

METODOS

Uno de los aspectos que llama la atención cuando uno se acerca a su trabajo es ver cómo proyectos de gran escala son desarrollados por pequeños grupos de colaboradores. Pese a la gran cantidad de encargos y competencias realizadas por su oficina, ustedes parecen resistirse a cambiar esta escala media de su estudio.

¿Qué ventajas les da esta escala, esta forma de trabajo?

—La ventaja indiscutible que da trabajar con no más de una docena de arquitectos o estudiantes en la oficina es el control de los temas que uno se plantea cuando hace arquitectura; pero es engañoso decir que el estudio es un pequeño grupo de colaboradores, lo que tenemos es una infraestructura bastante organizada que nos permite trabajar a escalas amplias en base a descentralizar lo que no es puramente arquitectónico, y llamamos puramente arquitectónico, por decirlo de la forma más reductiva posible, a todo aquello que tiene forma y presencia física en el espacio. Esto no quiere decir que los aspectos estructurales o energéticos nos parezcan secundarios sino exactamente lo contrario: lo que nos interesa es precisamente disfrutar de los mejores especialistas para controlar esos aspectos, y para hacerlo hemos tardado nuestro tiempo hasta encontrar personas con las cuales hemos desarrollado un léxico común que nos permite trabajar en equipo sin tener que explicar cada vez cuáles son nuestras preferencias, nuestras visiones de cómo implementar los proyectos con los distintos equipamientos o investigaciones paralelas.

Ustedes comenzaron a hablar de “técnica” en relación con el “proyecto” cuando probablemente nadie, o muy poca gente, se preocupaba por estos aspectos, ahora han ampliado su propuesta a otras referencias...

**¿Cómo se logra esta ampliación sin perder la consistencia de la propuesta?
¿Cuál es ahora su relación con la “técnica”?**

Cuando empezamos a hablar de *técnica* lo que entendíamos es que sin un buen conocimiento —no un conocimiento de especialista— de las posibilidades de los medios que están en el mercado, difícilmente podemos dar salida coherente a todo lo que nuestra fantasía —por decirlo de la forma mas simple— puede concebir. Hay una relación directa entre fantasía y conocimiento técnico, al menos cuando se habla de una cuestión tan pragmática como arquitectura, quizá otras disciplinas sean más abiertas.

Esta noción sigue siendo exactamente igual a cuando empezamos a hablar de *técnica* y cuando escribimos el libro *Técnica y Arquitectura*. La diferencia más clara es que para nosotros las cuestiones técnicas entonces estaban aplicadas a la materialidad de la construcción de la arquitectura casi en exclusiva, y hoy en día vemos que su campo de acción se amplía, primero a muchas otras prácticas materiales que tienen vínculos con la disciplina de la arquitectura y pueden incorporarse a ella, y segundo a lo que es el proceso de construcción del proyecto. Es decir, que las técnicas de cómo construir el proyecto, lo que nosotros llamamos *el proyecto del proyecto*, se ha convertido en uno de los momentos que consideramos decisivo. Básicamente lo que hemos ido haciendo es expandir esta noción, pero no negarla ni contradecirla sino expandirla, hacerla más abierta desde el punto de vista disciplinar, y hacerla también más vinculada a nuestra propia subjetividad.

Recientemente, durante una conferencia que dictaron en el Museum of Modern Art de Nueva York, ustedes se redefinieron como arquitectos

pragmáticos. A poco más de 15 años de haber fundado su firma parecen aún sentirse cómodos en esta categoría.

¿Qué encuentran en ella? ¿Cómo la usan?

–El encuentro con el pragmatismo –con el neo-pragmatismo filosófico por así decirlo–, es una aproximación que se ha ido produciendo lentamente en los últimos 10 ó 12 años. Lo que fuimos encontrando en un primer momento fueron las coincidencias entre las palabras y las ideas que sobre todo Richard Rorty explicaba en su libro *Contingencia, Ironía y Solidaridad*, y nuestros propios métodos. Especialmente al principio, se trataba de dos palabras que nos parecían clave: una era la idea de **redescripción**, de cómo se obtenía la novedad; mas que como una especie de inspiración que viniera de algún sitio extraño, como un cambio de léxicos y una forma diferente de combinar referencias, de hablar a nuestro tiempo presente y no a un tiempo histórico. El pragmatismo no busca verdades sino descripciones o redescripciones verosímiles de la realidad, y en ese sentido nuestra propia técnica de la **conversación** –esta es la otra palabra rortiana– es la técnica básica de trabajo: en nuestro estudio estamos el uno sentado frente al otro hablando entre nosotros y con nuestros colaboradores, intentando establecer las características esenciales del proyecto, las reglas del juego. Es un proceso en el que también hay muchas horas de silencio, de lecturas y de dibujar, en el que participan abundantes referencias que se ponen encima de la mesa: de edificios a veces modernos, a veces contemporáneos, a veces históricos; de pinturas, exposiciones, actividades artísticas, prácticas materiales, publicidad... Con estos materiales componemos un sistema que pretende identificar la mejor forma de intervenir en cada ocasión; es a través de estas conversaciones y redescripciones como hemos ido resolviendo nuestros proyectos.

A partir de estas dos coincidencias o encuentros entre lo que planteaba Richard Rorty y lo que era el caldo de cultivo que se estaba cocinando en nuestro estudio, entendimos que no es casual que el pragmatismo, históricamente, naciera para

dar una cierta explicación –que no fuera de corte positivista– a la capacidad instrumental que el hombre había adquirido a finales del siglo XIX, especialmente en Estados Unidos, cuando surge en muy pocos años una capacidad de intervenir en el territorio que carecía de un modelo teórico que diera sentido humano para tales cambios. No es casual tampoco que reaparezca el interés por el pragmatismo justo en un momento en el que la técnica está cambiando desde un modelo primitivo o arcaico –como es la primera industrialización– al modelo evolucionado actual basado más en las telecomunicaciones y en los flujos de información que en la fabricación de objetos pesados. Si estamos asistiendo a una revolución tecnológica que carece de referentes formales, deberíamos tener al menos unos referentes ideológicos que nos permitan abordar las cuestiones que se le plantean a la arquitectura de hoy. Por lo tanto entendimos que lo que nos interesaba del pragmatismo era algo más profundo: su atención hacia los aspectos procedimentales, el hacerse de las cosas, como un lugar de reflexión más fértil que las cosas en sí mismas, y ésta es una cuestión central a través de la que hemos integrado otros métodos, escalas y temas de trabajo..

Ligado de alguna forma al pragmatismo, ustedes han utilizado el reciclaje y la yuxtaposición de referencias interdisciplinarias para enriquecer sus propuestas...

...¿Cómo lo usan como sistema creativo?

—El reciclaje consiste en dar nueva vida a algo cuyo ciclo vital-histórico está concluso; esto se produce por efecto de transformaciones, manipulaciones, recombinaciones físicas o químicas que permiten insuflar vida artificial a lo que ya estaba muerto, y así destinarlo a nuevos contextos. Para nosotros, reciclar, y reciclar concretamente “la modernidad” como ese periodo que forma parte de nuestra tradición –el lugar, el espacio en el que hemos nacido y nos hemos desenvuelto como seres humanos– supone dos cosas: en primer lugar reconocer que su ciclo está muerto, que “la modernidad” dejó de existir hace tiempo; en

segundo lugar, supone que es un material al que podemos insuflar nueva vida, y en ese sentido obliga a pensarla como un material que debe ser sometido a procesos de transformación que a menudo se alejan de lo puramente disciplinar.

Esta noción de reciclaje está también ligada a otros aspectos más biográficos: según hemos ido acabando algunas obras, hemos ido viendo que la forma en la que eran percibidas no era puramente técnica. Si cuando comenzamos teníamos un discurso relativamente autista; creíamos que las cosas no hablaban, que los edificios construidos tenían un discurso auto-referencial y que por lo tanto podía crearse un cuerpo teórico en torno a ellos que sólo tuviese en cuenta los aspectos técnicos de la disciplina, una vez construidos estos objetos y puestos en la realidad, con el tiempo, hemos entendido que no es así, que tienen presencia y apariencia, que representan, que tienen carácter, que se posicionan frente a los hombres creando un medio como es la ciudad –que es un medio cultural– emitiendo sentido, relacionándose con el contexto, modificándolo; que tienen en definitiva todos los atributos de los objetos culturales. Y es una vez que hemos sido conscientes de esa realidad cuando hemos pensado que era necesario incorporar y controlar esos aspectos como una parte esencial de las técnicas del proyecto. A partir de ahí, y también por nuestra afición al arte –porque a pesar de haber tenido un discurso tecnocrático, nunca hemos tenido un discurso anti-artístico– hemos ido abriendo todo lo que en una primera época formaba parte de los intereses, aficiones y actividades que desarrollábamos fuera del estudio, integrándolos con una cierta naturalidad dentro de nuestras mecánicas proyectuales, hasta encontrar que la manipulación y recombinación de elementos descontextualizados puede producir sistemas coherentes de una enorme capacidad performativa.

Ustedes utilizan incluso el reciclaje para intercambiar y combinar algunas de sus ideas y propuestas, así parece que el deportivo de Madrigal y el Estudio Gordillo (en muy distintas escalas) tienen en gran medida las mismas cualidades espaciales...

... ¿Reciclan algunos de sus espacios para luego dotarlos de programa?

–Muchas veces hemos dicho que nuestra arquitectura no es funcionalista, que nos interesa muy poco la función - lo cual no quiere decir que los edificios no funcionen bien, eso forma parte del oficio -. Pero nuestros procesos de concepción de los proyectos ponen una cierta distancia respecto de la función y están más basados en las relaciones de creación de sentido. Estos procesos de creación de sentido dan lugar a ciertas formas recurrentes que en sí mismas son abstractas y aescalares, y se aplican en campos y contextos muy diferentes. De hecho pensamos que esta forma de operar, basada en un principio no funcionalista, es contextualista, aunque muchas veces se dice que trabajar con modelos abstractos formales es precisamente lo contrario del contextualismo. Sin embargo los esquemas formales, espaciales u organizativos que utilizamos tienen distintos campos de actuación, tienen versatilidad para adaptarse a circunstancias y contextos climáticos, técnicos y culturales distintos. Simplemente hay operaciones de primer grado que son coherentes en sí mismas y que tienen un alto poder de abstracción –un ejemplo de eficacia, sencillez y economía es la tipología prácticamente universal de rascacielos con núcleo interior–; y otros “de segundo grado” que se definen, en función de los contextos culturales o climáticos adoptando pieles, profundidades o sistemas de acondicionamiento diferenciados. Estos rasgos de “segundo grado”, que sirven para caracterizar específicamente cada proyecto, tienen tanto valor como los primeros, depositamos en ellos tanta confianza como en las decisiones formales primarias .

Uno de los aspectos que ahora mencionaban era “la abstracción”. En su arquitectura ésta parece estar cargada de cierta ambigüedad, de un “sí y no”, del “no pero sí” que enriquece su obra...

... ¿Cómo entienden esta ambigüedad? ¿Qué buscan en ella?

—Worringer diferenciaba dos formas de desarrollo del proyecto moderno que tenían precedentes en la historia: por un lado, aquellas arquitecturas que buscaban los esquemas esenciales, una esencialización de la forma en busca de procesos de abstracción, y, por otro, las que pretendían proyectar la subjetividad – como las corrientes expresionistas y figurativas–. Ambas darían lugar a dos sistemas diferentes de abordar las cuestiones formales: una búsqueda de esquemas generales o una especie de proyección sentimental que afecta a la materialidad, que afecta al ornamento, al carácter o a la representación de la arquitectura. Para nosotros, la contraposición de estos dos modelos, el de “abstracción” y el de “proyección sentimental”, es un resto de modernidad que es conveniente eliminar. Si algo diferencia la actividad del arquitecto contemporáneo respecto del moderno es el descreimiento en tales oposiciones que en realidad tienen detrás un modelo ético maniqueo de “lo bueno” y “lo malo”. Esta eliminación sólo recientemente se está dando en la arquitectura, ha sido precedida por el ímpetu con que lo acometieron hace años el resto de las prácticas artísticas contemporáneas. En este sentido, abolir esas dicotomías en un trabajo pendiente para consumar la reinsertión de la arquitectura en las corrientes culturales más activas y es con esa intención que utilizamos de una forma intencionada y positiva la ambigüedad.

Diversos proyectos suyos serían inexplicables sin el paisaje en el que se sitúan: la planta de Reciclaje como una montaña más de la meseta madrileña, el camaleón abstracto del Pabellón del Retiro, o las aulas medio

ambientales de Tenerife posadas en el horizonte como el toro de Osborne. En este sentido todos son objetos en el paisaje, objetos con el paisaje... ¿ecomonumentos?...

—Para nosotros el ponernos en diálogo con el paisaje ha supuesto uno de los saltos cualitativos más importantes en nuestra forma de hacer arquitectura. Cuando nos hemos planteado la relación que la arquitectura puede establecer con la naturaleza —y al decir naturaleza se entiende “naturaleza natural” y “naturaleza artificial”, algo indistinto hoy en día—, es cuando hemos sido conscientes de que ese modelo de oposiciones entre “lo abstracto” y “la proyección sentimental” carecía de sentido. Hay arquitecturas que definen mejor sus vínculos o diálogos con el medio que les rodea, con el contexto en el sentido más amplio, a través de procesos de abstracción y contraste. También hay un amplio territorio, no de integración mimética u orgánica, sino de diálogo entre los elementos supuestamente artificiales y los supuestamente naturales, de modo que pueden crearse efectos de hibridación en los que sería difícil delinear el perímetro donde la arquitectura acaba y el paisaje comienza; esos efectos son interesantes porque suponen una superación de aquel modelo estético básico de la modernidad como fue la relación fondo—figura. Cuando trabajamos con relaciones en las que el objetivo prioritario es abolir esa especie de contraste es cuando pensamos que estamos más cerca de llegar a una redefinición de lo monumental en arquitectura, algo que hemos denominado “*Ecomonumentalidad*” para sugerir una palabra lo suficientemente violenta y provocadora cuyo objetivo es mostrar la urgencia de encontrar una definición estética que integre en la arquitectura los valores de la sociedad actual y lo haga alejándose de los principios estéticos modernos.

Hablaban de “naturaleza natural” y “naturaleza artificial”... ¿Cuál es para ustedes la idea contemporánea de Naturaleza?

—La idea de Naturaleza es y ha sido siempre una construcción cultural, algo que está en continua mutación, una idea que se construye y que cada cultura percibe de manera distinta. La pintura de nuevo, refleja esto de una forma ejemplar a través de la evolución de los géneros, ya sean los “bodegones” (“naturalezas muertas”) o los paisajes. A cada época, a cada visión y a cada proyección de la cultura sobre la naturaleza, corresponde un modelo estético y un sistema compositivo distinto. Actualmente, existe una mayor implicación del sujeto sobre la idea de Naturaleza que la que existía en la modernidad; aquel sentido higienista que la Carta de Atenas otorgaba a la naturaleza, ocultaba un modelo moral de una simplicidad hoy insultante. Así, si esta visión pervive, lo hace revisando su contenido ético, basado ahora en la sensibilización medioambiental y en políticas de protección que no se daban hace tan sólo veinte años. Pero hay otras formas de pensar la interacción entre las categorías de lo natural y lo artificial que nos interesan más, basadas tanto en la forma de percibir el medio físico que hemos heredado como en las formas de usarlo. La proyección del sujeto en la naturaleza es hoy una expansión de su propia noción de ciudad. La naturaleza está volviéndose más y más el espacio público característico de la ciudad, de esta ciudad contemporánea que se expande por el globo igualándolo todo. Por otra parte esta Naturaleza de la que hablamos está hecha de distintos materiales, y si prescindimos de alguno de ellos estaremos hablando de una naturaleza que no es la que nosotros conocemos, la de nuestro tiempo, sino de una naturaleza recibida a través de la historia.

En este sentido, trabajamos en tres niveles diferentes: el primero se basa precisamente en los materiales naturales que nos han sido dados y que siguen existiendo. Con ellos se construyen los ríos, las campas, los bosques, los cielos, las cuevas, los volcanes. Existe otra segunda Naturaleza que es la producida por la actividad humana a través de la agricultura o la industrialización, y que ha modificado el territorio. En el imaginario moderno estas dos actividades aparecían como contrapuestas, la naturaleza y la máquina. Hoy conforman un único paisaje, el de la modernidad que hemos heredado. Finalmente existe esa otra naturaleza invisible, que es la de los fluidos de información, los cuales hacen completamente

diferente la forma en la que podamos percibir hoy el medio natural. Estos tres elementos componen una amalgama de diferentes densidades e intensidades que es el material con el que la arquitectura contemporánea debe expresarse a sí misma y ser capaz de crear objetos poéticos. Esta amalgama es precisamente la que constituye esos materiales híbridos de los que hablamos, y están en la base de muchos de los proyectos que hemos denominado “ecomonumentales”.

Hablaban de la idea de Naturaleza en relación con el espacio público, ustedes han realizado diversas propuestas sobre este espacio...

¿Cómo perciben el espacio público contemporáneo?

—El espacio público contemporáneo se construye de formas bien distintas: hay desde luego un espacio público que se experimenta físicamente, pero también existe otro espacio público mediático que seguramente a muchas empresas y políticos ha interesado más que el primero. De estos dos frentes, el primero es objeto del trabajo del arquitecto y el otro sería más bien objeto de su reflexión; algo ligado a los procesos de proyecto y que ofrece claves para entender cómo se organiza la noción de lo público en la cultura contemporánea. Si pensamos en la experiencia física y no mediática de lo público, vemos que constituye casi el único recurso que nos queda para experimentar esa noción tan clásica y hoy tan en crisis como es la libertad individual. Es en este sentido que desde hace tiempo hemos venido utilizando el término “áreas de impunidad”, un término que pretende expresar los cambios en las prácticas de socialización. Estos consisten tanto en el rechazo —hablando coloquialmente— al espacio público tradicional, jerarquizado e institucional, como en el aprecio creciente por situaciones apenas definidas, donde no se percibe la presencia de ningún instrumento de regulación colectiva que quiera representarse a sí mismo. Por eso los enclaves naturales, todo aquello que tiene relación con lo que hasta ahora se ha llamado “parque” y que cada vez es

más difuso, plantean al sujeto contemporáneo un territorio de expansión de sus capacidades de subjetivación y de socialización.

Esa podría ser una definición sobre qué quiere ser el espacio público hoy: un lugar de uso individual donde la expresión impune de la subjetividad sirva precisamente como instrumento socializador. En la medida en que esto se cumple, el espacio público se da, independientemente de que haya sido construido o no; un descampado en las afueras, una playa o un pequeño sendero que sube a una montaña a dos horas de una ciudad son áreas en las que cada vez más personas, solas o en compañía, se afanan por llegar a tener una verdadera experiencia emocional. Puede parecer paradójico pero pensamos que esa experiencia, aún si es íntima y particular, es la mejor manifestación de lo público. Lo público en una sociedad hiperconectada está también, y cada vez más, en respetar el derecho a la soledad y a la nada, en hacer el enorme esfuerzo colectivo de preservar espacios sin programa, sin las huellas de la lógica consumista.

Hay algunos temas recurrentes dentro de sus investigaciones teóricas, uno de ellos es sin duda “El Rascacielos”. Ustedes realizaron una amplia investigación sobre éstos y su influencia en la ciudad, lo que dio como resultado el libro *Técnica y Arquitectura en la ciudad Contemporánea*, y su versión americana *Tower and Office* que será publicado por MITPress en conjunción con Columbia University...

...¿Cómo influyó esta investigación en los proyectos de la Torre de Algeciras y más tarde en la de las Palmas? ¿Qué oportunidades brinda el desarrollo de la torre contemporánea?

—El rascacielos es una conquista de la modernidad que reclama ser reciclada. Aquella idea, simple y poderosa de elevar al hombre y sus cosas a unas cotas hasta entonces sólo imaginadas por las fantasías pictóricas o literarias, de repente se convirtió en realidad, como lo fue también el volar.

Por otra parte, a través del perfeccionamiento de los sistemas de climatización, desde que acabó la Segunda Guerra Mundial hasta los ochenta, se ha llegado a otra revolución que es la de despegar al hombre del plano de fachada. Nos encontramos entonces con que profundidades edificadas y alturas antes consideradas inviables, quedan a disposición de los arquitectos para alojar la mayoría de las actividades que son hoy características de la vida urbana. Ésto significa que nos encontramos con la posibilidad de construir en las tres dimensiones sin tener casi límites para la imaginación, lo cual supone que tenemos formas completamente diversas de relacionarnos con el medio natural y de generar, a su vez, el medio artificial.

Las torres de Algeciras y Las Palmas tienen una característica común: entender la gran escala como la posibilidad de proceder a una redescrición completa de la ciudad y del lugar topográfico en el que se insertan. Si el rascacielos en la ciudad moderna se relacionaba con el tejido puramente urbano y se situaba, en principio, en los centros de las ciudades, hoy los rascacielos o las construcciones más emergentes tienen la función de dialogar con ese nuevo medio híbrido que es la suma de lo construido y el lugar en el que está enmarcado, relacionándose tanto con la fábrica urbana como con la topografía, sus bahías y puertos, los accidentes geográficos de su paisaje, con el sistema volcánico de Gran Canaria y el estrecho de Gibraltar, con todos los elementos en definitiva que en estos momentos componen en nuestro imaginario la idea “Ciudad”.

Otro de los temas recurrentes en sus investigaciones es “la playa” y “el paisaje artificial”...

¿Tienen oportunidad de trabajar estos temas en el parque del litoral de Barcelona?

—Sí. Anteriormente, al hablar del espacio público, hemos mencionado los senderos perdidos y quizás sonó demasiado romántico, pero tal vez sea bueno ahora volver a otro de los espacios públicos en los que estas dicotomías entre lo natural y lo artificial parecen completamente inútiles, especialmente cuando se

pueden construir artificialmente, como es el caso de la playa , que es uno de los proyectos en los que estamos involucrados actualmente. La playa urbana es un espacio en el que la búsqueda de la soledad sería quimérica, y lo que hay es una celebración colectiva del cuerpo en relación al clima y al mar. La playa es uno de los lugares donde mejor se desarrolla la noción de lo público en la sociedad contemporánea, ligada a esa relación hedonista el aire, el sol y el agua, y a la desnudez de los cuerpos, a la fragilidad de todos los individuos igualados por esa desnudez que los hace entrar en una relación osmótica con el medio natural. En las playas urbanas se da, sin lugar a dudas, uno de los espacios más interesantes de socialización que hay en la ciudad actual, basta pensar en Río de Janeiro, Montevideo o San Sebastián. Se trata por tanto de un objeto privilegiado de observación para cualquier investigación en arquitectura que se preocupe por la noción de lo público. Si a eso añadimos que España es un país cuya industria principal es el turismo, cuya materia prima es una amplia franja costera a lo largo de tres mares distintos, entenderemos que este interés está también contextualizado para nuestro entorno y su mercado. También el parque es una construcción sumamente artificial en la que los edificios e instalaciones que deben realizarse juegan un papel tan determinante como las especies naturales, las trazas o la topografía, con las que a menudo se confunden. Trabajando simultáneamente con el paisaje y la arquitectura es como se entiende mejor la complementariedad de las escalas y el interés de una concepción híbrida del trabajo del arquitecto. Y seguramente los resultados son más ricos, porque es precisamente esta hibridación uno de los aspectos más significativos del momento en el que vivimos.

Uno de los aspectos más importantes del proyecto del litoral y un tema recurrente de sus últimas propuestas, es el tratamiento de los pavimentos...

... ¿Cuál es para ustedes el verdadero potencial de éstos?

—Uno de los temas más olvidados de los discursos teóricos de la arquitectura, es el de la identidad de lo próximo, de los instrumentos y conocimientos que nos hacen capaces de caracterizar y de estimular estos vínculos sujeto-objeto a partir de una exploración en las calidades de lo próximo. En este punto el tema de los pavimentos en el espacio público es clave, pues la comprensión de la calidad no está simplemente en utilizar materiales caros o nobles —que en muchos casos no se puede— sino en ser capaces de caracterizarlos por ese otro recurso que la arquitectura ha tenido a lo largo de su historia, y que ha sido fundamental, como es el ornamento, el dibujo, la textura, todo aquello que el modelo de abstracción moderno intentó eliminar o reducir a mínimos, y que, cuando se olvidan esas dicotomías, ofrecen un campo fantástico de expansión de la arquitectura contemporánea. Si intervenimos en medios tan fuertes y agresivos como los de Río o Barcelona nos parece que construir alfombras delicadas y con referencias localistas es una invitación a usar y percibir esos espacios como paisajes dignos de ser contemplados, una invitación a construir una nueva mirada.

Tanto en el proyecto de Barcelona como en el de Río de Janeiro y en el de Las Palmas, han invitado a colaborar con ustedes al artista Albert Oehlen; así como invitaron a Cristina Iglesias en la villa FG y a Peter Halley en la Biblioteca Pública de Usera...

...¿Cómo se da esta colaboración, cuál es el resultado en la propuesta arquitectónica?

—En cada caso hemos intentado colaborar con aquellos artistas que más nos interesaban y que más próximos estaban a nuestras necesidades proyectuales: la revisión de la abstracción que realiza Peter Halley nos parece interesante y extremadamente próxima a la nuestra; la revisión de los clichés expresionistas en Oehlen nos acerca a esa idea de “proyección sentimental” que se citaba antes; y

los aspectos fenomenológicos y de relación sujeto-objeto en Cristina Iglesias guardan una proximidad cierta con nuestros intereses por estos aspectos.

Una mención similar podría hacerse de los fotógrafos a cuyo través nos relacionamos con lo que producimos. Ninguno trabaja en principio bajo la presión de publicar su trabajo de una determinada forma sino de hacerlo como parte de su actividad continua, de la construcción de su obra o su biografía.

La colaboración se basa en el mismo modelo de conversación que empleamos para cualquier otro técnico o especialista con el que trabajemos, cuestión que siempre mencionamos cuando empezamos estas colaboraciones: intentamos definir el problema, especificar cuáles son las expectativas que tenemos sobre su trabajo, y buscamos superarlas estableciendo un diálogo a través de las respuestas que ellos nos dan. En todos los casos hemos partido de la premisa de romper con toda diferenciación de su trabajo y el nuestro. Se trata de fabricar un producto que sea verdaderamente arquitectónico, que se funda con la arquitectura, no un objeto trasplantado a contemplar autónomamente. En la medida en que estén abiertos a esta técnica, el resultado es más completo y más atractivo; en la medida en la que estén más cerrados, los resultados son siempre más escasos, se trate de artistas, fotógrafos o ingenieros.

Ahora hablaban de similitudes entre su trabajo y el de estos artistas, en este sentido ¿qué es lo que puede aprender el arquitecto del artista contemporáneo?

—El arquitecto ha tendido, y sigue tendiendo, a entender el arte de forma historicista, como un canon que se identifica casi sistemáticamente con los maestros modernos. Sólo recientemente —y el trabajo de Herzog & de Meuron es uno de los ejemplos más interesantes— se ha planteado una relación que no sea de este orden, sino que hay un dialogo que solo puede darse a través de la trasposición a la arquitectura de las actitudes y las formas de entender el trabajo del artista contemporáneo. Las actitudes canónicas han llevado a colaboraciones

que estaban hasta hace bien poco basadas exclusivamente en el contraste fondo-figura, en una gran autonomía de arte y arquitectura, cada una en su sitio y con su función. Si hablamos de que es necesario abolir esas relaciones fondo-figura cuando aplicamos distintas técnicas al proyecto, o ser capaces de cuestionar las técnicas de cada proyecto en función de los intereses que éste plantee, lo que estamos diciendo es que frente al arte contemporáneo, es oportuno entender cómo ese modelo de artista que hoy en día se está consolidando afecta al modelo de arquitecto que hemos heredado. En ese sentido, una de las influencias más provechosas están en relación al cambio de estatuto de la figura del arquitecto, al intento de establecer un arquitecto más abierto a diferentes formas, a diferentes técnicas de expresión, a diferentes asuntos que ya no actúan como una casuística cerrada a la que mantenerse fiel sino en movimiento perpetuo, ayudando a conformar los intereses particulares de cada uno en cada momento, y que en cada caso tienen una traducción diferente: formal, espacial o técnica.

Finalmente, me gustaría regresar al tema inicial, a los métodos. Ustedes han hablado del arquitecto como creador de métodos, de sistemas. Su sistema parece tener la virtud de trabajar en diversos campos de la producción arquitectónica, desde la teoría y la práctica, hasta la docencia y la difusión de la cultura arquitectónica...

...¿Qué constituye el sistema AH? ¿De qué está compuesto? ¿Qué es lo que lo teje?

—El sistema AH está constituido por un interés básico en mantener la arquitectura, primero como una actividad vinculada a las prácticas artísticas, como una de las bellas artes en sí misma, y en segundo lugar como una disciplina que tiene la responsabilidad de dar forma a las nociones de lo público y lo privado en la sociedad contemporánea. Este sería el hilo conductor que luego se diversifica

en muchas ramificaciones, pero si tuviéramos que definir dos temas que fueran nucleares en nuestro trabajo en cualquiera de sus manifestaciones, si tuviéramos que reducirlo a sólo dos elementos, hablaríamos de estos. A lo mejor resulta paradójico no mencionar ahora la cuestión de las técnicas, aunque para nosotros es perfectamente coherente que para plantear la artisticidad de la arquitectura hayamos reflexionado tanto sobre la técnica contemporánea.

Desde los años de nuestra formación hasta hoy hemos visto sucesivas formas de atacar esta postura tan clásica, la arquitectura como una de las bellas artes, y hemos pensado siempre que si no tuviéramos esta motivación de crear una nueva noción de belleza no seríamos arquitectos; habríamos abandonado o derivado a otras áreas en las que se puede desarrollar con menos problemas esta idea. Por lo tanto la defendemos a ultranza. Creemos que el arquitecto básicamente está condenado a buscar una redefinición de la idea de belleza en cada momento histórico –si es que quiere ser arquitecto– sin desvincularse de una cierta posición política en el sentido más amplio de la palabra, en ese sentido etimológico en el que la polis se confunde con la ciudad. Cualquier noción de belleza que hoy pueda desarrollarse tendría necesariamente que estar vinculada con una cierta concepción de lo que es la ciudad y la forma de vida más libre de los hombres en ella. En ese sentido, estos son los motivos que más nos han atraído y que explican también nuestro interés por la pedagogía, la investigación y tantas otras ramas en las que la arquitectura se materializa, quizás con menor consistencia que en los espacios físicos construidos, pero en todo caso con perseverancia e intensidad.

Cabría hacerse una última pregunta en relación a esta posición, la de para qué la belleza. Y sólo sabríamos responder con una frase de Juan Muñoz que suscribimos íntegramente: “para expandir los límites del mundo”.

