado algo más ha sido lo escondido antes que lo visible. Todo eso me interesa muchísimo más. Una arquitectura que es visiblemente atractiva, y que lo más atractivo lo tiene en eso "visiblemente atractivo", quiere decir que no tiene un interior atractivo. Y si no tiene un interior atractivo la hemos perdido, quiere decir que de un vistazo la hemos visto. En cambio, hay obras en las que con un vistazo no entras, porque tienes que ver el acero oxidado por el agua, tienes que ver cómo el humo sube, tienes que ver la esquina y el rayo de sol... Arquitecturas que están esperándote siempre para ser descubiertas. Las que son tan directas..., pues no creo en ellas. Esto te lo digo a ti y no lo diría nunca en un aula, porque todo tiene su valor y todo tiene su atractivo. Pero de las que ves, me gustan las que evidentemente guardan un interior —que no están bailando continuamente—, porque el interior es una conquista. Y ese interior está ahí guardado, lo está anidando, y además ese interior no es un exterior, por lo tanto, tiene que tener todas las condiciones y las cualidades de un interior. Qué materiales, qué luz, qué escala, qué tamaño, qué recorrido..., ahí hay un mundo de intenciones que son muy atractivas.

Y también me interesa la arquitectura que es lógica y que no hay que demostrar. Cuando ves una conversación con Chipperfield —aunque luego cada uno se quede a su nivel—, cuando ves una conversación con Alejandro Aravena, las conversaciones son lógicas. "¿Por qué no haces eso? Pues eso, no sé por qué hay que hacerlo. Me han pedido este programa en este sitio y esto es lo que provocho". Y lo cuentan y es entendible, lo cual no quiere decir que al entenderlo lo has agotado. No, todo lo contrario. Yo creo que al entenderlo te quedas reconfortado, y luego la obra te seguirá contando y seguirá anidando cosas, intenciones... Pero hay arquitecturas que tienen esa lógica, ese interior y esa capacidad de sorpresa también, de que no todo esté dicho desde el primer día.

Y luego arquitecturas momentáneas que pueden ir surgiendo, como el museo que hacían Nieto y Sobejano en Córdoba. A mí esa arquitectura me interesa mucho. Y me interesa mucho porque es una arquitectura que la hacen otros arquitectos de hoy en día y la hacen bajo un espíritu en el que yo creo. Son contempo-



99



100

99 Centro de educación infantil y primaria, patio interior, Alcázar San Juan, 2002.

100 Centro de educación infantil y primaria, fachada principal (Carlos Tostado).



101



102

ráneos y yo necesito la ayuda de gente que pueda estar en mis territorios. Piensas: "Yo no tengo porque ser el objeto extraño". Pero es que yo no soy el objeto extraño, porque hay gente mucho mejor que vuelve a trabajar los conceptos en los que yo creo. No sé si la obra será mejor o peor, pero están trabajando lo lógico, lo sensible, lo poético..., y seguramente harán un edificio que va a ser gratis de recorrer, que va a ser excepcional y que no va a ser apabullante en la línea del Guggenheim. Porque el Guggenheim es apabullante y tiene su valor, pero no es la poética de Zumthor. Las obras de Zumthor son obras que me tranquilizan. Sejima, Zumthor, Chipperfield, Alejandro Aravena..., están muy bien considerados por todo el mundo y no son alternativos. Que los alternativos —¡qué los hay y jóvenes, muchísimos!—, con obras que son alternativas en todos los sentidos, luego no son alternativos ¿Qué es lo alternativo? Pues Clotet y Tusquets cuando fueron jóvenes, pero luego se volvieron bastante rácanos. Lo alternativo es una cuestión de juventud. Tú terminas una carrera y los diez primeros años —que no tienes trabajo— puedes estar haciendo diabluras, suposiciones y vistiendo todo un edificio con colores distintos dependiendo de los trabajos. Puedes inventar y entretenerte en cualquier tontería, interesantísimas —porque todas son actividades intelectuales, deductivas, de investigación—, pero que son de juventud. "Tienes tiempo, hazlo, pero ¿quieres, convencernos? No. Venga, hazlo, entretente, ahora, y cuando llegues tengas unos años más no los harás. Y si sigues con el mismo diálogo dentro de unos años es que entonces eres tonto y has perdido el norte. No vas a hacer ni una obra, van a ser un horror, van a durar dos días, van a tener unos problemas tremendos ¿Por qué? Porque no estás absorbiendo lo que es la disciplina y lo que es la lógica, la pura lógica de las cosas". No me interesan para nada todas estas cosas. Me interesan en cuanto son cuestiones intelectuales: "¡Qué simpático! ¡Qué capacidad!". Te espolea. Como cualquier actividad artística te reincorpora y ves el interés que tiene. ¡Pero eso cómo realidad, cómo algo serio a largo plazo, nada, nada! No me entretengo. Es un elemento que me da, que me educa, que me sitúa, que me posibilita, me puede insinuar cosas, que me puede dar métodos para investigar por otros lados. Bien, pero que no pasa de la juventud.

Entonces, todas esas arquitecturas que tienen ese talante son interesantes: Koolhaas me interesa muchísimo porque hace obras excepcionales, y ya está. Ahora, lo que diga y solivante, pues me da igual. Lo lee uno, se divierte, se ríe..., y tú te adhieres a aquello o no te adhieres. "Soy capaz de hacer la misma obra que tú pero sin decir esas cosas". Eso me deja muy vacío, de verdad. Los ideales, la modernidad en palabras, me dejan muy vacío. No soy una persona de ideales en palabras, porque no creo. Pero no es porque no tengan interés, es mi persona. Creo en la Arquitectura, pero no creo en las palabras de la arquitectura. ¡Depende por quién sean dichas y cómo sean dichas! Yo puedo ver a un chaval joven de la escuela haciendo un texto y decir: "¡Caramba, qué bonita obra ha hecho" Y veo el texto que es vomitivo. Y piensas: "No me interesa para nada lo que dices, para nada. ¡Qué rollo, ni lo entiendo! ¿Puedes vivir con ese rollo? Debe ser pesadísimo. ¡Qué carga! Cuando tu arquitectura —que es la que has hecho al final y en la que muestras habilidad— no necesita para nada ese rollo. Como si toda tu vida tuviera una justificación: no la lógica, sino la ilógica". Como si las cosas no pudieran ser como tienen que ser, sino que vienen desde unos territorios indescriptibles, es la locura. Pues no me interesa. Pero me gustaría llegar a esas arquitecturas de esta gente, porque me entran dentro. Noto que tienen algo más, tienen un plus que no tienen otras. ¡Pero lo ves, también creo que es un carácter ético! Creo que también es un talante de que uno quiere recoger cosas que a veces no se están pidiendo y que por lo tanto la arquitectura no lo va dar. Pero para mí el arquitecto tiene que recoger eso.

Ese pensamiento que me gusta ahora describir mucho —y que me encontré por casualidad— de que hay cuerpos luminosos que tienen interiores oscuros. Evidentemente es cierto, y en la arquitectura hay cuerpos luminosos que tienen interiores oscuros, también es cierto. Arquitecturas luminosas que tienen interiores oscuros, oscurísimos. Me interesa más la arquitectura que tiene un interior iluminado, que su interior está iluminado. ¡Qué es luminosa! Más que más. Pero si le falta algo que sea que no ilumina, pero que tiene un interior iluminado, o sea, a la inversa. María Zambrano decía de Nietzsche eso y es muy bonito —porque a Nietzsche lo quiere. Es decir, va hacia toda la gente de calidad, porque a la gente de calidad no hay que quitarla del medio, sino que sencillamente hay que apropiársela. Hay que coger lo bueno de la gente, no eliminarlo—, decía que era una persona luminosa (con una gran capacidad), pero con un interior oscuro. Te abre mucho los ojos. Lo mejor sería ser una persona luminosa con un interior iluminado. Eso sería lo noble. A veces los conceptos son traspasables a la arquitectura; a lo mejor la arquitectura también puede ser luminosa, o no, pero tiene un interior iluminado. Quiere decir que está sana.

Pues de los clásicos me gustan todos los que nos gustan a todos. Y todos son buenos, porque como ha pasado tiempo todos los vemos desde el punto de vista que hay que verlos y seguimos aprendiendo de ellos. Y de la modernidad, pues muy sobresaltado por la capacidad intuitiva e ingeniosa —que creo que es tremendamente rica, que hay que apropiársela y que hay que aprender—, pero, por otro lado, con unas bases muy poco firmes. Estamos dando con una arquitectura que nos está liberando muchísimo. Porque de la arquitectura del Movimiento Moderno que no sabía hacer nada; mirad la arquitectura moderna y son fachaditas, juegucitos, bueno, la gran producción. Que de pronto, formalmente, tenemos una capacidad inventiva extraordinaria, y yo creo que eso es una riqueza tremenda. Vamos a completar toda esa riqueza.

Las revistas normalmente producen desasosiego. ¿Por qué producen desasosiego? Es algo también para pensar. Cuando veo una revista me produce desasosiego, la primera cuestión. Y luego, al cabo de los días, indiferencia. La primera impresión es de desasosiego, es de angustia, como si de alguna manera te tuvieras que adherir a eso y no pudieras, o no supieras; por eso produce desasosiego. A los pocos días la tirarías a la basura, como el periódico que pasa y caduca —algunas no, evidentemente. Eso tiene que ser por algo. Algo está pasando. Y no es que no tenga interés. Nunca diré eso, porque me interesa muchísimo y creo que ese desasosiego también está dando posibilidades. Eso te presenta y te informa, y la información nunca es mala.

Siza me gusta mucho y Sejima me gusta mucho. Si tuviera que comprarme un Croquis —porque son todos muy caros— me compraría los de ellos.

Lo que también te digo es que no tengo teoría. No he dado conferencias. Al no dar conferencias no he estado obligado —gracias a Dios— a tener que preparar cosas forzadas. Siempre tienes que justificar las cosas. Entonces, es algo un poco más natural. Algo que está ahí y que estará siempre presente, y que será lo normal de cada día. Si tuviera que dar alguna conferencia empezaría hablando no de proyectos, sino de las cosas que me alimentan: de María Zambrano, de José Ángel Valente..., en los que leo y veo poco. Cada vez leo más, confío más, y cada vez veo menos, porque las cosas a veces me llegan más por lo que me insinúan las palabras que por lo que me insinúan las formas. Pero es una cuestión muy de día a día, de profesión, no preparada, no catalogada, no como de tener principios ni nada de eso, sino más de oficio que de teoría. Podríamos hacer teoría de lo que quisiéramos. Si tenemos que hacer un articulillo, pues hacemos un articu-



103



104



105



106



107

106-107 Plaza de San Lucas, Alcalá de Henares, Madrid, 2008.

lillo de lo que sea, todo es cuestión de que nos lo propongamos. Seguro que se nos ocurre algo, porque el hombre es ingenioso para sacar ideas de donde sea.

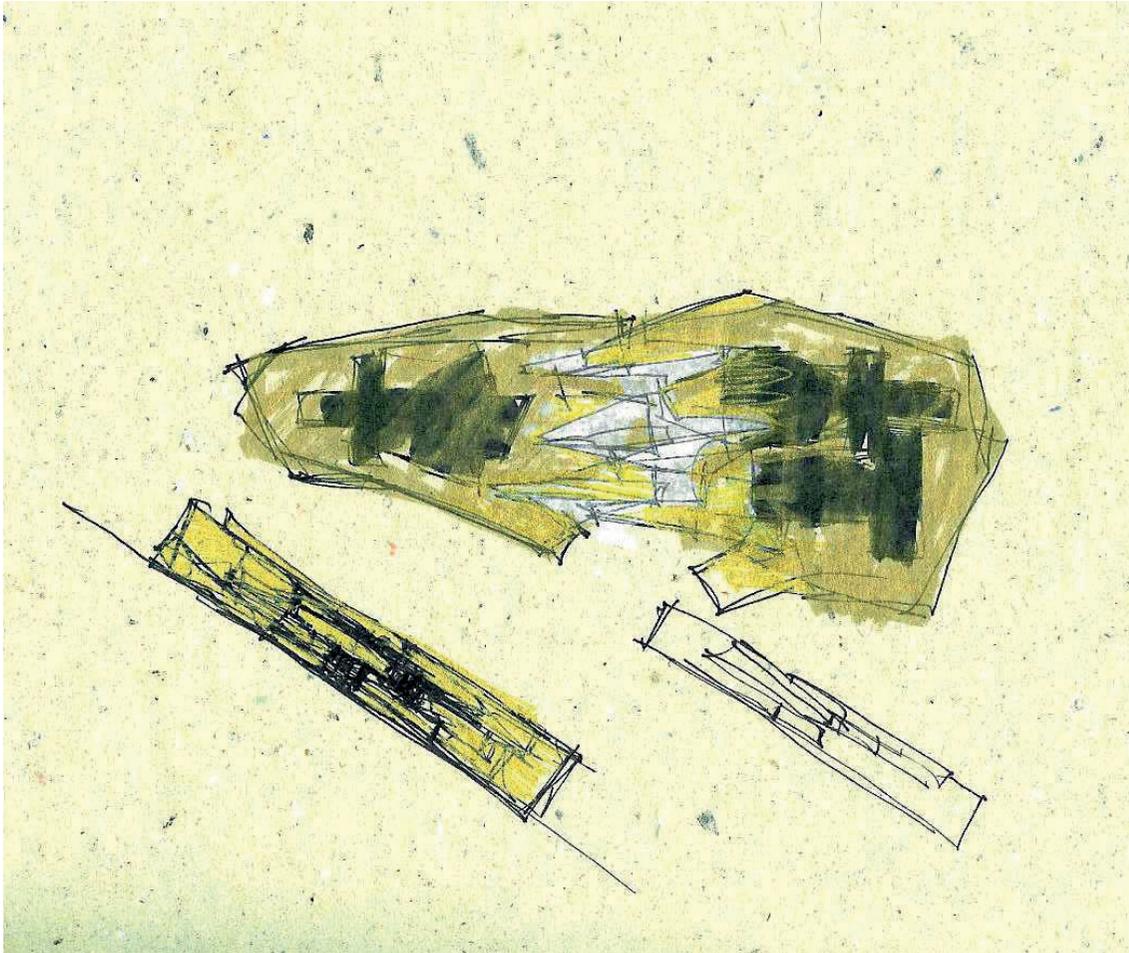
Luego también hay una cuestión que resume todo: mi investigación sobre el *Teresianum* es por el gran valor que doy a todas estas cosas, es por el tipo de proyecto. Yo soy una persona de tiempo del proyecto. El proyecto para mí es la vida. Yo vivo día a día con el proyecto en las manos, pero con un proyecto..., el tiempo del proyecto. Luego hay que ir a la obra, evidentemente, pero no saco de la obra nada, no podría hablar de la obra nada. Nada que no fuera trivial. Mi mundo y mi tiempo es el que me pertenece, que es cuando tengo un encargo y empiezo a pensar, cómo fluyen las cosas, cómo vienen, cómo se hacen dibujos, cómo los dibujos te llevan, cómo piensas, cómo lees... Ese capítulo, el tiempo del proyecto, es mi tiempo. Es el que quiero y en el que me muevo, y en el que vivo, y en el que estoy. Lo demás los tendré que hacer: informes, ir a una reunión de no sé qué..., no saco de todo eso nada. Bueno, nada quiere decir nada que me alimente. Son todo experiencias, pero bueno. En la siguiente obra no me ha servido de nada ni la obra, ni la ejecución, ni las reuniones..., es el tiempo del proyecto. Es el tiempo en donde me muevo y el tiempo en donde fluyen las cosas; donde salen casual, no casual, inducidas, pensadas, no sé de qué manera —cada cosa tendrá su historia— y que tiene una historia muy unida al lugar, al programa y con el ingenio o la habilidad que cada uno tenemos de descubrir ideas.

Ése es mi tiempo, y como es mi tiempo sólo podría hablar de ese tiempo y de las obras en ese tiempo. Hablar a posteriori de ellas lo puede hacer cualquiera. Las poquitas conferencias que he ido a dar las he dado sobre dibujos. Intentando recordar de dónde nacían, intentando transmitir un poco dónde estaba el secreto de las cosas, en lo que me parecía que me pertenecía. Luego ya las cosas te confirman, pero no he vuelto a explicar las cosas una vez hechas. Además, no sabría, sería todo falso. Te puedo hablar del proyecto, de lo que yo tenía en mente, ni siquiera de lo que me dice ahora la obra. Porque, hombre, la obra me puede decir algo que me corrobora lo de antes y lo de después, pero no lo voy a poner como las intenciones conseguidas.

Yo creo que cada persona es como es. Habrá personas de gestión, de obra, de intenciones, de mandar, de planes, de moverse, de ir, de venir, de educar, de mil historias que les toca hacer y que les tiran; están metidos en la comisión de no sé cómo, en la comisión de no sé qué... Nada, de nada, de nada. Me autoexcluyo absolutamente de todos los lugares. Sólo soy una persona de proyecto, de ese tiempo. "Pero es que si hubieras gestionado, si hubieras hecho...". Me importa un bledo lo que se hubiera gestionado, lo que se hubiera hecho, lo que se hubiera conseguido... Es que me da igual que se haga el Coliseo de las Tres Culturas ¿Por qué? Porque ya está hecho. Mi tiempo del Coliseo está cumplido. Se podría pensar: "Pero hombre, es que hay que hacer muchas cosas todavía". Sí, y tienen interés y van a tener, pero a medida que avance menos. Menos ocuparán mi cabeza. Será un poco, por un lado, el disfrute de ver que aquello se hace —como quien disfruta algo que se hace, o penarlo, como algo expectante, algo que te tiene que venir dado desde fuera—, pero lo que está generado desde dentro está ya desde hace muchísimo tiempo, y no me inquieta nada. Por lo tanto, si no se hace, me da igual. Sería una cuestión de realidad o no realidad, pero es que me da igual. No me inquieta en absoluto el que no se hiciera. ¿Por qué? La gente moriría por hacer eso, gestionaría, haría. Lo siento mucho, esto es una cuestión que es personal. Podría hacer mucha violencia y poner muchas ganas, pero no tengo capacidad para..., no tengo fuerzas. Para hacer el proyecto, como todos. Si hay que hacer cosas pues se harán, pero cada vez menos, porque cada vez está más hecho, cada vez está más fuera

de mis manos. Entonces, soy una persona del tiempo del proyecto. Creo que mi trabajo está en esa parcela y es la que tengo que cuidar.

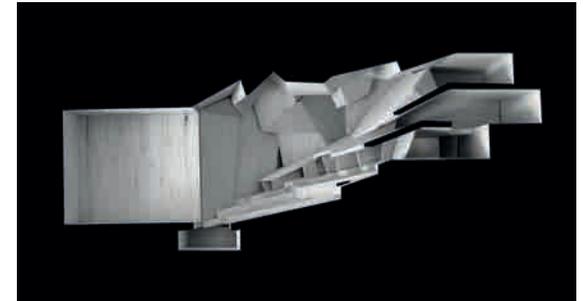
Y si tengo que salir y a hacer un viaje, intentaré no hacerlo, porque eso me alejaría de mi tiempo de proyecto. Si lo tengo que hacer lo haré, pero me alejaría del tiempo del proyecto. Yo quiero estar en mi tiempo, en mis dibujos, en mis pensamientos, en que nazca esto, perfilarlo... Lo siento, las cosas son como son.



110



108



109



3

**CONVERSACIÓN CON ÁLVARO SIZA
SOBRE EL CHIADO**



Alvaro Siza (Luca Vignelli)

Nombre de la obra: Reconstrucción del Chiado
Arquitecto: Alvaro Siza
Ubicación: Lisboa, Portugal
Fecha de proyecto: 1988
Fecha de actuación: 1989 a la fecha

Rua du Aleixo, Oporto, 21 de octubre de 2005

CARLOS TOSTADO: El trabajo de investigación que estoy desarrollando aborda la relación entre el proyecto y la historia. Lo que me interesa es intentar entender tanto las relaciones que se establecen como las diferencias que existen entre el proyecto y la historia. Es decir, todo aquello que, de alguna manera, tiene que ver con la memoria y la imaginación. Dos elementos que, por lo general, se presentan como opuestos, pero que justamente por ser diferentes son complementarios.

Para esto he seleccionado algunos ejemplos que me interesaban mucho y que me podrían ayudar a entender estas relaciones, y uno de ellos es su intervención en el Chiado a raíz del incendio de 1988. El Chiado es una obra que tiene esta intensidad de diálogo entre el proyecto y la historia, la memoria y la imaginación, debido a todo lo que ha pasado ahí. Hay otras obras suyas que también abordan de forma directa esta relación, como por ejemplo el Centro Gallego de Arte contemporáneo en Santiago de Compostela.

ÁLVARO SIZA: Ambas se encuentran en un casco histórico. La presencia de la historia, hablando en general, es uno de los muchos apoyos al proyectar. En sitios como Chiado o Santiago la historia ayuda muchísimo a encontrar la dirección del proyecto. Es un instrumento muy útil para desarrollar el proyecto, para encontrar el tono del proyecto.

El caso del Chiado es muy especial porque se trata de una zona urbana de transición entre la zona baja de la ciudad —*Baixa*— y el Barrio alto. La *Baixa* fue realizada mediante un plan total, con proyectos tipo, que se llevó a cabo después del terremoto que destruyó toda la zona baja de Lisboa —el mismo terremoto que destruyó Cádiz. Por tanto, hay un trazado viario, un tipo de manzana y fueron dibujadas todas las fachadas en el siglo XVIII dentro de un plan global, aunque el desarrollo llevó más de cien años siguiendo las pautas de ese plan. Es un proyecto total. Todas las construcciones se hicieron con un revestimiento de piezas prefabricadas. Prácticamente la *Baixa* es un gran proyecto prefabricado. Y, por tanto, desde mi punto de vista, el hecho de que dieciocho edificios fueran destruidos no justificaba otra cosa que no fuera construirlos o repararlos —en ambos casos conservando las fachadas— y no introducir una arquitectura nueva, ya que sería un trauma de autoría injustificado.

Además, en esta construcción de la *Baixa* de Lisboa los proyectistas inventaron un sistema constructivo. Creo que es la primera estructura sísmica de la historia, por lo menos de la historia moderna comprendida a partir del siglo XVIII. Ciertamente, mucho antes, hay sitios en los que se construyó pensando en los sismos, por ejemplo en Sicilia (en Sicilia los cimientos son bóvedas y, por tanto, tienen mucha elasticidad para resistir el terremoto). Pero la *gaiola*¹ de Lisboa utiliza una estructura en madera de origen medieval, pero con la particularidad de que los muros están atados a la estructura.

Este sismo fue un trauma tremendo, ya que murió gran cantidad de gente, pues fue un terremoto seguido de un maremoto. De ahí la preocupación de construir una estructura resistente a los sismos. La idea era que

¹ La *gaiola* —jaula en castellano— es un sistema constructivo antisísmico, conformado por una estructura de madera embebida en las paredes de albañilería, que fue utilizado en la *Baixa* Pombalina después del terremoto de 1755.



112



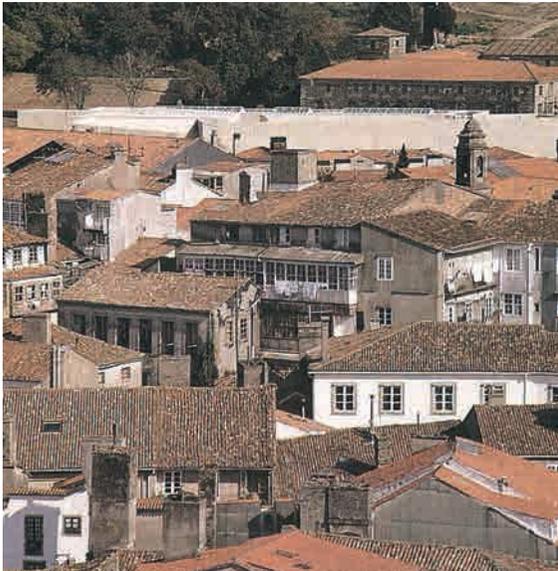
113

112 Vista aérea del incendio del Chiado (Alfredo Cunha, et. al.).

113 Incendio del Chiado (Alfredo Cunha, et. al.).



114



115

con el sismo cayeran los muros —que constructivamente no eran muy buenos, ya que estaban hechos de piedra irregular sobre cimientos— y quedara la estructura que no era rígida, pues era de madera, flexible. Entonces todas las fachadas estaban hechas de elementos prefabricados: escuadrillas, barandillas, piezas en piedra, etc. Todo esto era hecho fuera de Lisboa para integrarlo en la fachada total.

Lo que se hace en el Chiado es una nueva *gaiola* —pero esta vez en hormigón— atada a los muros exteriores que quedaron para sostenerlos. Y en el caso de que los muros hubieran caído se hacía una nueva fachada con la misma *gaiola* en hormigón y siguiendo el dibujo original, aunque el diseño es más complejo, ya que desde el terremoto se han ido introduciendo ideas nuevas, lenguajes, etc. Es muy complejo pues no es totalmente unitario, pero en lo esencial es unitario. Esto fue lo que se hizo, incorporando algunos elementos interesantes que habían sido añadidos, sobre todo en el siglo XIX, que fue el período floreciente del Chiado.

En Santiago el esquema es distinto, ya que ahí un elemento de apoyo del proyecto de gran influencia fue la presencia del jardín. Enterrada, y en parte visible, estaba toda la estructura del jardín (era un jardín del siglo XVIII del Convento de Bonaval). Y ahí se encontró una cosa muy importante: los conductos de agua para el riego. Un elemento extraordinariamente conservado que explica muy bien la topografía y también los recorridos más convenientes para los hombres.

La importancia del descubrimiento de este jardín, parcialmente enterrado —había muros incompletos, ruinas—, tuvo una influencia grandísima en la misma organización interna del museo. Se puede observar que este movimiento descendente del jardín con sus plataformas tiene correspondencia en los recorridos ascendentes dentro del museo. Los ángulos que se aprecian en la planta del museo son el desarrollo natural de lo que es la planta del jardín en su magistral adaptación al terreno. Y luego está la proximidad de la doble fachada del Convento del Bonaval haciendo una puerta incompleta, la otra mitad de la puerta pasó a ser el museo. Y en donde está implantado el museo, a lo largo de la calle, existía un muro. Por eso no había ningún impedimento para tapar parte del convento. El convento tenía al frente un muro altísimo que ahora es ocupado sensiblemente por el volumen del museo. Era un límite natural del jardín que descubrimos en planos históricos y que sirvió de apoyo para organizar el museo.

Por tanto, era imprescindible este apoyo de la historia —y de la arqueología eventualmente— para comprender las condiciones de ocupación del terreno. Son como huellas, algunas veces virtuales, que ayudan en las decisiones de proyecto.

CT: En el caso del Chiado, la escalera que sube al Convento do Carmo también tiene esta finalidad de recuperar un recorrido que históricamente existió. Ayer estuve en Lisboa y me di cuenta de que la rampa aún no está construida. ¿Se mantiene la idea de realizar esta rampa?

AS: Pienso que sí. En esa zona existía un deslizamiento de la colina que fue anclado mediante algunas obras y está por acabarse la recuperación del último edificio² en el que, en parte, se apoya la colina en cuyo interior hay una galería en donde están los mecanismos de control del movimiento de la colina. Por tanto, hay

114-115 Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1993.

² Se trata del edificio Leonel (1998-2006), que se localiza en la *rua do Carmo* y en cuya cubierta se apoya la pasarela que conecta con el ascensor de Santa Justa.

algunos problemas técnicos que se están resolviendo y entonces se podrán hacer las rampas. De momento existe un ascensor dentro de este edificio.

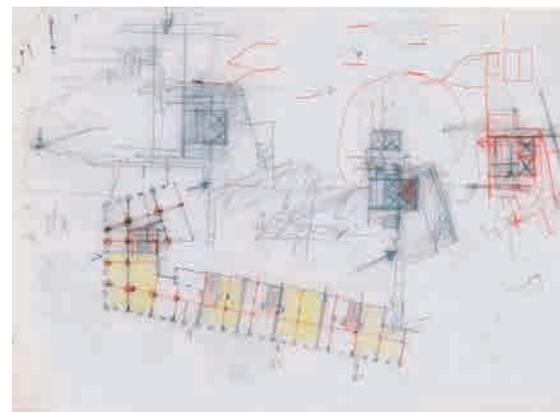
Lo que pasa ahí es que el plan sistemático de la Baixa, realizado en el siglo XVIII (esta malla ortogonal de un plan iluminista de gran modernidad), cuando se encuentra la colina del barrio alto —debajo del *Castelo de São Jorge*— presenta vacilaciones, porque contradice la malla ortogonal. Entonces ahí había cosas sin resolver, indecisiones y, por tanto, fue un elemento principal del proyecto —no solo a nivel de recuperación—, porque había cosas inacabadas, no desarrolladas en los encuentros.

Paseando por la parte alta, cuando aún estaba todo en ruinas, vi con mucha nitidez que debería haber un acceso desde la parte baja. Había varias razones, pero una de las razones (Siza comienza a dibujar) es que hay una puerta lateral del *Convento do Carmo*, importante. Aquí están las ruinas del *Convento do Carmo* y aquí está la parte alta que tiene un gran desnivel. Aquí estaban los edificios que antes servían de soporte a la colina (ver imagen 117). Cuando decidí abrir este espacio para generar unos patios—porque los edificios no tenían buenas condiciones de ventilación transversal— y se demolieron los muros que formaban parte del soporte de la colina, fue necesario anclar este muro que ya existía para sostenerla. Después se complicó la obra, ya que en donde está este edificio fue excavado el túnel del metro por debajo y hubo problemas grandes que se están resolviendo ahora.

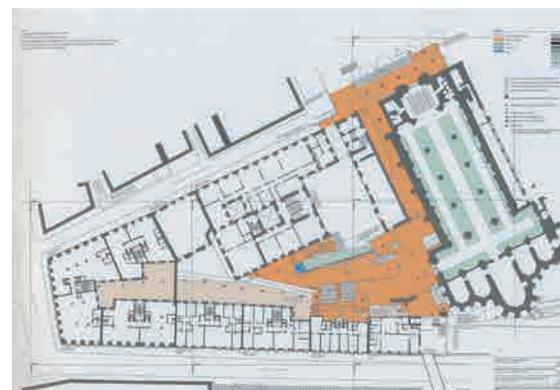
Fue en esta cota, caminando por ahí cuando todo esto estaba en ruinas, donde me di cuenta de que aquel espacio debía permanecer abierto. Era muy atractivo y muy evidente el hecho de liberar esta zona. Además, el ascensor de Santa Justa comunica con esta zona y permite subir hacia la parte alta, en donde hay una plaza. Luego decidieron en este edificio integrar un ascensor y algunas barandillas que permite hacer un recorrido muy bello. Pero, sobre todo, la idea era conectar la parte alta y la baja, especialmente porque entrando por la *rua Garrett*³, a nivel, y aprovechando locales para las tiendas, llegamos a una cota intermedia. A la mitad de la *rua do Carmo* tenemos una escalera que comunica con este corredor. Esto era importante porque a partir de este punto crucial, a mitad de nivel, es fácil subir al Convento. Y luego se pidió el ascensor que comunica con esta terraza que lleva al ascensor actual. A mí me parecía un gran descubrimiento y una gran invención, pero después una historiadora que participaba en el proyecto encontró una imagen en un gravado antiguo de la ciudad —una vista general de Lisboa— en donde se ve esta puerta y una escalera. De esta forma, lo que me parecía claro a través de la intuición no era más que la confirmación de un hecho histórico. Este es el gravado y aquí está dibujada la escalera.

Esto demuestra la permanencia de los espacios. Cuando se reconstruyó después del terremoto esto fue eliminado, pero paseando y mirando por el sitio se ve que ahí existió una escalera. Yo lo descubrí más por observación, pero a través de un estudio más cuidadoso lo habría descubierto a través de un mapa o de la realidad.

Por ejemplo, el *Convento do Espírito Santo*, este gran edificio que no es pombalino —es la excepción— tiene una historia fabulosa. Es un edificio construido en el siglo XIII y reconstruido en el siglo XVIII, que está en la *rua do Carmo*. Era un edificio medieval del cual se destruyó la parte superior y en siglo XVIII aprovecharon



116



117

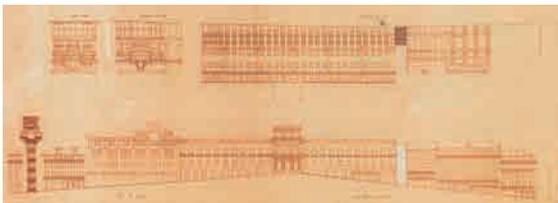
116 El Chiado, croquis de distribución de espacios (Alvaro Siza).

117 Liga peatonal del patio del Chiado con la zona exterior del Convento do Carmo.

³ *Rua* en castellano es calle.



118



119

la estructura del edificio para construir el convento. Este convento fue proyectado por el hijo de Johann Friederich Ludwig⁴, el arquitecto de Europa central que llamó al rey João V para hacer el Palacio-Convento Nacional de Mafra —un convento enorme al norte de Lisboa. Este era el rey que gozó de la llegada del oro de Brasil; era un rey muy rico que realizó muchas obras públicas. Su ambición era hacer algo comparable al Escorial. Existía esa competencia con España, más en el mar que en la tierra.

El hijo de ese arquitecto se quedó aquí e hizo la primera escuela de arquitectura, que se llamó la *Aula do Risco*, para entrenar gente para los trabajos del palacio-convento. El edificio fue hecho en estilo tardo barroco. Era una construcción fantástica que tenía este frente (Siza realiza un dibujo. Ver imagen 127). Yo proyecté la recuperación de este edificio y Souto de Moura hizo el centro comercial que está en el interior (FNAC). En el proyecto inicial esta era una gran escalera barroca que nunca se construyó, porque aquí había proyectada una basílica enorme que tampoco se construyó. Después, por alguna razón, desistieron de esto y se construyó la *Basílica da Estrela*, que es otra maravilla que hay en Lisboa, y ésta pasó a ser una capilla. Más tarde, a raíz de la expulsión de las órdenes religiosas, este edificio pasó a tener varios usos: club, café, hotel (hubo tres hoteles dentro de este edificio), hasta que fue comprado por un particular que cambió la fachada a arquitectura civil —pero básicamente es la fachada de la capilla.

Son edificios con una carga de insinuaciones enorme que son apoyos para el proyecto. Sin la historia se vuelve abstracta la invención. Pero la invención no dura para siempre y es una cosa un poco ilusoria. En los años 30 y 40 se pensó que todo sería nuevo: el hombre, las casas, etc., y por eso en la Bauhaus no había asignatura de historia, estaba prohibido. Pero eso pasó. Fue un periodo de gran energía conceptual que se agotó porque faltaba esta fuerza que era la continuidad, la historia.

CT: Usted ha hablado, haciendo referencia a la incorporación de la trama reticular pombalina en la Baixa, de cierta indefinición cuando dicha trama se aproxima o se encuentra con el tejido urbano preexistente. Este puede ser el caso del ensanche de Cerdà en Barcelona o del Plan Voisin de Le Corbusier en París. ¿Su intervención en el Chiado buscaba solventar de alguna manera esa falta de continuidad con el Barrio Alto?

AS: Verdaderamente los puntos del proyecto estaban en estos márgenes no desarrollados en su encuentro con la historia. Las colinas no se destruyeron con el terremoto; se destruyeron sólo algunas construcciones, como la del convento, pero no sufrieron realmente el maremoto, ya que el maremoto invadió solo la zona baja. Por eso hizo mucho menos estragos en esta zona, lo que permitió que se conservara básicamente el tejido anterior. De ahí que este edificio de los *Armazéns do Chiado* requería una restauración con gran intervención. En el interior no existía ninguna *gaiola*, por eso se tuvo que cambiar la estructura interna de todo el edificio.

Nosotros descubrimos que el edificio era más largo, ya que la fachada llegaba hasta el edificio vecino (ver imagen 119), ubicado frente a una escalera muy bonita, que es la *escadaria de São Francisco*. Cuando me di cuenta de que en ese lugar había un hueco decidí que debíamos hacer ahí otra escalera, recuperando de esta manera el tamaño original de la fachada antigua.

118 Ascensor de Santa Justa, 1902 (Carlos Tostado).

119 Detalle plano, Armazéns do Chiado (Álvaro Siza).

⁴ Este arquitecto era conocido en Portugal como João Frederico Ludovice y su hijo fue José Joaquim Ludovice.

CT: Con esa actuación también se logró comunicar el Barrio Alto con la nueva estación de metro.

AS: Sí. Era un problema poner a funcionar, en sus relaciones con la ciudad, la parte baja. Esta zona fue el centro de Lisboa además del centro del imperio. Pero claro, cuando la ciudad empezó a crecer empezaron a surgir otros centros, y la zona entró en una relativa decadencia que fue incrementada con la entrada de los grandes supermercados. Comercialmente perdió su exclusividad y aún se continúa intentando la recuperación de la Baixa, aunque yo soy un poco pesimista con respecto a esto. Creo que llevará años volver a hacer de esta zona un centro competitivo con respecto a otros centros. Esto no se logra en diez años (que es prácticamente el tiempo que duró el proceso de reconstrucción, aunque hay algunas cosas que han quedado bloqueadas por problemas jurídicos complicadísimos con los propietarios, pero prácticamente se acabó en diez años). Recuperar una de las grandes zonas de la ciudad necesita consistencia y la recuperación integral de la Baixa puede dar verdadera fuerza. Esto puede lograrse a través del turismo. Hay zonas que prácticamente están deshabitadas y ocupadas con comercios decadentes, conformados por planta baja más el almacén. Poca gente vive ahí. Hace falta una gran voluntad política para poder recuperar todo esto.

CT: Un impresión que tuve ayer, al visitar la zona y viendo la vitalidad que se aprecia en la *rua Garrett* y en las calles aledañas, es la gran importancia que tiene la realización de las rampas, que tendrían que unir su actuación con el *Convento do Carmo*, para dotar de vida a los patios interiores que actualmente están un poco vacíos.

AS: Claro. Pero aún podría funcionar si hubiera estos flujos de gente. Sobre todo relacionados con el turismo, porque el turismo es muy importante en el centro de Lisboa. Actualmente está el ascensor, pero mientras no se lleve a cabo esta conexión esta zona está muerta. Yo creo que incluso la mayoría de las tiendas están abandonadas. El Chiado está muerto porque los comerciantes que se han establecido ahí no son buenos. Existe en ellos un pesimismo sobre las posibilidades que tendrá de nuevo esta zona y una reacción dramática después del fuego. Pero el trauma era mucho más romántico que real, porque ésta ya era una zona absolutamente decadente. Y no hubo por parte de los empresarios confianza e interés por esta zona. Tanto es así que en las primeras tiendas se dio una especulación tremenda en los precios. No hubo control legal de los precios que se pudiera utilizar. Fueron unas tiendas italianas las primeras de gran calidad, pero después se fueron, porque las otras tiendas o estaban cerradas o eran una porquería. Hasta que llegó FNAC, y FNAC cambió totalmente la situación. El punto es que FNAC está abierto hasta las once de la noche. Las otras tiendas —las del comercio tradicional— cierran a las siete, cuando la gente sale a hacer compras. Por tanto, la concurrencia de las grandes superficies es increíble. FNAC empezó su actividad de una forma muy inteligente con actividades culturales: exposiciones, conferencias... y produjo un gran cambio, pero la zona está lejos de funcionar bien, porque aún hay resquicios con comercio tradicional inadaptado.

CT: Volviendo al tema del límite que existía entre el Chiado y la Baixa en la trama de Pombal, y viendo la importancia del límite —ya que, por ejemplo, entre la historia y el proyecto (pasado y futuro) hay siempre un límite, que podría ser el presente; en el lugar también hay límites y la arquitectura se construye con límites—, quisiera preguntarle: ¿para usted el límite es un elemento de unión o de separación?

AS: Debe ser un elemento de unión. Claro que en ciertos períodos de la historia el muro de la ciudad era una frontera, era su objetivo. Pero en la ciudad abierta, en la ciudad moderna, es un elemento de conexión y este fue uno de los puntos de plan. Durante la reconstrucción se hizo la línea subterránea del metropolitano, y yo



120



121



122

pude negociar que una de las salidas fuera a través de una galería ubicada en la *rua do Crucifixo* (ver imagen 121). Esta era la última calle de la Baixa —era una calle de servicio muy pobre y en cierta manera aún lo es, porque todo lleva su tiempo—, pero cuando se haga aquí el acceso al metropolitano esta calle pasará a ser la primera calle (una inversión total), porque las personas podrán pasar de la *rua do Crucifixo* a la *rua Nova do Almada*, y claro que este movimiento aumentará el uso en toda esta calle, pero llevará tiempo. Todo esto debería apoyarse con el trabajo de recuperación de la Baixa, pero en la actualidad lo que se está haciendo es pintar unas fachadas, es cosmética...

CT: No es un trabajo de fondo...

AS: Pero realmente está creada la condición básica que da acceso a esta zona y dos pasajes interiores con escaleras mecánicas a través de las tiendas que permiten un fácil acceso. Además, ahora se va a realizar un proyecto que se hizo en los años noventa. Se trata de un ascensor que complementa la salida a *rua do Crucifixo* y que se encuentra dentro de uno de los edificios de estilo pombalino que fueron reparados. Todo esto empieza a revivir, pero es necesario que haya gente.

CT: Pasando de lo específico a lo general, me gustaría preguntarle ¿qué valor tiene el lugar para su arquitectura?

AS: Para mí en todos los sentidos: ¿cuál es el uso del lugar o si no se usa? ¿Cuál es la topografía? ¿Cuál es la historia? ¿Cuál es su desempeño en la ciudad en cuanto a relaciones, su posición estratégica?, etc. Es uno de los instrumentos de proyecto más importante —no es el único, pero es importantísimo. Pero hay que descubrirlo. Hay que estudiar y descubrir cuál es la vocación de un lugar. En definitiva, un arquitecto es como un detective (es lo que he contado del Chiado). Y esa es la base para un proyecto, es un instrumento con un determinado papel en la ciudad, en la vida de la ciudad, independientemente del programa. También el programa cuenta mucho, claro, pero hay una parte que corresponde al lugar en todos sus aspectos y que puede determinar un proyecto inocente, un proyecto con una unidad casi imperceptible. Hay una intensidad de expresión que corresponde a una intensidad de uso, y cuando se ignora esto se hacen monstruos: o demasiado tímidos o demasiado arrogantes.

CT: Recuerdo que usted ha hablado de la dificultad "de construir en continuidad a través de intervenciones individuales".⁵ Refiriéndose al proyecto para Macao, comenta que el problema de la falta de referencias directas —accidentes topográficos, construcciones preexistentes, etc.— dificultaba el poder realizar una lectura clara del lugar, como la que se ha podido llevar a cabo en el Chiado. Ayer tuve la oportunidad de visitar las piscinas de Leça de Palmeira; ahí uno se encuentra frente a un lugar, fuertemente marcado por la presencia de la naturaleza, que "aparentemente" parece carecer de historia —en el sentido de esa huella humana. ¿Cómo relacionarse con lugares de este tipo?

AS: Prácticamente siempre hay una historia. Por ejemplo, en donde están las piscinas de Leça había una plataforma hecha con muros de soporte —era una terraza— y también había un criadero de langostas utilizando los accidentes de las rocas, que son parte de la historia del lugar. Pero el caso de Macao se trataba de un plan desarrollado en un área conquistada al mar. Por tanto, en ese lugar concreto no había nada, pero los chinos comenzaron a rellenar con tierra hasta conformar una plataforma. Sin embargo, había una cosa im-

121 Detalle, plano de situación e intervención.

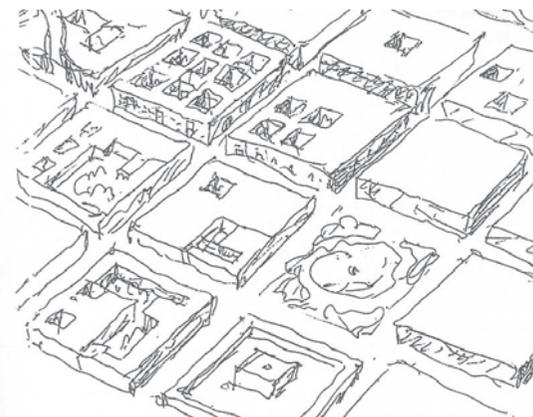
122 Leça de Palmeira, 1961-66.

⁵ Siza, Álvaro, *Imaginar la evidencia*, Madrid, Abada, 2003, p. 81.

portante, que es la línea de costa [Siza comienza a hacer un dibujo de Macao. ver imagen 123]. Macao posee aguas bajas y en esta zona había —y aún se conserva en la parte más antigua— una selva, calles en madera, barcos, gente viviendo en barcos. La idea que había era construir una plataforma rectangular estructurada por una retícula y poner un canal entre la parte antigua y la parte nueva —lo cual facilitaba mucho el movimiento de las aguas, los drenajes, las corrientes, etc. Trabajamos con unos ingenieros hidráulicos holandeses, que es la gente que entiende más de esto. Cuando fui llamado junto con Tavora —también trabajó con nosotros Souto de Moura— había un equipo de Hong Kong, que hicieron un *brainstorm* para saber qué hacer, pensar escenarios posibles. Yo había estado en Sudamérica, en Colombia, y recuerdo que me impresionó mucho el urbanismo español en América del Sur (los códigos filipinos), la plaza de los poderes, etc. Y funcionaba muy bien desde la pequeña casa hasta el rascacielos. Entonces yo propuse aquí una manzana de 144 metros por 144 metros —una manzana del código filipino—, y funcionó. Se hicieron los proyectos. Lo que pasó es que es China. El trazado está hecho íntegramente, aunque mal dibujado, pero está. Sólo que los edificios son tres veces más altos. Macao es bajo —quizá la montaña más alta tenga entre doscientos y trescientos metros—, por lo que la preocupación era no rebasar el perfil natural. Pero existía la atracción de Hong Kong. La cuestión es que frente a la topografía de Hong Kong un gran rascacielos no es nada, como en Río de Janeiro. Sin embargo, en Macao no lo entendieron o más bien no lo quisieron. De la zona proyectada sólo se construyó la mitad, el resto está vacío, porque no había suficiente capacidad para desarrollar esta extensión con una altura tan enorme. Al construirse sólo la mitad aquello es horrible. Es una lástima porque Macao es precioso, está lleno de monumentos históricos: conventos, iglesias, etc., es una maravilla. No sé lo que puede pasar ahora, pues tiene un interés turístico y los mismos chinos están interesados. La gran importancia de Macao es que, junto con Hong Kong y Cantón, potenció la economía libre, que en el fondo era la puerta del comercio con occidente. La de Hong Kong mucho más potente y la de Macao mucho más discreta, y, por lo mismo, con menos controles, lo que permitía una gran complementariedad.



123



124

CT: Su intervención en el Chiado —y en cierta medida también la de la *Giudecca* en Venecia— ha dado origen a una polémica en la que se le cuestionaba el no haber incorporado una arquitectura claramente contemporánea en la zona recuperada. Lo que implicaría marcar un punto de inflexión en esos lugares. En el caso del Chiado, usted ha manifestado que su intención era superar "la dificultad, que es típicamente contemporánea, de construir en continuidad a través de intervenciones individuales"; esto con la intención de mantener "un tejido continuo sobre el cual emergen puntualmente las grandes estructuras institucionales".⁶ Me vienen a la cabeza algunas intervenciones históricas importantes que creo ejemplifican sus intenciones: una de ellas es la realizada por Sixto V en Roma a través de esos grandes ejes que comunican las antiguas basílicas y que, al mismo tiempo que mantienen la continuidad del tejido urbano, potencian la presencia de los monumentos en la ciudad. Pero también está la actuación de Haussmann en París mediante los bulevares que mantienen un equilibrio entre la trama urbana y los monumentos. Volviendo a sus propuestas para el Chiado y Venecia, quizá su actitud frente al contexto podría parecer tímida o conservadora, pero creo que nace de la búsqueda de ese equilibrio.

AS: Claro, porque la arquitectura no puede sobreponerse a la fuerza interior de un hecho nuevo en la ciudad. Si se hace una casa en medio de un tejido de casas y se hace de ella un monumento se está destruyendo el tejido entero. El proyecto para el *Campo di Marte* —que es relativamente pequeño y de cual sólo haremos

123 Plan de expansión de Macao, 1983-1984, dibujado por Siza durante la entrevista.

124 Plan de expansión de Macao, variaciones del trazado.

⁶ *Ibid.*, pp. 81 y 93.



125



126

una parte— se ubica dentro de un tejido ya con cierto desarrollo, pero de la llamada *Venezia minore*. En el fondo era vivienda social con grandes limitaciones respecto a costos y también con una gran limitación respecto a intensidad de vida urbana —es una zona residencial modesta. Ahí lo importante era la relación con el resto del tejido y no hacer una arquitectura moderna o a la veneciana. Eso no importaba, pues se trataba de una obra contenida. Esta era su vocación, lo que estaba por detrás de esta realización. Para mí lo absurdo es querer hacer en un caso de este tipo, e incluso no se puede hacer, y ese es uno de los problemas del posmodernismo, con medios limitados obra rica en frontones, columnas, etc. No es posible, porque no hay dentro una fuerza de extroversión, una fuerza que venga de la expresión ciudadana y de las instituciones. Esta situación es en gran parte responsable de la baja calidad de la ciudad moderna o de muchas ciudades contemporáneas. Se trata de esa falta de equilibrio y de relación con lo que es la vida urbana y toda su complejidad, actuando en todo el centro de la ciudad, y los resultados están a la vista.

CT: Da la sensación de que en la actualidad confluyen en la arquitectura y en la sociedad posturas contrapuestas con respecto a la ciudad: por un lado, se da una actitud vanguardista que parece querer olvidarse de la historia. Por otro lado, existe una postura conservadora que intenta protegerlo todo con el peligro de museificar la ciudad.

AS: Claro. He estado trabajando en Nápoles y las cosas se hacen mal. Se empiezan proyectos en los que faltan arqueólogos, historiadores, etc., con experiencia en grandes desarrollos urbanos, ya que se trata de la estación del metropolitano de Plaza Municipio y del arreglo del perfil de Plaza Municipio. Por tanto, se trata de una intervención bien visible y que tiene un impacto muy fuerte, y ahí hay restricciones tremendas. Entonces me he dado cuenta de una de las cosas más tristemente divertidas: cuando se hace obra modesta —porque su naturaleza pide que sea modesta— hay críticas porque es modesta, pero cuando es una obra con un gran protagonismo vienen todas las obstrucciones y complicaciones, porque se está destruyendo la ciudad histórica. La ciudad histórica está hecha de continuidades y también de rupturas, no caprichosas, pero reales.

CT: Venecia es, sin lugar a dudas, una ciudad única, no sólo por su patrimonio arquitectónico, sino también por su inusitada condición física —ya que está perfectamente delimitada por el agua. Sin embargo, parece estar atrapada en el pasado, ya que han sido rechazadas sistemáticamente todas las oportunidades de enriquecer su patrimonio con importantes obras contemporáneas: Wright, Le Corbusier, Kahn o la ampliación de EMBT para IUAV (que también está parada y que al parecer no se construirá).

AS: Los trabajos de Frank Lloyd Wright y de Le Corbusier en Venecia son ciertamente contemporáneos pero muy respetuosos. No son obras potentes, pues lo potente lo relaciono con otras cosas. El trabajo de Le Corbusier es bajo y extendido, y es el resultado de un análisis de toda la ciudad de Venecia, de esa malla tan apretada. El trabajo de Frank Lloyd Wright muestra un lenguaje moderno y también su lenguaje personal, pero está muy bien relacionado con el Gran Canal. Por tanto, es un trabajo de inserción muy cuidado, muy bien estudiado.

CT: ¿Potente sería el Centro Georges Pompidou en París?

AS: Sí. Wright fue un arquitecto muy cuidadoso respecto a la relación con el contexto. Tanto en sus casas en California, como en el trabajo que hizo fuera de Estados Unidos: en Japón. Miras los pocos edificios de

125 Rua do Crucifixo, (Carlos Tostado).

126 Rua da Vitoria, (Carlos Tostado).

Wright y sabes que estás en Japón. Hay una relación con la ciudad, tal como ella es, muy fuerte. Eso no tiene nada que ver con el lenguaje contemporáneo, porque también pasa en la ciudad histórica: un edificio barroco, un edificio medieval o una casa barroca son completamente distintos, por tanto es fácil distinguir cuando ves una cosa u otra.

CT: Es curioso observar que, por un lado, está la intervención tan cuidada de Le Corbusier en el Hospital de Venecia y, por otro lado, está la actuación en París con el *Plan Voisin*.

AS: El *Plan Voisin* es un manifiesto, ¿no? No creo que realmente estuviese en la mente de Le Corbusier destruir todo excepto *Notre-Dame* y algunos otros monumentos. Es un manifiesto que tiene una creencia muy fuerte en la creación de un mundo nuevo. Es un momento histórico también muy fuerte; de ahí sus bellas realizaciones. Pero el recurso de Le Corbusier no es realmente la *tabula rasa*, pues nunca la practicó. Si vas a Chandigarh te sientes en la India, si vas a Sudamérica te sientes en Sudamérica. No es un insensible al tono apropiado, al paisaje, a la historia...

CT: ¿Para usted qué arquitectos han logrado establecer este diálogo equilibrado?

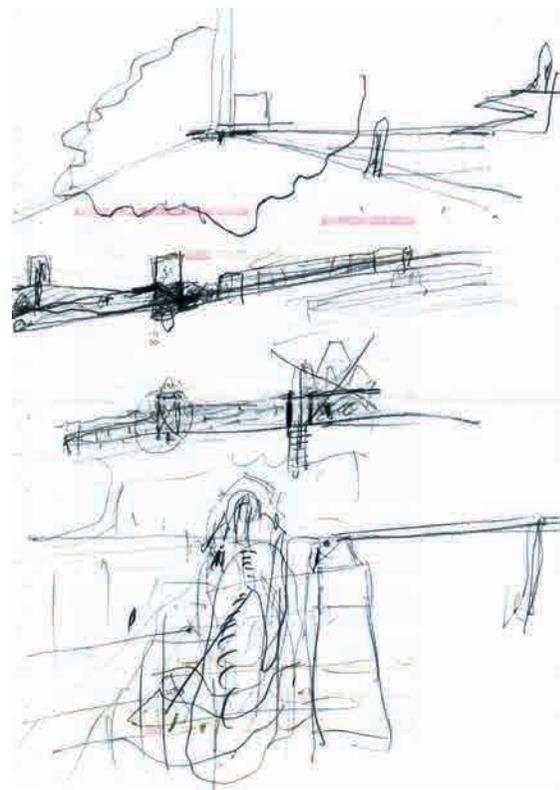
AS: Evidentemente están los grandes grupos de la creatividad arquitectónica, pero yo creo que también hay muchísima arquitectura de gran calidad, aunque no tenga ese aire de contemporaneidad y de sensibilidad que tienen estos grandes personajes. En Italia podríamos nombrar a Gardella, Scarpa (aunque no me interesa tanto)...

CT: ¿Y Luigi Snozzi qué le parece?

AS: También, claro. Hay muchísimos buenos arquitectos en el mundo, aunque hay más malos arquitectos; pero buenos arquitectos hay cantidad. No me pidas decir nombres porque sería una lista interminable.

CT: Han pasado varios años desde que dio inicio su intervención en el Chiado. Teniendo en cuenta lo que usted pensó en el inicio y lo que se ha hecho ¿cuál es su visión de esta zona? ¿Qué cosas cambiaría?

AS: De lo que se ha hecho desde el inicio no tengo conciencia de deber cambiar muchas cosas. Probablemente lo que cambiaría es hacerlo todo yo, porque habría sido mucho menos trabajo y porque la ciudad no ha llamado, como yo pensaba que iba a suceder, a los mejores arquitectos de Lisboa. Al contrario, la mayoría de los que están ahí son arquitectos que firman. Nosotros, por ordenamiento político y técnico, decidimos hacer un plano como desarrollo intelectual de la destrucción previsible y el dibujo de todo el exterior, en la medida en que todo el exterior era encalado y era como un gran edificio prefabricado. En el interior habría unas reglas muy simples: respetar las alturas de los pisos, respetar que en el edificio no se pusieran puertas divisorias, etc. Eran las reglas que impedían barbaridades. Barbaridad es cuando se decide recuperar una fachada haciendo una segunda fachada para trabajar libre manteniendo la apariencia exterior. Yo siempre tuve la idea de que los propietarios llamarían a los mejores arquitectos de Lisboa para un sitio tan noble, pero eso no pasó. De ahí que yo sólo reconozco, dentro del espíritu de la intervención, los dos proyectos que yo mismo hice y que ya se entregaron; y lo digo sin modestia, porque es así. Cuando tienes unas ventanas así y haces divisiones así, porque el reglamento lo permite —no lo permitía así, pero así lo permite— y haces un atrio como si fuera un edificio en la periferia. Claro que está fuera del espíritu —y era una barbaridad



127



128

127 El Chiado, dibujado por Siza durante la entrevista.

128 Vista hacia Escadinhas do Santo Espírito da Pedreira (Carlos Tostado).



129



130

también—, pero todo esto no habría ido tan mal si se hubiera llamado a los mejores arquitectos de Lisboa, y ahí fui muy ingenuo.

Pero falta una cosa importantísima. Cuando acepté hacer el plan, en la carta de aceptación que se dio al ayuntamiento, decía: hay aquí un pequeño gran problema de dieciocho edificios que por sí solos no son capaces de producir la renovación que se requiere en la zona. El Chiado también es parte de Baixa, y esto sólo vive intensamente cuando se cierra la cooperación de todo esto, su actividad. A mitad del plan me invitaron a ampliar la actuación hacia Baixa, pero viendo que eso era imposible, no lo acepté. Porque aquí hay un ritmo de realización y una singularidad que viene determinada por un plan surgido a consecuencia de un accidente; Baixa es otro tema, otro ritmo, otra complejidad, otra durabilidad y, por tanto, de esto debe encargarse una oficina dentro del ayuntamiento con una estructura organizativa muy cuidada y muy elaborada. Nosotros aquí trabajamos en dependencia directa del presidente, ya que era una situación de emergencia. Y otra cosa más, la recuperación de la Baixa nunca fue encarada seriamente, porque es muy complejo. De hecho, ya en el Chiado el trabajo fue muy complejo, pues cada edificio tenía diez propietarios. La decisión de no expropiar fue para mí muy buena, ya que habría creado un vacío absoluto, pero imagínate lo que ha sido trabajar en cada edificio con diez propietarios peleados unos con otros. Es un caso complicado más que complejo.

A nosotros sólo nos queda terminar el proyecto del edificio Leonel y la oficina creada para el Chiado fue ampliada para toda la Baixa, pero no tienen estructura y no tiene gente. El director que trabajó en el Chiado fue despedido y yo prácticamente fui despedido cuando terminó el contrato (los contratos eran anuales). Después fui llamado de nuevo por personas ajenas al problema, por otras razones, y trabajé un año más, pero no tenía unas buenas condiciones y me salí. Porque aquí sucedió una cosa terrible: los proyectos entraban directamente al departamento del ayuntamiento, pero en la oficina de la que he hablado, que dependía directamente del presidente. Esto permitió evitar toda la carga burocrática —aunque mucha era inevitable— y agilizó muchísimo. Eso se terminó y los proyectos ahora van al departamento de esa máquina pesadísima, corrupta —o parcialmente corrupta, porque no todos son corruptos, pero burocratizada —, y lo que se hizo a partir de ahí fueron algunas actuaciones de cosmética para el turismo. Para mí esto funcionará cuando tenga la fuerza de toda la Baixa.

CT: Uno de los ejemplos que estoy analizando en Barcelona es el Mercado de Santa Caterina de Enric Miralles y Benedetta Tagliabue. ¿No sé si usted lo conoce? Está en el centro, frente a la plaza de la catedral. Miralles no estaba de acuerdo con el proyecto que, apoyándose en el Plan Cerdà, buscaba realizar una calle amplia y recta, partiendo de *Via Laietana* y atravesando el barrio de *Sant Pere* en dirección al Arco de Triunfo. Él hizo una propuesta alternativa tanto para el plan de reforma del barrio, como para la remodelación del mercado. Posteriormente se realizaron algunos concursos para los proyectos de los nuevos edificios que contenía el plan. Miralles presentó algunas propuestas pero no ganó. Él realizó el proyecto del mercado, pero el resto de edificios fueron asignados a diversos arquitectos que no han sabido interpretar el espíritu contenido en el plan elaborado por Miralles. Por tanto, ha pasado algo similar al Chiado.

AS: Para hacer bien esto tiene que haber una fuerza política, y en Lisboa esto solo era realizable en relación directa con el presidente. Nunca se ha dado una reforma a fondo de los funcionarios públicos, hay una carga burocrática tremenda. Ahora hay grandes discusiones sobre este tema, porque la mayor parte de la población portuguesa coincide en que la mayoría de los funcionarios públicos trabajan poco, sólo buscan

dinero y burocratizan para hacer negocio. El ayuntamiento funcionó en pleno durante cuatro años con un alcalde de derecha⁷, porque era una persona muy decidida y cuando asumía hacer una cosa la hacía. Hizo también cosas fallidas en Lisboa, pero en quien confiaba le daba un soporte fuertísimo. Cuando el ayuntamiento pasó a ser socialista la transición fue muy complicada, y el segundo alcalde con el que trabajé —que es el actual presidente de la república y que era un demócrata al cien por cien⁸— primero quiso moralizar el funcionamiento del ayuntamiento, despidió a algún director, creo anticuerpos tremendos, después tuvo que recurrir a asesores fuera de la máquina, lo cual fue peor para su gobierno; y el tercer alcalde peor aún⁹. Es una lástima decir que el ayuntamiento sólo funcionó con un presidente de derechas.

Álvaro Siza recibe una llamada y mientras habla retoca incansablemente un dibujo que había hecho durante nuestra conversación acerca de Macao. Al finalizar la llamada le pregunto:

CT: ¿Qué valor tiene para usted el dibujo al momento de proyectar?

AS: Para mí es el instrumento más rápido de comunicación. Mediante el dibujo yo me comunico conmigo mismo y con los otros. Luego está el tema de la relación con los ordenadores, yo aquí en el estudio he complementado ambas herramientas. El ordenador te ofrece un servicio; es un instrumento interesante. Hay ocasiones en las que uno está bloqueado y un dibujo puede ayudar a abrir un nuevo camino.



133

⁷ Se refiere a Nuno Krus Abecasis, quien perteneció al *Partido Social Democrata* (PSD) y ocupó el cargo de presidente de la *Câmara Municipal de Lisboa* de 1979 a 1989 (durante dos periodos).

⁸ Se refiere a Jorge Sampaio, quien pertenece al *Partido Socialista* (PS) y ocupó el cargo de presidente de la *Câmara Municipal de Lisboa* de 1989 a 1995 (durante dos periodos) y de presidente de la república de 1996 a 2006.

⁹ Se refiere a João Barroso Soares, quien pertenece al *Partido Socialista* (PS) y ocupó el cargo de presidente de la *Câmara Municipal de Lisboa* de 1995 a 2002.



131



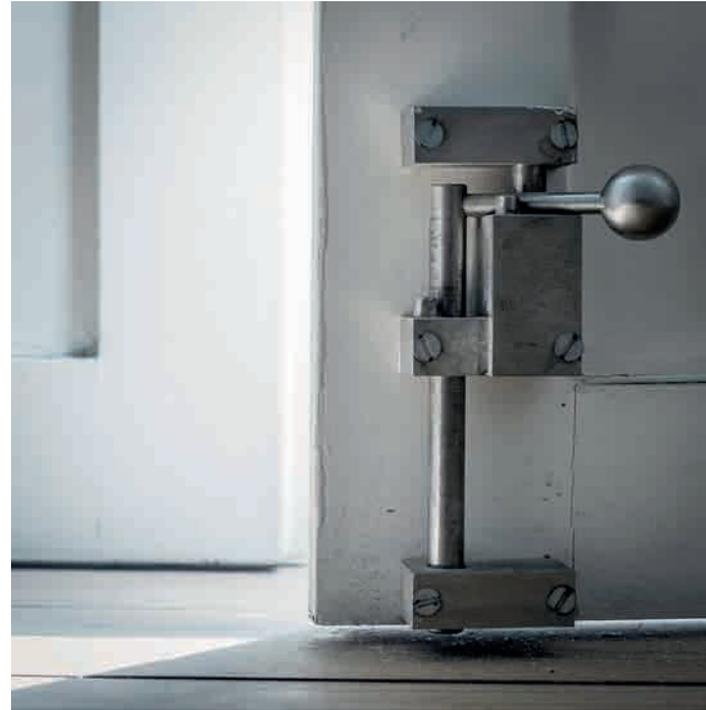
132

131 Vista desde el Convento do Carmo (Carlos Tostado).

132-133 Ligeação Pedonal do Pátio B do Chiado, Largo do Carmo e Terraços do Carmo (21 Carlos Tostado).



134



135



4

**CONVERSACIÓN CON BENEDETTA TAGLIABUE
SOBRE SANTA CATERINA**



Enric Miralles y Benedetta Tagliabue (Yoshio Futugawa)

Nombre de la obra: Mercat de Santa Caterina
Arquitecto: Enric Miralles y Benedetta Tagliabue-EMBT
Ubicación: Barcelona, España
Fecha de proyecto: 1997
Fecha de construcción: 2004

Passatge de la Pau, Barcelona, 8 de mayo de 2008

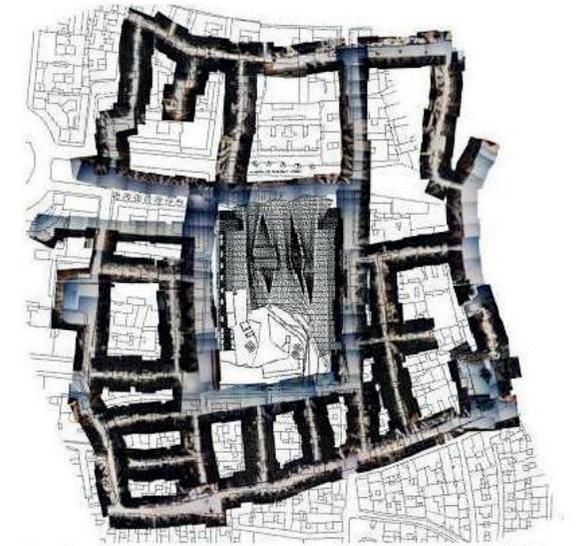
Carlos Tostado: Un primer punto que me interesaba tratar, antes de hablar del mercado de Santa Caterina, es su visión sobre el lugar. Recuerdo muy bien una conferencia que dio Enric Miralles a sus alumnos de máster, titulada "Sand Clocks", en la que les quiso compartir su visión de Venecia.¹ Lo que realmente me sorprendió es que en dicha conferencia no mostró ninguna imagen de Venecia —por lo menos de la Venecia que todos tenemos en nuestra cabeza. Él fue hablando de la laguna, del encuentro entre la orilla y el agua, y de las marcas que ésta deja en la arena, de la fauna local y de muchas otras cuestiones que de entrada parecen ajenas a esta ciudad, pero que en realidad han sido determinantes en su proceso de configuración. No nos mostró la *presencia* de Venecia, sino su *esencia*. Era una forma muy profunda de aproximarse al lugar y esa visión a mí me permitió comprender mejor lo que realmente *es* Venecia. De ahí surge mi pregunta: ¿cómo entiende EMBT el lugar?

Benedetta Tagliabue: Claro, es hablar de un tema cuando ya han pasado muchos años, muchos pensamientos, muchas cosas, y seguro que volviendo a mirar notas de entonces encuentras cosas y dices: "¡Ah, no me acordaba!". Pero los documentos que empezamos a producir fueron documentos que surgieron de ir descubriendo un lugar que no conocíamos, a pesar de que el mercado de Santa Caterina era nuestro mercado. Por eso fuimos a buscar los planos antiguos que había, los planos de diferentes épocas —aunque no había muchos, pues la cartografía de Barcelona no está muy documentada, no es tan extensiva como la de Venecia, por ejemplo. Entonces, con estos planos hicimos un gran nuevo plano de superposición de todas las líneas de los diferentes planos, en colores diferentes, donde se mostraba esta interrelación de las diferentes épocas: Santa Caterina en forma de monasterio, en forma de mercado, como algunas de las muchas superposiciones; como algunas de las muchas líneas que había habido en épocas pasadas.

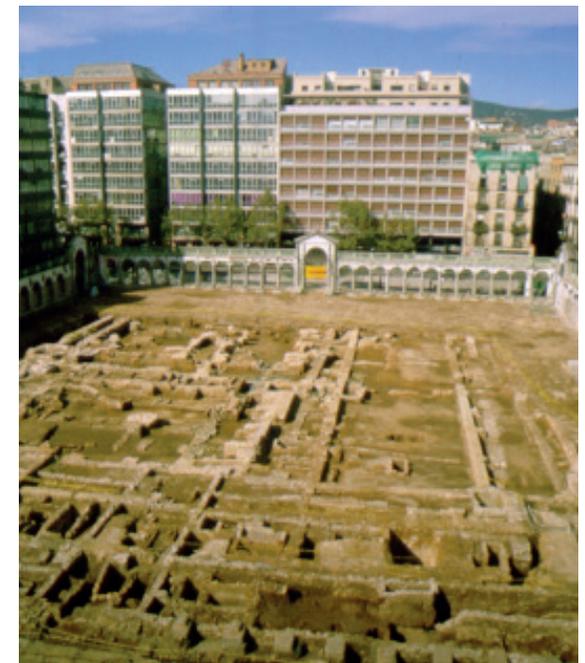
Pero no sólo era esto, no sólo se trataba de mirar la cartografía y volverla a dibujar, para así tener un plano completamente nuevo, sobre el cual trabajar. También era ir descubriendo otras cosas. Hay otro documento, que me acuerdo que hicimos y que fue muy laborioso de hacer, que fue un recorrido fotográfico de las fachadas con su cielo. La intención era obtener una imagen de las calles con el cielo: el trozo de cielo que veías cuando caminabas por las calles. De esta manera, logramos reunir todas las calles alrededor de Santa Caterina fotografiadas de esta manera y el agujero del mercado; en el fondo era como el lujo del trozo de cielo más amplio que se podía tener.

Estos fueron los documentos que necesitábamos para empezar a abordar el proyecto. El tema del cielo era muy fuerte; de hecho se hicieron muchos dibujos con el cielo en relación a las diferentes fases históricas. En ese momento no había casi proyecto. Comenzamos trabajando con los documentos y el proyecto surgió poco a poco siguiendo el propio proceso elegido. Durante el desarrollo se sucedieron varias modificaciones y al final se llegó a una solución.

¹ Esto fue a finales de 1999 —algunos meses antes de su muerte—, época en la que Enric Miralles y Benedetta Tagliabue estaban trabajando, entre otras cosas, en el proyecto que habían ganado en 1998 para realizar la Escuela de Arquitectura de Venecia (IUAV). También en 1998 habían participado en el concurso de la ampliación del Cementerio de *San Michele in Isola*, en el que obtuvieron el segundo lugar.



137



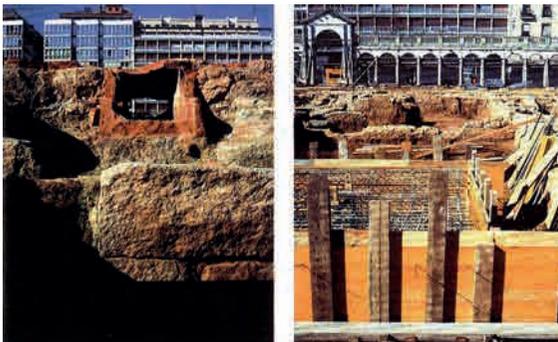
138

137 Plano de las calles alrededor del mercado con el cielo.

138 Excavación de restos arqueológicos (Carlos Tostado).



139



140

139 Torre de Gas Natural (Besiaman).

140 Fotografías realizadas durante el proceso de construcción del mercado en las que aparecen los restos arqueológicos junto a las nuevas estructuras.

CT: Entrando un poco más en el tema del Mercado de Santa Caterina, quisiera que me hablara del papel que juega el límite en su arquitectura. Tanto en este proyecto, como en muchas de sus intervenciones (por ejemplo, el Ayuntamiento de Utrecht, la Casa en Mercaders, el Cementerio de Igualada, etc.), veo que se juega mucho con el límite. ¿En qué sentido? Por un lado, en el objeto en sí y en la manera de definir sus propios límites: a veces se desbordan, sus propias interacciones (dentro-fuera, público-privado); parece que esos límites en ocasiones se difuminan o se hacen más claros. Por otro lado, y más relacionado con la dimensión temporal, también veo un juego con el límite al mezclar historias, mezclar tiempos (vida-muerte, pasado-futuro).

BT: Mira, yo creo que eso de los límites, de desdibujar los bordes —desdibujar dónde acaba una cosa y dónde empieza la otra—, es una cosa que voy descubriendo en todas las obras que hacemos. Lo veo, por ejemplo, en el proyecto de la Torre de Gas Natural. Me doy cuenta de que es un proyecto donde hay una obsesión de evitar que haya un límite definido entre lo que es el edificio y lo que es el entorno; entre lo que es el edificio y lo que es el cielo. Creo que realmente en Gas Natural hay esta necesidad de decir: "no está muy claro en dónde empieza el edificio privado y en dónde empieza la parte pública de la ciudad, realmente se mezclan las cosas".

Y también me he dado cuenta después que el hecho de haber escogido un vidrio reflejante (un vidrio del cual todos los fabricantes nos decían que era algo que ya casi era obsoleto, que no se utilizaba más, que íbamos atrás en la evolución del gusto sobre el vidrio) era un intento de hacer que el edificio se mezclara lo más posible con su entorno, con la ciudad y, sobre todo, con el cielo. De manera que aunque se trate de un edificio singular o vertical, su lucha con el vacío sea lo más desdibujada posible.

Y sobre el tema temporal, creo que es muy cierto. Algunas de las imágenes que más me gusta utilizar cuando, por ejemplo, doy una conferencia sobre Santa Caterina, son las fotografías del momento de la construcción. Hay momentos en que está la arqueología todavía muy presente. La arqueología con esqueletos (se encontraron más de quinientos), al mismo tiempo que el esqueleto del mercado (los cimientos del mercado) y el esqueleto de los hierros que llegaban a la obra. Entonces no sabías realmente, a través de la fotografía, dónde estaba lo que habíamos encontrado —lo que acababa de salir después de quinientos años de estar bajo tierra— o lo que se estaba realizando en ese momento.

Eso yo creo que es algo que realmente se ha concretado y que era un pensamiento con el cual Enric estaba obsesionado en esa época. Con Santa Caterina estaba todo el tiempo diciendo: "estamos trabajando en un edificio contemporáneo; lo que te llega te ha llegado ahora. Nuestro movimiento es un movimiento en la historia, no estamos haciendo nada del otro mundo". Si eres consciente de lo que ha pasado hasta ahora, tú sólo realizas uno de los muchos movimientos que se han dado ahí, nada más, e intentas que esté, lo más posible, en continuidad con lo que ha ido pasando.

No es que sea una cosa automática, porque al final tienes que tomar una decisión.

CT: En este sentido, hay una cosa que a mí me llama mucho la atención en la forma que ustedes tienen de concebir las obras en el estudio. Me refiero al factor temporal como generador de historia; a ese proceso diacrónico, que no se reduce a un momento, sino que involucra una distancia temporal. Muchos arquitectos contemporáneos — aunque supongo que antiguamente también pasaría— tienen una obsesión por concebir obras impolutas congeladas en

el tiempo. Obras esterilizadas mediante el uso de materiales hipertecnológicos en las que la vida no puede dejar su huella. Obras que, como Dorian Gray, no quieren envejecer. Todo lo contrario a la forma en que ustedes trabajan. Por ejemplo, en la Torre de Gas Natural hay una cosa que a mí me llamaba la atención: el uso deliberado de vidrios de diferentes tonos. Esto yo lo interpreto como una búsqueda de incorporar el paso del tiempo en la obra; de dotar a la obra de una cierta densidad histórica. Generalmente, cuando uno ve un edificio relativamente antiguo de vidrio espejo es fácil apreciar en su fachada las heridas del tiempo, pues cuando algún vidrio se rompe los recambios no suelen ser del mismo tono. Empiezan a aparecer así esas manchas que el arquitecto no contempló en su diseño original. En Gas Natural, por el contrario, aprecio esa intención de otorgarle desde el propio proyecto una vida, una historia al edificio: una vida en la que algunos vidrios se hubieran ido reponiendo. Pero en todas las obras del estudio veo esa inquietud de mezclar y agregar tiempos e historias. Otro ejemplo sería el Parque de Mollet del Vallès, un parque localizado en una zona periférica en el cual se incorpora una topografía artificial para dotar de cierta densidad histórica al lugar. ¿Por qué esa inquietud de incluir el tiempo de esta manera en la obra?

BT: ¿Por qué? No lo sé, pero es realmente como un deseo de ir buscando la complejidad de la realidad, porque existe; es sencillamente darse cuenta. Pensar que está y que tú estás intentando verla, darte cuenta de esta complejidad. A veces Enric decía: "Uy, yo tengo *horror vacui*". No sé, a lo mejor viene de un miedo, pero a lo mejor viene también de un deseo de no caer en la simplificación excesiva de las cosas, y de ayudarte también. Porque este contraste entre nuevo-viejo, cuando actúas en la ciudad existente, te dice algo. Lo que no se da es que todo lo que está en una ciudad tenga la misma época. Todos, a lo largo de la historia, se han encontrado en la situación en que nos encontramos nosotros ahora. Esta postura de ir sustituyendo trozos, de ir reparando, cambiando, transformando, es algo en lo que no somos ni los primeros ni los últimos.

Nuestra actitud también ayuda a quitarle una excesiva importancia a nuestra situación, pues creo que muchas veces es nuestro problema. El ejemplo de Oriente nos ayuda un poco en este tema. Nosotros hemos estado en templos y hemos visto que las piezas de la carpintería a la entrada del templo han sido sustituidas, sencillamente, conforme se van degradando. No hay un sentido del tiempo tan estático; porque este templo tiene su valor, tiene esta forma que viene de la tradición, pero no le pasa absolutamente nada porque sea sustituida una viga vieja por una viga nueva. Entonces vas viendo que la idea que tenemos del tiempo en la cabeza es seguramente una convención. Es muy útil volverlo a pensar. Y lo vuelves a pensar, sencillamente, dándote cuenta de la complejidad efectiva que tienen las cosas.

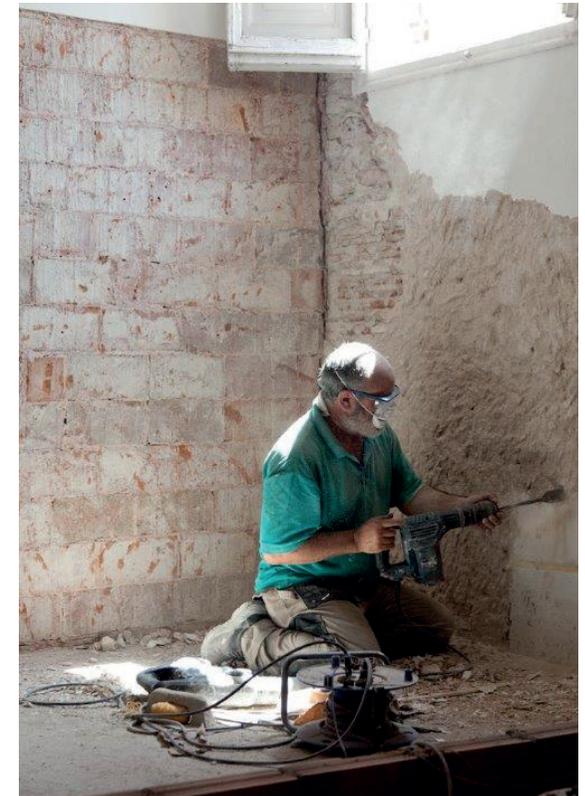
CT: Marco De Michelis comenta que en su proceso proyectual es característico "percibir el contexto como una estratificación de elementos aparentemente incoherentes, cuya acumulación revela la complejidad del lugar en el tiempo. La realidad no constituye, un «punto de inicio» seguro del proyecto, sino la ocasión de hacer una excavación —metafórica o real— que permita no tanto la reconstrucción del pasado desaparecido, sino dar forma al presente posible".² En su trabajo la idea del descubrimiento es importante; pienso en el ejemplo que ponía Enric Miralles de aquella chaqueta vieja en la que uno metía la mano en el bolsillo y encontraba cosas...³

² MICHELIS, MARCO DE; SCIMEMI, MADDALENA, "Arquitectura: instrucciones de uso", en *EMBT. Miralles Tagliabue, obras y proyectos*, Milan, Skira, 2002, p. 15.

³ Hablando del trabajo realizado en su casa en la calle Mercaders dice: "...aprender a convivir con una estructura dada, de segunda mano, como buscando dentro de los bolsillos de un viejo abrigo, depositando las cosas encontradas sobre una superficie limpia". MIRALLES, ENRIC, *Enric Miralles 1983 2000. Mental maps and social landscapes / mapas mentales y paisajes sociales* [Edición conjunta: ampliada y revisada de los números 30+49/50+72



141



142

141-142 Renovación de 8 pisos de bajo coste en la calle Mercaders.



143



144

BT: Ese era un comentario que hacía después de haber encontrado nuestra casa y lo que encontramos en la casa. La casa de Enric fue un bolsillo lleno de sorpresas. En cuanto a la frase de Marco De Michelis, es muy bonita, pero tienes que imaginar que Marco hace un comentario de las cosas que le explicamos nosotros, de la misma manera que lo podrías hacer tú. Habría que ver si es una interpretación suya o una de las muchas visiones que han surgido después de haberle explicado abundantemente nuestro trabajo. Yo he estado mucho con él explicándole las cosas, nuestra teoría. Marco no es un conocedor de la obra. Ha venido aquí dos o tres veces y hemos estado comentando, igual que lo estamos haciendo nosotros ahora. Es una persona muy capaz y escribe frases muy bonitas, pero piensas: ¿Y esto?

CT: "No lo habíamos pensado"...

BT: Me identifico cero. Esto no me lo creo para nada. Es una interpretación.

CT: Como autor usted no lo ve así.

BT: Bueno, en la medida en que te lo estoy explicando. Se puede reinterpretar de muchísimas formas, las cosas no son unívocas, pero me parece que está bastante claro que estamos trabajando mucho con una realidad compleja, dándole un valor a todo lo que surge alrededor, detrás o en el tiempo, en el lugar del proyecto. Yo creo que eso del bolsillo es muy bonito. Para nosotros fue muy importante entrar en el casco antiguo; entramos en el 90 en un edificio en la calle d'Avinyó y fue fantástico porque encontramos realmente un lugar desconocido, abandonado, en el casco antiguo y dotado de una gran complejidad. Y en el 92-93 rehabilitamos nuestra casa en la calle Mercaders y ahí nos encontramos una sorpresa detrás de la otra: en el pórtico, en el muro, pinturas, dibujos, vigas de diferentes épocas, habitaciones que podían ser de otra casa... Fue realmente descubrir la complejidad de un espacio que, en un principio, nosotros queríamos lo más sencillo posible —lo queríamos todo pintado de blanco para vivir cómodos. Trabajar en esta casa ha implicado encontrarnos con una complejidad muy divertida: te das cuenta de que tú tienes la idea de ir a vivir en ese lugar, y en ese lugar ya han vivido no sé cuántas generaciones que han hecho todas sus pruebas, sus experimentos, sus pinturas, sus decoraciones, sus cambios, transformaciones. En Mercaders nos hemos dado cuenta, un poco, de esta complejidad, de esta pequeñez de nuestra participación en ese proceso. Lo que nos pasa ahora es que en vez de pintar por encima del muro, por encima de las pinturas de los demás, rascamos; somos los primeros que queremos ver la estratificación de las otras generaciones.

Y cuando empezamos la rehabilitación del Mercado de Santa Caterina, igual que cuando empezamos el Ayuntamiento de Utrecht y la Casa en La Clota, decíamos: ¿Sabes qué, lo hacemos igual que en casa? Era un pensamiento muy bonito también, porque parecía todo muy controlado. En la casa lo hicimos de una manera muy directa, familiar, acababa siendo un diálogo directo con los albañiles, hablando con ellos y tomando las decisiones en el momento; casi no tenemos dibujos de obra, teníamos argumentos. Y, claro, con Santa Caterina, como con Utrecht y La Clota, pensamos aplicar la misma idea. Sin embargo, han salido tres edificios con cierto parecido, pero muy diferentes.

CT: Me da la impresión de que existe una cierta voluntad de inacabamiento en sus obras. Lo cual parece ser confirmado por la siguiente reflexión de Enric Miralles en torno al Pabellón de Baloncesto en Huesca: "Imaginar la destrucción y la ruina de un edificio acerca a los momentos intermedios de la construcción. La ruina es un proceso paralelo a la construcción, donde el tiempo funciona de un modo distinto".⁴ Es cierto que en muchas obras se manifiesta con mayor fuerza ese punto de encuentro entre lo que se está generando a partir de una construcción y lo que se está destruyendo como consecuencia del paso del tiempo. Esto me parece evidente en el caso del Cementerio de Igualada (aunque en Mercaders, La Clota o Utrecht, se respira también este mismo aire), pues en él se refleja perfectamente este espíritu de un lugar en perpetua construcción y destrucción; un lugar que no quiere acabarse. Es una obra que, por otro lado, parece haber estado siempre ahí, no hace evidente un principio ni un fin. ¿A esto se refería Enric Miralles cuando hablaba de los estados intermedios como lo mejor de un proyecto?

BT: Quizá. Es muy bonito lo que repites de esos pensamientos. Creo que sí, que esto que estás diciendo, del interés por un momento como inacabado, es seguramente el resultado de fijarse en los estados intermedios. Muchas veces caemos en la trampa de querer ver el resultado de las cosas y entonces pierdes de vista lo que has hecho para llegar. Y quizá esto es en sí mismo algo interesante. Yo creo que hay que centrar el esfuerzo en hacer una arquitectura que no es para un punto de vista, que no es para una foto el día que se acaba. Es importante tener una documentación de obra siempre que tenga un valor en sí: documentación de dibujos, documentación de dibujos constructivos, registrar el proceso de construcción. Todo esto es algo que para nosotros ya es imprescindible. No podemos explicar un proyecto sin hablar del proceso.

CT: Pasando a una cuestión más general, relacionada con la forma de abordar la arquitectura y de trabajar los proyectos, le pregunto: ¿qué relación podría haber entre la forma generar su arquitectura y una corriente como la deconstrucción o, en particular, con la obra de Gordon Matta-Clark? Me gustaría conocer la visión que tienen los propios arquitectos en relación con las etiquetas que se le puedan poner a su arquitectura desde fuera.

BT: Yo creo que son mundos que te gustan. Más que a la deconstrucción me refiero a Matta-Clark. Yo recuerdo muy bien cuando Philip Johnson le encargó a Mark Wigley hacer el texto de los arquitectos deconstructivos⁵. Escogió cinco arquitectos porque así le iba bien —tener como una escudería de caballos. Mark Wigley es una persona inteligentísima —y en ese entonces muy joven— e inventó un texto; pero todos estos ismos buscan intentar darle un marco, una definición, una cara, a algo que ya está en el aire, está pasando, a todo el mundo en ese momento le interesaba eso. Mata Clark es un artista que actuó en años sesenta y setenta, y que todavía hoy encuentro interesantísimo. Creo que es algo que todos tenemos que preguntarnos: ¿por qué nos gusta esto o por qué en este momento nos gusta esto? Es como aquella época en que a los arquitec-

⁴ "Tantas veces he representado la destrucción de un edificio para encontrar cuál era su forma, o para hacer aparecer cuál había sido su proceso de formación, su hacerse. Y ocurría que en cualquiera de los estados de deformación y ruina, la construcción conservaba sus mejores cualidades... De ahí nace el interés por los cimientos, por las huellas que los edificios dejan en el tiempo, por una noción de la forma en la que el recuerdo es parte principal.

Imaginar la destrucción y la ruina de un edificio acerca a los momentos intermedios de la construcción. La ruina es un proceso paralelo a la construcción, donde el tiempo funciona de un modo distinto. Es un tiempo de mucha mayor lentitud. Está ligado a la duración de las jornadas vitales. Es como si la Ruina de un edificio fuera fijando los momentos de su construcción en tiempos más largos ligados al devenir cotidiano...". MIRALLES, ENRIC, "Pabellón de Baloncesto en Huesca", en *Documentos de Arquitectura*, 1995 (32), p.46.

⁵ Dicho texto fue escrito por Wigley para la exhibición *Deconstructivist Architecture*, presentada en el MoMA en 1988.



145



146

145 Maqueta del Ayuntamiento de Utrecht, Holanda.

146 Rehabilitación de una casa en La Clota, 1999.

tos les gustaban las ruinas. Iban a Roma y, por ejemplo, Palladio dibujaba perdidamente los milímetros que medía el capitel con la voluta, el óculo, etc. Y en 1700 los artistas iban allá y hacían interminables grabados de las ruinas. Son visiones. Lo que nos gusta.

CT: Volviendo al ejemplo de Utrecht, el edificio del ayuntamiento, antes de su intervención, estaba formado por un conjunto de edificios de diferentes épocas. ¿Cómo mantener el flujo continuo de la historia a partir de la fragmentación? ¿Cómo evitar que aquello sea una amalgama de cosas?

BT: Mira, eso yo creo que depende realmente de la capacidad o de la sensibilidad del arquitecto. A lo mejor pueden decirte que no lo has conseguido o que sí lo has conseguido; es algo que depende de las decisiones de cada momento. Me acuerdo de la última reunión que tuvimos en Utrecht —Enric ya estaba enfermo, pero no lo sabía. El edificio se tenía que acabar dentro de poco y había un mánager tremendo detrás de nosotros. La decisión de dejar las vigas en la sala la tomamos ahí, enfadadísimos porque no nos hacían los lucernarios como habíamos quedado, no hacían lo que habíamos dibujado y nos ponían unos tubos por la sala. La sala era un desastre, entonces dijimos: "como mínimo dejamos estas vigas". Enric encantado, porque gastaba aún menos y no teníamos que destruir toda la estructura. Son decisiones que tomas; es como cuando escuchas una música: te gusta o no te gusta. Lo has conseguido o no lo han conseguido. No hay una regla. Es de acuerdo a lo que tú sepas hacer.

CT: El tiempo del proyecto y el tiempo depositado en el lugar en el momento de su materialización parecen confundirse y entremezclarse tanto en cada edificio en particular como en la obra del estudio en general. ¿Cómo se puede incluir el tiempo en un proyecto? Por ejemplo, en Santa Caterina hay diferentes épocas superpuestas: está el convento gótico, el mercado. ¿Cómo se pueden reflejar en un edificio singular, que se configura en un instante (*hic et nunc*), diversos momentos, sensibilidades e historias, condensadas en el lugar, sin violentarlas y sin perder la unidad de la obra?

BT: Antes te he contestado haciendo citas de Enric, que es una persona evidentemente importantísima para mi formación, pero ahora te cito a otra persona que también ha sido muy importante en mi formación —pues fue mi profesor y un profesor genial—, que es Manfredo Taffuri; una persona que realmente decidió ser historiador. Entonces, él como historiador decía: "mira, ahora lo importante es ir coleccionando documentación, haciéndote realmente un cuadro histórico; miras al final tu cuadro y si todo corresponde toma el papel, tíralo y empieza otra vez, porque entonces no funciona". Hay que tener capacidad de dejar otras cosas, de no ser obsesivo con tu trabajo. Es verdad que en Santa Caterina hemos hecho un trabajo de planos, de conocimiento de lo que hubo allá, de trabajar con el cielo..., pero al final no hemos puesto todo esto en el proyecto. Sí que entra en el proyecto, pero entra de una manera subliminal, inconsciente. Porque lo que haces después de haber preparado todo este material es: coges este material y lo tiras, lo pones en un cajón y luego empiezas a hacer la cubierta como te parece que debe ser. Y ya está. No hay una linealidad marcada porque todo el trabajo que has hecho y ninguna seguridad de que esto te permita hacer un buen proyecto, ¡para nada! Puedes tener esto muy bien hecho y después el proyecto resulta fatal, pero hay que intentarlo.

CT: En un artículo titulado "Familias", usted hablaba en algún momento de la intención de recoger las experiencias adquiridas en la casa de Mercaders y llevarlas al trozo de ciudad que rodeaba al mercado.⁶ Pasar de la casa a la ciudad

147 Mercado de Santa Caterina, previo a 1997.

148 Mercado de Santa Caterina en 1999.

149 Mercado de Santa Caterina estado actual.

⁶ "Para decidir sobre nuestra casa bastaba con entender a nuestra reducida familia, y casi no se dibujó. En el caso del Mercado de Santa Caterina la

y de la ciudad a la casa. ¿Cómo se produce ese diálogo entre lo privado —esa vida personal y de familia— y la ciudad, tanto en el sentido del mercado hacia de la casa, como en el sentido inverso, de la casa hacia el mercado?

BT: Sí, la casa de Mercaders quizá nos ha permitido adquirir esta conciencia de una ciudad doméstica, con una serie de familias reducidas, donde la gente se conoce, un lugar muy cívico, porque, efectivamente, Barcelona lo es. Lógicamente cuando empezamos a descubrir cosas en la casa comenzamos a ver realmente partes de la sociedad o huellas de la sociedad: la casa súper pobre en la cual usaban troncos de árboles como vigas para ir aguantando; o la época en que intentaban hacer ver que tenían un poco de dinero y entonces llamaban pintores buenos para hacer la decoración. Todo esto está dentro de la casa, pero te habla de una sociedad y te habla de una manera clarísima, lo interpretas enseguida. Un arco gótico con un capitel que te explica la riqueza formal y de construcción que tenían en una determinada época y después un muro delante, porque ese arco lo veían como algo viejo y sucio. Todo esto es realmente una clase sobre la ciudad, sobre la sociedad. Y cuando hemos pensado en hacer lo mismo que hemos hecho en la casa de Santa Caterina, yo creo que era un para tener la familiaridad que ya habíamos tenido con la historia en este sentido y perder un poco el miedo, porque lo conoces más directamente.

CT: En Barcelona hay una estructuración urbana muy clara definida por el *Eixample* de Cerdà, un ampliación de la ciudad que unía a Barcelona con las pequeñas poblaciones de la periferia. No se puede negar la riqueza que tiene ese plan y lo que ha aportado, pero también es necesario señalar sus deficiencias, como lo son sus encuentros con la ciudad histórica. No hay diálogo, es muy tajante. Hablando con usted en otra ocasión, hace varios años, le escuché una reflexión en este sentido sobre la *Via Laietana*, que es uno de estos ejes que se abrieron como resultado de la rotunda fuerza con que se imponía la estructura de Cerdà sobre la ciudad. Aparentemente parece que hay un diálogo del *Eixample* con *Ciutat Vella*, pero en realidad es un monólogo del *Eixample* con el *Eixample*. Usted me comentaba que "lo que se construyó fue un trozo de ciudad o un paisaje urbano que da la cara tan sólo a la avenida, pero que, por el otro lado, da la espalda al resto de la ciudad. Se trata de una experiencia personal, pues usted vive justo detrás de esa avenida. ¿Cómo enfrentarse a un proyecto que nacía justamente de las rígidas premisas establecidas por el Plan Cerdà —y que consistían en la continuación de otro eje, en este caso perpendicular a la *Via Laietana*? ¿Cómo se dialoga con Cerdà y qué postura tomar de cara a la ciudad?"

BT: A mí desde que conocí Barcelona me impactó mucho esta situación: parece que la ciudad tuviera una parte de fachada y una parte de atrás. Me acuerdo que una de las primeras veces que salí a caminar por la calle Ferran-Princesa me encontré con esa realidad de que en las calles de atrás, que entonces estaban semi-abandonadas, realmente vivía una población diferente. Entrabas inmediatamente en una zona de sombra, una zona de pobreza, de suciedad. Y era muy claro como esta intervención se había hecho con un espíritu

familia era la ciudad, con su complejidad de instituciones y poderes independientes. Pero el deseo fue siempre el mismo —aunque fueran muchas las personas que han participado en el proyecto— abrir el mercado a la ciudad y la ciudad a su historia. Construir un trozo de ciudad que supiera apoyarse en el tiempo, para transformarlo tanto hacia delante como hacia atrás; procurando que este espacio tuviese para la ciudad la familiaridad de una casa; acordándonos de todos los momentos pasados y presentes para llegar a algo diferente, quizá a un futuro.

Empezamos por dibujar menos. La ambición era hacer un proyecto casi con las manos; casi una construcción directa, como lo es nuestra casa, o el Cementerio de Igualada". TAGLIABUE, BENEDETTA, "Familias [notas a la obra del estudio EMBT desde 1995]", en AA. VV., *Enric Miralles 1983 2000. Mental maps and social landscapes / mapas mentales y paisajes sociales*. [Edición conjunta: ampliada y revisada de los números 30+49/50+72 (II)+100/101], Madrid, El Croquis, 2002, p. 22.



150



151



152

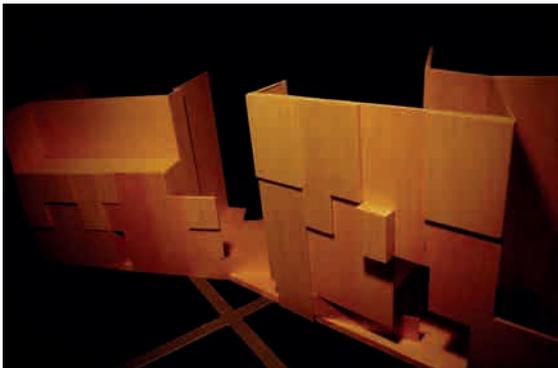
150 Interior del Mercado de Santa Caterina (Carlos Tostado).

151 Vista desde la plaça de Joan Capri (Carlos Tostado).

152 Detalle de cubierta (Carlos Tostado).



153



154

153 Maqueta del masterplan, Avinguda Francesc Cambó (Carlos Tostado).

154 Detalle de la propuesta de fachadas en edificios (Carlos Tostado).

racionalista y que lo de detrás daba absolutamente lo mismo. Posteriormente, y es una de las cosas que más me ha impactado, nosotros empezamos a vivir en una de estas franjas, detrás de un edificio de la *Via Laietana* que mata a una calle, que es la calle Mercaders, por esta brutalidad de la falta de relación entre una escala de ciudad —que es la que se promueve en *Via Laietana*- y la otra escala de la ciudad —que es la ciudad más homogénea del casco antiguo. Allí, digamos, la cosa no funciona porque son dos escalas de ciudad que chocan de una manera brutal. Durante nuestra colaboración en la apertura de la *Avinguda Cambó* —nosotros hicimos el *Masterplan*—, hemos estado considerando este tema en el caso del *Mercat de Santa Caterina*, pues ahí se hacía lo mismo que en la *Via Laietana*: se cogía la altura de la *Via Laietana* provocando el mismo corte brutal con el resto de la *Ciutat Vella*. Entonces lo que hemos intentado ha sido trabajar el *Masterplan* para generar un proyecto integral; haciendo un corte, pero siempre uniendo los nuevos edificios con los existentes de manera que no se sepa dónde empieza lo que existía o lo que se acaba de poner. Yo creo que esta es una estrategia para no provocar esta fractura del cambio de escalas en la ciudad. Pensamos: "mira, las proporciones las clonamos a las existentes y así estamos, como mínimo, más integrados en este sentido". Después intentamos que los arquitectos, con esta limitación de tener que diseñar esa unión, fueran afinando su sensibilidad y haciendo una arquitectura más dialogante.

CT: Después del plan Cerdà hubo una propuesta de una escala y rotundidad semejante, la del plan Macià ideado por Le Corbusier. De hecho, en dicho plan, contemplaba la eliminación de una parte importante del centro histórico. El mismo espíritu que se respira en el plan Voisin de París. Por otro lado, es innegable el talento y la sensibilidad que poseía Le Corbusier, era un poeta del espacio. Ustedes han trabajado esa doble escala buscando evitar una confrontación innecesaria. Me refiero a esa escala urbana, que a veces puede caer en lo rígido, y a esa escala arquitectónica, de objeto, que normalmente tiende más a lo poético. En su propuesta yo veo un equilibrio entre estos dos ámbitos. Enric Miralles tenía como un referente importante a Le Corbusier ¿Cómo valorar en su justa medida al Le Corbusier de la intervención urbana y al Le Corbusier de Ronchamp, *La Tourette* o la *Ville Savoye*?

BT: Sí. Mira, yo creo que en este caso hay que ir mirando las arquitecturas y directamente la práctica. De Le Corbusier, por ejemplo, uno los documentos que más hemos copiado y admirado es el plano de Venecia en el que él dibuja el hospital. Hubo un intento de hacer las aulas de la nueva sede el *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* (IUAV) —que no se ha construido. Es el único edificio que no se ha construido de los que teníamos en marcha cuando Enric murió— inspirándonos en el tipo de iluminación que Le Corbusier había diseñado para las habitaciones del Hospital de Venecia, esto es evidente. Pueden ser muchas cosas, claro. Es que al final aprendes no tanto por palabras, sino mirando los dibujos e intentando hacer algo por el estilo. Encuentro muy divertido mirar los dibujos y encontrar cosas: "mira, esto se parece a eso otro".

CT: En mi tesis estoy analizando una parte de la historia de la ciudad de Roma, especialmente la época Antigua, y he podido apreciar en su desarrollo una dinámica muy potente, la Roma imperial fue una ciudad que se transformaba sin miedo al igual que la Roma del Renacimiento. Luego hay un momento, a partir del siglo XVIII, en el que este proceso empieza a perder fuerza hasta que llega casi a paralizarse. Julio Carlo Argan habla de *Roma Interrotta*. En ciudades como Roma, Venecia, Florencia, parece haber un miedo a continuar dialogando con la historia, a *proyectar la historia*. En Venecia las circunstancias son ciertamente diferentes, pues la situación física también influye, pero uno ve con verdadera lástima el que todas aquellas propuestas tan interesantes se hallan quedado en simples *arquitecturas ausentes*: la Fundación Masieri de Wright, el Hospital de Venecia de Le Corbusier, el Palacio de Congresos de Kahn, la Escuela

de Arquitectura..., parece que la propuesta de Siza para la Giudecca se hará con ciertas limitaciones, pero se hará, y el puente de Calatrava está a punto de terminarse. Pero parece que Venecia se cierra, se vuelve una ciudad utópica, una ciudad en la que esos proyectos cobran vida a partir de la imaginación (hablo de esa *Venise imaginaire* de André Corboz, en la que Canaletto construye paisajes ficticios —sus *capricci* y sus *vedute*— que dan vida a obras ausentes, de Palladio o *Michelangelo*, o a escenarios inexistentes). Pero me interesa saber qué piensa de todo esto una arquitecta de origen italiano y que ha vivido y estudiado en Venecia.

BT: Mira, quizá Manfredo Tafuri te daría un poco de...

CT: ¡De caña!

BT: De caña, porque nosotros con él estudiábamos la microhistoria. Contestar a preguntas como éstas es un poco genérico, muy difícil, puedes caer en la banalidad. Lo bonito, digamos, de seguir sus clases fue que, por ejemplo, nos demostró que Venecia era una sociedad —un tipo de república, de sociedad política— en la que para sobrevivir tenía, sobre todo, que bloquear lo nuevo. Era la manera de ser de Venecia que también se puede ver ahora. Uno pude decir: "se está bloqueando la historia", pero Tafuri nos enseñó cómo, durante el Renacimiento, en vez de hacer el puente de Palladio para Rialto —que era completamente fantástico, absolutamente contemporáneo, con un tipo de arquitectura que es herencia de la antigua Roma— eligen el de sus malísimos arquitectos. Es como si ahora bloqueas un proyecto para dárselo a los arquitectos municipales. Esto es lo que ha hecho Venecia con una de sus obras más importantes, con un hito, que es el puente de Rialto. Pero es lo han hecho todo el tiempo. A Palladio, realmente, no le han dejado construir en Venecia, le permitieron actuar en la *isola de la Giudecca*, fuera.

CT: O en la isla de San Giorgio.

BT: Su obra en *San Giorgio* no la pudo acabar. O el mismo Sansovino, hace algunas fachadas que llegan con la manera romana, pero cuando realiza el gran edificio de las *Fabbriche Nuove*, al lado del puente de Rialto, parece que pierde fuerza su lenguaje. Es una ciudad muy bizantina que tiene ese enfoque de la integración a lo bestia, en la que al final nada sobresale. Seguramente, siguiendo a Tafuri, habrá que coger este papel y tirarlo a la basura. Al final todo es una cuestión de equilibrio. Realmente luego viene una época en la que la ciudad está muerta, no existe ya la *Repubblica*, es una especie de sitio para turistas, un anexo del estado italiano. Sobre todo, quizá es una época en la que lo que se dice que es patrimonio es lo que se ha hecho hasta antes de anteaer.

CT: ¿Del Mercado de Santa Caterina qué dejaría y qué quitaría?

BT: ¡Estoy encantada con el Mercado de Santa Caterina! Finalmente se hizo y ha mejorado el trozo de ciudad. Yo paso delante cada día y me hace muy feliz ver la gran vitalidad que hay. Además, como te explicaba antes, estoy encantada de cómo se ha hecho la apertura de la *Avinguda Cambó*. Aunque los arquitectos no hemos sido nosotros, no pasa nada. Realmente es una operación ejemplar, única. Pensada con un criterio nuevo y se ha hecho. Por eso me gustaría mucho que se pudiera explicar bien, para que pudiera servir como ejemplo de una actuación realizada. Es un trabajo que pasa del pensamiento a la realidad y que influye en la utilización del mercado y en su verdadera integración en la vida de la ciudad. Yo realmente estoy contentísima,



155



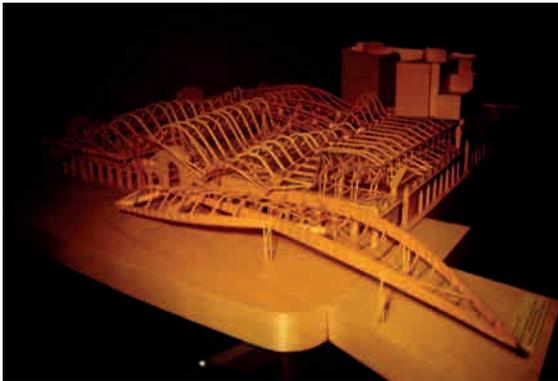
156

a pesar de las mil peleas que tuvimos, pero que son parte de la comedia humana. Es un trabajo de pelea continua y a mí me hubiera gustado ganar la pelea de llegar a construir la pérgola del mercado. Ha habido un momento en que casi..., pero no hemos podido lograrlo. De todo lo que hubiera podido pasar esto es lo menos grave. Sin la pérgola el edificio se entiende casi perfectamente y funciona muy bien. En cambio, con otras modificaciones habría sido un desastre.

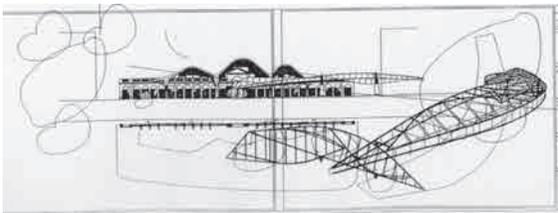
CT: ¿Qué riqueza ha dejado en la experiencia del estudio el proyecto de la nueva sede del *Istituto Universitario di Architettura di Venezia* y el concurso de la ampliación del cementerio de *San Michele in Isola*? ¿Ustedes tenían una ilusión muy grande en ambos proyectos?

BT: Las cosas funcionan así. En *San Michele* no ganamos el concurso, obtuvimos el segundo premio. ¿Sabes cuántos concursos no hemos ganado? De hecho, yo creo que estábamos contentos de no haberlo ganado, pues Enric se encontró allá con un arquitecto francés, que había sido seleccionado por haber construido otro cementerio, y nosotros dijimos: "no queremos ser arquitectos de cementerios, para nada. Por favor, que no nos etiqueten como especialistas en cementerios". ¡Vale, hacer un cementerio fantástico me parece estupendo, pero convertirse en arquitectos de cementerios me parece muy triste!

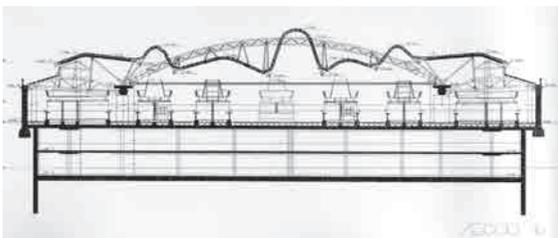
En el caso de edificio del IUAV, la pena es que el terreno está preparado, esperando los pilotes de los cimientos del edificio, pero no se hará. Y no se hará porque la política italiana es la que es, no por otra cosa. Si no se hace esto indicará que el destino de Venecia es un poco así. Pero bueno, estamos dentro de un flujo muy interesante y con buena compañía: Le Corbusier, Kahn, Wright, Siza y todos los que has nombrado antes, hasta Andrea Palladio. Esto también forma parte del carácter de la ciudad de Venecia: "Lo que habría podido ser y no ha sido".



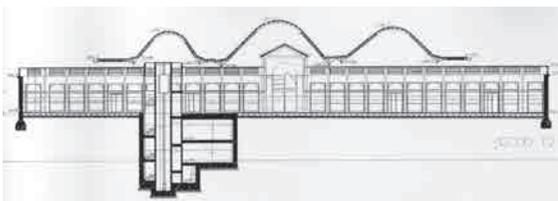
157



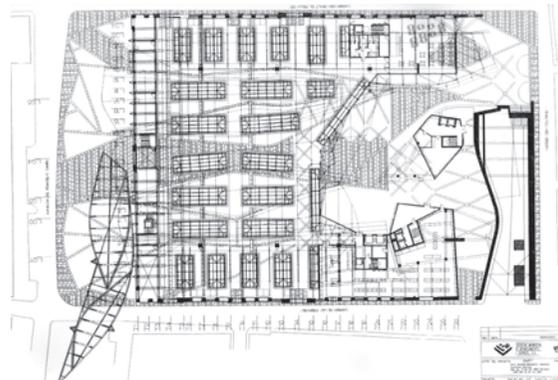
158



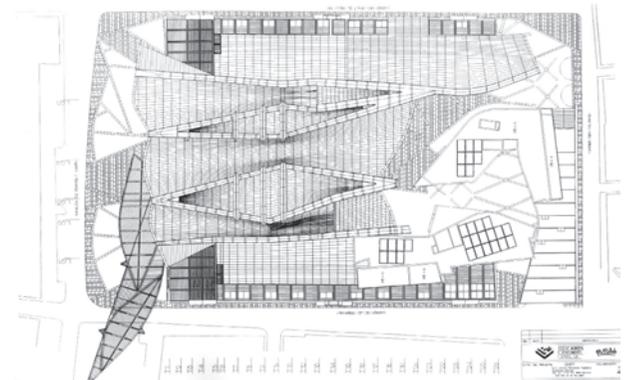
159



160



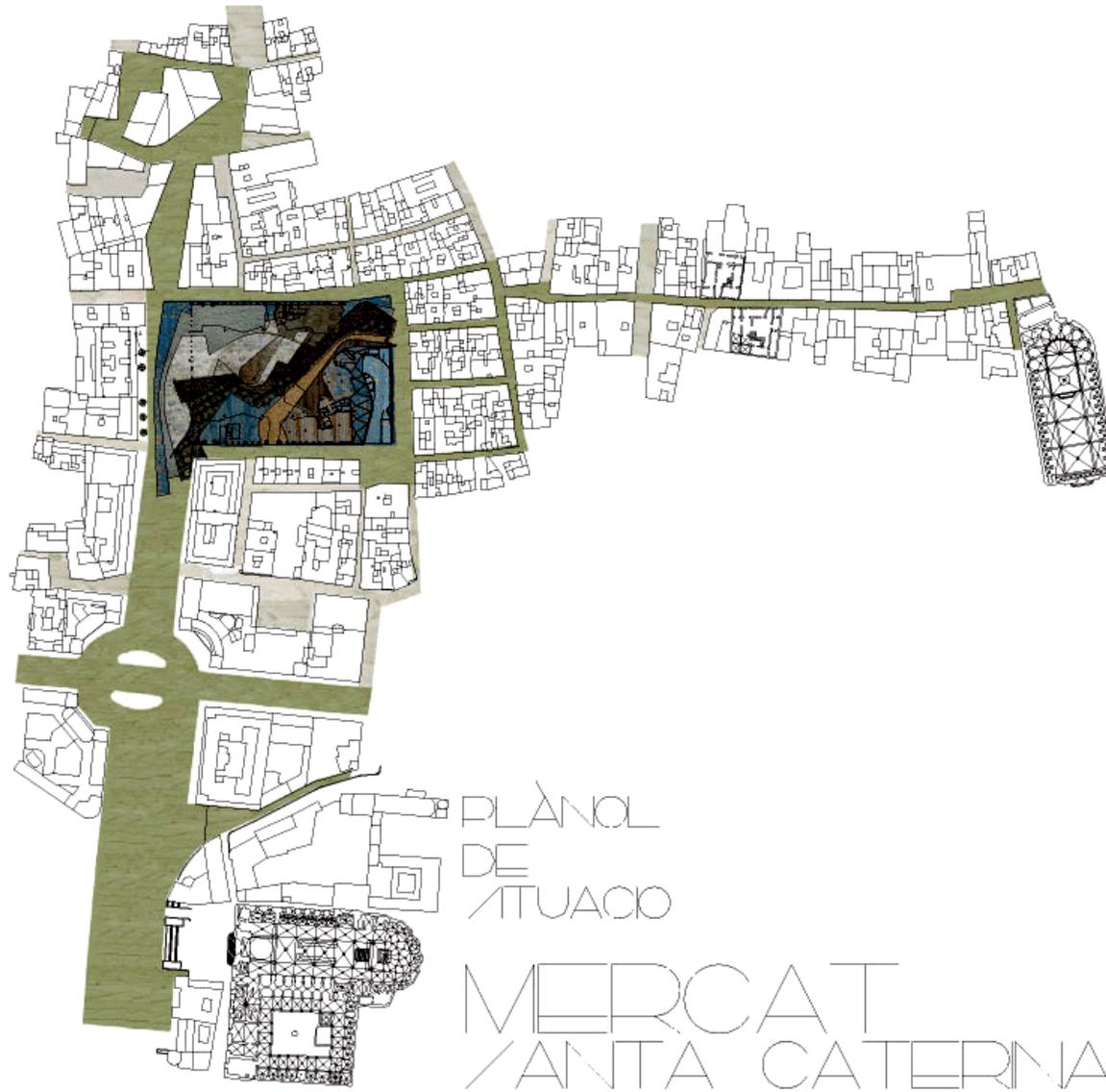
161



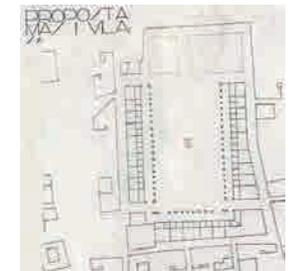
162

157 Maqueta de la estructura del Mercado de Santa Caterina (Carlos Tostado).

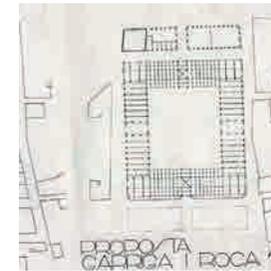
158-162 Plantas y secciones del mercado de Santa Caterina.



163



164



165



166

167

163-166 Superposiciones históricas en la zona del mercado.
167 Plano de situación en el que se muestra el recorrido histórico que une la iglesia de Santa María del Mar, el mercado de Santa Caterina y la Catedral.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Al final de un largo recorrido siempre es bueno detenerse, volver la mirada, y contemplar el camino que se ha andado. En todo viaje siempre hay como mínimo un motivo que ha impulsado a iniciar la marcha. En mi caso esos motivos han sido expuestos en las primeras páginas de este trabajo que hoy llega a su fin. Pero un fin que es, como indica Ludwig Wittgenstein, tan sólo el inicio de un nuevo camino:

"Yo quise descubrir los confines de una isla, aquello que finalmente he descubierto es la frontera del océano".¹

Mis inquietudes iniciales eran nobles y tenían como finalidad dar respuesta a unas preguntas muy personales, pero conforme profundizaba en un tema tan apasionante como el de la íntima relación que existe entre el hombre y su lugar, y en el delicado papel que juega la arquitectura en como mediadora en dicha relación, el horizonte se me amplió de tal manera que me permitió descubrir la tremenda pequeñez de mi persona frente a tal riqueza. Creo que esa ha sido la principal conclusión que me deja este trabajo y por ello hago más las siguientes reflexiones:

"El entendimiento común piensa ciertamente que los que saben son aquellos que no necesitan aprender, puesto que ya han terminado su aprendizaje. Pero no es así; sólo sabe aquel que entiende que debe volver a aprender constantemente y el que, a raíz de esta comprensión, haya llegado ante todo a la posición de poder aprender siempre. Esto es mucho más difícil que poseer unos conocimientos".²

"Tengo que confesar que incluso desde los tiempos de mi juventud, cuando estaba tontamente seguro de mí mismo (lo que, por descontado, escondía una incertidumbre auténtica, estrechez de miras y miopía disfrazadas), mi sentido de incertidumbre ha ido creciendo gradualmente hasta el punto de que se ha vuelto casi intolerable. Cualquier tema, cualquier cuestión o detalle está tan profundamente enraizado en los misterios de la existencia humana que a menudo no parece que exista en absoluto una respuesta o reacción satisfactorias".³

"Whereas Wittgenstein passionately believes that all that really matters in human life is precisely what, in his view, we must be silent about. When he nevertheless takes immense pains to delimit the unimportant, it is not the coast line of that island which he is bent on surveying with such meticulous scrutiny, but the boundary of the ocean".⁴

"Resulta totalmente imposible establecer reglas y criterios absolutos para evaluar la arquitectura, porque cada edificio que merece la pena —como todas las obras de arte— tiene su propia categoría. Si lo contemplamos con un espíritu mordaz, con una actitud de sabelotodo, se cerrará sobre sí mismo y no tendrá nada que decirnos. Pero si nosotros mismos estamos abiertos a las impresiones y lo miramos con buena intención, se abrirá y revelará su verdadera esencia".⁵

¹ ENGELMANN, PAUL, *Letters From Wittgenstein With a Memoir*, Oxford, Basil Blackwell, 1967, pp. 143-144.

² HEIDEGGER, MARTIN, *Introducción a la metafísica* 5ª ed., Barcelona, Gedisa, 2003, p. 29.

³ PALLASMAA, JUHANI, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012, p. 125.

⁴ ENGELMANN, PAUL, *Letters From Wittgenstein With a Memoir*, Oxford, Basil Blackwell, 1967, pp. 143-144.

⁵ RASMUSSEN, STEEN ELIER, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Madrid, Librería Mairea / Celeste Ediciones, 2000, p. 185.

Conclusiones

Pero también he podido obtener respuestas a muchas de las preguntas planteadas. A lo largo del camino sólo he podido confirmar la gran necesidad que existe de profundizar aún más en estos temas, pero no sólo para comprenderlos mejor, sino principalmente para ayudar a que los arquitectos y todo hombre adquieran una mayor conciencia de sus deberes y responsabilidades frente a un desafío tan grande. Pensemos que si las palabras de Heidegger sobre el habitar son ciertas —El hombre es en la medida en que habita—, lo que nos jugamos los hombres en nuestro día a día es demasiado importante.

Creo que a lo largo de este trabajo no sólo he podido darme cuenta de esta importante situación, sino que con gozo he descubierto que no recorro sólo en este camino. Por eso quisiera ahora dar a algunas reflexiones que dan muestra de la gran riqueza que la humanidad está dejando en nuestras manos. Una riqueza por la que tarde o temprano se nos pedirán cuentas.

"La tarea de hoy es volver a encontrar lo que, en las culturas del pasado, no es solamente precientífico, lo que, por consiguiente, no ha quedado destruido por la revolución científica, lo que todavía puede hablar más allá de la revolución galileana y newtoniana.

La distancia en la proximidad, la proximidad en la distancia, he aquí la paradoja que campea hoy sobre todos nuestros esfuerzos por reanudar las herencias culturales del pasado y reactivarlas de modo actual".⁶

"La tarea de la arquitectura es «hacer visible cómo nos toca el mundo», tal como Maurice Merleau-Ponty escribió sobre la pintura de Paul Cézanne. Según el filósofo, vivimos en la «carne del mundo» y la arquitectura estructura y articula esta carne existencial otorgándole significados concretos. La arquitectura doma y domestica el espacio y el tiempo en la carne del mundo para morada del hombre. Enmarca la existencia humana de modos concretos y define un horizonte básico de entendimiento. En su significado más amplio y general, las estructuras arquitectónicas «humanizan» el mundo al darle una medida humana y unos significados culturales y humanos. La arquitectura convierte el mundo físico frío e impersonal en un hogar para el hombre. Sabemos y recordamos quiénes somos y a dónde pertenecemos fundamentalmente a través de nuestras ciudades y de nuestros edificios, de nuestro mundo construido, el microcosmos humano (arquitectónicamente humanizado)".⁷

"Los procesos de la acción no sólo son impredecibles, son también irreversibles; no hay autor o fabricante que pueda deshacer, destruir, lo que ha hecho si no le gusta o cuando las consecuencias muestran ser desastrosas. Esta peculiar resistencia de la acción, aparentemente en oposición a la fragilidad de sus resultados, sería del todo insoportable si esta capacidad no tuviera algún remedio en su propio terreno.

La redención posible de esta desgracia de la irreversibilidad es la facultad de perdonar, y el remedio para la impredecibilidad se halla contenido en la facultad de hacer y mantener las promesas. Ambos remedios van juntos: el perdón está ligado al pasado y sirve para deshacer lo que se ha hecho; mientras que atarse a través de las promesas sirve para establecer en el océano de inseguridad del futuro islas de seguridad sin las que ni siquiera la continuidad, menos aún la durabilidad de cualquier tipo, sería posible en las relaciones entre los hombres".⁸

⁶ RICCEUR, PAUL, "Las culturas y el tiempo", en AA. VV., *Las culturas y el tiempo*, Salamanca, Sígueme, 1979, p. 34.

⁷ PALLASMAA, JUHANI, *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2012, p. 144.

⁸ ARENDT, HANNAH, "Labor, trabajo, acción. Una conferencia", en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós / I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995, p. 106.

"ACTO UNO

Una voz (off): Al norte, nada. Al sur, nada. Al este, nada. Al oeste, nada.

En el centro, nada.

Cae el telón. Fin del acto uno.

ACTO DOS

Una voz (off): Al norte, nada. Al sur, nada. Al este, nada. Al oeste, nada.

En el centro, una tienda de campaña.

Cae el telón. Fin del acto dos.

ACTO TRES Y ÚLTIMO

Una voz (off): Al norte, nada. Al sur, nada. Al este, nada. Al oeste, nada.

En el centro, una tienda de campaña,

Y,

delante de la tienda

un ordenanza dando crema a un par de botas.

¡CON BETÚN «LION NOIR»!

Cae el telón. Fin del acto tres y último.

(Autor desconocido. Aprendido hacia 1947, recordado en 1973.)"⁹

"Me gustaría que hubiera lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios:

Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos...

Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo.

Mis espacios son frágiles: el tiempo va a desgastarlos, va a destruirlos: nada se parecerá ya a lo que era, mis recuerdos me traicionarán, el olvido se infiltrará en mi memoria, miraré algunas fotos amarillentas con los bordes rotos sin poder reconocerlas. Ya no estará el cartel con letras de porcelana blanca pegadas en forma de arco circular sobre el espejo del pequeño café de la calle Coquillière: «Aquí consultamos el Bottin» y «Bocadillos a todas horas».

El espacio se deshace como la arena que se desliza entre los dedos. El tiempo se lo lleva y sólo me deja unos cuantos pedazos informes:

Escribir: tratar de retener algo meticulosamente, de conseguir que algo sobreviva: arrancar unas migajas precisas al vacío que se escava continuamente, dejar en alguna parte un surco, un rastro, una marca o algunos signos"¹⁰

⁹ PEREC, GEORGES, *Especies de espacios* 2ª ed., Barcelona, Montesinos, 2001, p. 27.

¹⁰ PEREC, GEORGES, *op. cit.*, p. 27.

Conclusiones

"De igual manera el más inquieto de los vagabundos acaba deseando volver a su patria, y en su cabaña, en el seno de su esposa, en el corro de sus hijos, en las ocupaciones para su sustento, encuentra la felicidad que en vano ha estado buscando por el ancho mundo".¹¹

"Mañana me marcho de aquí, y como el lugar en que nací sólo queda a seis millas del camino, quiero volver a verlo, quiero recordar los felices días del pasado, llenos de sueños. (...) He concluido el camino a mi tierra natal con toda la devoción de un peregrino y me han sorprendido algunas emociones inesperadas. Mandé que nos detuviéramos junto al gran tilo que está a un cuarto de hora de la ciudad, yendo hacia S., bajé y ordené continuar al cochero para degustar a pie, solo, cada recuerdo como si fuera nuevo, con toda su viveza, según los dictados de mi corazón. Allí estaba, pues, bajo el tilo que, en otro tiempo, cuando era niño, había sido la meta y el límite de mis paseos. ¡Qué diferente todo! Entonces deseaba, en mi feliz inconsciencia, salir al desconocido mundo, en el que esperaba hallar tanto alimento, tanta dicha para mi corazón, y llenar y satisfacer con ellos mis íntimas inquietudes. Ahora regreso del ancho mundo, oh, amigo mío, ¡con cuántas esperanzas rotas, con cuántos planes venidos abajo! Vi las montañas que tantos miles de veces habían sido el objeto de mis anhelos. Podía pasarme horas pensando en cruzarlas, en perderme por los bosques, por los valles que se dibujaban ante mis ojos en tan amena penumbra; y, cuando a una hora determinada, tenía que regresar, ¡cuánto me desagradaba abandonar aquel mirador! Me aproximé a la ciudad, presenté mis respetos a las viejas y conocidas casitas de los jardines; las nuevas me disgustaron, igual que los demás cambios que se habían llevado a cabo.

Crucé la puerta y al instante volví a encontrarme a mí mismo. Querido amigo, no voy a entrar en detalles; por encantador que fuera para mí, contarlo se haría aburrido. Había decidido hospedarme en el mercado, justo al lado de nuestra antigua casa. Al dirigirme a él advertí que la escuela en la que una respetable anciana nos hizo pasar la infancia bien apiñados se había transformado en una chamarilería. Recordé el temor, las lágrimas, la angustia que había sufrido en aquel agujero. No di un solo paso que no fuera memorable. Un peregrino en Tierra Santa no se topa con tantos santos lugares dignos de recordar, y su alma difícilmente se ve tan embargada de sacras emociones. Sólo un recuerdo entre mil".¹²

To make an end is to make a beginning.
The end is where we start from.

T. S. ELIOT, *Little Gidding*

¹¹ GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *Las penas del joven Werther*, Barcelona, Alba, 2011, p. 13.

¹² GOETHE, JOHANN WOLFGANG VON, *op. cit.*, p. 61.

APÉNDICE. «DIALOGÍAS» EN BAJTÍN

1

CIENCIAS HUMANAS Y CIENCIAS NATURALES

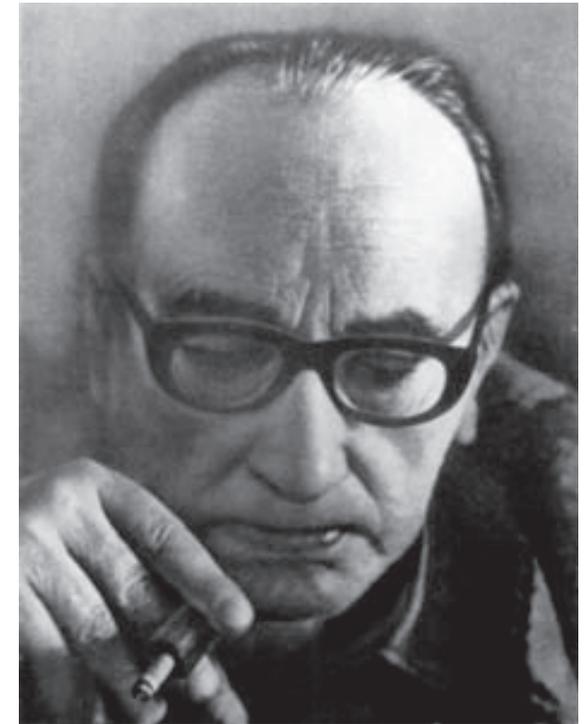
Lo artístico representa una forma especial de la interrelación del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte. (...) Una obra artística tomada fuera de esta comunicación e independientemente de ella, representa tan sólo un objeto físico o un ejercicio lingüístico; se hace artística sólo en el proceso de la interacción del creador con el receptor como momento esencial en el acontecimiento de esta interacción.

VALENTÍN VOLOSHINOV (MIJÁIL BAJTÍN), *La palabra en la vida y la palabra en la poesía*

Dentro del marco de la teoría literaria desarrollada por Mijaíl Mijáilovich Bajtín¹ existe un aspecto muy importante al que este filósofo ruso dedicó amplios trabajos: redescubrir los principales rasgos que hacen de las *ciencias humanas* un campo totalmente diferente del de las *ciencias naturales*. Bajtín se dio cuenta que en su época existía una creciente tendencia a aplicar el método de trabajo de las ciencias naturales en el campo de las ciencias humanas, con lo cual, se anulaba la diferencia entre ambas y, por tanto, la aportación específica y complementaria que las ciencias humanas podían añadir al conocimiento del hombre y de la realidad.

Pero Bajtín no sólo se limitó a marcar la diferencia entre ambos campos del conocimiento, sino que también señaló su paralelismo. No obstante, para entender este paralelismo así como cualquier planteamiento de Bajtín, es necesario partir del marco general de la «cultura». Para Bajtín la referencia a la actividad humana, al fenómeno social y sus complejas relaciones en el *tiempo* y en el *espacio*, es de vital importancia. Y es justamente a partir de la cultura que se puede hablar de un paralelismo entre las ciencias humanas y las ciencias naturales. En el campo del conocimiento es el hombre quien investiga la realidad de la cual él mismo forma parte, por lo que en el momento en que se produce un cambio ideológico, un cambio en la forma de pensar y de ver esa realidad, se altera por igual la forma de investigar y de vivir esa realidad, tanto en las ciencias humanas como en las naturales. Existe una relación de mutuo enriquecimiento entre ambas, ya que no es posible hablar de una cultura y no reconocer que ella es el resultado de factores físicos, matemáticos, biológicos, astronómicos así como históricos, artísticos, sociológicos, religiosos, etc. Es fácil darse cuenta cómo el descubrimiento de la perspectiva revolucionó no sólo el campo de las matemáticas y de la geometría, sino también el de la pintura, la arquitectura, la historia, etc., cambiando totalmente la forma de ver, concebir, analizar y *vivir* el espacio.

¹ Dada la novedad y la complejidad de algunos conceptos utilizados por Mijaíl Bajtín, me parece pertinente recomendar al lector no familiarizado con las ideas de este extraordinario y desconocido pensador ruso, la consulta previa de un perfil biográfico que resuma sus principales aportaciones teóricas, con la finalidad de facilitar su comprensión. Para este fin, el artículo de Wikipedia: *Mijaíl Bajtín*, ayuda a aponerse en contexto. También existen dos textos muy interesantes publicados en la revista *Arquitectonics*: DUVAKIN, VÍCTOR; BAJTÍN, MIJÁIL, "Poética y cultura (entrevista a Mijaíl Bajtín)", en *Arquitectura y dialogía* (Architectonics. Mind, Land & Society, No. 13), Barcelona, Edicions UPC, 2006 y HOLQUIST, MICHAEL, "On the dialogics of the architectonic answerability: is architecture a text?", en *Arquitectura, fenomenología y dialogía social* (Architectonics. Mind, Land & Society, No. 27), Barcelona, Edicions UPC, 2015. Finalmente, existen excelentes trabajos de profundización, entre los que podemos citar los siguientes: HOLOQUIST, MICHAEL, *Bakhtin and his World*, London-New York, Routledge, 1991; PONZIO, AUGUSTO, *La Revolución bajtiniana: el pensamiento de Bajtín y la ideología contemporánea*, Madrid, Cátedra, 1998.



1

1 Mijaíl Mijáilovich Bajtín (Михаил Михайлович Бахтін).

Apéndice

A través de este paralelismo Bajtín destaca la importante labor del marco cultural como telón de fondo de toda actividad humana y establece una compleja estructura de interrelaciones a través de la cual hombre y cultura se influyen y modifican mutuamente. Una vez visto ese desarrollo paralelo, Bajtín comienza a profundizar en sus diferencias. Tzvetan Todorov, en su obra *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*², comenta que para Bajtín la diferencia entre ciencias humanas y naturales se resume en dos puntos: en el *objeto* y en el *método*.



2



1 El Círculo Bajtín, Leningrado, 1924-26. 1 Bajtín, 2 Yudina, 3 Voloshinov, 4 Pumpiansky 5 Medvedev 6 Vaginov 7 su esposa 8 Elena Aleksandrovna (esposa de Bajtín).

² TODOROV, TZVETAN, *Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique*, Paris, Éditions du Seuil, 1981, p. 31.

Ⓐ Entre lo físico y lo social: diferencia en el *objeto*

La diferencia en el objeto reside en el «texto». Siguiendo a Bajtín, el texto es el dato primario de las disciplinas humanas y de todo pensamiento humanístico:

"Las ciencias humanas son ciencias que estudian al hombre en su especificidad, y no como cosa sin voz o fenómeno natural. El hombre en su especificidad humana siempre se está expresando (hablando), es decir, está creando texto (aunque sea éste un texto en potencia). Allí donde el hombre se estudia fuera del texto e independientemente de él, ya no se trata de la ciencias humanas (anatomía y fisiología del hombre, etcétera)".³

Lo que realmente interesa a las ciencias humanas es el hombre, pero como dice Todorov "el hombre en tanto que él es un productor de textos"⁴, ya que la única forma posible de acercarse a los pensamientos, sentidos y significaciones que se generan en el interior del otro, es a través de los textos que realiza. Sin embargo, Bajtín no limita la noción de texto solamente a la creación verbal, y ampliándola más allá de lo oral y lo escrito comenta:

"Si interpretamos la noción del texto ampliamente, como cualquier conjunto de signos coherente, entonces también la crítica del arte (crítica de música, teoría e historia de artes figurativas) tiene que ver con textos (obras de arte)".⁵

Y dando un paso más, no sólo incluye las creaciones artísticas en la categoría de textos, sino que también lo hace con los actos humanos entendidos no como meras acciones físicas y mecánicas, sino como acciones expresivas y motivadas:

"Un acto humano es un texto en potencia y puede ser comprendido (como acto humano, no como acción física) tan sólo dentro del contexto dialógico de su tiempo (como réplica, como postura llena de sentido, como sistema de motivos)".⁶

De esta forma, Bajtín pone de relieve que detrás del objeto de análisis de las ciencias humanas siempre está un «hombre», una ideología⁷, un *signo*, algo «expresamente creado» que va más allá de sí mismo y no algo «ya existente», una *cosa* sin voz, que es igual a sí mismo, como es el caso del objeto de las ciencias naturales. "Los cuerpos físicos y químicos existen también fuera de la sociedad humana, mientras que todos los productos de la creación ideológica se cultivan sólo por y para la sociedad".⁸ Resumiendo lo anterior, podríamos decir que la diferencia de objeto entre ciencias humanas y ciencias naturales es que las primeras buscan conocer un *sujeto*, o ente «social», mientras que las segundas buscan conocer un *objeto*, o ente «físico».

³ BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, Siglo XXI, 1998, p. 298.

⁴ "L'homme en tant qu'il est un producteur de textes", TODOROV, TZVETAN, *op. cit.*, p. 31.

⁵ BAJTÍN, MIJAÍL, *op. cit.*, p. 294.

⁶ *Ibid.*, p. 298.

⁷ Bajtín entiende el concepto de ideología como estrechamente relacionado a un conjunto de signos: "Por ideología entendemos el conjunto de reflejos y de refracciones en el cerebro humano, de la realidad social y natural, que éste expresa y fija a través de la palabra, el dibujo, el gráfico u otra forma semiótica". ("Par idéologie nous entendons l'ensemble des reflets et des réfractions dans le cerveau humain de la réalité sociale et naturelle qu'il exprime et fixe par le mot, le dessin, le graphique ou sous une autre forme sémiotique"), citado en TODOROV, TZVETAN, *op. cit.*, p. 32.

⁸ VOLOSHINOV, VALENTÍN (MIJAÍL BAJTÍN), "La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica", en BAJTÍN, MIJAÍL, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos / Universidad de Puerto Rico, 1997, p. 109.

Todo lo anteriormente mencionado se puede ejemplificar con dos posturas radicalmente opuestas que con frecuencia se aplican dentro de la teoría de arte. Por un lado, está el acercamiento que le da prioridad al *material* y que entiende la *forma* de un modo muy restringido, pues el fin de su investigación es la estructura de la obra en cuanto objeto. Dicho acercamiento "puede ser definido como la *fetichización de una obra de arte en cuanto objeto*. (...) El campo de visión del investigador está limitado por la propia obra de arte, que se analiza como si ésta fuese lo exhaustivo en todo el arte. Tanto el creador como los contempladores permanecen fuera de campo de visión".⁹ Por otro lado, está el acercamiento que le da prioridad a *la psique individual del creador o del contemplador*, tendiendo con frecuencia a igualarlas. Como resultado "las vivencias del receptor o del creador de arte desde este punto de vista sustituyen al propio arte".¹⁰

De esta forma, a la investigación estética le resulta imposible alcanzar el significado artístico de la obra, pues los dos acercamientos

"hacen pasar la estructura de una parte separada del todo por la estructura de la totalidad. Mientras tanto, lo «artístico» en su completud no se encuentra en el objeto, ni tampoco en la psique aislada de creador o del receptor, sino que abarca los tres momentos a la vez. Lo artístico representa una forma especial de la interrelación del creador con los receptores, relación fijada en una obra de arte".¹¹

ⓑ Entre comprender y conocer: diferencia en el *método*

En cuanto a la diferencia de método, Bajtín hablará de *comprensión*, en el caso de las ciencias humanas, y de *conocimiento*, en el caso de las ciencias naturales. Esta diferencia es una consecuencia natural de la que existe entre sujeto y objeto —entre lo «social» y lo «físico»—, ya que la finalidad y la forma de aproximarse a su objeto de estudio son diferentes en cada campo. Esto no quiere decir, como explica Todorov, que se ha de otorgar "la exclusividad teórica únicamente a las ciencias naturales, ni a reservar sólo la interpretación a las ciencias humanas"¹², sino que, como resultado del objeto que analizan, unas pondrán más énfasis en el conocimiento y otras en la comprensión.

Bajtín, consciente de las diversas interpretaciones posibles del término comprensión, explica que:

"No se trata en absoluto de un reflejo pasivo y exacto, de una duplicación de la vivencia del otro hombre en mí (además, tal duplicación es imposible), sino de un traslado de la vivencia a un plano absolutamente distinto de valores, a una categoría nueva de valoración y figuración".¹³

De esta forma, la comprensión para Bajtín implica el encuentro de "*dos conciencias, de dos sujetos*".¹⁴ "La comprensión vista como una confrontación con otros textos y como una comprensión en un contexto nuevo (en el mío, en el con-

⁹ VOLOSHINOV, VALENTÍN (MIIAÍL BAJTÍN), *op. cit.*, p. 110.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ *Ibid.*, p. 111 (el subrayado es mío).

¹² ("L'exclusivité théorique aux seules sciences naturelles, ni à réserver la seule interprétation aux sciences humaines"). TODOROV, TZVETAN, *op. cit.*, p. 48.

¹³ BAJTÍN, MIIAÍL, *Estética de la creación verbal* ⁸⁹ ed., México, Siglo XXI, 1998, p. 94.

¹⁴ *Ibid.*, p. 297.

temporáneo, en el futuro)".¹⁵ En las ciencias humanas se busca la *profundización* fruto de la comprensión de la persona a través del texto; aproximarse a lo que él es (sabiendo que el texto no es el sujeto mismo, sino una manifestación exterior de su interioridad), mientras que en las ciencias naturales se busca la *exactitud* fruto del conocimiento de la cosa igual a sí misma. Por lo tanto, en el primer caso hay una *personalización* y en el segundo una *cosificación*.¹⁶

Esta diferencia entre personalización y cosificación implica una separación entre lo *repetible* y lo *irrepetible*. Mientras que un objeto como tal es repetible, el texto, no como estructura material, sino como experiencia (comprensión, interpretación, etc.), como encuentro con el *otro*, presenta un carácter irrepetible. Bajtín utiliza el siguiente ejemplo para explicar este carácter irrepetible del texto:

"El carácter único de lo natural (p. ej., de una huella digital) y el carácter irrepetible, significativo y *signico*, del texto. Sólo es posible una reproducción mecánica de la huella digital (en cualquier cantidad de copias); por supuesto, también es posible una reproducción igualmente mecánica del texto (reimpresión), pero la reproducción del texto por un sujeto (regreso al texto, una lectura repetida, una nueva representación, la cita) es un acontecimiento nuevo e irrepetible en la vida del texto, es un nuevo eslabón en la cadena histórica de la comunicación discursiva".¹⁷

Ciertamente, el texto está formado por unidades pertenecientes al sistema de la lengua, las cuales tienen un carácter lógico y repetible —ya que de lo contrario sería imposible la comunicación—, pero una vez se ha utilizado el sistema de la lengua como elemento *dado*, lo *creado*¹⁸ a partir de dicho sistema tiene un carácter irrepetible, pues es la expresión de una nueva visión del mundo que quiere ser comunicada. A partir de aquí surge, en las ciencias humanas, la preocupación de perder objetividad y exactitud como resultado de la singularidad y unicidad de su objeto. ¿Pueden ser objeto de una ciencia fenómenos tan irrepetibles e individuales como los enunciados? Pregunta a la que Bajtín responde que sí, y comenta que "el punto de partida de cualquier ciencia son las individualidades irrepetibles".¹⁹ Pero aclara que, como se ha visto anteriormente, la aproximación al objeto es diferente en las diversas ciencias, y "postula la necesidad de que constantemente se corrija la pretensión de agotar, mediante un análisis abstracto (p. ej. un análisis lingüístico),

¹⁵ El valor del «contexto» como marco referencial, como horizonte y trasfondo cultural *a partir y a través* del cual se produce el acercamiento al *otro*, es muy importante en la filosofía de Bajtín. *Ibid.*, p. 384.

¹⁶ Sobre esta distinción entre cosa y persona Bajtín establecerá un pilar fundamental en su filosofía: la *dialogía* como elemento de comprensión, concepto contrapuesto al de monología. "Las ciencias exactas representan una forma monológica del conocimiento: el intelecto contempla la *cosa* y se expresa acerca de ella. Aquí sólo existe un sujeto, el cognoscitivo (contemplativo) y hablante (enunciador). Lo que se le opone es tan sólo una cosa *sin voz*. Cualquier objeto del conocimiento (incluso el hombre) puede ser percibido y comprendido como cosa. Pero un sujeto como tal no puede ser percibido ni estudiado como cosa, puesto que siendo sujeto no puede, si sigue siéndolo, permanecer sin voz; por lo tanto su conocimiento sólo puede tener carácter *dialógico*". *Ibid.*, p. 383.

¹⁷ *Ibid.*, p. 297.

¹⁸ "Un enunciado nunca es sólo un reflejo o expresión de algo ya existente, dado y concluido. Un enunciado siempre crea algo que nunca había existido, algo absolutamente nuevo e irrepetible, algo que siempre tiene que ver con los valores (con la verdad, con el bien, con la belleza, etc.). Pero lo creado siempre se crea de lo dado (la lengua, un fenómeno observado, un sentimiento vivido, el sujeto hablante mismo, lo concluido en su visión del mundo, etc.). Todo lo dado se transforma en lo creado". BAJTÍN, MIJAÍL, *op. cit.*, p. 312. Tatiana Bubnova señala, en el prefacio de la obra de Mijaíl Bajtín, *Hacia una filosofía del acto ético*, que la triada conceptual de lo dado/planteado/creado, está estrechamente relacionada con la de ciencia/vida/arte, tres áreas que configuran el mundo de la cultura sobre el que Bajtín estructura su planteamiento filosófico. Cfr. BAJTÍN, MIJAÍL, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos / Universidad de Puerto Rico, 1997, p. XVI.

¹⁹ BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* 8ª ed., México, Siglo XXI, 1998, p. 299.

un enunciado"²⁰, ya que "es mucho más fácil estudiar en lo creado lo dado (...), que lo creado en sí".²¹ Por este camino, que pretende alcanzar una mayor objetividad, lo que se logra es que el análisis estético de la obra se convierte en un puro ejercicio lingüístico, con lo que en lugar de enriquecer y ampliar la comprensión del objeto estético ésta se limita y reduce a una parte dentro de la totalidad —de la misma forma que cuando se analiza sólo la materia o la psique del creador o del contemplador. Por esta razón Bajtín propone el desarrollo de una nueva disciplina, denominada *translingüística*, que busca analizar cada enunciado no en lo que tiene de individual, sino en las leyes de su funcionamiento dentro de un contexto social. Bajtín es consciente de la necesidad de que existan diferentes puntos de vista sobre un mismo objeto para alcanzar una visión estética más completa de éste, razón por la cual no rechaza la labor de la lingüística, sino que la acepta y reconoce su importante función. Sin embargo, aclara que "la lingüística estudia tan sólo las relaciones entre los elementos dentro del sistema de la lengua, pero no las relaciones entre los enunciados y la realidad y entre los enunciados y el sujeto hablante (el autor)".²² Es en este carácter «dialógico» donde radica la diferencia entre la lingüística y la translingüística, y también es aquí donde

"la investigación se convierte en interrogación y plática, en diálogo. No preguntamos a la naturaleza, y la naturaleza no nos contesta. Nos preguntamos a nosotros mismos y organizamos de una manera determinada la observación y el experimento para obtener la respuesta".²³

© La primacia de lo social

A modo de aclaración, podríamos señalar que el *hombre* es, como hemos podido observar, el punto de partida de las ciencias humanas. Sin embargo, es importante no confundir esta personalización con un subjetivismo abstracto en el que se sostenga que toda acción individual es fruto del genio del hombre que la realiza y sólo de él. Esta confusión tiene, por un lado, un aspecto positivo, pues hace recaer la *responsabilidad* del acto sobre ese sujeto, pero, por otro lado, anula la participación de la cultura y del contexto social en la conformación de aquel hombre y de sus obras, reduciendo estas últimas al producto psicológico aislado en la mente del individuo.

"No se puede colocar a nombre del sujeto único, tomado de forma aislada, toda la parte verbal en el hombre (discurso exterior así como interior); ésta pertenece no sólo al individuo sino a su grupo social (a su entorno social) (...). Toda motivación de una acción, toda toma de conciencia de sí (ya que la conciencia de sí es siempre verbal, se reconduce a la búsqueda de un cierto complejo verbal) es una forma de ponerse en relación con cualquier norma social; es, por así decirlo, una socialización de sí y de su acción".²⁴

²⁰ *Idem.*

²¹ *Ibid.*, p. 312.

²² *Ibid.*, p. 310.

²³ *Ibid.*, p. 305.

²⁴ ("On ne peut mettre sur le compte du sujet unique, pris isolément, tout la part verbale dans l'homme (discours extérieur aussi bien qu'intérieur); celle-ci appartient, non pas à l'individu, mais à son groupe social (à son environnement social) (...). Toute motivation d'une action, toute prise de conscience de soi (or la conscience de soi est toujours verbale, se ramène toujours à la recherche d'un certain complexe verbal) est une façon de se mettre en rapport avec une quelconque norme sociale ; c'est, pour ainsi dire, une socialisation de soi et de son action"). VOLOSHINOV, VALENTÍN (MIJÁIL BAJTÍN), *Frejdzim (Le freudisme)*, Moscou-Leningrad, 1927, pp. 128-130, citado por TZVETAN, TODOROV, *op. cit.*, pp. 50-51.

Aunque es cierto que el acto de emitir o de recibir un mensaje es individual, la capacidad de dar un significado y de comprender ese significado es el producto de una interacción social. Bajtín, dentro del campo de las ciencias humanas, rechaza cualquier análisis de tipo psicológico-biológico o subjetivo-individualista, ya que intentan comprender al hombre fuera de la sociedad, es decir, como organismo biológico y no como ser social. Para Bajtín la intersubjetividad es anterior a la subjetividad, lo social a lo individual:

"No existe personalidad biológica abstracta, ese individuo biológico que ha llegado a ser el alfa y el omega de la ideología contemporánea. No hay hombre fuera de la sociedad y, por consecuencia, fuera de las condiciones socioeconómicas objetivas. Es una mala abstracción. *La personalidad humana llega a ser históricamente real y culturalmente productiva sólo como parte de un todo social, en su clase y a través de su clase.* Para entrar en la historia no es suficiente nacer físicamente —así nace el animal, pero no entra en la historia. Un segundo nacimiento, *social*, es en cierta medida necesario. El hombre no nace como un organismo biológico abstracto, sino como terrateniente o campesino, como burgues o proletario, y eso es esencial. A continuación, nace ruso o francés y, finalmente, nace en 1800 o en 1900. Sólo esta localización social e histórica hace al hombre real y determina el contenido de su creación personal y cultural".²⁵

²⁵ ("Il n'existe pas de personnalité biologique abstraite, cet individu biologique qui est devenu l'alpha et l'oméga de l'idéologie contemporaine. Il n'y a pas d'homme hors la société et, par conséquent, hors les conditions socio-économiques objectives. C'est une mauvaise abstraction. *La personnalité humaine ne devient historiquement réelle et culturellement productive qu'en tant que partie d'un tout social, dans sa classe et à travers sa classe.* Pour entrer dans l'histoire, il ne suffit pas de naître physiquement — ainsi naît l'animal mais il ne entre pas dans l'histoire. Une seconde naissance, *sociale*, est en quelque sorte nécessaire. L'homme ne naît pas comme un organisme biologique abstrait, mais comme propriétaire terrien ou paysan, comme bourgeois ou prolétaire, et cela est essentiel. Ensuite, il naît russe ou français, et enfin il naît en 1800 ou en 1900. Seule cette localisation sociale et historique rend l'homme réel et détermine le contenu de sa création personnelle et culturelle"). *Ibid.*, pp. 51-52.

INTRODUCCIÓN

- BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, Siglo XXI, 1982.
- CACCIARI, MASSIMO, *La ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- DEL SOL, GERMÁN, "Una mirada distinta". Entrevista realizada por Luis Rodríguez [en línea]. Disponible en: <<http://www.sacro.net/EN-10-26-11-O-261011Entrevista.pdf>> [consulta: 19 de septiembre de 2015].
- GRACIA, FRANCISCO DE, *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*, Madrid, Nerea, 1992.
- LEROI-GOURHAN, ANDRÉ, *El gesto y la palabra*, Caracas, Publicaciones de la Universidad Central de Venezuela, 1971.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Ediciones UPC, 2000.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "La rebelión de las masas", en *Obras completas* ^{6ª ed.} (Tomo IV. 1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966.
- REWERS, EWA, *Language and Space: The Poststructuralist Turn in the Philosophy of Culture* (Literary and cultural theory, Vol. 4), Berlin, Peter Lang, 1999.
- RICŒUR, PAUL, *Historia y narrativa*, Barcelona, Paidós / I.C.E. Universidad Autónoma de Barcelona, 1999.
- RULFO, JUAN, *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1983.
- SONTAG, SUSAN, "La Literatura es la Libertad". Discurso pronunciado al recibir el Premio de la Paz de los Libreros Alemanes en Francfort [en línea]. Disponible en: <http://www.dooos.org/articulos/textos/Susan_Sontag.htm> [consulta: 14 de septiembre de 2015].
- T. S. ELIOT, *Poesías reunidas*, Madrid, Alianza, 1978.
- XENAKIS, IANNIS, *Música de la arquitectura*, Madrid, Akal, 2009.

I. APROXIMACIONES AL LUGAR

1. El lugar en el origen

- AA. VV., *Biblia de Jerusalén* (CD), Bilbao, Desclée De Brouwer, 1999.
- Diccionario de la Lengua Española*, [en línea]. Disponible en: <http://www.rae.es>.
 - E-Diccionarios Espasa Calpe*, Madrid, 2001.
 - Mito Pelasgo*
 - Sagrada Biblia. Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- ALONSO DE SANTOS, FRANCISCO, "Infraestructuras", en *Quaderns*, 1989:02/03 (181-182).
- ARISTÓTELES, "Ética Nicomáquea", en *Ética Nicomáquea—Ética Eudemia* ^{1ª reimp.}, Madrid, Gredos, 1988.
- Física*, Madrid, Gredos, 1995.
 - Metafísica*, Madrid, Gredos, 1998.
 - Obras* ^{2ª ed.}, Madrid, Aguilar, 1967.
- ASTEY VÁZQUEZ, LUIS, *Enuma Elish. El poema de la creación*, México, D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1989
- BACON, EDMUND N., *Design of Cities*, New York, Penguin Books, 1976.
- BAILLY, ANATOLE, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950.
- BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- BERGER, JOHN, *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*, Madrid, Hermann Blume, 1986.
- BERQUE, AUGUSTIN, "Milieu et architecture", en NUSSAUME, YANN (ed.), *Tadao Andô et la question du milieu. Réflexions sur l'architecture et le paysage*, Paris, Le Moniteur, 1999.

Bibliografía

- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.
- BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Ramón Sopena, 1998.
- BRUGGER, WALTER, S. J., *Diccionario de filosofía* 9ª ed., Barcelona, Herder, 1978.
- CASEY, EDWARD S., *Getting Back into Place. Toward a Renewed Understanding of the Place-World*, Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 1993.
- *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997.
- "Space", en LUFT, SEBASTIAN; OVERGAARD, SØREN (eds.), *The Routledge Companion to Phenomenology*, London & New York, Routledge, 2012.
- CATURELLI, ALBERTO, "Metafísica del habitar humano", en DEL ACEBO IBÁÑEZ, ENRIQUE (ed.), *La ciudad, su esencia, su historia, sus patologías*, Buenos Aires, Fades, 1984.
- COLOMER, EUSEBI, *El pensamiento alemán de Kant a Heidegger* (Volumen III. El postidealismo: Kierkegaard, Feuerbach, Marx, Nietzsche, Dilthey, Husserl, Scheler, Heidegger), Barcelona, Herder, 1990.
- CHILLIDA, EDUARDO, *Escritos*, Madrid, La Fábrica, 2005.
- DAVIES, PAUL, "What happened before the Big Bang?" en STANNARD, RUSSELL (ed.), *God for the 21st Century*, Philadelphia, Templeton Foundation Press, 2000.
- DE SAINT-EXUPÉRY, ANTOINE, *Ciudadela*
- DERRIDA, JACQUES, *Khôra*, Córdoba (Argentina), Alción, 1995.
- DESCARTES, RENÉ, "Discurso del método", en *Discurso del Método / Meditaciones metafísicas*, Madrid, Espasa-Calpe, 1976.
- *Los principios de la filosofía*, Reus, Madrid, 1925.
- DUQUE, FÉLIX, *Habitar la tierra. Medio ambiente, humanismo, ciudad*, Madrid, Abada, 2008.
- EGGERS LAN, CONRADO; JULIÁ, VICTORIA E., "Heráclito de Éfeso", en *Los filósofos presocráticos* 2ª reimpr. (Volumen I), Madrid, Gredos, 1986.
- ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FERRATER MORA, JOSÉ, *Diccionario de filosofía* 5ª ed. (Tomo II. L-Z), Buenos Aires, Sudamericana, 1965.
- FONTANA, LUCIO, "Una domanda sull'arte contemporanea. Perché non capiamo?", en *La Nazione*, Florencia, 24 de junio de 1966, Suplemento n°1 (L'uomo- le arti- il sapere), p. 21, [en línea]. Disponible en: <<http://www.proa.org/exhibiciones/pasadas/fontana/fr-exhibi.html>>.
- GIACOMETTI, ALBERTO, *Escritos*. Alberto Giacometti, Madrid, Síntesis, 2001.
- GUARDINI, ROMANO, "La esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- GRAVES, ROBERT, "El mito pelasgo de la creación", en *Los mitos griegos* (Volumen I), Madrid, Alianza, 1985.
- HAWKING, STEPHEN W., *Historia del tiempo. Del big bang a los agujeros negros*, Madrid, Alianza, 1988.
- "El principio del tiempo", [en línea]. Disponible en: <<http://www.astroseti.org/articulo/4619/stephen-hawking-el-principio-del-tiempo>>.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
- *Conferencias y artículos* 2ª ed. rev., Barcelona, Serbal, 2001.
- "Hebel: el amigo de la casa", en *Hebel, Johann Peter, El amigo de la casa*, Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1999.
- *Introducción a la metafísica* 5ª ed., Barcelona, Gedisa, 2003.

- La proveniencia del arte y la determinación del pensar* [en línea]. Disponible en: <http://www.heideggeriana.com.ar/textos/proveniencia_arte.htm>.
- "Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio", en *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Cátedra. Jorge Oteiza / Universidad Pública de Navarra, 2003.
- Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- HESÍODO, "Teogonía", en *Obras y fragmentos* ^{2ª reimp.}, Madrid, Gredos, 1990.
- HIRSCHBERGER, JOHANNES, *Historia de la filosofía* ^{9ª ed.} (Tomo I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento), Barcelona, Herder, 1977.
- JUAN PABLO II, *Carta a los Artistas*, Ciudad del Vaticano, 1999.
- KING, LEONARD WILLIAM, *The Seven Tablets of Creation*, London, Luzac & Co., 1902.
- KLEE, PAUL, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976.
- Notebooks* (Vol. 1. The Thinking Eye), London, Lund Humphries, 1961.
- LARA PEINADO, FEDERICO, *Enuma elish. Poema babilónico de la Creación*, Madrid, Trotta, 1994.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Apóstrofe, 1998.
- La Ciudad del Futuro* ^{4ª ed.}, Buenos Aires, Infinito, 2001.
- LIDDELL, HENRY GEORGE; SCOTT, ROBERT, *Greek-English Lexicon* ^{7ª ed.}, New York, Harper & Brothers, 1883.
- LLEDÓ ÍÑIGO, EMILIO, "Introducción a las éticas", en ARISTÓTELES, "Ética Nicomáquea", en *Ética Nicomáquea—Ética Eudemia* ^{1ª reimp.}, Madrid, Gredos, 1988.
- MARTÍNEZ RIU, ANTONI; CORTÉS MORATÓ, JORDI, *Diccionario de Filosofía en CD-ROM*, Barcelona, Herder, 1996.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Arquitectura 2000. Proyectos, territorios y culturas* (Architectonics. Mind, Land & Society, No. 11), Barcelona, Edicions UPC, 2004.
- La arquitectura como lugar* ^{2ª ed.}, Barcelona, Edicions UPC, 1996.
- vTopogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Edicions UPC, 2000.
- MINKOWSKI, HERMANN, "Space and Time" (A lecture delivered before the Naturforscher Versammlung —Congress of Natural Philosophers— at Cologne, 21st September, 1908), en *The Principle of Relativity. Original Papers by A. Einstein and H. Minkowski*, Calcutta, Calcutta University Press, 1920.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1975.
- OVIDIO, *Metamorfosis* (Libros I-V), Madrid, Gredos, 2008.
- PLATÓN, *Diálogos IV. República*, Madrid, Gredos, 1988.
- Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992.
- Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista*, Político, Madrid, Gredos, 1988.
- PRADEAU, JEAN-FRANÇOIS, "Être quelque part, occuper une place. Τόπος et χώρα dans le Timeé", en *Les Études philosophiques*, 1995.
- RICŒUR, PAUL, *Finitud y culpabilidad* ^{2ª ed.}, Madrid, Trotta, 2011.
- "Hermenéutica de los símbolos y reflexión filosófica I", en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- "Prefacio a Bultmann", en *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Tiempo y Narración* (3 vols.), México, D.F., Siglo XXI, 1996.
- ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* ^{7ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1986.
- SAMARANCH, FRANCISCO DE P., "Preámbulo" (Timeo), en PLATÓN, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966.

Bibliografía

- SAN AGUSTÍN, *Confesiones*, Madrid, Gredos, 2010.
- SERRES, MICHEL, "La distribución del caos", en *Hermes IV*, [en línea]. Disponible en: <http://www.philosophia.com.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=76:michel-serres-caos&catid=37:intempestivas&Itemid=53>.
- TRÍAS, EUGENIO, "El templo", en *Pensar, construir, habitar. Aproximaciones a la arquitectura contemporánea*, Palma de Mallorca, Col·legi d'Arquitectes de les Balears / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2000.
- TSCHUMI, BERNARD, *Architecture and Disjunction*, Massachusetts, Massachusetts Institute of Technology, 1994.
- VALÉRY, PAUL, *Eupalinos o el arquitecto*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- VIRILIO, PAUL, "Velocidad e información. ¡Alarma en el ciberespacio!" [en línea]. Disponible en: <http://www.infoamerica.org/teoria_textos/virilio95.pdf>.
- VON BALTHASAR, HANS URS, *Epílogo*, Madrid, Encuentro, 1998.
- ### 2. La arquitectura como lugar
- AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>>.
- AA. VV., *Sagrada Biblia*, Versión oficial de la Conferencia Episcopal Española, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2013.
- AALTO, ALVAR, *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*, Madrid, El Croquis, 2000.
- ALONSO DE SANTOS, FRANCISCO, "Bau-Kunst-Bau", en *ArquitecturaCOAM*, 1992:05 (294).
— "Infraestructuras", en *Quaderns*, 1989:02/03 (181-182).
- ANDO, TADAO, *Edificios, proyectos, escritos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1984.
— *Tadao Ando. 1983-1993*, Madrid, El Croquis, 1996 (44+58).
- AUGÉ, MARC, *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1994.
— *El tiempo en ruinas*, Barcelona, Gedisa, 2003.
- ARENDRT, HANNAH, *La condición humana* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Paidós, 1996.
- ARISTÓTELES, "Ética Nicomáquea", en *Ética Nicomáquea—Ética Eudemia* ^{1ª reimp.}, Madrid, Gredos, 1988.
— *Física*, Madrid, Gredos, 1995.
- BAILLY, ANATOLE, *Abrégé du Dictionnaire Grec Français*, Paris, Hachette, 1901.
- BAJTÍN, MIJAIL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, Siglo XXI, 1982.
— *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos, 1997.
- BARRAGÁN, LUIS, "Jardines para circundar", en *Barragán. Obra completa*, Madrid, Tanais/Colegio de Arquitectos de Ciudad de México/Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente, 1995
— *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis, 2000.
- BILL, MAX, *Robert Maillart. Bridges and Constructions* ^{3ª ed.}, New York, Frederick A Praeger, 1969.
- BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1985.
- BOLLNOW, OTTO FRIEDRICH, "La poesía como instrumento para comprender el mundo" [en línea]. Disponible en: <<http://www.otto-friedrich-bollnow.de/doc/Poesia.pdf>>.
- BOZAL, VALERIANO, *Mímesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor, 1987.
- BRODSKY, JOSEPH, *Marca de agua*, Madrid, Siruela, 2005.
- BROWNLEE, DAVID, B.; DE LONG, DAVID G., *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- CASEY, EDWARD S., *The Fate of Place. A Philosophical History*, Berkeley, California University Press, 1997.

- CATURELLI, ALBERTO, "Metafísica del habitar humano", en DEL ACEBO IBÁÑEZ, ENRIQUE (ed.), *La ciudad, su esencia, su historia, sus patologías*, Buenos Aires, Fades, 1984.
- CHOAY, FRANÇOISE, "Alegoría del patrimonio. Monumento y monumento histórico", en *Arquitectura Viva*, 1993 (33).
- CHILLIDA, EDUARDO, *Escritos*, Madrid, La Fabrica, 2005.
- DEL SOL, GERMÁN, "Carta al Director del Diario «El Mercurio» de Santiago, no publicada. 24 de Mayo de 2012" [en línea]. Disponible en: <<http://germandelsol.blogspot.com.es>>.
- DE CERTAU, MICHEL, *La invención de lo cotidiano* (Libro I. Artes de hacer) ^{1ª reimp.}, México, D.F., Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- DERRIDA, JACQUES, "El filósofo y los arquitectos" (entrevista de Hélène Viale), en *Diagonal*, 1988 (73) [en línea]. Disponible en: <<http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/villette.htm>>.
- DISCH, PETER (ed.), *Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti – Building and projects 1958-1993* ^{1ª ed.}, Lugano, ADV Advertising Company & Publishing House, 1994.
- ELIOT, T. S., "Coros de «La piedra»", en *T. S. Eliot. Poesías reunidas*, 1909-1962, Madrid, Alianza, 1978.
- EGGERS LAN, CONRADO; JULIÁ, VICTORIA E., "Heráclito de Éfeso", en *Los filósofos presocráticos* ^{2ª reimp.} (Volumen I), Madrid, Gredos, 1986.
- FRAMPTON, KENNETH, "On Reading Heidegger", en *Oppositions* 1974:04 (4).
- FRANCALOSSI, IGOR, "La literatura de la arquitectura, una conversación con Germán de Sol" (parte I) [en línea]. Disponible en: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/03/12/la-literatura-de-la-arquitectura-una-conversacion-con-german-del-sol-parte-i-igor-fractalossi/>>.
- GADAMER, HANS-GEORG, *Estética y hermenéutica*, Madrid, Tecnos, 1996.
- GEHL, JAN; GEMZØE, LARS, *Nuevos espacios urbanos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002.
- GIEDION, SIGFRIED, "Construcción y estética: la losa y el plano", en *Espacio, tiempo y arquitectura. Origen y desarrollo de una nueva tradición*, Barcelona, Reverté, 2009.
- GUARDINI, ROMANO, *La cultura como obra y riesgo*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1960.
— "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- GUNNAR ASPLUND, ERIK, *Erik Gunnar Asplund. Escritos 1906 / 1940. Cuaderno de viaje a Italia de 1913*, Madrid, El Croquis, 2002.
- HEIDEGGER, MARTIN, "Aletheia", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. Rev.}, Barcelona, Serbal, 2001.
— "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. Rev.}, Barcelona, Serbal, 2001.
— "El arte y el espacio", en *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación La Caixa, 1994.
— "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.
— "Hebel. El amigo de la casa", en *Eco* (Bogotá) Tomo XLI, 1982 (249) [en línea]. Disponible en: <<http://www.heideggeriana.com.ar/textos/hebel.htm>>.
— *Introducción a la metafísica* ^{5ª ed.}, Barcelona, Gedisa, 2003.
— "Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio", en *Observaciones relativas al arte-la plástica-el espacio. El arte y el espacio*, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza / Universidad Pública de Navarra, 2003.
— "«...poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. Rev.}, Barcelona, Serbal, 2001.
- HIRSCHBERGER, JOHANNES, *Historia de la filosofía* ^{9ª ed.} (Tomo I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento), Barcelona, Herder, 1977.
- KAHN, LOUIS I., *Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003.

Bibliografía

- KANDINSKY, WASSILY, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.
- LAVIN, IRVING, "La Roma de Alejandro VII: Bernini y el reverso de la medalla", en AA. VV., *De la ciudad antigua a la cosmópolis*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2008.
- LE CORBUSIER, *El modulator. Ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica* 2ª ed., Buenos Aires, Poseidón, 1961.
—*Hacia una arquitectura* 1ª reimp., Barcelona, Apóstrofe, 1998.
—*Modulor 2. 1955 (los usuarios tienen la palabra). Continuación de "El Modulor" "1948"*, Buenos Aires, Poseidón, 1962.
—*Precisiones* 1ª reimp., Barcelona, Apóstrofe, 1999.
- LE GOFF, JACQUES, "Documento/monumento", en *Enciclopedia Einaudi. Divino-Fame*. 5, Giulio Einaudi, Torino, 1978.
- LIDDELL, HENRY GEORGE; SCOTT, ROBERT, *Greek-English Lexicon* 7ª ed., New York, Harper & Brothers, 1883.
- LOBO, FERRÁN, "Signo, arquitectura, habitación", en *Pensar, construir, habitar. Aproximaciones a la arquitectura contemporánea*, Palma de Mallorca, Col·legi d'Arquitectes de les Balears / Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, 2000.
- MESSIAEN, OLIVIER, "Messiaen habla de sí mismo" [en línea]. Disponible en Circuito de arquitectura: <http://circuito-dearquitectura.org/caleidoscopio/mus_messiaen/mus_messiaen.html>.
- MIRALLES, ENRIC, *Enric Miralles 1983 2000. Mental maps and social landscapes / mapas mentales y paisajes sociales*. [Edición conjunta: ampliada y revisada de los números 30+49/50+72 (II)+100/101], Madrid, El Croquis Editorial, 2002.
—"Entrevista con Vicente Verdú", en *El País*, viernes 8 de octubre de 1993, sección: La cultura.
- MIRALLES, ENRIC; PRATS, EVA, "Cómo acotar un croissant", en *El Croquis*, (Enric Miralles/Carme Pinós 1988/1991. En Construcción), 1991 (49-50).
- MONEO, RAFAEL, "A la conquista de lo irracional", en *Arquitectura*, 1966 (87), p. 1, citado en QUETGLAS, JOSEP, "La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura Rafael Moneo", en *El Croquis*, 1994 (64).
—"Estación de Atocha. La continuidad como norma para entender el crecimiento de los edificios y de la ciudad", en *Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, JOSEP, *Poética y arquitectura, una lectura de la arquitectura posmoderna*, Barcelona, Anagrama, 1981.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "El mito del hombre allende la técnica. I. Conferencia en Darmstadt", en *Meditaciones de la Técnica y otros ensayos sobre Ciencia y Filosofía*, Madrid, Alianza, 2002.
—"La rebelión de las masas", en *Obras completas* 6ª ed. (Tomo IV. 1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966.
—"Meditación de la técnica", en *Obras completas* (Tomo V. 1932-1940), Madrid, Taurus/Fundación José Ortega y Gasset, 2006.
- PADOVAN, RICHARD, DOM HANS VAN DER LAAN. *Modern Primitive*, Amsterdam, Architectura and Natura, 1994.
- PALLASMAA, JUHANI, "Man, Measure, and Proportion", en *Encounters. Architectural Essays*, Helsinki, Rakennustieto, 2005.
—*Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- PLATÓN, "Filebo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992.
—*Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966.
—"Político", en *Diálogos V. Parménides, Teeteto, Sofista, Político*, Madrid, Gredos, 1988.

- "Timeo", en *Diálogos VI. Filebo, Timeo, Critias*, Madrid, Gredos, 1992.
- FREYSSINET, EUGÈNE, "Mi vida: nacimiento del hormigón pretensado", en *Eugène Freyssinet. Un ingeniero revolucionario*, Madrid, Fundación Esteyco, 2003.
- RASMUSSEN, STEEN ELIER, *La experiencia de la arquitectura. Sobre la percepción de nuestro entorno*, Madrid, Mairea / Celeste, 2000.
- RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- Tiempo y Narración* ^{5ª ed.} (Volumen I. Configuración del tiempo en el relato histórico), México, D.F., Siglo XXI, 2004.
- RONCAYOLO, MARCEL, *Lectures de villes. Formes et temps*, Marsella, Parenthèses, 2002.
- ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* ^{8ª ed.}, Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- RULFO, JUAN, *Pedro Páramo*, Editorial RM, Barcelona, 2005.
- SIZA, ÁLVARO, *Imaginar la evidencia*, Madrid, Abada, 2003.
- SNOZZI, LUIGI, "24 Aforismos", en *Luigi Snozzi. Progetti e architetture 1957-1984*, Electa, 1984.
- STRAVINSKY, IGOR, *Poética Musical* ^{2ª ed.}, Madrid, Taurus, 1981.
- TRÍAS, EUGENIO, *Lógica del límite*, Barcelona, Destino, 1991.
- VALÉRY, PAUL, *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*, Madrid, A. Machado Libros, 2004.
- "Lettre de M. Paul Valéry", en GHYKA, MATILA C., *Le nombre d'or. Rites et rythmes pythagoriciens dans le développement de la civilisation occidentale* (Tome I. Les Rythmes) ^{3ª ed.}, Paris, Gallimard, 1931.
- Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- VON BALTHASAR, HANS URS, *Epílogo*, Madrid, Encuentro, 1998.
- VAN DER LAAN, DOM HANS, *Architectonic Space. Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat*, Leiden, E. J. Brill, 1983.

3. Hacia un lugar humano

- AA. VV., *Tadao Ando: arquitectura y espíritu*, Barcelona, Gustavo Gili, 1998.
- AUGÉ, MARC, *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, Siglo XXI, 1982.
- Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos / Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- Teoría y estética de la novela* ^{2ª ed.}, Madrid, Taurus, 1991.
- BARRAGÁN, LUIS, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis, 2000.
- BENJAMIN, WALTER, "Sobre el concepto de Historia", en *Obras* (Libro I, Volumen 2), Madrid, Abada, 2008.
- BORGES, JORGE LUIS, "Funes el memorioso", en *Ficciones* ^{2ª reimp.}, Madrid, Alianza, 1998.
- CHOAY, FRANÇOISE, "Alegoría del patrimonio. Monumento y monumento histórico", en *Arquitectura Viva*, 33, noviembre-diciembre, 1993.
- DERRIDA, JACQUES, *Khôra*. Argentina, Alción, 1995.
- DOMÍNGUEZ, LUIS ÁNGEL, *Alvar Aalto: una arquitectura dialógica* (Arquitectónicos. Mind, Land & Society, No. 6), Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- FRANCO, ARTURO, "Conversación con Paco Alonso", en *ArquitecturaCOAM*, 2006:02 (344).
- HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.

- "«...Poéticamente habita el hombre...»", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.
- KLEE, PAUL, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976.
- MALDINEY, HENRI, "L'esthétique des rythmes", en *Regard, parole, espace*, Lausanne, Âge de l'homme, 1994.
- MUNTAÑOLA, JOSEP, *La arquitectura como lugar*, Barcelona, Gustavo Gili, 1973.
- La arquitectura española de los años ochenta*, Almería, Colegio de Arquitectos de Andalucía, 1990.
- NORA, PIERRE, "Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux", en *Les Lieux de mémoire* (Tomo I), Paris, Gallimard, 1984.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, Blume, 1975.
- PIAGET, JEAN, *Psicología y pedagogía*, Barcelona, Crítica, 2001.
- PLATÓN, *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966.
- PRESAS, MARIO A., "Homenaje a Paul Klee", en Klee, Paul, *Teoría del arte Moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976.
- RICŒUR, PAUL, *Tiempo y narración* (3 volúmenes), México, Siglo XXI, 1995-1996.
- "Architecture et narrativité", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- La lectura del tiempo pasado. Memoria y olvido*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid / Arrecife Producciones, 1999.
- RIVAS SANZ, JUAN LUIS DE LAS, *El espacio como lugar. Sobre la naturaleza de la forma urbana*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992.
- TODOROV, TZVETAN, *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000.
- TOSTADO, CARLOS, "La ciudad, entre proyecto e historia", en *Khôra 10. El futuro del arquitecto. Mente, territorio, sociedad 2*, Barcelona, Edicions UPC, 2002.
- TRACHANA, ANGELIQUE, "Hacia una Nueva Objetividad" (conversación con Paco Alonso), en *Arquitectos* (La arquitectura de Francisco Alonso. Cuatro Proyectos para Tres Ciudades) 1995:2 (137), 1995.
- VENTURI, ROBERT, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972.

II. EL LUGAR, ENTRE PROYECTO E HISTORIA

1. Cambio y permanencia en la ciudad

- AUGÉ, MARC, *Los «no lugares». Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad* ^{5ª reimp.}, Barcelona, Gedisa, 2000.
- BAILLY, ANATOLE, *Abrégé du dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1901.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998.
- Teoría y estética de la novela* ^{1ª reimp.}, Madrid, Taurus, 1991.
- BENJAMIN, WALTER, *Libro de los pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- BRAUDEL, FERNAND, citado por BENEVOLO, LEONARDO, "La nueva orilla de la laguna", en *Venecia. La nueva arquitectura*, Milán, Skira / IUAV, 2000.
- Venezia. Immagine di una città*, Bolonia, Il Mulino, 1984.
- BROWNLIE, DAVID, B.; LONG, DAVID G. DE, *Louis I. Kahn: en el reino de la arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1998.
- CALVINO, ITALO, *Las ciudades invisibles* ^{2ª ed.}, Madrid, Siruela, 1998.
- CARPENTIER, ALEJO, "Viaje a la semilla", en *Cuentos completos*, Barcelona, Bruguera, 1982.
- CHILLIDA, EDUARDO, *Escritos*, Madrid, La fábrica, 2005.

- CHOAY, FRANÇOISE, "El reino de lo urbano y la muerte de la ciudad", en MARTÍN RAMOS, ÁNGEL (ed.), *Lo urbano, en 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Edicions UPC, 2004.
- CORBOZ, ANDRÉ, "El territorio como palimpsesto", en MARTÍN RAMOS, ÁNGEL (ed.), *Lo urbano, en 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Edicions UPC, 2004.
- CERTEAU, MICHEL DE, "Prácticas de espacio", en *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* ^{1ª reimp.}, México, D.F., Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Occidente, 2000.
- DERRIDA, JACQUES, *Khôra*, Córdoba, Alción, 1995.
— "Generaciones de una ciudad: memoria, profecía, responsabilidades", en *Dos, dos* (revista sobre las ciudades: La ciudad banal), Valladolid, 1996.
- DOSTOYEVSKI, FIÓDOR, "Noches blancas", en *Noches blancas. El pequeño héroe. Un episodio vergonzoso* ^{3ª reimp.}, Madrid, Alianza, 2006.
- HALBWACHS, MAURICE, *La mémoire collective*, [en línea], en Les classiques des sciences sociales, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2001, p. 101. Disponible en: http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiques_des_sciences_sociales/index.html.
- HUGO, VICTOR, *Notre-Dame de Paris* (Livre trois, Chapitre une: Notre-Dame) [en línea], en Project Gutenberg. Disponible en: http://www.gutenberg.org/catalog/world/readfile?fk_files=1517258
- LAVEDAN, PIERRE, *Nouvelle Histoire de Paris. Histoire de l'Urbanisme à Paris*, Paris, Diffusion Hachette, 1993.
- LYNCH, KEVIN, *¿De qué tiempo es este lugar?*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.
- MIRALLES, ENRIC, "¡Mira qué habéis hecho!", en *Ciutat real, ciutat ideal. Reflexions sobre el cas de Barcelona*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 1998.
- MUNTAÑOLA THORNBERG, Josep, *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*, Barcelona, Edicions UPC, 2000.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, London, Academy Editions, 1980.
- PROUST, MARCEL, "Por el camino de Swann", en *En busca del tiempo perdido* (volumen 1), Madrid, Alianza, 1999.
- RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.
— "Life in Quest of Narrative", en *On Paul Ricœur. Narrative and Interpretation*, London, Routledge, 1991.
— *Tiempo y narración* (Volumen III. El tiempo narrado), México, D.F., Siglo XXI, 1996.
- ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* ^{8ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- RUSKIN, JOHN, *Las siete lámparas de la arquitectura* ^{2ª ed.}, Buenos Aires, El Ateneo, 1956.
- TSCHUMI, BERNARD, *The Manhattan Transcripts*, London, Academy Editions, 1981.
— *Questions of Space*, London, Architectural Association (Text 5), 1995.
— "Violence and Architecture", en *Architecture and Disjunction*, Cambridge, Mass., The MIT Press, 1996.

2. La metamorfosis como potencialidad

- AA. VV., *Enciclopedia Microsoft Encarta* [DVD], 2006.
- ARENDRT, HANNAH, *La condición humana* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Paidós, 1996.
— "Labor, trabajo, acción. Una conferencia", en *De la historia a la acción*, Barcelona, Paidós / I.C.E. de la Universidad Autónoma de Barcelona, 1995.
- ARGAN, GIULIO CARLO, *Historia del arte como historia de la ciudad*, Barcelona, Laia, 1984.
- BACON, EDMUND, *Design of Cities*, New York, Viking Press, 1974, citado por MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana* ^{4ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1992
- BARRAGÁN, LUIS, *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis, 2000.

Bibliografía

- BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1988.
- BENJAMIN, WALTER, "Sobre el concepto de Historia", en *Obras* (Libro I, Volumen 2), Madrid, Abada, 2008.
- CHILLIDA, EDUARDO, "Entrevista a Eduardo Chillida", *El Mundo*, [en línea]. Disponible en: <<http://www.el-mundo.es/larevista/num94/textos/chi1.html>>.
- DERRIDA, JACQUES, "Generaciones de una ciudad. Memoria, profecía, responsabilidades", en *Dos, dos* (revista sobre las ciudades: La ciudad banal), Valladolid, 1996.
- DETHIER, JEAN; GUIHEUX, ALAIN, *Visiones Urbanas. Europa 1870-1993. La ciudad del artista. La ciudad del arquitecto*, Madrid, CCCB / Electa, 1994.
- DEVILLERS, CHRISTIAN, "Temps et nature du projet urbain", en *Urbanisme*, 1998 (303).
- DISCH, PETER (ed.), *Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti – Building and projects 1958-1993*, Lugano, ADV Advertising Company & Publishing House, 1994.
- GOETHE, JOHANN W., *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo*, Madrid, Trotta, 2003.
- HUGO, VICTOR, *Notre-Dame de Paris* (Livre trois, Chapitre deux: Paris à vol d'oiseau) [en línea]. Disponible en: <<http://www.gutenberg.org/files/19657/19657-h/19657-h.htm>>.
- LE CORBUSIER, *A propósito del urbanismo*, Barcelona, Poseidón, 1980.
- MARTÍN RAMOS, ÁNGEL (ed.), *Lo urbano. En 20 autores contemporáneos*, Barcelona, Edicions UPC, 2004.
- MIRALLES, ENRIC, "¡Mira qué habéis hecho!", *Ciutat real, ciutat ideal. Reflexions sobre el cas de Barcelona*, Barcelona, Centre de Cultura Contemporània, 1988.
- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "La rebelión de las masas", en *Obras completas* ^{6ª ed.} (Tomo IV. 1929-1933), Madrid, Revista de Occidente, 1966.
— *Meditación de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía* ^{7ª reimp.}, Madrid, Alianza, 2002.
- OVIDIO NASÓN, PUBLIO, *Metamorfosis* (Libros I-V), Madrid, Gredos, 2008.
- PAZ, OCTAVIO, "El castillo de la pureza", en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* ^{3ª ed.}, México, D.F., El Colegio Nacional/Era, 2008.
- ANSAY, PIERRE, *Penser la ville. Choix de textes philosophiques*, Bruselas, AAM Editons, 1989.
- RICŒUR, PAUL, *Sí mismo como otro* ^{3ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 2006.
- RONCAYOLO, MARCEL, *Lectures de villes. Formes et temps*, Marsella, Parenthèses, 2002.
- ROSSI, ALDO, "Introducción", en *Proyecto y ciudad histórica*, Santiago de Compostela, COAG, 1976.
— *La arquitectura de la ciudad* ^{7ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1986
- RYKWERT, JOSEPH, "Seducidos por el tiempo", en *De la ciudad antigua a la cosmópolis*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2007.
- SECCHI, BERNARDO, "Images de la ville contemporaine", en AA. VV., *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Lausanne, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, 1999.
- ÁLVARO, "El valor de las cosas aflora en los momentos difíciles", en *El País* (entrevista realizada por Anaxu Zabalbeascoa, 02/10/2011) [en línea]. Disponible en: <http://elpais.com/diario/2011/10/02/eps/1317536813_850215.html>.
- WOODS, LEBBEUS, *Radical Reconstruction*, New York, Princeton Architectural Press, 1997.

3. Roma: La bella durmiente

- AA. VV., *Roma* ^{2ª ed.}, Enciclopedias de viaje, Madrid, Acento, 2002.
— *Roma interrotta*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte e Officina Edizioni, 1978.

- Rome Antique. La visite virtuelle de la ville éternelle de l'antiquité à nos jours* [CD-ROM], Réunion des Musées Nationaux / Altair 4 Multimedia, 2004.
- ARENDR, HANNAH, *La condición humana* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Paidós, 1996.
- ARISTÓTELES, "Política", en *Aristóteles. Obras* ^{2ª ed.}, Madrid, Aguilar, 1967.
- AUGÉ, MARC, *Los "No lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobre-modernidad*, Barcelona, Gedisa, 1994.
- BARRAGÁN MORFÍN, LUIS, "Discurso de aceptación del *Pritzker Architecture Prize*", en RIGGEN MARTÍNEZ, ANTONIO (ed.), *Luis Barragán. Escritos y conversaciones*, Madrid, El Croquis, 2000.
- BENJAMIN, WALTER, *Libro de los Pasajes*, Madrid, Akal, 2005.
- CAPELLA, ROSANNA (dir.), *El Foro Romano*, Milan, Electa / Soprintendenza Archeologica di Roma, 1998.
- CARCOPIANO, JÉRÔME, *La vida cotidiana en Roma en el apogeo del Imperio*, Madrid, Temas de hoy, 2001.
- COULAIS, JEAN-FRANÇOIS; GENTELLE, PIERRE, *Rome: 2700 ans d'histoire* [CD-ROM] (Colección Terre des villes), Belin, 2003.
- COULANGES, FUSTEL DE, *La Cité Antique*, Paris, Librairie Hachette, 1969.
- ELIADE, MIRCEA, *Lo sagrado y lo profano*, Barcelona, Paidós, 1998.
- FOUCAULT, MICHEL, "Espacios diferentes", en AA. VV., *Toponimias. Ocho ideas del espacio*, Madrid, Fundación La Caixa, 1994.
- GOETHE, JOHANN W., *Viaje a Italia*, Barcelona, Ediciones B, 2001.
- HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. rev.}, Barcelona, Serbal, 2001.
—"«...poéticamente habita el hombre...»" en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. rev.}, Barcelona, Serbal, 2001.
- HÜLSEN, CHRISTIAN, *Il Foro Romano. Storia e Monumento* ^{1ª reimp.}, Roma, Quasar, 1982.
- KANDINSKY, VASILI, *De lo espiritual en el arte*, Barcelona, Paidós, 1996.
- KLEE, PAUL, *Diarios 1898/1918*, México, D.F., Era, 1970.
—*Teoría del arte Moderno*, Buenos Aires, Calden, 1976.
- LANCIANI, RODOLFO, *L'antica Roma*, Roma, Laterza, 1981.
—*Pagan and Christian Rome*, Boston/New York, Houghton, Mifflin and Company, 1892.
- LE CORBUSIER, *Hacia una arquitectura* ^{1ª reimp.}, Barcelona, Apóstrofe, 1998.
—*La Ciudad el Futuro* ^{2ª ed.}, Buenos Aires, Infinito, 1971.
—*La Ville Radieuse* ^{1ª reimp.}, Paris, Vincent, Fréal & Cie, 1964.
- MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial* ^{4ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1992.
- MUMFORD, LEWIS, *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas* ^{2ª ed.}, Buenos Aires, Infinito, 1979.
- NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, London, Academy Editions, 1980.
- PLUTARCO, "Rómulo", en *Vidas paralelas I. Teseo-Rómulo, Licurgo-Numa*, Madrid, Gredos, 1985.
- QUARONI, LUDOVICO, *Una ciudad eterna. Cuatro lecciones de veinte siglos*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2008.
- RICŒUR, PAUL, "Architecture et narrativité", en *Urbanisme*, 303, noviembre-diciembre 1998.
—"La identidad narrativa", en *Historia y narratividad*, Barcelona, Paidós, 1999.
- RODEGHIERO, BENEDETTA, *Permanenza e trasformazione in architettura. Gibellina e Salemi: città usate*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña en octubre de 2008 [en línea]. Disponible en: <<http://www.tdx.cat/handle/10803/31785>>.

- ROSSI, ALDO, *La arquitectura de la ciudad* ^{2ª ed. amp.}, Barcelona, Gustavo Gili, 2004.
- RYKWERT, JOSEPH, *La idea de ciudad. Antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*, Salamanca, Sígueme, 2002.
- TITO LIVIO, *Historia de Roma desde su fundación. Libros IV-VII*, (Tomo II), Madrid, Gredos, 1990.
- TUCÍDIDES, *Historia de la guerra del Peloponeso. Libros I-II* (Tomo I), Madrid, Gredos, 1990.
—*Historia de la guerra del Peloponeso. Libros VII y VIII*, Madrid, Gredos, 1992.

III. LUGARES

1. Escuela METI(Anna Heringer)

- ARISTÓTELES, "Ética nicomaquea", en *Aristóteles. Obras* ^{2ª ed.}, Madrid, Aguilar, 1967.
—*Metafísica*, Madrid, Gredos, 1994.
—*Política*, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
- BAILLY, ANATOLE, *Dictionnaire Grec Français*, Paris, Hachette, 1950.
- BAJTÍN, MIJAÍL, "Arte y responsabilidad", en *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998.
—"Hacia una filosofía del acto ético", en *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos / Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1997.
- CAMPO BAEZA, ALBERTO, "From the cave to the hut (De la Cueva a la Cabaña). On stereotomics and tectonics in architecture" [en línea]. Disponible en: <<http://www.campobaeza.com>>.
- CATURELLI, ALBERTO, "Metafísica del habitar humano", en ACEBO IBÁÑEZ, ENRIQUE (ed.), *La ciudad, su esencia, su historia, sus patologías*, Buenos Aires, Fades, 1984.
- CHILLIDA, EDUARDO, "Breve conversación con Eduardo Chillida", en *El Croquis*, 1996 (81+82).
- CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, MARÍA LEONOR (ed.), *El Eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- DERRIDA, JACQUES, "La metáfora arquitectónica", en *No escribo sin luz artificial* ^{2ª ed.}, Valladolid, Cuatro ediciones, 2006.
- DOMÍNGUEZ, LUIS ÁNGEL; SORIA LÓPEZ, FRANCISCO JAVIER, *Pautas de diseño para una arquitectura sostenible*, Barcelona, Edicions UPC, 2004.
- FISAC, MIGUEL, *Mi estética es mi ética*, Ciudad Real, Museo de Ciudad Real, 1982.
- FRANCO, ARTURO, "Conversación con Paco Alonso", en *ArquitecturaCOAM*, 2006:03 (344).
—"Conversación con Paco Alonso" [en línea], p. 4. Disponible en: <http://www.arturofranco.es/images/archivos/ART_I_59_C_1.PDF>.
- GONZÁLEZ TORRES, ROLANDO, *Ética para una vivienda digna: El hábitat humano en función de las condiciones de los usuarios*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña en septiembre de 2008.
- GUTIÉRREZ, JORGE ALBERTO, "La Arquitectura y el Hábitat Popular", en *Anotaciones sobre planeación*, No. 47.
- HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos*, Barcelona, Serbal, 1994.
—"El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque* ^{2ª reimp.}, Madrid, Alianza, 2001.
—"La esencia del habla", en *De camino al habla* ^{3ª ed.}, Barcelona, Serbal, 2002.
- HERINGER, ANNA, "Architecture" [en línea]. Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com>>.
—"HOMEmade - family houses in Bangladesh" [en línea]. Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com/index.php?id=39>>.
—"HOME-made family houses", en *FuturArc*, 2008:03.

—"METI- Handmade School in Rudrapur" [en línea]. Disponible en: <<http://www.anna-heringer.com/index.php?id=31>>.

LEPIK, ANDRES, "Small Scale, Big Change: New Architectures of Social Engagement". Exposición realizada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), (3 de octubre de 2010 – 3 de enero de 2011) [en línea]. Disponible en: <<http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/about>>.

MONTEFORTE TOLEDO, MARIO, *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, D.F., Siglo XXI, 1993.

PALLASMAA, JUHANI, *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

RICŒUR, PAUL, "La civilización universal y las culturas nacionales", citado por FRAMPTON, KENNETH, *Historia crítica de la arquitectura moderna* ^{3ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 2005.

SERRANO SALAS, JULIÁN, "Hacia una manualística universal de habitabilidad Básica" [video], (Cátedra UNESCO en Habitabilidad Básica de la UPM), [en línea]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=fCYSdZ2q7t8>>.

SORIA LÓPEZ, FRANCISCO JAVIER, *Arquitectura y naturaleza a finales del siglo XX (1980-2000). Una aproximación dialógica para el diseño sostenible en arquitectura*. Tesis doctoral presentada en la Universidad Politécnica de Cataluña en diciembre de 2004 [en línea]. Disponible en: <<http://www.tdx.cat/TDX-0518105-174848>>.

VITRUVIO, MARCO LUCIO, *Los diez libros de arquitectura*, Barcelona, Iberia, 2000.

2. Museo del Agua (Juan Domingo Santos)

ANDO, TADAO, *Tadao Ando. 1983-1993* (No. 44+58), Madrid, El Croquis, 1996.

BARTHES, ROLAND, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* ^{3ª ed.}, Barcelona, Paidós, 1994.

CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, MARÍA LEONOR (ed.), *El Eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.

GARCÍA LORCA, FEDERICO, "Teoría y juego del duende", en *Obras Completas* ^{19ª ed.} (Tomo I), Madrid, Aguilar, 1974.

GUARDINI, ROMANO, "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960.

KAHN, LOUIS I., "El espacio y las inspiraciones", en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003.

MORALES MORANTE, LUIS FERNANDO, "Montaje de atracciones o atracciones para el montaje", [en línea]. Disponible en: <http://www.tramayfondo.com/articuloscontrama/montaje_de_atracciones_o_atracciones_para_el_montaje.pdf>

OBALK, HECTOR, "The Unfindable Readymade", en *tout-fait* (The Marcel Duchamp Studies Online Journal), 2000:01 (2) [en línea]. Disponible en: <http://www.toutfait.com/issues/issue_2/Articles/obalk.html>.

PAZ, OCTAVIO, "La tradición de haikú", en *El signo y el garabato*, Barcelona, Seix Barral, 1991.

—"Tres momentos de la literatura japonesa", en *Las peras del Olmo*, Barcelona, Seix Barral, 1982.

RINNEKANGAS, RAX, TADAO ANDO. *The Koshino House* [DVD], producido por Bad Taste LTD, 2009.

RUÍZ DE LA PUERTA, FÉLIX, *Lo sagrado y lo profano en Tadao Ando*, Madrid, Álbum Letras Artes, 1995.

SANTOS, JUAN DOMINGO, "Experiencias" [video], Conferencia pronunciada en la Universidad Internacional de la Rioja [en línea]. Disponible en: <<http://www.unir.net/conferencia-experiencias.aspx>>.

—"Memoria del proyecto" [en línea]. Disponible en: <<http://www.plataformaarquitectura.cl/2011/08/01/museo-del-agua-de-lanjaron-juan-domingo-santos>>.

—"Museo del Agua", en *El Croquis* (Experimentos colectivos. Arquitectos españoles 2010 [I]), 2010 (148), pp. 148 y 159.

TANIZAKI, JUNICHIRO, *El elogio de la sombra* ^{4ª ed.}, Madrid, Siruela, 1996.

TORRES PAREDES, EDGAR ALBERTO, "La arquitectura como haikú. Breve lectura de la arquitectura popular japonesa", en *Khôra 7. Arquitectura y refiguración: hacia una crítica dialógica*, Barcelona, Edicions UPC, 2001.

3. Aulario III de la Universidad de Alicante (Javier García-Solera)

ALONSO, PACO, "Bau-Kunst-Bau", en *Arquitectura*, 1992 (294).

GARCÍA-SOLERA, JAVIER, "Aulario 3 en la Universidad de Alicante", en *El Croquis* (En proceso I, fin de siglo + En proceso II, principios de siglo), 2002 (96-97, 106-107).

— "Aulario III. Universidad de Alicante", en *Vía Arquitectura*, 2000 (8).

GUARDINI, ROMANO, "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960.

HEIDEGGER, MARIN, "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, 1995.

— *Introducción a la metafísica* ^{5ª. Reimp.}, Barcelona, Gedisa, 2003.

KAHN, LOUIS I., "Las nuevas fronteras de la arquitectura: C.I.A.M. de Ottero, 1959", en *Louis I. Kahn. Escritos, conferencias y entrevistas*, Madrid, El Croquis, 2003.

PLATÓN, "Fedro, o de la belleza", en *Platón. Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1966.

PIEPER, JOSEF, "La verdad de las cosas, concepto olvidado", en *Universitas*, Stuttgart, 1970 (4), vol. VII [en línea]. Disponible en: <www.dfists.ua.es/~gil/seleccion-de-articulos.pdf>.

TARKOVSKI, ANDRÉI, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 1991.

VAN DER ROHE, MIES, *Conversaciones con Mies van der Rohe*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

ZUMTHOR, PETER, *Pensar la arquitectura* ^{2ª ed. ampl.}, Barcelona, Gustavo Gili, 2009.

4. Casa Luzi (Peter Zumthor)

AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>>.

ALONSO, PACO, "Bau-Kunst-Bau", en *Arquitectura*, 1992 (294).

— "Hacia una nueva objetividad", en *Arquitectos*, 1995 (137).

ALTÉS ARLANDIS, ALBERTO, "Peter Zumthor. E3-Wohnhaus Luzi, Jenaz" (Dossier de la asignatura de Expresión gráfica IV de la ETSAV), [en línea]. Disponible en: <http://www.etsav.upc.edu/assignatures/ega04/08_QDT_09_10/files/EGA4_QDT_09_10_E11.pdf>.

BENEDICTO XVI, "Encuentro con los artistas" (Capilla Sixtina, sábado 21 de noviembre de 2009) [en línea]. Disponible en: <http://www.vatican.va/holy_father/benedict_xvi/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti_sp.html>.

BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1985.

BOLLNOW, O. FRIEDRICH, *Hombre y espacio*, Barcelona, Labor, 1969.

DOMÍNGUEZ MORENO, LUIS ÁNGEL (dir.), *Zumthor: arquitectura para un lugar*, Barcelona, ETSAB-UPC, 2013.

FRANCO, ARTURO, "Conversación con Paco Alonso", en *ArquitecturaCOAM*, 2006:03 (344).

HEIDEGGER, MARTIN, "Construir, habitar, pensar", en *Conferencias y artículos* ^{2ª ed. Rev.}, Barcelona, Serbal, 2001.

MURCUTT, GLENN, "Glenn Murcutt en conversación con Peter Thompson", en *Talking Heads* (TV), Australian Broadcasting Corporation, 2008, [en línea]. Disponible en: <<http://www.abc.net.au/tv/talkingheads/txt/s2256196.htm>>.

NEUMEYER, FRITZ (ed.), *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura. 1922-1968*, Madrid, El Croquis, 1995.

- ORTEGA Y GASSET, JOSÉ, "El mito del hombre allende la técnica", en *Meditaciones de la técnica y otros ensayos sobre ciencia y filosofía* ^{2ª reimp.}, Madrid, Alianza, 2002.
- PALLASMAA, JUHANI, "Paisajes de la arquitectura", en *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- QUETGLAS, JOSEP, "Convocar Piedras", en *Arquitectos*, 1995 (137).
- RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- ZUMTHOR, PETER, "Me dedico a hacer casas para los demás", *El País* [en línea]. Disponible en: <<http://www.elpais.com>>. — "Partituras e imágenes. Acerca de la Insuficiencia de la Representación". Traducción de Alberto Altés Arlandis [en línea]. Disponible en: <http://s280726524.mialojamiento.es/dibex/Zumthor_partituras.htm>. — *Zumthor. Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006*, Helsinki, Rakennustieto, 2006.
- VALÉRY, PAUL, "Degas Danza Dibujo", en *Piezas sobre arte*, Madrid, Visor, 1999.
- VAN DER LAAN, DOM HANS, *Architectonic Space. Fifteen Lessons on the Disposition of the Human Habitat*, Leiden, E. J. Brill, 1983.
- VAN DER ROHE, MIES, "On restraint in Design", en *The New York Herald Tribune* (28 June 1959).

5. Casa propia en Drottningholm (Ralph Erskine)

- AA. VV., *AV Monografías* (Casas de maestros), 2008 (132).
- AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española*, [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>>.
- BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{3ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998.
- COLLYMORE, PETER, *Ralph Erskine*, Barcelona, Gustavo Gili, 1983.
- ERSKINE, RALPH, "Architecture the Useful and Universal Art" [en línea]. Disponible en: <http://www.ekero.se/upload/Kultur_bibl_fritid/kulturmiljoer/tal/ARCHITECTURE_THE_USEFUL.pdf>.
- LEOPARDI, GIACOMO, "Diálogo de la moda y de la muerte", en *Diálogo de la moda y de la muerte*, Madrid, Taurus, 2013.
- LÓZAR DE LA VIÑA, MIGUEL DE, "La Cabaña del pionero y la celda del monje. La Caja (Ralph Erskine, 1942) y el Cabanon (Le Corbusier, 1952)" [en línea]. Disponible en: <<http://www.estudio2arquitectos.com/tmp/La%20caba%C3%B1a%20del%20pionero%20y%20la%20celda%20del%20monje%20-%20texto.pdf>>.

6. Museo Perm XXI (Valerio Olgiati)

- AA. VV., *Diccionario de la Lengua Española* [en línea]. Disponible en: <<http://www.rae.es>>.
- AA. VV., *Perm Museum XXI Competition* [en línea]. Disponible en: <<http://www.archcenter.org/en/search/index.php?q=perm+museum>>.
- ALONSO, PACO, "Bau-Kunst-Bau", en *Arquitectura*, 1992 (294).
- ÁLVAREZ IZQUIERDO, RAFAEL, *Gaudí: Arquitecto de Dios (1852-1926)* ^{3ª ed.}, Madrid, Palabra, 2004.
- BAILLY, ANATOLE, *Dictionnaire grec-français*, Paris, Hachette, 1950.
- BLÁNQUEZ FRAILE, AGUSTÍN, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1998.
- BODENMANN-RITTER, CLARA, *Joseph Beuys. Cada hombre, un artista* (Conversaciones en Documenta 5-1972) ^{2ª ed.}, Madrid, Visor, 1998.
- BREITSCHMID, MARKUS, "El inventario Conceptual de Valerio Olgiati", en *El Croquis* (Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias), 2011 (156).
- BURNS, ANDREW, "Valerio Olgiati and unclaimed meaning" [en línea]. Disponible en: <<http://architectureau.com/articles/valerio-olgiati-and-unclaimed-meaning>>.

Bibliografía

- CUAHONTE DE RODRÍGUEZ, MARÍA LEONOR (ed.), *El Eco de Mathias Goeritz. Pensamientos y dudas autocríticas*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2007.
- ELIOT, T. S., "La tradición y el talento individual", en *Ensayos escogidos*, México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- GUARDINI, ROMANO, "Sobre la esencia de la obra de arte", en *Imagen de culto e imagen de devoción; Sobre la esencia de la obra de arte*, Madrid, Guadarrama, 1960.
- HEIDEGGER, MARTIN, *Ser y tiempo* 2ª ed., Madrid, Trotta, 2009.
- IBARRA, LAURA, "Mathias Goeritz: ecos del modernismo mexicano", *La Jornada Semanal*, 2009 (750) [en línea]. Disponible en: <<http://www.jornada.unam.mx/2009/07/19/sem-laura.html>>.
- KOHN, DAVID, "Olgiati's myth and imagination" [en línea]. Disponible en: <<http://www.bdonline.co.uk/olgiati%E2%80%99s-myth-and-imagination/3145528.article>>.
- KOMAR, ŻANNA, "Perm – a museum of the 21st century and Peter Zumthor", en *Herito*, 2011 (3) [en línea]. Disponible en: <<http://www.herito.pl/en/articles/perm-a-museum-of-the-21st-century-and-peter-zumthor>>.
- KLEE, PAUL, *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Cactus, 2007.
- LAMARCHE-VADEL, BERNARD, "Entrevista de Joseph Beuys con Elizabeth Rona, octubre de 1981", en *Joseph Beuys*, Madrid, Siruela, 1994.
- MONFORTE TOLEDO, MARIO, *Conversaciones con Mathias Goeritz*, México, D.F., Siglo XXI, 1993.
- OLGIATI, VALERIO, "Autobiografía Iconográfica", en *El Croquis* (Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias), 2011 (156).
— "Museo XXI, Perm", en *El Croquis* (Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias), 2011 (156).
— "Valerio Olgiati on 'one idea': in conversation with Siebe Bakker (Part 1)" [video], 4th Concrete Design Competition on Monolithic - Exploring Versatility [en línea]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=XHp1yOGMDzk>>.
- PAZ, OCTAVIO, "El castillo de la pureza", en *Apariencia desnuda. La obra de Marcel Duchamp* 3ª ed., México, D.F., El Colegio Nacional/Era, 2008.
- PLATÓN, *Diálogos IV. República* (libro VII), Madrid, Gredos, 1986.
- RICŒUR, PAUL, "Arquitectura y narratividad", en *Arquitectonics. Mind, Land & Society* (Arquitectura y hermenéutica, Nº 4), Barcelona, Edicions UPC, 2003.
- RODRIGUEZ VARGAS, JUDITH, "Antoni Gaudí, la visión de un genio", en *Artes e historia*, 2007 [en línea]. Disponible en: <http://www.arts-history.mx/semanario/especial.php?id_notas=22062007173805>.
- SAGRADA BIBLIA, *Versión oficial de Conferencia Episcopal Española*, Madrid, BAC, 2010.
- VENTURI, ROBERT, *Complejidad y contradicción en la arquitectura* 2ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- WAINWRIGHT, OLIVER, "Valerio Olgiati", en *Icon*, 2009 (72) [en línea]. Disponible en: <<http://www.iconeye.com/design/news/item/4041-valerio-olgiati>>.

IV. DIÁLOGOS EN EL LUGAR

1. Conversación con Luigi Snozzi sobre Monte Carasso

- AA. VV., *Chiado em detalhe. Alvaro Siza. Pormenorização técnica do plano de recuperação*, Lisboa, Verbo, 2013.
- COLENBRANDER, BERNARD, *Chiado, Lisbon. Alvaro Siza and the strategy of memory*, Rotterdam, Dutch Architectural Institute, 1991.

- FRAMPTON, KENNETH, FRANCESCO DAL CO, Y ÁLVARO SIZA, *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Milano, Mondadori Electa, 2006.
- GALLEGOS FERRER, GUIESHUBA, *La lógica del proyecto urbano y la transformación del espacio no construido dentro de la renovación urbana de los contextos históricos*, Tesis presentada en la Universitat Politècnica de Catalunya, 2014.
- JODIDIO, PHILIP, *Álvaro Siza*, Köln, Taschen, 2003.
— *Álvaro Siza. Complete works 1952-2013*, Köln, Taschen, 2013.
- SIZA, ÁLVARO, *A Reconstrução do Chiado, Lisboa*, Lisboa, ICEP, 2000.
— *Álvaro Siza. 1958-2000*, Madrid, El Croquis, 2000 (68,69 y 95).
— (El sentido de las cosas = the meaning of things) en *Álvaro Siza. 2001-2008*, Madrid, El Croquis, 2008 (140).
— *Álvaro Siza. Complete works*, London, Phaidon, 2000.
— *El Chiado. Lisboa. La estrategia de la memoria*, Granada, Delegación del Colegio de Arquitectos, Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía, 1994.
- SIZA, ÁLVARO, JUAN BARJA, Y VITTORIO GREGOTTI, *Imaginar la evidencia*, Madrid, Abada, 2003.
- SIZA, ÁLVARO, CARLOS CASTANHEIRA, Y PEDRO DE LLANO CABADO, *Álvaro Siza. Obras y proyectos*, Madrid, Electa, 1995.
- SIZA, ÁLVARO, CARLOS CASTANHEIRA, CHIARA PORCU, NUNO HIGINO, Y JOSÉ MANUEL RODRIGUES, *Las Ciudades de Álvaro Siza*, Madrid, Talis, 2002.
- SIZA, ÁLVARO, Y KENNETH FRAMPTON. *Alvaro Siza, Profesión poética = Profissão poética*, Barcelona, Gustavo Gili, 1988.
- SIZA, ÁLVARO, CARLOS CAMPOS MORAIS, JUANA MARÍA INAREJOS ORTIZ, Y JUAN CALATRAVA, *Textos*, Madrid, Abada, 2014.
- SIZA, ÁLVARO, Y TOSHIO NAKAMURA, *Alvaro Siza. 1954-1988*, Tokyo, A+U publishing, 1989.
- SIZA, ÁLVARO, Y LUIZ TRIGUEIROS, *Álvaro Siza. 1986-1995*, Lisboa, Blau, 1995.

2. Conversación con José Antonio Ramos sobre Álcazar de San Juan

- AA Nº 46 , *Vicens+Ramos*, Ed. Arquitecturas de Autor / Escuela Técnica Superior de Arquitectura / Universidad de Navarra, Pamplona, 2009.
- DOCUMENTOS DE ARQUITECTURA Nº 25 , *Ignacio Vicens + José Antonio Ramos*, Ed. Colegio de Arquitectos de Almería, Almería, 1993.
- VICENS RAMOS, *Vicens Ramos. Veinte años = twenty years*, Pencil, Alboraya, 2007.
- RAMOS, JOSÉ ANTONIO, *A través del pasado dibujado*, (Colección Pr(e)posiciones. DESDE), Madrid, Cátedra Blanca Madrid / CEMEX, 2009.
— *Del abismo al infinito*, Madrid, Diseño Editorial, 2015.
— *Del alba al atardecer*, Buenos Aires, Nobuko, 2012.
— *Teresianum*, (Colección Pr(e)posiciones. A), Madrid, Cátedra Blanca Madrid / CEMEX, 2009.

3. Conversación con Álvaro Siza sobre El Chiado

- BASILICO, GABRIELE, *Monte Carasso. La ricerca di un centro*, Baden, Swiss Federal Office of Culture, 1996.
- CROSET, PIERRE-ALAIN, *Pour une école de tendance. Mélanges offerts à Luigi Snozzi*, Lausanne, Presses Polytechniques et universitaires romandes, 1999.
- DISCH, PETER, *Luigi Snozzi. L'opera completa = the complete work = das Gesamtwerk*, Lugano, ADV Publishing House, 1994.
- GLUSBERG, JORGE, *Cuatro arquitectos suizos*, Buenos Aires, MNBA, Museo Nacional de Bellas Artes, 1997.
- LICHTENSTEIN, CLAUDE, *Luigi Snozzi*, Basel, Birkhäuser, 1997.
- SIZA, ÁLVARO, ROGER DIENER, PIERRE-ALAIN CROSET, Y PETER DISCH, *Luigi Snozzi. Costruzioni e progetti = buildings and projects 1958-1993*, Lugano, ADV Publishing House, 1995.
- SNOZZI, LUIGI, *Luigi Snozzi. Progetti e architetture 1957-1984*, Electa, 1984.

Bibliografía

- SNOZZI, LUIGI, Y STEFANIA BERETTA, *Monte Carasso. Die Wiederefindung des Ortes = Monte Carasso la reinvenzione del sito*, Basel, Birkhäuser, 1995.
- WERNER, FRANK, Y SABINE SCHNEIDER, *La Nuova architettura tichinese. Mario Botta, Aurelio Galfetti, Ivano Gianola, Luigi Snozzi, Livio Vacchini*, Milano, Electa, 1990.

4. Conversación con Benedetta Tagliabue sobre Santa Caterina

- MASSAD, FREDY, Y ALICIA GUERRERO YESTE, *Enric Miralles. Metamorfosi del paesaggio*, Torino, Testo, 2004.
- MIRALLES, ENRIC, FERNANDO MÁRQUEZ CECILIA, Y RICHARD C. LEVENE, *Enric Miralles. 1983-2000*, Madrid, El Croquis, 2002.
- MIRALLES, ENRIC, JOSEP M. ROVIRA, Y ORIOL BOHIGAS, *Enric Miralles. 1972-2000*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2011.
- MIRALLES, ENRIC, BENEDETTA TAGLIABUE, MARCO DE MICHELIS, Y MADDALENA SCIMEMI, *EMBT. Miralles Tagliabue. architetture e progetti*, Milano, Skira, 2002.
- MIRALLES, ENRIC, BENEDETTA TAGLIABUE, Y JUAN JOSÉ LAHUERTA, *Enric Miralles. Obra completa*, Madrid, Electa, 1996.
—*Enric Miralles. Opere e progetti*, Milano, Electa, 1996.
- MIRALLES, ENRIC, BENEDETTA TAGLIABUE, ANATXU ZABALBEASCOA, Y JAVIER RODRÍGUEZ MARCOS, *Miralles Tagliabue. Time architecture = arquitecturas del tiempo*, Barcelona, Gustavo Gili, 1999.
- ZABALBEASCOA, ANATXU. *Igalada cementery. Enric Miralles and Carme Pinós*, London, Phaidon, 1996.
- ZUCCHI, CINO, CHIARA SCORTECCI, Y FRANCISCO ALONSO DE SANTOS, *Bau-Kunst-Bau. Francisco Alonso de Santos, Klaus Theobrenner, David Chipperfield, Manuel Gallego Jorroto, Jacques Herzog*, Napoli, Dipartimento di Progettazione dell'Architettura Politecnico di Milano, 1994.

APÉNDICE. DIALOGÍAS EN BAJTÍN

- BAJTÍN, MIJAÍL, *Estética de la creación verbal* ^{8ª ed.}, México, D.F., Siglo XXI, 1998.
—*Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores y otros escritos*, Barcelona, Anthropos / Universidad de Puerto Rico, 1997.
—*Teoría y estética de la novela* ^{1ª reimp.}, Madrid, Taurus, 1991.
- DUVAKIN, VÍCTOR; BAJTÍN, MIJAÍL, "Poética y cultura (entrevista a Mijaíl Bajtín)", en *Arquitectura y dialogía* (Architectonics. Mind, Land & Society, No. 13), Barcelona, Edicions UPC, 2006.
- HOLQUIST, MICHAEL, "On the dialogics of the architectonic answerability: is architecture a text?", en *Arquitectura, fenomenología y dialogía social* (Architectonics. Mind, Land & Society, No. 27), Barcelona, Edicions UPC, 2015.
- TODOROV, TZVETAN, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, París, Éditions du Seuil, 1981.

INTRODUCCIÓN

- 1 Templo Malatestiano, Rímíni, Italia, 1468 (Leon Battista Alberti), en http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/pound/tempio/tempio3.jpg
- 2 Planta del Templo Malatestiano en la que se aprecia la intervención de Alberti, en <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/d9/0d/c9/d90dc94904e2e02174121736f7685e1f.jpg>
- 3 John Hancock Tower, Boston, E.U.A., 1976 (I. M. Pei & Partners), en STEELE, JAMES, *Architecture Today*, Londres, Phaidon, 1997, p. 374.
- 4 Casa del Fascio, Como, Italia, 1936 (Giuseppe Terragni), en GÖSELL, PETER; LEUTHÄUSER, GABRIELE, *Arquitectura del siglo XX*, Köln, Taschen, 1997, p. 198.
- 5 *Casa y mina de carbón*, Castleford, Inglaterra, 1978 (Chris Killip), en <http://www.rafaelroa.net/blog/2013/10/chris-killip-en-el-mnacr.html>
- 6 Hebden Bridge, West Yorkshire, Inglaterra, 1976 (Martin Parr), en <http://www.magnumphotos.com>
- 7 *New Town* en Poundbury, Dorset, Inglaterra, 1991 (Léon Krier), en STEELE, JAMES, *op. cit.*, p. 147.
- 8 *Las Vegas Strip*, Nevada, E. U. A., 1990, en *ibid.*, p. 342.
- 9 *Fallingwater*, Pensilvania, E. U. A., 1939 (Frank Lloyd Wright), en GÖSELL, PETER; LEUTHÄUSER, GABRIELE, *op. cit.*, p. 195.
- 10 *Casa Farnsworth*, Illinois, E. U. A., 1951 (Mies van der Rohe), en *ibid.*, p. 226.
- 11 *Castelvecchio*, Verona, Italia, 1964 (Carlo Scarpa), en *ibid.*, p. 374.
- 12 Museo de Arte Romano, Mérida, España, 1985 (Rafael Moneo), en *ibid.*, p. 376.
- 13 Biblioteca de Estocolmo, Suecia, 1928 (Erik Gunnar Asplund) en dossier *Stockholm Public Library Competition*.

I. APROXIMACIONES AL LUGAR

1. El lugar en el origen

- Imagen en portada *Concetto spaziale, Luna a Venezia*, 1961 (Lucio Fontana), en http://www.lescalinatedellarte.com/it/sites/default/files/styles/opera_thumbnail_380x230_fafafa_bgr/public/THM2.jpg?itok=JfT9c5aG
- 1 Yemen, Tarim, 1995 (Harry Gruyaert), en <http://www.magnumphotos.com>
 - 2 Malí, Tombuctú, 1986 (Steve McCurry), en *idem*.
 - 3 Estados Unidos de América, Nueva York, 1994 (Steve McCurry), en *idem*.
 - 4-6 Nenets. Siberia, 2011 (Sebastião Salgado), en SALGADO, SEBASTIAN; WANICK SALGADO, LÉLIA, *Genesis*, Köln, Taschen, 2013.
 - 7-9 Dinkas. Sudán, 2006 (Sebastião Salgado), en *idem*.
 - 10-12 Tribus del Alto Xingu. Amazonas, 2005 (Sebastião Salgado), en *idem*.
 - 13 Night Walk. Richmond, Surry, England, 1983 (Michael Kenna), en <http://www.michaelkenna.net>
 - 14 Roma, 2014 (Google Earth).
 - 15 *Ciudad ideal*, c. 1470 (Piero della Francesca), en <http://uploads2.wikiart.org/images/piero-della-francesca/ideal-city.jpg>
 - 16 *La Ciudad Contemporánea*, 1922 (Le Corbusier), en http://meriadeck.free.fr/Meriadeck/Urbanisme_sur_dalle-Les_origines_files/Le%20Corbusier-Plan%20Voisin_1.jpg
 - 17 *La Ciudad Vertical (Großstadtarchitektur)*, 1927 (Ludwig Hilberseimer), en <https://www.flickr.com/photos/98803345@N06/9505002985/sizes/l/>
 - 18 Machu Picchu. Ruinas de la ciudad, siglos XIV-XV, Perú (Andrea Pistoletti), en AA. VV., *Civilizaciones antiguas vistas desde el cielo*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 214-215
 - 19 Teotihuacán. Pirámide del Sol y Calzada de los Muertos, siglo XIV, México, 1985 (Steve McCurry), en <http://www.magnumphotos.com>
 - 20 Alberto Giacometti en su estudio, 1954 (Arnold Newman), en <http://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-1070-view-1950s-6-profile-alberto-giacometti.html>
 - 21 *Interior*, 1949 (Alberto Giacometti), en <http://www.periodistadigital.com/imagenes/2013/06/14/10.jpg>
 - 22 Estudio de Alberto Giacometti, 1966 (Daniel Frasnay), en <http://p7.storage.canalblog.com/76/99/577050/54273075.jpg>
 - 23 Alberto Giacometti, 1960 (Rene Burri), en <http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR1/9/3/4/d/PAR87050.jpg>
 - 24 Alberto Giacometti en su estudio, París, 1961 (Christer Strömholm), en <http://theredlist.com/wiki-2-24-525-970-1070-view-1950s-6-profile-alberto-giacometti.html>
 - 25 Heidegger sentado a la cabecera de la mesa del comedor en su cabaña de Todnauberg, Alemania, 1968 (Digne Meller-Marcovicz), en http://www.fronterad.com/sites/default/files/2010/50/galeria_N3_B1/heidg_1_920x602_0.jpg
 - 26 Giacometti modelando un busto en Stampa, Suiza, 1965 (Ernst Scheidegger), en <http://www.ernst-scheidegger-archiv.org/en/photos-of-artists/alberto-giacometti/?id=442>
 - 27 Desnudo y pared en el estudio de Giacometti, c.1949-1950 (Giacometti Estate), en <http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/4/fondation/5/introduction/>

Créditos de las ilustraciones

- 28 Alberto Giacometti atravesando la *rue d'Alésia* bajo la lluvia, París, 1961 (Henri Cartier-Bresson), en <http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/e/c/5/9/PAR18951.jpg>
- 29 *Figura gris*, 1957 (Alberto Giacometti), en <http://www.fondation-giacometti.fr/files/1fb8d916532fcc9cd0822980c5137e51e89c25e8.jpg>
- 30 Alberto Giacometti en la entrada de su estudio, 46 rue Hippolyte-Maindrón, París, 1960 (Paul Almsy), en http://mmk-frankfurt.de/fileadmin/tx_clsammlung/werkbilder/1999_172-001.jpg
- 31 Alberto Giacometti en su estudio, 1955 (Alexander Liberman), en http://theredlist.com/media/database/photography/history/celebrity-portrait/alexander-liberman/002_alexander-liberman_theredlist.jpg
- 32 Alberto Giacometti en su estudio, 1961 (Henri Cartier-Bresson) en, <http://www.magnumphotos.com/CorexDoc/MAG/Media/TR2/9/2/8/f/PAR18950.jpg>
- 33 Alberto y Annette Giacometti, Stampa, 1965 (Ernest Scheidegger), en http://www.ernst-scheidegger-archiv.org/slir/w700-h700/files/giacometti_farbig_7.jpg
- 34 Retrato de Annette con jersey rojo, 1961 (Alberto Giacometti), en <http://edicion-cys.com/autor/G/Giacometti,%20Alberto/Annette%20or%20Portrait%20d'Annette%20au%20pull-over%20rouge-65.jpg>
- 35 Alberto Giacometti modelando un busto de Annette, c. 1950 (Franco Cianetti), en http://theredlist.com/media/database/muses/icon/iconic_men/1950/alberto-giacometti/037-alberto-giacometti-theredlist.jpg
- 36 Busto de Annette IV, 1962 (Alberto Giacometti), en http://www.sothebys.com/content/dam/stb/lots/N09/N09139/599N09139_7CKB5.jpg
- 37 Alberto Giacometti, 1961 (Jean-Régis Roustan), en http://theredlist.com/media/database/muses/icon/iconic_men/1950/alberto-giacometti/043-alberto-giacometti-theredlist.jpg
- 38 Alberto Giacometti, 1950 (Irving Penn), en <http://hiquis.tumblr.com/post/17171571176/voxsart-alberto-giacometti-by-irving-penn>
- 39 Cabeza de Diego, 1961 (Alberto Giacometti), en http://40.media.tumblr.com/4a3ccff512ac0b32e1a66d9704debbf1/tumblr_mghvjcWd3S1r-pvjjo1_1280.jpg
- 40 Jean Genet, 1954 (Alberto Giacometti), en http://2.bp.blogspot.com/-P_3BxH0Hy1c/UY70jdjtKl/AAAAAAACR8/TeiwPqp_y50/s1600/40723-629457344.jpg
- 41 *El astrónomo*, 1668 (Johannes Vermeer), en <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/lastronome>
- 42 *El geógrafo*, 1669 (Johannes Vermeer), en <http://www.staedelmuseum.de/en/collection/geographer-1669>
- 43 Albert Einstein explicando sus teorías en la pizarra de la biblioteca Hale del *Mount Wilson Observatory*, 1931, en <http://media-3.web.britannica.com/eb-media/37/91237-004-24DCC220.jpg>
- 44 Albert Einstein, Edwin Powell Hubble y Walter Sydney Adams de pie junto al telescopio del *Mount Wilson Observatory*, 1931, (California Institute of Technology Archives), en http://www.interactions.org/quantumuniverse/qu2006/images/discovering_image_05.jpg
- 45 Imagen de alta resolución del Campo Ultra Profundo del Hubble, 2004 (NASA/ESA), en <http://imgsrc.hubblesite.org/hu/db/images/hs-2004-07-a-print.jpg>
- 46 Galaxia NGC 3627, captada por el Observatorio de rayos-X Chandra el 13 de diciembre de 2012 (NASA), en http://chandra.harvard.edu/graphics/resources/desktops/2012/ngc3627_1280_800.jpg
- 47-49 *Powers of Ten. A Film Dealing with the Relative Size of Things in the Universe and the Effect of Adding Another Zero* (Charles y Ray Eames), en <http://csaweb.yonsei.ac.kr/~rhee/2000/universe/power10.html>
- 50 Analogía bidimensional de la distorsión del espacio-tiempo debido a un objeto de gran masa, en http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/22/Spacetime_curvature.png
- 51 Esquema temporal de la expansión del universo a partir del Big Bang, en <http://www.rhysy.net/Timeline/SmallTimeline.jpg>
- 52-79 *Powers of Ten*, *op. cit.*
- 80 *Concepto espacial*, 1951 (Lucio Fontana), en <http://www.gallerieditalia.com/it/lucio-fontana-0>
- 81 *Out-of-Round X*, 1999 (Richard Serra), en https://sarabryant.files.wordpress.com/2011/12/17_serra_out-of-round-x_1999-2.jpg?w=584
- 82 *Concepto espacial*, 1952 (Lucio Fontana), en http://www.christies.com/lotfinderimages/d54089/lucio_fontana_concetto_spaziale_d5408913h.jpg
- 83 *Concepto espacial*, 1952 (Lucio Fontana), en <http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/obras/AD00044.jpg>
- 84 *Concepto espacial*, 1951 (Lucio Fontana), en <http://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/features/archivio-fotografico-fondazione>
- 85 *Concepto espacial*, 1952 (Lucio Fontana), en <http://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/i-buchi>
- 86 *Concepto espacial*, 1952 (Lucio Fontana), en <http://www.epdlp.com/cuadro.php?id=360>
- 87 *Antaño salido del gris de la noche*, 1918 (Paul Klee), en <http://www.paulklee.net/once-emerged-from-the-gray-of-night.jsp#prettyPhoto>
- 88 *Nero cretto*, 1976 (Alberto Burri), en <http://www.artnet.com/artists/alberto-burri/nero-cretto-Y23qucAx-EJCRSxz9PbVA2>
- 89 *Rosso plastica*, 1964 (Alberto Burri), en <http://www.fondazioneburri.org/ita/gallery.htm>
- 90 *Concepto espacial, naturaleza*, 1959-60 (Lucio Fontana), en http://www.beniculturali.it/mibac/export/MiBAC/sito-MiBAC/Menu-Utility/Immagine/index.html_645066637.html

- 91 *Concepto espacial, naturaleza*, 1959-60 (Lucio Fontana), en <http://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/features/archivio-fotografico-fondazione>
- 92 *Concepto espacial* (Venecia era toda de oro), 1962 (Lucio Fontana), en <http://www.fondazioneeluciofontana.it/index.php/gli-olii>
- 93 *Sin título*, 1969 (Mark Rothko), en <http://www.tate.org.uk/whats-on/exhibition/rothko/room-guide/room-9-black-on-gray>
- 94 *Onement I*, 1948 (Barnett Newman), en <http://www.moma.org/collection/works/79601?locale=es>
- 95 *En la corriente seis umbrales*, 1929 (Paul Klee), en <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/2169>
- 96 *Cuadrado de línea blanca XV*, 1966 (Josef Albers), en <http://www.moma.org/collection/works/60417?locale=en>
- 97 *Vir Heroicus Sublimis*, 1950-51 (Barnett Newman), en http://www.moma.org/learn/moma_learning/barnett-newman-vir-heroicus-sublimis-1950-51
- 98 *Negro: 17 puntos*, 1959 (Alexander Calder), en <http://nasher.duke.edu/calder/images.php>
- 99 *Varios círculos*, 1926 (Wassily Kandinsky), en <http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/1992>
- 100 *3-8 Eck*, 1935-75 (Max Bill), en <https://www.lempertz.com/de/kataloge/lot/1032-1/609-max-bill.html>
- 101 *Hojas de serbal puestas alrededor de un agujero*, 1987 (Andy Goldsworthy), en http://www.artfactory.com/art_appreciation/visual-elements/pattern.html
- 102 *Grande cretto nero*, 1977 (Alberto Burri), en <http://www.bureauofbetterment.com/wp-content/uploads/2012/08/dk-photos-july2012-9.jpg>
- 103 Lucio Fontana perforando el lienzo, 1963 (Ugo Mulas), en <http://www.improvisedlife.com/wp-content/uploads/2015/03/Lucio-Fontana-puncture.jpg>
- 104-107 Secuencia de Lucio Fontana en su estudio de Milán, 1964 (Ugo Mulas), en <http://www.ugomulas.org/index.cgi?action=view&idramo=1107773031&lang=eng>
- 108 Lucio Fontana en su estudio, 1964 (Ugo Mulas), en <http://www.looklateral.com/wp-content/uploads/2014/04/Ugo-Mulas-Lucio-Fontana-Milano-1964.jpg>
- 109 Detalle de *La escuela de Atenas*, 1509-1511 (Rafael Sanzio), en https://en.wikipedia.org/wiki/The_School_of_Athens#/media/File:Sanzio_01.jpg
- 110 *La escuela de Atenas*, 1509-1511 (Rafael Sanzio), en https://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_pensamiento_evolucionista#/media/File:Sanzio_01_Plato_Aristotle.jpg
- 111 Templo de Poseidón, Cape Sounion, 2003 (Josef Koudelka), en <https://www.magnumphotos.com>
- 112 Vista aérea del tholos de Delfos, Grecia; finales del s. V a.C. (Yann Arthus-Bertrand), en AA. VV., *Civilizaciones antiguas vistas desde el cielo*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 130-131.
- 113 Tholos de Delfos, Grecia, 1991 (Josef Koudelka), en <https://www.magnumphotos.com>
- 114 Modelo geocéntrico ptolemaico del Universo de Oronce Finé, en <http://pds.lib.harvard.edu/pds/view/18260773?n=26&printThumbnails=no>
- 115 Imagen interpretativa de la mítica ciudad de Atlántida, en <https://www.sciencephoto.com/media/492371/view>
- 116 Teatro de Delfos, Grecia, 1998 (Josef Koudelka), en <https://www.magnumphotos.com>
- 117 *Descripción de la caída de Atlántida*, siglo XVII (François de Nomé / Monsù Desiderio), en <http://i.imgur.com/W7JdF4h.jpg>
- 118 Modelo de Johannes Kepler de los sólidos platónicos que conforman el Sistema Solar, contenido en su libro: *Mysterium Cosmographicum* de 1596, en <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Kepler-solar-system-1.png>
- 119 Vista detallada de la esfera interior del modelo de Kepler, en https://es.wikipedia.org/wiki/Mysterium_Cosmographicum#/media/File:Kepler-solar-system-2.png
- 120 Sólidos platónicos, en http://images2.sw-cdn.net/model/picture/625x465_1400226_6198383_1429690723.jpg
- 121 Bolas de piedra talladas de origen neolítico, en http://www-tc.pbs.org/wgbh/nova/blogs/wp-content/uploads/sites/2/2011/12/AN_1927_2727-2731-a-S+500.jpg
- 114 *Sin título*, 1995 (Eduardo Chillida)
- 115 *Sin título*, 1946 (Eduardo Chillida)
- 116 *Isolated mass* (Michael Heizer)
- 117 *Running fence*, 1972-76 (Christo y Jean-Claude)
- 118 *Running fence*, esbozo, 1972 (Christo y Jean-Claude)
- 119 *Las Vegas piece*, 1969 (Walter de Maria)
- 120 *Zubi-aundi* 1989 (Eduardo Chillida)

2. La arquitectura como lugar

Imagen en portada *Casa blanca* (Hodaka Yoshida), http://ichiban.narod.ru/other/Japanese_Prints/71.jpg

Créditos de las ilustraciones

- 1 *Sahara Line*, Sahara, 1988 (Richard Long), en <http://www.richardlong.org/Images/2011webimages/bw/sahaline.jpg>
- 2 *Shift*, 1971-72 (Richard Serra).
- 3 Piazza San Pietro vista da Giovanni Battista Piranesi, 1748. https://it.wikipedia.org/wiki/Piazza_San_Pietro#/media/File:Piranesi-16005.jpg
- 4 Plaza de San Pedro, Roma.
- 5 Plaza de San Pedro, Roma (JR Cornellana), 2013.
- 6 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson), en <http://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2015/03/Palm-Springs-Modernism-Week-2015-Sheats-Goldstein-Tom-Ferguson-Yellowtrace-46.jpg>
- 7 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson), en <http://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2015/03/Palm-Springs-Modernism-Week-2015-Sheats-Goldstein-Tom-Ferguson-Yellowtrace-50.jpg>
- 8 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson), en <http://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2015/03/Palm-Springs-Modernism-Week-2015-Sheats-Goldstein-Tom-Ferguson-Yellowtrace-61.jpg>
- 9 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson), en <http://assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2015/03/Palm-Springs-Modernism-Week-2015-Sheats-Goldstein-Tom-Ferguson-Yellowtrace-61.jpg>
- 10 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson), en <http://i2.wp.com/assets.yellowtrace.com.au/wp-content/uploads/2015/03/Palm-Springs-Modernism-Week-2015-Sheats-Goldstein-Tom-Ferguson-Yellowtrace-52.jpg>
- 11 *Skyspace*, casa Sheats-Goldstein (James Turrell), en http://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/los_angeles/jim-goldstein-skyspace-james-turrell-k160813-k2.jpg
- 12 Casa Sheats-Goldstein, 1963, John Lautner (Tom Ferguson), en https://c1.staticflickr.com/9/8289/7702675338_f8b926db37.jpg
- 13 Siena, Piazza del Campo
- 14 Plaza Mayor, Madrid, en https://c1.staticflickr.com/9/8289/7702675338_f8b926db37.jpg
- 15 *Half-Lengh Figure* (Kazimir Malévich), en <http://www.allpaintings.org/d/140289-1/Kazimir+Malevich+-+Half-length+Figure+.jpg>
- 16-17 Cementerio de Iguualada (Cornellana, JR.)
- 18 *La Conguinta*, Giornico, Suiza (Peter Märkli), en http://www.swiss-artfoundry.com/fileadmin/_processed_/csm_01-F1010002_7510808668.jpg
- 19 *La Conguinta*, Giornico, Suiza (Peter Märkli), en MOSTAFAVI, MOHOSEN, *Approximations. The Architecture of Peter Märkli*, Londres, Architectural Association, 2002, p. 23.
- 20 *National Assembly*, interior, Dacca, Bangladesh (Louis I. Kahn), en AA. VV., *AV Monografias* (Louis I. Kahn), Madrid, Arquitectura Viva, 2001.
- 21-22 *National Assembly*, Dacca (Yutaka Saito), en SAITO, YUTAKA, *Louis I. Kahn Houses 1940-1974*, Tokyo, Toto, 2003.
- 23 *National Assembly*, Dacca, en KAHN, LOUIS, *Louis I. Kahn: silence and light*, 1973:01.
- 24 *National Assembly*, Dacca, en AA. VV., *op. cit.*
- 25 *Salt Institute*, California, E. U. A. (Louis I. Kahn), en *idem*.
- 26 *Salt Institute*, California, E. U. A. (Louis I. Kahn), en <http://www.flicker.com>
- 27 Brasilia, Brasil, (Yann Arthus-Bertrand), en <http://mw2.google.com/mw-earth-vector/db/outreach/media/yab/images/365J-11-05.jpg>
- 28 Edificios del Congreso Nacional del Brasil, en <http://www.radiocoracao.org/media/images/4735/12927/55364718f3025b1d5077b7d9981089b2f7b19d25f15d2.jpg>
- 29 Esplanada de los ministerios, Museo Nacional, Catedral y Congreso Nacional (Yann Arthus-Bertrand), en http://www.yannarthusbertrand.org/img/photos/001-BR1210N-0403_l.jpg
- 30 Panteón, Roma (Stefan Knoflach), en http://skww.files.wordpress-com/2011/03/img_5572.jpg
- 31 Torre Eiffel, París (Stefan Knoflach), en <http://skww.wordpress.com/2011/02/13/the-delicate-network-of-iron-bars/>
- 32 Sagrada Familia, Barcelona, 2011, en <http://www.flickr.com/photos/mariopolanco/6930404533/in/set-72157629058707543>
- 33 Bosque de columnas y de claraboyas de la Sagrada Familia, Barcelona, en <https://www.pinterest.com/pin/145944844150241852/>
- 34 Cúpula de *Galleries Lafayette*, París, 2006 (José María Cuellar), en https://farm1.staticflickr.com/84/262830401_7fb5635a7e_z.jpg?zz=1
- 35 Concha de Nautilo, 1927 (Edward Weston), en <http://edward-weston.com/wordpress/wp-content/uploads/2015/01/Shell-1927-2S.jpg>
- 36 Copos de nieve, hacia 1902 (Wilson Bentley), en <http://laboratorynews.files.wordpress.com/2010/11/snowflakeswilsonbentley.jpg>
- 37 Vista aérea de Teotihuacán, México, en http://www.seos-project.eu/modules/heritage-conservation/images/teotihuacan_space.jpg
- 38 Teotihuacán, Estudio 6, México, 2006 (Michael Kenna), en <http://www.michaelkenna.net/gallery.php?id=37>
- 39 Teotihuacán, Estudio 2, México, 2006 (Michael Kenna), en *idem*.
- 40 Planta de la configuración de la ciudad de Teotihuacán hacia el año 600 d.C. (Imagen de elaboración propia), fragmento tomado de <http://humanitieslab.stanford.edu/30/1497?view=print>
- 41 Fotografía aérea de Teotihuacán, 1965, en http://bellpub.com/images/ugcoverphotos/UG_200902_CoverPhoto.jpg
- 42 Teotihuacán, Vista sobre la pirámide de la Luna, en <http://www.flickr.com/photos/joniux/2066988597/lightbox/>
- 43 Teotihuacán, Estudio 7, México, 2006 (Michael Kenna), en <http://www.michaelkenna.net/gallery.php?id=37>
- 44 Teotihuacán, Estudio 3, México, 2006 (Michael Kenna), en *idem*.

- 45 Teotihuacán (Michael Calderwood), en CALDERWOOD, MICHAEL, *México una visión de altura. Un recorrido aéreo del pasado al presente*, San Diego, Altj, 1992, p. 70.
- 46 Pirámides de Gizeh, Estudio 5, El Cairo, Egipto, 2009 (Michael Kenna), en <http://www.michaelkenna.net/gallery.php?id=32>
- 47 Pirámides de Gizeh, Estudio 2, El Cairo, Egipto, 2009 (Michael Kenna), en *idem*.
- 48 Carnac, Francia, alineamientos de menhires, 4670-200 a.C. (Yann Arthus-Bertrand), en AA. VV., *Civilizaciones antiguas vistas desde el cielo*, Barcelona, Paidós, 2003, p. 22.
- 14 Moai, Estudio 49, Ahu Akivi, Isla de Pascua, 2001 (Michael Kenna), en *idem*.
- 14 Central nuclear de Ratcliffe, Estudio 41, Nottinghamshire, England, 2003 (Michael Kenna), en <http://www.michaelkenna.net/gallery.php?id=7>
- 15 Stonehenge, Inglaterra, en http://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/england/stonehenge_ah131009_2.jpg
- 15 Stonehenge, Inglaterra (Bill Brandt), en <http://billbrandtarchive.photoshelter.com>
- 15 Vista aérea de la zona de Stonehenge (Satélite Ikonos), en <http://www.satimagingcorp.com/gallery/ikonos/ikonos-stonehenge/>
- 15 Salar de Uyuni, Bolivia (Sergio Pessolano), en <https://aurelle.co/pictures/salar-de-uyuni-potos-ad--by-sergio-pessolano-17/>
- 15 Flor de la pasión, en <http://qu.wikipedia.org/wiki/Rikcha:Avispero.jpg>
- 16 Calzada de los Gigantes, Irlanda, en <http://www.flickr.com/photos/stockmanphoto/4996396345/in/set-72157626637707396>.
- 17 Calzada de los Gigantes, Irlanda, (detalle), en <http://www.flickr.com/photos/robdobw/4752468214/in/pool-439181@N21>
- 18 Loleta diseñada por Antoni Gaudí en 1904, en <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/d3/51/6b/d3516b778d74e6477b9ab3a9f802c830.jpg>
- 19 *Peine del Viento*, San Sebastián, 1977 (Eduardo Chillida), en http://www.rafherrero fotografia.com/album/Paisaje%20urbano/slides/_DSC0846.html
- 19 *Sticks*, 2001 (Andy Goldsworthy), en <https://www.flickr.com/photos/40015199@N08/5013091460/in/album-72157624785849269/>
- 20 Termas de Vals, Vals, Suiza, 1996 (Peter Zumthor).
- 21 Capilla del Hermano Klaus, Mechernich, Alemania, 2007 (Peter Zumthor), en <http://www.archiweb.cz/buildings.php?type=arch&action=show&id=2008>
- 22 Casa Koshino, Ashiya, Japón, 1980-81/1983-84 (Tadao Ando), en http://1.bp.blogspot.com/-xiq8vGQjpxQ/Ttj8xuM3sOI/AAAAAAAACRU/2foDZ_nA_84/s400/Koshino+House_Tadao+Ando_00.jpg
- 22 Piscinas de Leça de Palmeira, Leça de Palmeira, Portugal, 1958-63 (Álvaro Siza), en <http://ultimasreportagens.com/siza.php>
- 24 *Espacio Escultórico*, UNAM, México, 1977 (Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Sebastián y Federico Silva), en <http://www.panoramio.com/photo/18099443>
- 25 *Espacio Escultórico*, UNAM, México, 1977 (Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Sebastián y Federico Silva), en <http://www.flickr.com/photos/krynowekeine/2755263171/in/photostream/>
- 26-27 *Espacio Escultórico*, UNAM, México, 1977 (Mathias Goeritz, Helen Escobedo, Manuel Felguérez, Hersúa, Sebastián y Federico Silva), en <http://maps.google.es/maps?hl=es&tab=wl>
- 27 Monjes en Angkor Wat, Camboya, 1998, (Steve McCurry), en <http://www.magnumphotos.com>
- 27 Angkor Wat, Camboya, 1999, (Steve McCurry), en *idem*.
- 27 Vista aérea de la zona Angkor Wat, Camboya (Satélite Ikonos), en *idem*.
- 27-28 Puente de Salginatobel, Cantón de Grabünden, Suiza, 1929-30. (Robert Maillart), en BILL, MAX, *Robert Maillart. Bridges and Constructions* ^{3ª} ed., New York, Frederick A. Praeger, 1969, pp. 14, 61.
- 29 Puente de Salginatobel, Cantón de Grabünden, Suiza, 1929-30 (Robert Maillart), en FREYSSINET, EUGÈNE, "Mi vida: nacimiento del hormigón pretensado", en *Eugène Freyssinet. Un ingeniero revolucionario*, Madrid, Fundación Esteyco, 2003, p. 133.
- 29 *Pont du Gard*, Nîmes, Francia, s. I a.C. (Yann Arthus-Bertrand), en AA. VV., *Civilizaciones antiguas vistas desde el cielo*, Barcelona, Paidós, 2003, pp. 174-175.
- 30 Acueducto de Segovia, España, finales del s. I y comienzos del s. II d.C. (Guido Alberto Rossi), en *ibid.*, pp. 176-177.
- 30 Acrópolis, Atenas, Grecia, en NORBERG-SCHULZ, CHRISTIAN, *Genius Loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, London, Academy Editions, 1980, p. 75.
- 31 Capilla de Ronchamp (*Notre Dame du Haut*), Haute Saône, Francia, 1950-55, (Le Corbusier), en BOESIGER, W.; GIRSBERGER, H., *Le Corbusier 1910-65* 7ª ed., Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. 256.
- 32 Hangares de Orly, París, 1921-23, en <http://www.efreyssinet-association.com>
- 33 Hangares de Orly, París, 1921-23, en FREYSSINET, EUGÈNE, *op. cit.*, p. 133.
- 34-36 Imágenes del ingenioso proceso de construcción de los hangares de Orly, París, 1923 (Eugène Freyssinet), en <http://www.efreyssinet-association.com>
- 37-39 Proceso de construcción del puente de Plougastel, 1925-1930 (Eugène Freyssinet), en FREYSSINET, EUGÈNE, *op. cit.*, pp. 11 y 85.
- 40 Templo de la Concordia, Agrigento, Italia, 440-430 a.C. (Guido Alberto Rossi) (fragmento), en AA. VV., *op. cit.*, p. 141.

Créditos de las ilustraciones

- 40 Templo de Ceres, Paestum, Italia, s. VI a.C. (Guido Alberto Rossi) (fragmento), en *ibid.*, p. 135.
- 41 Alfred Jensen paseando en el interior del templo, 1964, en <http://www.alfredjensen.com/life/chronology.html>
- 42 Puente sobre el Schwandbach, Cantón de Berna, Suiza, 1933 (Robert Maillart), en BILL, MAX, *Robert Maillart. Bridges and Constructions* 3ª ed., New York, Frederick A Praeger, 1969, p. 89.
- 43 Viaducto de Millau, Aveyron, Francia, 2004 (Norman Foster y Michel Virlogeux), en <http://www.leviaducdemillau.com>
- 44 Capilla de Ronchamp, Francia, Le Corbusier, 1950-55, (Iwan Baan), en http://put.edidomus.it/domus/binaries/imagdata/big_363870_6147_1236.jpg
- 45 Viaducto de Millau, Aveyron, Francia, 2004 (Norman Foster y Michel Virlogeux), en <http://www.leviaducdemillau.com>
- 46 Minas de oro en Serra Pelada, Para, Brasil, 1986 (Sebastião Salgado), en SALGADO, SEBASTIÃO, *La main de l'homme*, Paris, Editions de La Martinière, 2002, p. 314.
- 47 *¿Cómo acotar un croissant?* (Enric Miralles y Eva Prats), en MIRALLES, ENRIC; PRATS, EVA, "¿Cómo acotar un croissant?", en *El Croquis* (Enric Miralles/Carme Pinós 1988/1991. En Construcción), 1991 (49-50), pp. 240-241.
- 48 Siderúrgica Bao No.2, Shanghai, China, 2005 (Edward Burtynsky), en <http://www.edwardburtynsky.com/>
- 48 Desguace de barcos No.1, Chittagong, Bangladesh, 2000 (Edward Burtynsky), en <http://www.edwardburtynsky.com/>
- 48 Fotograma de la película *Stalker* (1979) de Andrei Tarkovsky. La película se anticipó siete años al desastre de Chernobil, en http://cdn3-www.comingsoon.net/assets/uploads/1970/01/file_580707_stalker-nuclear-0782013-142233.jpg
- 48 Prípiat, Ucrania, ciudad abandonada después del accidente de Chernobil en 1986 (Yann Arthus-Bertrand), en http://25.media.tumblr.com/tumblr_ln3hi51H5k1qhqw3o1_r2_500.jpg
- 49 Yacimiento petrolífero No. 19a, Belridge, California, EUA, 2003 (Edward Burtynsky), en <http://www.edwardburtynsky.com/>
- 50 Silver Lake Operations No. 2, Lago Lefroy, Australia, 2007 (Edward Burtynsky), en *idem.*
- 51 Notre Dame, Estudio 1, París, Francia, 2011 (Michael Kenna), en <http://www.michaelkenna.net>
- 52 Tumba de Safda Jang, Estudio 2, Nueva Delhi, India, 2006 (Michael Kenna), en *idem.*
- 53 Atardecer en el Gran Canal, Venecia, Italia, 1987 (Michael Kenna), en *idem.*

3. Hacia un lugar humano

- 1-4 *Cidade Velha*, Cabo Verde, dibujos de Álvaro Siza, 2002, en <https://www.youtube.com/watch?v=jAuCJEW1-pw>.
- 5 *Remembrance-Erinnerung*, 1914 (Marc Chagall), en https://artchive.ru/artists/13619~Mark_Zakharovich_Shagal.
- 6 Orfanato de Amsterdam, 1955 (Aldo van Eyck), en <http://arxiubak.blogspot.com.es/2015/03/orfanato-de-amsterdam-aldo-van-eyck.html>.
- 7 Orfanato de Amsterdam, 1955 (Aldo van Eyck), en <http://sixtensason.tumblr.com/post/74383254484/jm-architecture-aldo-van-eyck>.
- 8-9 Ampliación de la abadía de San Benito en Vaals, Holanda, 1956-1968 (Dom Hans van der Laan), en www.vanderlaanstichting.nl.
- 10 Ayuntamiento de Bensberg, Alemania, 1962-67 (Gottfried Böhm), VOIGT, WOLFGANG (ed.), *Gottfried Böhm*, Berlin, Jovis, 2006, p. 163.
- 11 Maria, Königin des Friedens, Neviiges, 1963-74 (Gottfried Böhm), *ibid.*, 60.
- 12 St. Gertrud, Colonia, 1962-65 (Gottfried Böhm), *ibid.*, p. 128.
- 13 Casa en Madereros, Luis Barragán, 1947-48, en <http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-viaje-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-16>.
- 14 Casa Antonio Gálvez, Luis Barragán, 1954-55, en http://circuitodearquitectura.org/caleidoscopio/arq_barragan/18.jpg.
- 15-16 Fredensborg, Dinamarca, Jørn Utzon, 1962, Utzon, Jørn, *The Courtyard houses*, Hellerup, Bløndal, 2004, pp. 104 y 68.
- 17 Capilla del Bosque, Suecia, Erik Gunnar Asplund, 1918-20, *idem.*
- 18 Ayuntamiento de Gotemburgo, Suecia, Erik Gunnar Asplund, 1934-37, *idem.*
- 19 Biblioteca de Estocolmo, Suecia, Erik Gunnar Asplund, 1920-28, Peter Guthrie (flickr).
- 20- 21 *Hedmark Museum*, Hamar, Norway, Sverre Fehn, 1973 (Hélène Binet), en <http://www.helenebinet.com/>.
- 22 Iglesia de San Pedro, Klippan, Sigurd Lewerentz 1963-66, en [stoneroberts \(flickr\)](https://www.flickr.com/photos/stoneroberts/).
- 23 Iglesia de San Pedro, Klippan, Sigurd Lewerentz 1963-66, en <http://www.helenebinet.com/>.
- 24 Casa Fredericks-Casa Whit, Jamberoo, Glenn Murcutt, 1982/2004, en <http://www.01editions.com.au/details.html>
- 25 Centro Bowali, Glenn Murcutt, Australia, Glenn Murcutt, 1993-99, en <http://www.elcroquis.es>.
- 26 Museo Contemporáneo de Arte de Ningbo, China, Wang Shu, 2001-05 (Lv Hengzhong), en www.pritzkerprize.com
- 27 Casa cerámica, Jinhua, China, Wang Shu, 2003-06 (Lv Hengzhong), en *idem.*
- 28 *Palmyra House*, Nandgaon, India, Bijoy Jain, 2007 (Hélène Binet), en <http://www.helenebinet.com/>
- 29 *Copper House II*, Chondi, India, Bijoy Jain, 2012 (Hélène Binet), en *idem.*
- 30-31 Museo Diocesano Kolumba, Colonia, Alemania, Peter Zumthor, 2007 (Hélène Binet), en *idem.*

II. EL LUGAR, ENTRE PROYECTO E HISTORIA

1. Cambio y permanencia en la ciudad

- 1 *Lower Manhattan from Midtown*, 1943 (Adreas Feininger), en <http://www.photoicon.com/images/526big.jpg>
- 2 Roma, 1978 (Elliot Erwit), en <http://www.jacksonfineart.com/images/artists/largest/3610.jpg>
- 3 Roma, 1959 (Henri Cartier-Bresson), en http://28.media.tumblr.com/tumblr_lbe6v3tbQT1qah2gqo1_500.jpg
- 4 De la serie: *Black and White Magic of St. Petersburg* (Alexey Titarenko), en <http://www.alexeytitarenko.com>
- 5 De la serie: *Time Standing Still* (Alexey Titarenko), en <http://www.alexeytitarenko.com>
- 6 De la serie: *City of Shadows* (Alexey Titarenko), en <http://www.alexeytitarenko.com>
- 7 *El Pont Neuf*, París (Henri Cartier-Bresson), en <http://photogriffon.com/photographies-du-monde/5-cartier-bresson-henri/photos/Henri-Cartier-Bresson-10-Le-Pont-Neuf-Paris.jpg>
- 8 Muro de Berlín, 1962 (Henri Cartier-Bresson), en http://25.media.tumblr.com/tumblr_lklwen1S931qf0xcao1_500.jpg
- 9 Liverpool, 1962 (Henri Cartier-Bresson), en <http://photogriffon.com/photographies-du-monde/5-cartier-bresson-henri/photos/henri-cartier-bresson-bresson-Liverpool-1962.jpg>
- 10 *Vedute di Napoli* (Mimmo Jodice), en <http://www.mimmojodice.it/ita/napoli.html>
- 11 *Napoli, Centro Antico*, 1980 (Mimmo Jodice), en <http://www.mimmojodice.it/ita/napoli.html>
- 12 Nieve en Venecia, 1951 (Bruno Rosso), en [http://www.emilyhill.org/images/programmes/003717__Rosso_Bruno__Neve_a_Venezia_1951_400x302\(low\)2.jpg](http://www.emilyhill.org/images/programmes/003717__Rosso_Bruno__Neve_a_Venezia_1951_400x302(low)2.jpg)
- 13 Bolas de nieve en San Marcos, 1954 (Giorgio Giacobbi), en <http://www.cflagondola.it/Mostre/Acqua/index-4.html>
- 14 *Ca' Sagredo*. De la serie: *At the time of the Bora Wind*, Venecia, 2011 (Tiina Itkonen), en http://www.tiinaitkonen.com/venice_gallery.html
- 15 Manhattan, Nueva York, EUA, 1994 (Seteve McCurry), en <http://www.magnumphotos.com>
- 16 *Mohammed Ali Road*, Bombay, India, 1994 (Steve McCurry), en *idem*.
- 17 Ruinas de la guerra, Kabul, Afganistán, 1995 (Steve McCurry), en *idem*.
- 18 Escombros del *World Trade Center*, Nueva York, EUA, 2001 (Steve McCurry), en *idem*.
- 19 Ruinas del Tsunami, 2011, Japón, (Steve McCurry), en *idem*.
- 20 Ciudad cerca de Uarazate, Marruecos, 1988 (Steve McCurry), en *idem*.
- 21 "Ciudad Azul" de Jodhpur, India, 2010 (Steve McCurry), en *idem*.
- 22 Ciudad fortificada en el valle del Dadès, Marruecos, 1988 (Steve McCurry), en *idem*.
- 23 Estambul, Turquía, 1999 (Sebastião Salgado), en SALGADO, SEBASTIÃO, *Éxodos*, Madrid, Fundación Retevisión, 2000, p. 376.
- 24 Edificio Flatiron, 1912 (Alvin Langdon Coburn), en http://28.media.tumblr.com/tumblr_lht4yokRXX1qzh19eo1_500.jpg
- 25 Rincón de la *rue Valette* y *Pantheon*, 1925 (Eugène Atget), en http://24.media.tumblr.com/tumblr_lnytlvBPT1qhqw3o1_500.jpg
- 26 Escalera, la *rue Vilin*, Belleville, 1959 (Willy Ronis), en http://www.amcofdata.com/images/Willy-Ronis_Staircase.jpg
- 27 Rascacielos, Nueva York, 1978 (Harry Callahan), en <http://web.ncf.ca/ek867/harry.callahan.skyscrapers.jpg>
- 28 Callejón con musgo, Venecia, 1978 (Harry Callahan), en <http://web.ncf.ca/ek867/harry.callahan.moss.jpg>
- 29 Roma, Italia, 1968 (Harry Callahan), en http://www.phillipsdeputy.com/auctions/lot-detail/HARRY-CALLAHAN/NY040111/126/1/1/12/detail.aspx?returned_url=/search.aspx&search=callahan
- 30 *Castello. Bartolomeo Colleoni, campo San Giovanni e Paolo* (Jean Mounicq), en AUGÉ, MARC; MOUNICQ, JEAN, *Venise. D'eau et de pierre*, Paris, Imprimerie Nationale, 1998, p. 49.
- 31 Yakarta, Indonesia, 1996 (Sebastião Salgado), en SALGADO, SEBASTIÃO, *Éxodos*, Madrid, Fundación Retevisión, 2000, p. 360.
- 32 Cruce *Sèvres-Babylone*, 1948 (Willy Ronis), en <http://leclownlyrique.files.wordpress.com/2011/09/willy-ronis-carrefour-sc3a8vres-babylone-paris-1948.jpg?w=510&h=697>
- 33 *Quartier Latin*. De la serie: *On Reading*, 1926 (André Kertész), en http://28.media.tumblr.com/tumblr_laiwkoFJv21qzh19eo1_500.jpg
- 34 Lluvia, Brooklyn-Nueva York, 1945 (Arthur Leipzig), en www.arthurleipzig.com

2. La metamorfosis como potencialidad

- 35 *Angelus Novus*, 1920 (Walter Benjamin), en http://www.haaretz.com/polopoly_fs/1.533148.1372760996!/image/3333688356.jpg
- 36 Extracción de mármol, Carrara, Italia (Yann Arthus-Bertrand), en <http://www.yannarthusbertrand.org/es>
- 37 *Pietà vaticana*, 1498-99 (Miguel Ángel Buonarroti), en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6c/Michelangelo%27s_Pieta_5450_cut_out_black.jpg
- 38 Fachada principal Casa Amarilla, Flims, Suiza, 1997 (Valerio Olgiati), en AA. VV., *Valerio Olgiati 1996-2011. Afinadas discordancias*, 2011 (156), p. 79.

Créditos de las ilustraciones

- 39 Detalle del acabado de fachada, en www.architecturephoto.net
- 40-41 Imágenes del estado anterior y posterior a la intervención de Olgiati.
- 42-44 Proyecto para la montaña de Tindaya (Eduardo Chillida), en <http://www.floornature.es/proyectos-diseno-de-interiores/proyecto-montana-tindaya-eduardo-chillida-fuerteventura-espana-4102/>
- 45-46 Monte Rushmore, Montana, E.U.A., en <http://todoloinisolito.com/15-lugares-de-interes-turistico-visto-desde-otra-perspectiva-la-realidad-2/>
- 47 Arriba y abajo, 1947 (M. C. Escher), en http://spa.fotolog.com/photo/10/54/30/magali_incubus/1201120350_f.jpg
- 48 Fotograma de la serie *Rome* (HBO), en <https://realidadoserie.files.wordpress.com/2012/12/roma-escenadrios.jpg?w=1024>
- 49 Foro Romano, Roma, en http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/topographie/italien/rom/forum_romanum/forro35.JPG
- 50 *El Gran Vidrio*, 1915-23 (Marcel Duchamp), en <http://www.ecbloguer.com/letrasanonimas/wp-content/uploads/2008/07/013gran-vidrio1.jpg>
- 51-52 *Residencia Schlesisches Tor -Bonjour Tristesse-*, 1984 (Alvaro Siza), en http://images.adsttc.com/media/images/53cf/361f/c07a/80c6/4a00/0462/large_jpg/Berlin_schlesische-str-7_bonjour-tristesse_20050224_p1010029.jpg?1406088720
- 53-54 Alhambra de Granada, España, 1989 (Thomas Hoepker), en <http://mediastore.magnumphotos.com>
- 55 -Mezquita de Córdoba, España, 1983 (Ferdinando Scianna), en <http://mediastore.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/1/7/e/8/PAR203734.jpg>
- 56 -Torre de Pisa, Italia, 1976 (Martin Parr), en <http://mediastore3.magnumphotos.com/CoreXDoc/MAG/Media/TR2/e/9/a/f/LON28012.jpg>
- 57-58 Complejo residencial de *Sant'Eustorgio*, en Google Earth y Bing Maps.
- 59 Aldo van Eyck, *Playgrounds* en VAN EYCK, ALDO, *Aldo van Eyck. The Playgrounds and the City*, Rotterdam, NAI, 2002.
- 60-61 Imágenes del estado anterior y posterior a la intervención de uno de los *Playgrounds* de Aldo van Eyck en VAN EYCK, ALDO, *Aldo van Eyck. The Playgrounds and the City*, Rotterdam, NAI, 2002.
- 62-63 Museo Diocesano de Colonia, Alemania, Peter Zumthor, 2007 (Hélène Binet), en www.helenebinet.com
- 64-65-66 Permanencia de estructuras arquitectónicas en la trama urbana de Asís, Florencia y Luca, en Google Earth.
- 67 *Beni Izguen, la ville sainte* (Yann Arthus-Bertrand), en www.yannarthusbertrand2.org
- 68 *Le temple et l'arc de triomphe, Algeria* (Yann Arthus-Bertrand), en www.yannarthusbertrand2.org
- 69 *El-Jem, Gouvernorat de Mahdia, Tunisie* (Yann Arthus-Bertrand), en www.yannarthusbertrand2.org
- 70 *Vallée des Ksour, entre Matmata et Tataoulne, Gouvernorat de Tataoulne, Tunisie* (Yann Arthus-Bertrand), en www.yannarthusbertrand2.org
- 71 *L'église Saint-Sulpice, Paris, France* (Yann Arthus-Bertrand), en www.yannarthusbertrand2.org
- 72 *La basilique du Sacré-Cœur sur la butte Montmartre, Paris, France* (Yann Arthus-Bertrand), en www.yannarthusbertrand2.org

3. Roma: La bella durmiente

- 73 Roma. Pantheon, imagen de archivo
- 74 *Via dei Cappellari*, c. 1880 (Ettore Roesler Franz), en <http://www.romeing.it/wp-content/uploads/2014/11/ettore-roesler-franz-via-de.jpg>
- 75 *Via del portico di Ottavia*, c. 1880 (Ettore Roesler Franz), en <http://roma.andreapollett.com/S6/GHETTO1.JPG>
- 76 *Via Giulio Romano*, c. 1880 (Ettore Roesler Franz), en <http://www.rome-roma.net/artmodule/ettore%20roesler%20franz/franz%20-%20via%20giulio%20romano%20-%201887.jpg>
- 77 *Barca sul Tevere dopo Ponte Milvio con la cupola di S.Pietro sullo sfondo*, c. 1880 (Ettore Roesler Franz), en <http://www.ettoreroeslerfranz.com/Roma%20Sparita/IlTevereSettebagni.jpg>
- 78 *Monumentos* (Michael Graves), en A.A.V.V., *Roma interrotta*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte e Officina Edizioni, 1978, p. 154.
- 79 *Prismas regulares*, 1923 (Le Corbusier), en http://2.bp.blogspot.com/_FGXIOeBeGTQ/TP5_jksGepI/AAAAAABF4/ihXMs9y7zus/s1600/LE+CORBUSIER%252C+Vers+une+Architecture%252C+1923%252C+img+FLC.jpg
- 80 Timgad. Vía del Decumanus Maximus, en http://www.aeria.phil.uni-erlangen.de/photo_html/topographie/algerien/timga9.jpg
- 81 Timgad. Planta, en MORRIS, A. E. J., *Historia de la forma urbana. Desde sus orígenes hasta la Revolución Industrial* ^{4ª ed.}, Barcelona, Gustavo Gili, 1992, p. 77.
- 82 Pompeya. Planta, en *ibid.*, p. 75.
- 83 Pompeya, en http://www.nationalgeographic.com.es/medio/2013/07/16/e033788d_1323x2000.jpg
- 84 Moneda romana, 74 d.C., en https://4fd7c49cd7af6bd898ca58ff0b44cd6361124ce.googleusercontent.com/host/0ByrtALy0m-pEUUdXenljvEpsODQ/altoimperio/vespasiano/vespasiano_m11.jpg
- 85 El templum del cielo, en RYKWERT, JOSEPH, *La idea de lugar* ^{1ª ed.}, Salamanca, Sígueme, 2002, p. 63.
- 86 Topografía de la antigua Roma, en http://www.architettiroma.it/monitor/d/didatticaurbana/img/pic_acquedotti25.jpg
- 87 *Forum Boario visto desde del Tiber*. Templo de Hércules y Cloaca Máxima (Giovanni Battista Piranesi), en <http://www.heritage-history.com/books/horne/rome/zpage310.gif?height=600&width=900&modal=true>
- 88 Maqueta de la Roma arcaica. Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.

- 89 El *templum* de la tierra, en RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 63.
- 90 Moneda romana con símbolos del augur, en http://www.tesorillo.com/altoimperio/vespasiano/vespasiano_m5.jpg
- 91 Moneda romana con una representación del trazado del *pomoerium*, en http://www.tesorillo.com/altoimperio/vespasiano/vespasiano_m8.jpg
- 92 Aldea del Palatino. Maqueta del Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 93 Moneda romana, en <http://www.numismaticodigital.com/imagenes/num141112foto08.jpg>
- 94 Relieve que representa el lupercal en un altar del reinado de Trajano (98-117), en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d4/Altar_Mars_Venus_Massimo_lupa.jpg
- 95 Frontispicio con representación de la fundación de la ciudad, en RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 4.
- 96 *Romulus et Remus recueillis par Faustulus*, c. 1643 (Pierre de Cortone), en <http://eduscol.education.fr/archives/lettres/lycee--/latin/corton1r.jpg>
- 97 *Rapto de las Sabinas*, 1637-38 (Nicolas Poussin), en http://3.bp.blogspot.com/-RajryUSNX0Q/VU-yhEBeAXI/AAAAAAAAi6E/wyMo1_yFblw/s1600/Poussin,%2BNicol%C3%A1s%2B-%2BEI%2Brapto%2Bde%2Blas%2Bmujeres%2Bsabinas.jpg
- 98 *Triumph of Romulus over Acron*, detalle, 1812 (Jean-Auguste-Dominique Ingres), en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/f/fd/Jean_Auguste_Dominique_Ingres_019.jpg
- 99 Agrimensur romano, en RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 66.
- 100 Quadrata Roma, en <http://www.ilprimatonazionale.it/wp-content/uploads/2014/07/roma23ju.jpg>
- 101 Mapa de la zona volcánica de los montes Albanos, en RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*
- 102 Fragmento del mapa de mármol de Orange por donde discurre el cardo maximus, sección B, frs. nos. 193-195, en RYKWERT, Joseph, *La idea de lugar* ^{1ª ed.}, Salamanca, Sígueme, 2002, p. 79.
- 103 Plano de la Roma primitiva. Palatino y *Septimontium*, en MORRIS, A. E. J., *op. cit.*, p. 60.
- 104 Roma, plano esquemático que muestra el Palatino referido a las colinas que lo rodean y al Tíber, en RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*
- 105 Reconstrucción del antiguo Capitolio, en QUARONI, LUDOVICO, *Una ciudad eterna. Cuatro lecciones de veinte siglos*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2008, p. 24.
- 106 Maqueta de la aldea del Palatino, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 107 Maqueta de cabaña del Palatino, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 108 Cabaña rectangular del Palatino, RYKWERT, JOSEPH, *op. cit.*, p. 126.
- 109 *État restauré, élévation du Tabularium et des monuments situés au pied du Capitole*. Fragmento. Grabado de Constant Moyaux, en <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/2e/33/ac/2e33ac3432ac02a896d1858009c476ca.jpg>
- 110 Ubicación de los Montes Albanos respecto de Roma, en QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, p. 20.
- 111 Localización del Palatino. Composición del autor a partir de la *Forma Urbis Romae* de Rodolfo Lanciani en <http://www.aec2000.eu/lanciani/lanciani.gif>
- 112 *Palacio de los Césares*. El Palatino hacia el Circo Máximo (estado restaurado), en http://www.ensba.fr/ow2/catzarts/images/E_076_04-25513.JPG
- 113 Maqueta. Área del Palatino, en AA. VV., *Rome Antique* [DVD], Réunion des musées nationaux, Paris, 2002.
- 114 Vista del Palatino, hacia el lado del Circo Máximo, en la época de Constantino. Maqueta realizada por Italo Gismondi, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 115 Foro Boario, en http://muvtor.btk.ppke.hu/romaimuveszet/bez_020.jpg
- 116 Localización del Foro Boario. Composición del autor a partir de la *Forma Urbis Romae* de Rodolfo Lanciani, en <http://www.aec2000.eu/lanciani/lanciani.gif>
- 117 Maqueta. Localización del Foro Boario dentro del conjunto de las siete colinas, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 118 Detalle de maqueta, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 119 *El Foro Boario visto desde el Tíber*. Grabado del siglo XIX. (Luigi Rossini), en <http://www.vedute.fi/imbas/bin/imgout.php?galleryid=roma&imgid=ross007&imgtype=1>
- 120 Vista del Foro Boario junto al Tíber en la época de Constantino. Maqueta realizada por Italo Gismondi, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 121 Detalle de maqueta. Área del Foro Boario, en AA. VV., *op. cit.*
- 122 *After the Audience*, 1879 (Sir Lawrence Alma Tadema), en <http://uploads5.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/after-the-audience-1879.jpg>
- 123 Roma. Asentamientos primitivos en las siete colinas, en <http://www.euratlas.net/Roma/septimo.jpg>
- 124 El valle del Foro Romano como lugar de encuentro, en <http://www.euratlas.net/Roma/septimo.jpg>
- 125 Primeras edificaciones en el valle del Foro, en HÜLSEN, CHRISTIAN, *Il Foro Romano. Storia e Monumenti* ^{1ª reimp.}, Roma, Quasar, 1982, p. 2.
- 126 Plano de Roma, en QUARONI, LUDOVICO, *op. cit.*, p. 32.

Créditos de las ilustraciones

- 127 Maqueta que reproduce la configuración y ocupación del territorio al comienzo de la República, en COULAIS, JEAN-FRANÇOIS; GENTELLE, PIERRE (dir.), *Rome: 2700 ans d'histoire* [CD-ROM] (Colección Terre des villes), Belin, 2003.
- 128 Funciones del Foro Boario y el Foro Romano dentro de la ciudad, en *idem*.
- 129 Aparición en el Foro de las *tabernæ veteres* y las *tabernæ novæ*, en HÜLSEN, CHRISTIAN, *op. cit.*, p. 10.
- 130 Construcción del Templo de Castor y Pólux y del Templo de Saturno, en *idem*.
- 131 *Veduta di Campo Vaccino*, 1746-48 (Giovanni Battista Piranesi), en <http://melbournartnetwork.com.au/wordpress/wp-content/uploads/2014/04/1024px-Piranesi-17014.jpg>
- 132 *Templo de Saturno y Arco de Séptimo Severo*, 1774 (Giovanni Battista Piranesi), en <http://uploads8.wikiart.org/images/giovanni-battista-piranesi/view-of-the-temple-of-concord.jpg>
- 133 Maqueta realizada por Italo Gismondi, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 134 *Forma Urbis Romæ* de Rodolfo Lanciani con el punto de vista de la imagen anterior, en <http://www.aec2000.eu/lanciani/lanciani.gif>
- 135 *Forma Urbis Romæ* de Rodolfo Lanciani con el punto de vista de la siguiente imagen, en <http://www.aec2000.eu/lanciani/lanciani.gif>
- 136 Maqueta. Vista del valle del Foro a mediados de la República, en Museo de la Civiltà Romana. Imagen del autor.
- 137 *Architecture in Ancient Rome*, 1887 (Sir Lawrence Alma Tadema), en <http://www.cdpaintings.com/wp-content/uploads/2013/05/Sir-Lawrence-Alma-Tadema-Architecture-in-Ancient-Rome-1887.jpg>
- 138 Reconstrucción de acueductos romanos, en <https://greece-and-italy.wikispaces.com/file/view/romeaqueducts-veieys.jpg/505151048/romeaqueducts-veieys.jpg>
- 139 El Foro Romano hacia el 170 a.C., en HÜLSEN, Christian, *op. cit.*, p. 10.
- 140 *Roma monárquica y republicana del siglo VII a.C.*, 1924 (Jacques Carlu), en archivo Cat'zArts.
- 141 *El Foro Romano bajo los últimos Antoninos*, 1873-74. Ferdinand Dutert (Al centro se localiza la Basílica Julia), en
- 142 *Primavera*, 1894 (Sir Lawrence Alma Tadema), en <http://uploads2.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/spring-1894.jpg>
- 143 *Monumentos del Foro Romano al pie del Clivus Capitolinus a finales del reinado de Séptimo Severo (211 d.C.)*, en <http://imageshack.com/f/228/romaantiga4bt1.jpg>
- 144 Maqueta digital del Foro Romano, en AA. VV., *op. cit.*
- 145 *Basílica de Majencio*, 1888 (Hector-Marie Désiré D'Espouy), en http://www.scudit.net/mdborsa2004_file/basilicamas.jpg
- 146 *Sculptors in Ancient Rome*, 1877 (Sir Lawrence Alma Tadema), en <http://uploads3.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/sculptors-in-ancient-rome-1877.jpg>
- 147 *Dolce far niente*, 1882 (Sir Lawrence Alma Tadema), en <http://uploads0.wikiart.org/images/alma-tadema-lawrence/a-female-figure-resting-dolce-far-niente-1882.jpg>
- 148 Grabado. Visión reconstruida del Foro Romano hacia la colina capitolina, en http://vignette1.wikia.nocookie.net/ageofempires/images/5/5a/Forum_reconstruction.jpg/revision/latest?cb=20110622055946
- 149 Grabado. Visión reconstruida del Foro Romano hacia el Palatino, en http://schoolrocks.org/unit_on_rome.htm
- 150 Roma. Fundación, en COULAIS, JEAN-FRANÇOIS; GENTELLE, PIERRE (dir.), *op. cit.*
- 151 Roma. Etapa de la monarquía, en *idem*.
- 152 Roma. Etapa republicana, en *idem*.
- 153 Roma. Época augustiniana, en *idem*.
- 154 Roma. Época imperia, en *idem*.
- 155 Vista actual del Foro Romano hacia el Palatino, en https://farm1.staticflickr.com/160/439743949_87a8a7e555_b.jpg

III. LUGARES

1. Escuela Meti (Anna Heringer)

- 1 Anna Heringer, en <http://www.arquitecturaysociedad.com>
- 2 Jayasri, 4 años. Fotografía realizada por Kurt Hoerbst en el Bideshi Photostudio diseñado por Anna Heringer. Rudrapur, Bangladesh, 2008, en http://www.hoerbst.com/projekte/bideshi_new/.
- 3-4 Plan maestro y bocetos de los alzados de la Escuela Meti, en http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/projects/meti_handmade_school.
- 5 Escuela METI, 2008 (Naqib Hossain).
- 6 Niños en la escuela METI, Birol INAN.
- 7 Niños en la escuela METI, Alexandra Grill (Bideshi Photostudio 2008-2009).
- 8 Asamblea Nacional de Bangladesh, Louis I. Kahn, Dacca, 2011 (Naqib Hossain).

- 9-10 Rudrapur, Bangladesh, 2005 (Kurt Hoerbst).
- 11 Casa Hamontos, concebida por Anna Heringer y diseñada por los estudiantes de las universidades de Daca (Bangladesh) y Linz (Austria) dentro del programa HOMEade. Rudrapur, 2008. (Naqib Hossain).
- 12 *Desguace de barcos*, Chittagong, Bangladesh, 1989 (Sebastião Salgado), en <http://www.amazonasimages.com/>.
- 13 Detalle, escuela METI, DETAIL 2007:4, p. 303.
- 14 *Desguace de barcos* (2), Chittagong, Bangladesh, 1989 (Sebastião Salgado), en <http://www.amazonasimages.com/>.
- 15 Fachada exterior de la escuela METI (Kurt Hoerbst).
- 16 Palacio del Gobernador, Uxmal, Yucatán, México, en <http://www.lifethrualens.victorovies.com/Mexico/Ruta%20Maya/images/Mexico%20-%20El%20Yucatan%20-%20Uxmal%20-%20Palacio%20del%20Gobernador%20y%20Piramide.jpg>.
- 17 Palacio de Justicia, Chandigarh, India (Le Corbusier), en http://en.wikipedia.org/wiki/File:Corbu_Chandigarh_Palais_Justice.JPG.
- 18 Biblioteca Safe Haven, Ban Tha Song Yang, Tailandia, 2009 (TYIN tegnestue Architects), en <http://www.pasiaalto.com/>.
- 19 Biblioteca, Gando, Burkina Faso, 2011 (Diébédo Francis Kéré), en <http://www.kerearchitecture.com/>.
- 20 Viviendas en Quinta Monroy, Iquique, Chile, 2003-2005 (Alejandro Aravena/ELEMENTAL), en <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/>.
- 21 Museo Red Location, Port Elizabeth, Sudáfrica, 1998-2005 (Noero Wolff Architects), en <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/smallscalebigchange/>.
- 22 Casa VIII \$20K-Casa Dave-, Newbern, EUA, 2009 (Rural Studio), en *Idem*.
- 23 Metro Cable, Caracas, Venezuela, 2007-2010 (Urban-Think Tank), en *Idem*.
- 24-25 Bideshi Photostudio (Kurt Hoerbst y Anna Heringer).
- 26-31 Fotografías realizadas por Kurt Hoerbst en el Bideshi Photostudio Rudrapur, Bangladesh (diciembre 2008 y marzo 2009).
- 32 "Cavernas" de la Escuela METI (Kurt Hoerbst).
- 33 Interior de la Asamblea Nacional de Bangladesh, Daca, 2011 (Naqib Hossain).
- 34-40 Plantas, alzados y secciones (Anna Heringer).

2. Museo del Agua (Juan Domingo Santos)

- 41 Juan Domingo Santos, en http://3.bp.blogspot.com/-j2vh43Gq8Gk/TsuaJfcXTI/AAAAAAAAAU/wSKuzL6aK2Y/s1600/100411_juan_domingo_santos.jpg
- 42 Localización Museo del Agua, en <http://europaconcorsi.com/projects/176697-Museo-del-Agua>.
- 43-45 Planta de la propuesta y vistas del estado previo, *Idem*.
- 46 Vista exterior (Fernando Alda).
- 47 Vista exterior, fuente (Hisao Suzuki).
- 48 Patio, imagen de archivo.
- 49 Esquema del flujo del agua, (Juan Domingo Santos).
- 50 Fuente, imagen de archivo.
- 51 Interior Pabellón, (Transversal Arte y Estrategia).
- 52 Proceso de construcción del Pabellón, imagen de archivo.
- 53 Pabellón vista exterior (Fernando Alda).
- 54 Sala de proyección, imagen de archivo.

3. Aulario III de la Universidad de Alicante (Javier García-Solera)

- 55 Javier García Solera, en <http://famosos.arquitectos.com/wp-content/uploads/2013/06/Javier-Garc%C3%ADa-Solera-1-e1371577148618.jpg>
- 56 Ubicación del Aulario III dentro del Campus de la Universidad de Alicante, imagen de Google Earth.
- 57 Vista general 1, en Javier García Solera 1999/2000. Aulario 3 en la Universidad de Alicante, Madrid, El Croquis Editorial.
- 58 Vista general 2, *idem*.
- 59 Patio interior, blogspot La Forma Moderna.
- 60,-61 Fachada norte, Javier García Solera, 1999/2000. Aulario 3 en la Universidad de Alicante, Madrid, El Croquis Editorial.
- 62 Fachada sur, *idem*.
- 63 Planta y alzados, Javier García Solera, *op. cit.*
- 64 Patio interior, imagen de archivo.
- 65 Patio interior, Javier García Solera, *op. cit.*
- 66 Corredor interior y jardín, Javier, *op. cit.*

Créditos de las ilustraciones

- 67-68 Andadores, blogspot La Forma Moderna.
- 69 Interior aula, imagen de archivo.
- 70 Jardín y andador, Javier García Solera, *op. cit.*
- 71 Conexión externa entre edificios, blogspot La Forma Moderna.

4. Casa Luzi (Peter Zumthor)

- 72 Peter Zumthor, en <http://static.obrasweb.mx/media/2013/12/08/peter-zumthor-1.jpg>
- 73 Casa Luzi, en Departament d'expressió gràfica arquitectònica, Peter Zumthor E11//haus Luzi, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'arquitectura del Vallès.
- 74 Cementerio y pueblo, Jenaz, Suiza (Walter Mair).
- 75 Casa Luzi, 2006. (Walter Mair), en <http://www.waltermair.ch/bildserien/zumthor-peter-haldenstein/einfamilienhaus-luzi-jenaz-2006.html?start=0>.
- 76 Casa Luzi, en <http://arquitectures234.blogspot.com.es/2010/11/materialitat-sistemes-cases-ii.html>.
- 77 Plantas, Casa Luzi, en http://www.etsavega.net/dibex/Zumthor_partituras-e.htm.
- 78 Dibujo a mano de la planta del primer piso, Casa Luzi (Peter Zumthor), en Zumthor. Spirit of Nature Wood Architecture Award 2006, Helsinki, Rakennustieto, 2006, p. 22.
- 79 Casa Luzi, 2006 (Walter Mair), en *op. cit.*
- 80 Casa Luzi, 2006 (Walter Mair), *Idem.*
- 81 Interior de la Casa Luzi, 2006 (Walter Mair), *Idem.*
- 82 Interior de la Casa Luzi (Stephan Zimmerli), en <http://www.flickr.com/photos/21641651@N07/4476890441>.
- 83 Dibujo a mano de detalle constructivo, Casa Luzi (Peter Zumthor), en Departament d'expressió gràfica arquitectònica, Peter Zumthor E11//haus Luzi, Barcelona, Escola Tècnica Superior d'arquitectura del Vallès.
- 84 Interior de la Casa Luzi (Christian Richters), en JODIDIO, PHILIP, *Architecture in Switzerland*, Köln, Taschen, 2006, p. 191.
- 85 Casa Annalisa Zumthor, Leis, 2009, en <http://www.flickr.com/photos/40627523@N03/6069640995/>.
- 86 Leis, Suiza, en <http://artearquitecturaydiseno.blogspot.com.es/2012/03/haus-zumthor-haldenstein-2005.html>.

5. Casa propia en Drottningholm (Ralph Erskine)

- 87 Ralph Erskine, en https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/d6/Ralph_Erskine_portr%C3%A4tt_av_Sundahl.jpg/250px-Ralph_Erskine_portr%C3%A4tt_av_Sundahl.jpg
- 88 Villa Erskine, en http://sv.wikipedia.org/wiki/Fil:Villa_Erskine_2008g.jpg.
- 89 Villa Erskine en Egelius, Mats, Ralph Erskine, architect, Estocolmo, Byggforlaget, 1990, p. 63.
- 90 Interior Villa Erskine, *ibid.*, p. 64.
- 91 Interior Villa Erskine, imagen de archivo.
- 92 Edificio Biker, "The Wall", Newcastle, R. Erskine, en Egelius, Mats, *op. cit.*, p. 150.
- 93 Edificio Silodam, Amsterdam, MVRDV, en AA. VV., El Croquis (MVRDV), Madrid, 2002 (86).
- 94-95 Villa Erskine, en EGELIUS, MATS, *op. cit.*, p. 62.
- 96 Casa propia, "The Box", LISSMA, R. ERSKINE, en AA. VV., AV Monografías, (Casas de Maestros), Madrid, 2008 (132), p. 57.
- 97 Casa Stennäs, Estocolmo, E.G. Asplund, en *ibid.*, p. 46.
- 98-101 Planta, Villa Erskine, en EGELIUS, MATS, *op. cit.*, pp. 60 y 63.
- 102 Villa Erskine, en Egelius, Mats, *op. cit.*, p. 61.

6. Museo XXI (Valerio Olgiati)

- 103 Valerio Olgiati, en http://www.e-architect.co.uk/images/jpgs/architects/valerio_olgiati_o021011_a.jpg
- 104 Ejemplos libremente figurados de la medición artificial de aumento o disminución, 1927 (Paul Klee).
- 105 Barrio de los templos de Pert, 1928 (Paul Klee), en <http://mnnoblog.exblog.jp/page/46/>.
- 106 Maqueta del Museo, exposición ETH-Zurich-2008 (Walter Mair).
- 107 Barrio de los templos de Pert, 1928 (Paul Klee), en <http://www.allpaintings.org/v/Expressionism/Paul+Klee/Paul+Klee+-+Barrio+de+los+templos+de+Pert.jpg.html>.
- 108 Detalle fachada, Valerio Olgiati 1996 2011, afinadas discordancias, Madrid, El Croquis Editorial, [Núm. 156].
- 109 Planta de conjunto, *ibid.*, p. 160.
- 110 Vista general, *ibid.*, p. 58.

- 111 Interior de la planta superior, *ibid.*, p. 165.
- 112 Vista exterior del Edificio, el Croquis, *op. cit.*
- 113 Detalle de fachada, *ibid.*, p. 165.
- 114 Funambulista, 1923 (Paul Klee), en <http://es.wahooart.com/@/8LT49M-Paul-Klee-Cuerda-de-equilibrista>.
- 115-116 Centro Médico, Emiratos Árabes Unidos, 2006, el Croquis.
- 117 Plano de ubicación, Museo XXI, Perm, *ibid.*, p. 200.
- 118 La Casa Amarilla, Flims, Suiza, *idem*.
- 119 Centro del Parque Nacional de Zernez, *idem*.
- 120 Maqueta de la Torre de San Isidro, Madrid (Paco Alonso), imagen de archivo.
- 121 Proyecto de la Torre de San Isidro, Madrid (Paco Alonso), imagen de archivo.
- 122 Fathepur Sikri, India, (Autobiografía iconográfica), imagen de archivo.
- 123 Maqueta Museo XXI, Perm, Russia 2008, El Croquis, *op. cit.*, p. 205.
- 124 Gran vista del puerto de Sebastopol, 1852 (Ivan Konstantinovich Aivasovski).
- 125 Perm Museum, Plaza Roja de Moscú, 2010 (S. Jenni+T. Fuhrer), en <http://www.c-x.ch/conex/arbeiten.html#per001>.
- 126 Perm Museum, San Petersburgo, 2010 (S. Jenni+T. Fuhrer), *Idem*.
- 127 Maqueta Museo XXI, Perm, Russia 2008, El Croquis, *op. cit.*, p. 200.
- 128 1° Premio ex-aequo (Bernaskoni), en http://www.bustler.net/index.php/article/zumthor_selects_two_winners_perm_xxi_competition/.
- 129 Museo Kolumba, Peter Zumthor, en <http://pafasiaarchzine.com201410peter-zumthor-3>.
- 130 3er premio, Zaha Hadid, en http://www.bustler.net/index.php/article/zumthor_selects_two_winners_perm_xxi_competition/.
- 131 Asymptote Architecture PLLC, Hani Rashid and Lise Anne Couture (Nueva York), *Idem*.
- 132 Ardia Palace, Tirana, 2008, en <https://www.pinterest.com/pin/306948530825666870/>.
- 133 Learning center EPFL, Lausana, 2004, imagen de archivo.
- 134 Plantas arquitectónicas, El Croquis, *op. cit.*, p. 202.
- 135 Sección/esquema funcional, El Croquis, *op. cit.*
- 136 Esquema estructural, imagen de archivo.

IV. DIÁLOGOS CON EL LUGAR

1. Conversación con Luigi Snozzi sobre Monte Carasso

- 1 Vista aérea de Monte Carasso (composición de Carlos Tostado).
- 2 Vista general Monte Carasso, imagen de archivo.
- 3 Vista del valle de Magadino desde el Castello di Sasso Corbaro, Bellizona. Al fondo el Lago Maggiore, imagen de archivo.
- 4 Situación geográfica Monte Carasso, Comunicado de prensa sobre el: XX seminario Internazionale di Progettazione di Monte Carasso. 7.19/06/2013, p. 5.
- 5 Maqueta de intervención del área central de Monte Carasso, imagen de archivo.
- 6 Vista del centro de Monte Carasso (Gabriele Basilico), Croset, Pierre Alain, Monte Carasso: la ricerca di un centro. Un viaggio fotografico di Gabriele.
- 7 Casa Rapetti, 1987-1990, Disch, Peter (ed), Luigi Snozzi, *L'opera Completa II*, 1984-93, Switzerland, 1994-2004, p. 200.
- 8 Plano de ubicación, SNOZZI, LUIGI, *Monte Carasso la reinvenzione del sito*, Berlin, 1995.
- 9 Casa del Sindaco (Casa Guidotti), 1983-84, Luigi Snozzi, *Progetti e architetture 1957-1984*, Milano, Electa, 1988, p. 113.
- 10 Conjunto del convento, estado previo. *Luigi Snozzi, Progetti e architetture, ibid.*, p. 106.
- 11 Conjunto del convento, intervención, 1979, *idem*.
- 12 Vista del centro del pueblo, 1978. DISCH, PETER (ed.), *Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti – Building and projects 1958-1993*, Lugano, ADV Advertising Company & Publishing House, 1994, p. 321.
- 13 Vista del centro del pueblo, 1993, *ibid.*, p. 343.
- 14 Escuela primaria, 1987-93 (Gabriele Basilico), CROSET, PIERRE ALAIN, *op. cit.*, p. 69.
- 15-16 Formas y materiales adoptados por la población (Carlos Tostado).
- 17 Casa Guidotti, 1991, (Gabriele Basilico), CROSET, PIERRE ALAIN, *op. cit.*, p. 45.
- 18 Casa D'Andrea, 1993-94, DISCH, PETER (ed), *Luigi Snozzi, L'opera Completa II, 1984-93*, Switzerland, 1994-2004, p. 211.
- 19 Plan para la Metrópolis de Holanda, dibujado por Snozzi durante la entrevista.
- 20 Plan para la Metrópolis de Holanda. PETER DISCH (ed), *Luigi Snozzi, L'opera Completa III, 1994-2003*, Switzerland, 2005, p. 166.

Créditos de las ilustraciones

- 21 Metrópolis (2003), *ibid.*, p. 169.
- 22 Propuesta de la Metrópolis con extensiones del centro urbano, 2001-03, *ibid.*, p. 170.
- 23 Situación geográfica Monte Carasso, Snozzi, Luigi, Monte Carasso la reinvenzione del sito, Berlin, 1995.
- 24 Calle "RT I", 1995, PETER DISCH (ed), *Luigi Snozzi, L'opera Completa II, 1984-93*, Switzerland, 1994-2004, p. 219.
- 25 Quartiere "Morenal" 1989-2001, *ibid.*, p. 206.
- 26-27 Edificio residencial "Verdemonte", 1974-76, *ibid.*, p. 189.
- 28 Vestuarios para la Unión deportiva, 1984, *ibid.*, p. 191.
- 29-30 Vista superior e inferior de las aulas, *ibid.*, p. 185.
- 31 Casa Morisoli Natalino, 1988, *ibid.*, p. 192.
- 32 Pórtico y gimnasio, 1984. DISCH, PETER (ed.), *Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti – Building and projects 1958-1993*, Lugano, ADV Advertising Company & Publishing House, 1994, p. 331.
- 33-34 Nichos, 1983-90 (Carlos Tostado).
- 35 Casa Kalman, 1976. DISCH, PETER (ed.), *Luigi Snozzi: Costruzioni e progetti – Building and projects 1958-1993*, Lugano, ADV Advertising Company & Publishing House, 1994, p. 116.
- 36 Casa Diener a Ronco, 1990, *ibid.*, p. 259.
- 37 Casa Diener a Ronco, 1990, *ibid.*, p. 258.
- 38 Casa Diener a Ronco, interior, 1990, *ibid.*, p. 260.
- 39 Patio de la escuela (Carlos Tostado).
- 40 Aula, (Carlos Tostado).
- 41 Vestigios del Convento (Matteo Aroldi), imagen de archivo.
- 42-43 Planta y secciones de la escuela, imágenes de archivo.
- 44 Corredor interior (Carlos Tostado).
- 45 Patio (Carlos Tostado).

2. Conversación con José Antonio Ramos sobre Alcázar de San Juan

- 46 Vista aérea de Alcázar de San Juan (composición de Carlos Tostado).
- 47-49 Casa Unifamiliar, en el Escorial, Madrid, 1998, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/vivienda-unifamiliar-en-el-escorial/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 50-51 Casa Unifamiliar, en Almerimar, Almería, 1980, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/vivienda-unifamiliar-en-almerimar/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 52-54 Casa Unifamiliar en Talavera de la Reina, Toledo. 1989, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/vivienda-unifamiliar-en-talavera-de-la-reina/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 55-57 Casa Unifamiliar en Ibiza I, Jesús Ibiza, 1984, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/vivienda-unifamiliar-en-ibiza-i/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 58-59 Facultad de Ciencias Sociales en Pamplona, Navarra, 1996, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/facultad-de-ciencias-sociales-en-pamplona/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 60-62 Vivienda unifamiliar en las Matas, Madrid, 1992, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/vivienda-unifamiliar-en-las-matas/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 63-64 Casa Molina, Alcázar de San Juan, imagen de archivo.
- 65-66 Rehabilitación del Convento de Santa Clara y su entorno, Alcázar de San Juan, 1988-95, imagen de archivo.
- 67 Casa Ortega, Alcázar de San Juan, 1993-95, imagen de archivo.
- 68-69 Museo Municipal, Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 1993, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/museo-municipal-2/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 70-71 Casa en Hospital Asilo, Alcázar de San Juan, Ciudad Real, imagen de archivo.
- 72-73 Casa Escribano, Alcázar de San Juan, imagen de archivo.
- 74 Casa Rivas, Alcázar de San Juan, imagen de archivo.
- 75 Casa Rosa, Alcázar de San Juan, imagen de archivo.
- 76 Edificio Comsermancha, Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 1997, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/edificio-consermancha/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdGFsb2dvLw==>.
- 77 Edificio Comsermancha, interior, *idem*.

- 78-80 Residencia de Ancianos, Alcázar de San Juan, Ciudad Real, 1997, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/residencia-de-ancianos/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 81-83 Vivienda unifamiliar en las Encinas, Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2004, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/vivienda-unifamiliar-en-las-encinas/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 84 Naturaleza levantada, (José Antonio Ramos), imagen de archivo.
- 85-88 Teresianum, sección y plantas, imágenes de archivo.
- 89-92 Edificio de viviendas en la calle Hermosilla, Madrid, 2003, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/edificio-de-viviendas-en-la-calle-hermosilla/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 93-96 Edificio de Seguros Santa Lucía, Madrid, 2007, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/edificio-de-seguros-santa-lucia/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 97-98 Remodelación de la Plaza de España, Alcázar San Juan, 1991, (Carlos Tostado), imagen de archivo.
- 99 Centro de educación infantil y primaria, patio interior, Alcázar San Juan, 2002, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/centro-de-educacion-infantil-y-primaria-en-alcazar-de-san-juan/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 100 Centro de educación infantil y primaria, fachada principal (Carlos Tostado).
- 101-102 Crematorio, Alcázar San Juan, Ciudad Real 2007, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/crematorio-en-alcazar-de-san-juan/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 103-105 Iglesia Parroquial en Ponferrada, Ponferrada, 2010, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/iglesia-parroquial-en-ponferrada/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 106-107 Plaza de San Lucas, Alcalá de Henares, Madrid, 2008, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/plaza-de-san-lucas/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.
- 108-110 Coliseo de las Tres Culturas, Madrid, 2002, en <http://www.vicens-ramos.com/obra/coliseo-de-las-tres-culturas/?r=L2VzL2VzdHVkaW8vYXJxdWl0ZWNOdXJhL2NhdkGFsb2dvlw==>.

3. Conversación con Álvaro Siza sobre el Chiado

- 111 Vista aérea del barrio del Chiado, Lisboa en <https://www.bing.com/maps/>
- 112 Vista aérea del incendio del Chiado (Alfredo Cunha, Fernando Ricardo, José Carlos Pratas, Rui Ochoa), en <http://www.publico.pt/local/jornal/o-interprete-ideal-26981924>.
- 113 Incendio del Chiado (Alfredo Cunha, et. al.), *idem*.
- 114-115 Centro Gallego de Arte Contemporáneo, 1993. WISSINGER, JOANNA, et al., Monografías museos, no. 6, Madrid, ed. Globus/comunicación, S. A. 1995, pp. 84 y 92.
- 116 El Chiado, distribución es espacios (Alvaro Siza), *Chiado em detalhe. Alvaro Siza : pormenorização técnica do plano de recuperação*, Lisboa, Verbo, 2013, p. 200.
- 117 Liga peatonal del patio del Chiado con la zona exterior del Convento do Carmo, *ibid.*, p. 206.
- 118 Ascensor de Santa Justa, 1902 (Carlos Tostado).
- 119 Detalle plano, Armanzéns do Chiado (Álvaro Siza), *ibid.*, p. 62.
- 120 Zona de desastre, Armanzéns do Chiado (Alfredo Cunha, Fernando Ricardo, José Carlos Pratas, Rui Ochoa), en <http://www.publico.pt/local/jornal/o-interprete-ideal-26981924>.
- 121 Detalle, plano de situación e intervención, FRAMPTON, KENNETH, *Álvaro Siza. Obra completa*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000, p. 360.
- 122 Leça de Palmeira, 1961-66, en http://www.danda.be/gallery/leca_da_palmeira/4/.
- 123 Plan de expansión de Macao, 1983-1984, dibujado por Siza durante la entrevista.
- 124 Plan de expansión de Macao, variaciones del trazado, SIZA VIEIRA, ALVARO, *Imaginar la evidencia*, Lisboa, Edições, 1998, p. 89.
- 125 Rua do Crucifixo, (Carlos Tostado).
- 126 Rua da Vitoria, (Carlos Tostado).
- 127 El Chiado, dibujado por Siza durante la entrevista.
- 128 Vista hacia Escadinhas do Santo Espírito da Pedreira (Carlos Tostado).
- 129-130 Patio interior del Bloco A, Chiado (Carlos Tostado).
- 131 Vista desde el Convento do Carmo (Carlos Tostado).
- 132 Ligação Pedonal do Pátio B do Chiado, Largo do Carmo e Terraços do Carmo (Carlos Tostado).
- 133 Ligação Pedonal do Pátio B do Chiado, Largo do Carmo e Terraços do Carmo, en <http://www.gop.pt/projecto-detalle.php?projecto=356&catPr oj=16&ordem=3#!/projecto-detalle/projecto=356&catProj=16/>.
- 134-135 Herrajes diseñados por Siza para el Chiado, en <http://www.publico.pt/local/jornal/o-interprete-ideal-26981924>.

4. Conversación con Benedetta Tagliabue sobre Santa Caterina

- 136 Vista aérea del barrio de Santa Caterina, Barcelona, en <https://www.bing.com/maps/>
- 137 Plano de las calles alrededor del mercado con el cielo, (Miralles/Benedeta), imágenes de archivo EMBT.
- 138 Excavación de restos arqueológicos (Carlos Tostado), imagen de archivo.
- 139 Torre de Gas Natural (Besiaman). Flickr.
- 140 Fotografías realizadas durante el proceso de construcción del mercado en las que aparecen los restos arqueológicos junto a las nuevas estructuras, de Michelis, Marco; Scimeni Magdalena (Eds.), Miralles Tagliabue. *Obras y proyectos*, Milán, Skira, 2002, p. 230.
- 141-142 Renovación de 8 pisos de bajo coste en la calle Mercaders, en <http://blogs.elpais.com/del-tirador-a-la-ciudad/2013/09/nuevo-y-con-poso.html>.
- 143-144 Rehabilitación de la vivienda de E. Miralles y B. Tagliabue en la calle Mercaders, *Rehabilitated Buildings*. Barcelona, Instituto Monsa de Ediciones, 1997-1998, pp. 85 y 86.
- 145 Maqueta del Ayuntamiento de Utrecht, Holanda. Enric Miralles 1983 2000. *Mental maps and social landscapes / mapas mentales y paisajes sociales*. [Edición conjunta: ampliada y revisada de los números 30+49/50+72 (II)+100/101], Madrid, El Croquis Editorial, 2002, p. 79.
- 146 Rehabilitación de una casa en La Clota, 1999, Enric Miralles, Benedetta Tabliabue, 1996-2000, mapas para una cartografía, Madrid, El Croquis Editorial, p. 53.
- 147 Mercado de Santa Caterina, previo a 1997, DE MICHELIS, MARCO; Scimeni Magdalena (Eds.), *Miralles Tagliabue. Obras y proyectos*, Milán, Skira, 2002, p. 32.
- 148 Mercado de Santa Caterina en 1999, *idem*.
- 149 Mercado de Santa Caterina estado actual, "Rehabilitación del Mercado de Santa Caterina", en *Pasajes de construcción*, No. 5, 2005, p. 7.
- 150 Interior del Mercado de Santa Caterina (Carlos Tostado).
- 151 Vista desde la plaça de Joan Capri (Carlos Tostado).
- 152 Detalle de cubierta (Carlos Tostado).
- 153 Maqueta del masterplan, Avinguda Francesc Cambó (Carlos Tostado).
- 154 Detalle de la propuesta de fachadas en edificios (Carlos Tostado).
- 155-156 Maquetas de la Escuela de Arquitectura de Venecia, Enric Miralles 1983 2000. *Mental maps and social landscapes / mapas mentales y paisajes sociales*. [Edición conjunta: ampliada y revisada de los números 30+49/50+72 (II)+100/101], Madrid, El Croquis Editorial, 2002, pp. 91 y 97.
- 157 Maqueta de la estructura del Mercado de Santa Caterina (Carlos Tostado).
- 158-162 Plantas y secciones del mercado de Santa Caterina, imágenes de archivo EMBT.
- 163-166 Superposiciones históricas en la zona del mercado, imagen de archivo EMBT.
- 167 Plano de situación en el que se muestra el recorrido histórico que une la iglesia de Santa María del Mar, el mercado de Santa Caterina y la Catedral, imagen de archivo, imagen de archivo EMBT.

APÉNDICE. DIALOGÍAS EN BAJTÍN

- 1 Mijail Mijáilovich Bajtín (Михаил Михайлович Бахтін), en http://3.bp.blogspot.com/_vRibgOJuRE8/TQivtuyx1UI/AAAAAAAAACM/tGYRxEsDfvo/s1600/baki.jpg
- 2 El Círculo Bajtín, Leningrado, 1924-26. 1 Bajtín, en https://pbs.twimg.com/media/B4QRBR_CAAAF9_Z.jpg

