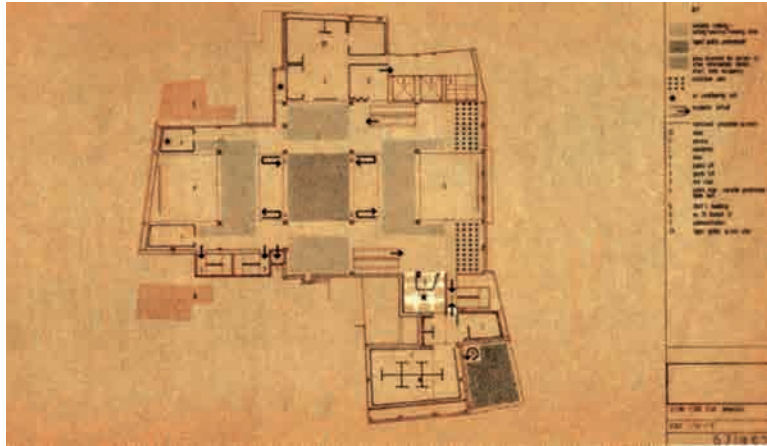


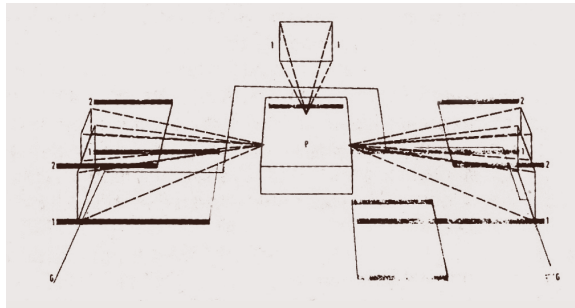
2 DEFINICIÓN FRAGMENTADA DEL
REALISMO CRÍTICO ARQUITECTÓNICO

2.1 DES-ARQUETIPOS Y REANIMACIONES ARQUITECTÓNICAS (LOS MACCC)

2.1.1 Des-arquetipos



1



2

En el capítulo 1.3 se ha analizado la relación arquitectura-información, y especialmente la importancia que puede llegar a tener en la fase que precede al diseño arquitectónico. La conclusión general es que el desaprovechamiento de la información como material de proyecto puede dar lugar al automatismo arquitectónico; y, a nivel particular, se ha explicado que la información, entendida en cada proyecto desde diferentes puntos de vista, es una de las condiciones de partida fundamentales para el realismo crítico. Inevitablemente, la nueva era de la información influye directamente en la reconfiguración de los arquetipos existentes y en la configuración de otros nuevos. La confrontación actual entre lo local y lo global (véase el capítulo 1.4, la condición supralocal del realismo crítico) es una de las principales causas de la reconsideración de los arquetipos. Por ejemplo: lo local y lo global potencian nuevos estilos de vida que propician, cada vez con mayor frecuencia, situaciones tan opuestas como el teletrabajo o el nomadismo profesional. El teletrabajo fomenta la dispersión física de los equipos de trabajo, que se conectan entre sí a través de la red dibujando una nueva geografía laboral. El nomadismo profesional, en cambio, es incentivado sobre todo por la red de compañías aéreas de bajo coste y los trenes de alta velocidad, y promueve una movilidad que define un mapa laboral

Fig.1 *Planta esquemática (proyecto Oxford Corner House), Londres, 1965, Cedric Price*
Fig.2 *Sistema de proyección triple y suelos móviles (proyecto Oxford Corner House, Londres, 1965, Cedric Price)*

internacional. En el ámbito de la arquitectura los arquetipos se han visto influenciados también por los cada vez más habituales programas híbridos en edificios públicos y privados. En la manzana Fort Pienc de Barcelona, diseñada por Josep Llinàs, el programa incluye una biblioteca, un centro cívico, una guardería, una escuela de primaria, un mercado, un supermercado, una residencia de estudiantes y una residencia de la tercera edad, todos ellos organizados alrededor de un nuevo espacio público. Esta hibridación es comparable a la de los centros comerciales y de ocio que combinan cines, tiendas, salas de exposición, restauración y equipamientos deportivos, influenciados en gran medida por los programas ensayados en Norteamérica. Los edificios asociados a grandes infraestructuras, habitualmente desmarcados de los contextos urbanos (aeropuertos, centros intermodales, etc.), presentan programas cada vez más complejos y más híbridos. Y su repercusión sobre los territorios en los que se asientan es inevitablemente mayor.

La idea de “edificio acabado” –entendido tradicionalmente como un edificio que programática y energéticamente permanece inalterado a lo largo del tiempo– es cada vez menos estricta. La gestión de los edificios, y por ende la de sus programas, es una información que debería estar más presente durante los procesos de diseño. Esta idea de “edificio inacabado” es una realidad fácilmente reconocible en casos extremos como aeropuertos y hospitales, cuya transformación se produce siguiendo lo que podríamos denominar un “*fast-track* programático” (haciendo referencia al sistema *fast-track* en la gestión de la construcción, que permite solapar el proceso de diseño y la ejecución de la obra, superponiendo actividades que normalmente se realizan en una secuencia rígida, y reduciendo así los tiempos de ejecución).

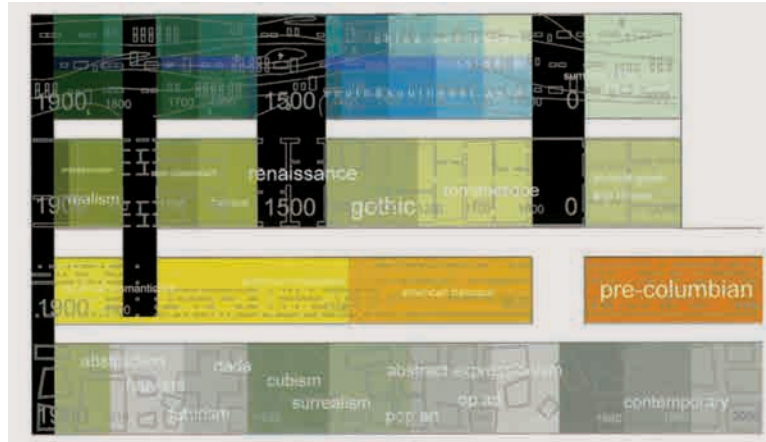
De esta variabilidad y mutabilidad programática deriva la necesidad de deconstruir los arquetipos existentes más que el planteamiento de otros nuevos. En este sentido, la gestión informativa se puede considerar como un “recurso científico”

del que se valieron los primeros escritores realistas del siglo XIX con el objetivo de dar credibilidad a sus novelas (véase el capítulo 1). Esta investigación no pretende asociar la cientificidad arquitectónica a una “racionalización absoluta” de los procesos de diseño, y por tanto a una metodología objetiva, sino que quiere incidir en la importancia de la gestión (cualitativa) de la información en un momento en el que la cantidad impera por encima de la calidad. En definitiva, lo que aquí se sugiere es la necesidad de reconocer qué información es estrictamente esencial en un proyecto.

1, 2 En la década de 1960, y a propósito del desarrollo de la arquitectura inglesa en la época de posguerra, Royston Landau¹ reflexionaba sobre el papel de la información en el contexto arquitectónico. Respecto al proyecto O.C.H. (Oxford Street Corner House, 1966) de Cedric Price, lo definía como una “máquina de información para más de 5.000 personas, que contenía amplias facilidades de telecomunicaciones y equipos para el almacenamiento de información”.² La obra de Price puede considerarse perfectamente como una colección de propuestas para nuevos arquetipos.

Para los arquitectos realistas, la gestión de la información es una cuestión personal y específica en cada caso. De este modo, para Sergison & Bates es una metodología basada en el conocimiento de la realidad a partir de la observación, y se traduce en descripciones precisas y una clasificación de varios conceptos.³ Para Caruso & St John conlleva una reflexión sobre la arquitectura en términos históricos, con un conocimiento profundo del ámbito artístico. En muchos de los proyectos de Lacaton & Vassal⁴ la información equivale al conocimiento de las condiciones arquitectónicas y económicas de la vivienda contemporánea. Y para Pau Pérez⁵ y los coautores de sus obras, la base fundamental de la gestión informativa es el dominio de la construcción industrializada y el estudio preciso del programa.

2.1.2 Los MAC y los MACCC (Museos de arte contemporáneo y Museos de arte contemporáneo en la arquitectura/ciudad construida)



3



4

Uno de los arquetipos que más ha evolucionado y mutado en las últimas décadas es el del museo el de arte contemporáneo (MAC). La evolución del MAC se atribuye a dos condicionantes: por un lado la conversión del MAC (y por ende la cultura artística) en un fenómeno de masas, y por otro la “iconización” de su arquitectura. El primero de ellos no solo ha supuesto la “democratización” del arte, con la consiguiente masificación de los espacios museísticos, sino que también ha convertido el museo en un espacio abierto a los investigadores y a la divulgación artística en general. Todo ello ha promovido la interacción arte/artista-espectador (público) haciendo necesaria una reformulación de la identidad arquitectónica del museo. En este punto no hay que olvidar la vocación del MAC de ser “archivo”,⁶ entendido como una herramienta cultural contrapuesta al MAC concebido “como instrumento de negocio”.⁷

A su vez, el nuevo MAC se ha convertido prácticamente en un espacio público y, desde el punto de vista conceptual, en una plataforma de debate sobre la naturaleza de la sociedad contemporánea. En este sentido, la identidad de los museos también forma parte de este debate público en el que sus directores plantean constantes revisiones del arquetipo original.

Fig.3 *Ámbito temporal de la colección del Museo de Arte del Condado de los Angeles (LACMA), Los Angeles, 2001, Rem Koolhaas (OMA)*

Fig.4 *Plataforma enciclopédica, Museo de Arte del Condado de los Angeles (LACMA), Los Angeles, 2001, Rem Koolhaas (OMA)*



5



6



7

Una de las discusiones más trascendentes es la que cuestiona la condición icónica de los MAC y por lo tanto el equilibrio entre la importancia del contenido y el continente que muchos directores decantan hacia el primero.⁸ Uno de los aspectos más influyentes de la identidad del MAC, y que tiene una repercusión en la reconfiguración arquitectónica del arquetipo, es la necesidad de revisar la manera de exhibir las obras de arte (tradicionalmente expuestas siguiendo un discurso cronológico lineal). La visión más contemporánea sugiere una aproximación más transversal, capaz de originar nuevas relaciones históricas e intelectuales. Esta nueva perspectiva, ya aplicada por curadores en la Tate Modern de Londres y en el Reina Sofía de Madrid,⁹ fue planteada por el equipo de OMA en el concurso de la ampliación del Museo de arte contemporáneo de los Ángeles (LACMA). OMA propuso agregar un recorrido transversal al recorrido cronológico tradicional, generando recorridos “anacrónicos” que generaban nuevos conocimientos. Otro factor determinante para la reconfiguración arquitectónica de los MAC ha sido su crecimiento acelerado, no siempre acompañado de la solvencia institucional. En términos de tamaño, el museo ha tenido que crecer tanto física como económicamente debido a la complejidad programática, pero se trata de un crecimiento más bien motivado por la ambición económica que por una necesidad cultural.

3, 4

5, 6, 7, 8, 9

Pero si hay algún MAC que ha sido y sigue siendo un referente para el resto, este es el centro Georges Pompidou de París, inaugurado en 1977. Desde el punto de vista formal es reconocido por su arquitectura *high tech*, y en lo programático fue pionero por su configuración híbrida que incorpora, aparte del programa museístico, una biblioteca y un centro de investigación acústica y musical. Y en lo urbano, destaca la apuesta por una gran plaza como reafirmación de la identidad pública del museo. En este sentido, fue un proyecto que legitimó otras actuaciones modernas

Fig.5 Solar del Centro Pompidou, vista oeste, 1969

Fig.6 Vista aérea del Centro Pompidou, París, 1970-1977, Renzo Piano y Richard Rogers

Fig.7 Propuesta para el Centro Pompidou, París, 1971, Moshe Safdie



8



9

en la ciudad construida apoyadas en la definición de nuevos espacios públicos. La propuesta de Richard Rogers y Renzo Piano proponía asignar la misma ocupación al centro que al espacio público, y que la planta baja se concibiera como una extensión de la plaza. La idea de un gran espacio público frente al museo se impuso a otras más densas, como el edificio perforado de Moshe Safdie que colmataba el solar del concurso y proponía un espacio público semicubierto. Los accesos al edificio no son evidentes, es decir, no hay una única puerta como sucede habitualmente en la arquitectura clásica, sino que los accesos (tanto en la fachada este como oeste) los sugiere un porche longitudinal que da a la calle o a la plaza.

El Pompidou simbolizó la desacralización del arte y la desmonumentalización de la arquitectura del museo. Desde Joan Fuster¹⁰ a Jean Baudrillard,¹¹ se ha puesto en duda la naturalidad de la creación ex profeso para los espacios museísticos, y se ha criticado la excesiva desvinculación del arquetipo "museo" como herramienta verdaderamente cultural. Y, de ahí, se ha criticado también la arquitectura de los museos. El Pompidou, por ejemplo, no es un proyecto del realismo crítico en lo que respecta al uso del lenguaje en relación al contexto, pero sí lo es por su vocación pública y urbana, y por la capacidad de generar una simbiosis entre la arquitectura y ciudad en ambos sentidos.

La cultura europea, más bien local, ha ayudado a preservar la identidad original de los MAC a través de los museos de arte contemporáneo ubicados en la arquitectura/ciudad construida (MACCC). Este carácter culturalmente más original se ha preservado, en parte, gracias a las reanimaciones arquitectónicas¹² en edificios industriales existentes¹³ que han sentado las bases de la reactivación de áreas urbanas. Proyectos como la Tate Modern en Londres, el Palais Tokio en París, el

Fig.8 Plaza Georges Pompidou

Fig.9 Vista interior del Centro Pompidou, París, 1970-1977, Renzo Piano y Richard Rogers

Life en Saint Nazaire o el Centre de Cultura Contemporània en Barcelona, son ejemplos de la materialización de nuevas interfaces urbanas y en consecuencia de la continuidad urbana. En estos proyectos, la reubicación de los accesos es crucial, ya que no solo define la naturaleza de un arquetipo actualizado, sino que plantea un nuevo tipo de situación urbana.

10, 11

En el año 2000 la Tate Modern estableció otra referencia para los MACCC con la reutilización de una central eléctrica en desuso y haciendo posible en esta situación el compromiso urbano. La Tate Modern se ha consolidado como una versión de la arquitectura icónica más popular, más próxima y abierta a la sociedad (y con una gran carga crítico-realista). Al igual que la Tate, las intervenciones en otros edificios heredados de la revolución industrial europea fijaron un punto de partida para el crecimiento interno de las ciudades. Este proyecto emblemático puso en tela de juicio la demolición de edificios industriales susceptibles de albergar nuevos usos que podrían ayudar a consolidar la identidad de las ciudades. Con frecuencia, las condiciones estructurales, espaciales y constructivas de estos edificios permiten una flexibilidad programática que muchos MACCC han sabido aprovechar. En la Tate, la proximidad del río Támesis y de la catedral de Saint Paul en la otra orilla influyó en la concepción de los espacios del River Bank. Ya en el concurso se proponían zonas verdes y patios de esculturas como espacios públicos que habilitaban los accesos en varias fachadas y reactivaban urbanísticamente la zona. En la versión construida de la Tate hablaríamos más bien de "bocas," entendidas como prolongaciones del espacio público hacia el interior del edificio. La creación de zonas porticadas aprovechando el grueso de los muros de ladrillo conforma diferentes accesos en la fachada del río. En la fachada lateral oeste, una gran boca da acceso a la rampa que desemboca en la Sala de turbinas. En el concurso ya se proponían accesos múltiples en todas las fachadas para



10



11

Fig.10/11 *Tate Modern*, Londres, 1996-2000, Jacques Herzog y Pierre de Meuron

reactivar el contexto próximo. En el análisis de estos MACCC identificamos distintas formas de reutilización arquitectónica y, sobre todo, estrategias de reinserción urbana que mejoran el entorno inmediato. El Palais Tokio de París (2001) y el Neues Museum de Berlín (2009) recogieron el testigo de la Tate y aportaron otras maneras de entender los MACCC; tanto el primero, con una estética más *povera* y mostrando el espacio descarnado, como el segundo, mostrando la biografía tatuada en sus muros, reconocen la identidad existente y la revalorizan.

El MACCC es una de las tipologías preferidas del realismo crítico, ya que permite poner en práctica la idea de reanimación arquitectónica. En el contexto del arquetipo MAC, ha sido un ejercicio recurrente que ha prolongado la existencia de muchos edificios en desuso, especialmente en zonas industriales obsoletas. En este momento cabe recordar el vínculo que históricamente ha mantenido el realismo con el arte (véase el capítulo 1), y especialmente cómo esta relación se ha materializado a partir de la década de 1980 a través de diversos proyectos arquitectónicos. Tal y como recogen las entrevistas de esta investigación a arquitectos del realismo crítico, esta relación arte-arquitectura se ha formalizado de tres maneras: con la colaboración profesional entre un artista y un arquitecto; con el encargo del taller de un artista, y por medio del encargo de un museo o una galería de arte. En el último apartado de este subcapítulo se hace una referencia especial a los MACCC, incidiendo sobre todo en la capacidad de este arquetipo de generar interfaces urbanas. Más allá de su apariencia, de su estilo e incluso de su revisión arquetípica, los MACCC son una oportunidad para ensayar experiencias arquitectónicas en la ciudad construida. Por esta razón, el siguiente apartado analiza la naturaleza de los accesos a los MACCC y del espacio creado entre la arquitectura y la ciudad.

2.1.3 El MACCC como interfaz urbana

En un MACCC, la reubicación del acceso es una decisión que afecta tanto a la configuración del propio museo como a la identidad del espacio público, y más concretamente a la identidad de la interfaz urbana en términos de pertenencia (véase el capítulo 5). Esta operación consiste en resituar el centro de gravedad del edificio (el inicio y el final del recorrido), punto clave en la organización de un MAC. Cuando la identidad arquitectónica e histórica del edificio preexistente está muy consolidada, lo más habitual es que el MACCC la respete planteando un “acceso invisible”. Por ejemplo, si reflexionamos sobre los accesos de la Tate Modern (Herzog & de Meuron, 2000), del Palais Tokyo (Lacaton & Vassal, 2001) y del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB) (Viaplana & Piñón, 1990-1993), nos damos cuenta que los accesos son poco visibles, aunque estratégicamente son claros y precisos. Los accesos principales a la Tate están en la base de la chimenea, y en la “gran boca” situada en la fachada oeste y que acondiciona el acceso a la monumental Sala de turbinas. En la Tate, la abertura de los accesos no cambia en exceso la apariencia del edificio, y es la propia urbanización que rodea el edificio la que organiza la circulación. En el Palais de Tokyo se conserva la entrada original, pero en la fachada lateral se habilitan una serie de rampas que ayudan a transformar la zona del bar, juntamente con el vestíbulo y la tienda, en un espacio público interior. En el CCCB, el acceso al Pati de les dones no anuncia ninguna intervención; solo cuando se está en el interior del patio se visualiza la nueva fachada de vidrio que cierra uno de los costados; y una ligera inclinación del



12



13



14



15

suelo sugiere la situación del acceso en la planta sótano. Como en los dos casos anteriores, la nueva intervención respeta la esencia de la arquitectura original.

- ¹² En la Lisson Gallery 1 (LG1), como en la Tate, podríamos decir que el acceso es casi imperceptible. La escala del contexto, mucho más doméstica que en los tres casos anteriores, incita a proponer una entrada a través de una pequeña puerta. En el Life de Saint Nazaire,
- ¹³ una antigua base de submarinos construida por el ejército alemán durante la Segunda Guerra Mundial, la estrategia es muy parecida a la de la Tate, y las aberturas también se ejecutan con la intención de dotar al edificio de un carácter público. La habilitación de un nuevo acceso a la cubierta a través de una rampa y las perforaciones en la planta baja (cerca del nivel del agua) materializan la idea de recuperar el edificio desde el punto de vista urbano y territorial. Si comparamos los ejemplos citados hasta el momento con el Pompidou, podemos reconocer la misma voluntad de no definir un acceso único sino múltiple, y así promover al máximo la simbiosis entre lo público y lo privado, entre lo exterior y lo interior.

- La reubicación de los accesos en los MACCC responde a una estrategia vinculada a la naturaleza del contexto. En la LG1 el acceso lo define la calle (y se produce a través de una pequeña puerta anónima); en el Palais Tokyo, la naturaleza urbana del centro de una gran ciudad (a través de la puerta original y de rampas nuevas); en la Tate Modern y en el Life, el contexto de “la periferia” a la orilla de un río o del océano (mediante perforaciones, porches y rampas, recuperando en ambos casos una visión panorámica de la ciudad). El nuevo acceso a los MACCC depende del contexto específico de la ciudad, pero también en gran medida de las condiciones y posibilidades del edificio existente y, sobre todo, de la adaptación del programa al

Fig.12 *Lisson Gallery 1*, Londres, 1986, Tony Fretton

Fig.13 *Palais de Tokyo*, París, 2001, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.14 *Le LIFE, Centro de creación artística*, Saint-Nazaire, 1998, Manuel de Solà-Morales

Fig.15 *Centro de Cultura Contemporánea (CCCB)*, Barcelona, 1990-1993, Albert Viaplana y Helio Piñón

mismo. En todo caso, la naturaleza del acceso, del *hall* de entrada y de lo que en este caso denominamos interfaz urbana, es la de un espacio a caballo entre lo público y lo privado donde la idea de frontera es ambigua. Esta naturaleza “confusa” (e intencionada) está presente en los vestíbulos del Pompidou, de la Tate Modern
15 (la Sala de turbinas), del Palais Tokyo, del Life y del CCCB.

Este espacio intersticial entre el museo y la ciudad no solo se genera en la planta baja, sino que también se traslada a otras plantas con la voluntad de expandir la condición urbana en altura (como proponían los Smithson en algunos de sus proyectos). En la Tate Modern esta expansión se lleva a cabo por medio de la recuperación de ventanas y otras aberturas propuestas
17 a tal efecto; en el Palais Tokyo, con las grandes puertas (en correspondencia con las nuevas rampas de acceso); en el Life, con las perforaciones en los alveolos de hormigón y con la conexión visual (transversal) entre dos costados del edificio, y
19 en el CCCB, con el gesto que sugiere el cerramiento del Pati de les dones, que proporciona una visión (inesperada) del mar y el *skyline* de la ciudad.



16



17



18



19

Fig.16 *Lisson Gallery 1*, Londres, 1986, Tony Fretton

Fig.17 *Palais de Tokyo, Centro de Creación Contemporánea*, París, 2001, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.18 *Le LIFE, Centro de creación artística*, Saint-Nazaire, 1998, Manuel de Solà Morales

Fig.19 *Centro de Cultura Contemporánea (CCCB)*, Barcelona, 1990-1993, Albert Viaplana y Helio Piñon

NOTAS

¹ Royston Landau, “Nuevos caminos y posibles perspectivas”, en *Nuevos caminos de la arquitectura inglesa*, Blume, 1969, pág. 12: “El efecto ejercido sobre el arquitecto por el acelerado crecimiento de la información y de los conocimientos no ha servido (como han supuesto algunas metodologías) para incrementar la convicción o aplomo arquitectónico, sino que, por el contrario, ha provocado un acrecentamiento de la incertidumbre. Esto no resulta difícil de entender, ya que cualquier nuevo incremento cognoscitivo va siempre acompañado de un aumento en el discernimiento de nuestra ignorancia. Cada vez somos más conscientes de cuánto nos queda por conocer”.

² Ídem, “Transferencia de las informaciones”, en *Nuevos caminos de la arquitectura inglesa*, op. cit., págs. 107-108.

³ Jonathan Sergison y Stephen Bates, *Papers 2. Sergison Bates Architects*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

⁴ Anne Lacaton, Philippe Vassal y Frédéric Druot, *PLUS. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

⁵ “Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales de Reus, Pau Pérez, Anton M. Pàmies y Anton Banús”, *Tectónica*, núm. 5 (mayo-agosto 1997).

⁶ Bartomeu Marí, “Los museos y los ‘papeles’ del abuelo”, Suplemento *Babelia, El País*, 13.3.2010: “La diferencia entre un archivo y un museo está en la visibilidad y en la capacidad de articular ideas que generen opinión y acción. Un archivo no es su contenido material, analógico y digital, sino el uso que se haga de él. Y un museo no es solo sus salas de exposición repletas de objetos, imágenes o narraciones, sino una idea dedicada a la educación, al cambio de los valores dominantes.”

⁷ José Lebrero Stals, “Del museo a los museos”, *On Translation*, MACBA. Barcelona, 2002, pág. 56: “¿Qué labor pertinente está reservada, a inicios de siglo, para el museo de arte contemporáneo, cuando es evidente que conservar no es suficiente, que investigar casi nunca es posible y que mostrar se ha convertido en un perverso juego al servicio agendas y objetivos opacos?”

⁸ Patricia Tubella, “Mi ciclo había llegado a su fin”, Entrevista a Vicente Todolí, Director de la Tate Modern, *El País*, 18.03.2010: “Los museos que entran en ampliaciones tienden a olvidar el aquí y el ahora, a concentrarse excesivamente en el edificio, con lo cual sus contenidos se resienten. El edificio es un continente y a mí me interesa el contenido, la actividad. El museo para mí no es el edificio, sino el programa, suceda o no en su interior.”

⁹ Isabel Lafon, “Cada museo escribe su historia del arte”, *El País*, 10.01.2010: “Borja-Villel presentó *La colección reescrita*, un nuevo montaje del millar de piezas que exhibe el centro según un ideario que se aparta de la cronología lineal y de las salas dedicadas a un solo artista. Una historia del arte escrita con una ‘nueva cartografía’, según Borja-Villel, porque ya no solo se centra en Europa y Estados Unidos, sino que recupera artistas y movimientos de otros lugares, como Latinoamérica.”

¹⁰ Joan Fuster, *El descrèdit de la realitat*, El observador, Barcelona, 1991: “La vanidad de pintar para los museos es demasiado reciente en nuestros hábitos culturales para que valga tanto la pena tenerla en cuenta. (1954)”

¹¹ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978.

¹² En esta investigación, la definición de “reanimación arquitectónica” se refiere a la intervención (rehabilitación y reprogramación) en un edificio existente con el objetivo de volver a integrarlo en el tejido urbano.

¹³ Ole Scheeren, “Museum:Economy”, *Content. AMOMA*, 2004, pág. 253: “El objetivo del museo se convirtió en ser el más grande, el mejor.” “Mientras que los museos y sus ampliaciones en América han construido una nueva flota resplandeciente para expandir sus edificios y su presencia corpo-cultural (dentro y fuera de Estados Unidos), Europa adoptó una estrategia alternativa –en parte camuflaje, en parte compromiso– para satisfacer su propia necesidad de representación cultural, basada en la reutilización de estructuras industriales abandonadas.”

2.2 PROYECTOS DEL REALISMO
CRÍTICO CONTEMPORÁNEO:
UNA MIRADA TRANSVERSAL



1

El primer bloque de la investigación ha analizado la pluralidad de los realismos contemporáneos y ha acotado el ámbito conceptual y geográfico del realismo crítico. Para este ejercicio se han recorrido retroactivamente los realismos posmodernos de la década de 1980, los realismos de posguerra de las décadas de 1950 y 1960, y los realismos artísticos, literarios y arquitectónicos del siglo XIX (capítulo 1.1 y 1.2). Precisamente el estudio de los realismos del siglo XIX ha fijado un punto final y un punto de partida para la definición del realismo crítico arquitectónico. Los capítulos 1.3, 1.4, 1.5, 1.6. y 1.7 desarrollan las condiciones que han permitido fijar una primera definición fragmentada del realismo crítico. La segunda parte de la tesis comenzaba con un estudio sobre la idea genérica de arquetipo arquitectónico contemporáneo, y más específicamente con el análisis del museo de arte contemporáneo en la arquitectura/ciudad construida (MACCC). El objetivo ha sido estudiar, a partir de un análisis comparativo de diferentes MACCC, la naturaleza de un arquetipo concreto desde la perspectiva crítico-realista.

Este capítulo de la investigación propone el estudio de una colección de proyectos del realismo crítico pertenecientes principalmente a las décadas de 1980, 1990 y 2000, la mayoría construidos en el contexto cultural inglés, francés y español. La elección de estos tres ámbitos se fundamenta, por una parte, en la relación histórica que estas culturas han establecido entre sí a través del realismo y, por otra parte, en los vínculos

Fig.1 Nueva Europa "Todas nuestras Europas precedentes...reducidas a Blueurope." "En vez de sugerir una homogeneidad no deseada, Europa debería insistir en la riqueza de su diversidad..."AMO Europa, evitar una nueva Babel, 2002, Rem Koolhaas (OMA)



2



3



4

establecidos con los realismos decimonónicos y los de posguerra. Se trata de una relación (estrictamente) europea, tal y como se explica en el capítulo 4 a propósito del desarrollo de la idea de ámbito supralocal, o en algunos de los escritos periodísticos de Josep Pla como los que recoge *El Nord*.¹ Las arquitecturas del realismo crítico en Inglaterra, Francia y España tienen en común una actitud crítica que se diferencia por el modo en que se materializan. En términos lingüísticos, podríamos afirmar que los tres realismos críticos estudiados no guardan mucha relación, pero todos ellos comparten la reutilización de otros lenguajes con una idea común: no pretender ser, a priori, originales.

Existen otras culturas europeas como la suiza o la portuguesa, por ejemplo, que también permitirían explicar y acotar la actitud crítico-realista. En la colección de este capítulo podríamos incluir proyectos de Diener & Diener (con quien Tony Fretton o Jonathan Sergison se sienten muy identificados) o de Álvaro Siza (que ya ha sido citado en el capítulo 1.7). Pero la intención ha sido establecer una relación (europea) transversal y acotada con el objetivo de limitar el estudio a tres culturas, lo más diferenciadas posible, representativas de tres formalizaciones del realismo crítico.

En el ámbito nacional también podrían haberse incluido proyectos como el espacio transmisor del túmulo en Seró de Toni Gironès (2007-2012), el jardín de infancia en Pratsdip de Nuria Salvadó y David Tàpies (2007-2010), la casa en Gualba de H Arquitectes (2007-2009), la escuela la Bóbila de Jordi Badia (2010), o el Hábitat almacén de XNF Arquitectes 2011, todos ellos en la línea del realismo crítico inglés (comunicativo y romántico). Pero la voluntad ha sido estudiar este contexto a partir de proyectos del realismo crítico menos vinculados al uso del lenguaje como elemento estructural del proyecto, y en cierto modo con una actitud realista más radical.

Tres emplazamientos en la ciudad (europea) construida:

Fig.2 *Lisson Gallery 1-2*, Londres, 1986-1992, Tony Fretton

Fig.3 *Casa Latapie*, Floirac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.4 *Remodelación de la fábrica La Llauna*, Badalona, 1984-1986, Enric Miralles y Carme Pinós

2.2.1 Diálogos crítico-realistas

Esta mirada transversal norte-sur (sin que importe el sentido) relaciona proyectos de tres culturas diferentes estableciendo conexiones locales y reconociendo interferencias globales. Los proyectos se explican a partir de las diferencias y los parecidos entre distintos realismos críticos. Se han estudiado: viviendas unifamiliares, bloques de vivienda, galerías de arte, escuelas, espacios públicos, museos de arte contemporáneo, edificios de oficinas, edificios religiosos, etc., hecho que evidencia que la naturaleza del programa no es un condicionante para desarrollar la actitud crítico-realista.

Los proyectos analizados se ubican principalmente en contextos construidos. Los emplazamientos son o bien zonas industriales obsoletas y revitalizadas, o bien periferias urbanas fagocitadas por el inevitable crecimiento de la ciudad (todas ellas escenarios del *dirty realism* arquitectónico de la década de 1980). Pero en algunos casos los edificios también se ubican en centros históricos y en áreas periféricas urbanales. A menudo los proyectos del realismo crítico deben afrontar la más que usual presencia de preexistencias construidas, ocupándolas, transformándolas o, a veces, derribándolas necesariamente. Son pocas las veces que se da la oportunidad de partir de cero en un vacío urbano. El lenguaje de las preexistencias condiciona el lenguaje de la nueva arquitectura, pero a la vez también es un punto de referencia del que pueden surgir nuevas formas de expresar y comunicar la arquitectura. Pero en la arquitectura, como el ejercicio de sustitución que es,² incluso partir de un vacío implica una reconsideración del lenguaje.

De entre todos los proyectos analizados en la investigación, se han elegido tres con el objetivo de profundizar sobre varias cuestiones del realismo crítico. Estos tres proyectos reafirman la idea de una mirada culturalmente transversal, y ayudan a estructurar la discusión sobre el realismo crítico ampliándola incluso hacia otros proyectos u otras culturas. La Lisson Gallery (Londres, 1986-1992) diseñada por Tony Fretton, la casa Latapie (Burdeos, 1992-1993) de Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, y la escuela La Llauna (Badalona, 1984-1986) de Enric Miralles y Carme Pinós, representan, respectivamente, la cultura británica, francesa y española. Construidas con pocos años de diferencia, estas tres "óperas primas" expresan tres maneras distintas de entender y manifestar la actitud crítico-realista. Aunque en general la investigación pretende ocuparse de proyectos y no de arquitectos, es importante señalar que estos últimos han llegado a ser, desde un ámbito cultural y arquitectónico concreto, un referente local e internacional.

El debate sobre estos proyectos se ha estructurado a partir de parámetros crítico-realistas estudiados en los siete primeros capítulos: la naturaleza informativa del realismo crítico (entendida como referencia cultural y arquitectónica); el alcance geográfico de esta actitud; el diálogo entre arquitectura y ciudad y la definición de sus límites; la relación entre arquitectura y usuario; la construcción del tiempo por medio de la elección del material y el lenguaje arquitectónico, y la naturaleza espacial de la arquitectura. En todo caso, no todos los proyectos responden de una forma estricta al cumplimiento de dichos parámetros, sino que lo hacen de una forma global.



5



7



6

Estos tres primeros proyectos son intervenciones en arquitecturas existentes: una antigua fábrica de pinturas en el suroeste de Londres, una antigua casa-patio en el centro de Burdeos y un depósito de agua del siglo XIX diseñado para abastecer el riego del parque de la Ciutadella en Barcelona. En el primer caso, el nuevo programa consta de estudios, oficinas y unos pequeños apartamentos ubicados sobre la última planta de la fábrica, así como un pequeño bloque de viviendas que completa el conjunto; el proyecto de Burdeos consiste en la adecuación de un apartamento dúplex en una antigua casa del casco antiguo; y el tercero, la Biblioteca universitaria Jaume I, se ubica en la estructura porticada de albañilería que soporta el gran depósito de agua. En los tres casos los proyectos mantienen la esencia, el espacio, la apariencia, la construcción y la estructura original superponiendo, añadiendo o insertando nuevas arquitecturas. E incluso practicando incisiones

precisas, como los cinco lucernarios centrales del Depósito de las Aguas o las diferentes aberturas en la bodega de la casa Cotlenko. La intervención de Londres recupera la relación del edificio con la ciudad y el río Wandle gracias a la construcción del pequeño bloque de viviendas y a la disposición de unas terrazas y un corredor abierto en los apartamentos superpuestos a la fábrica (un homenaje a la escuela de arquitectura de Bath y a los Robin Hood Gardens de los Smithson). El apartamento Cotlenko y la Biblioteca Jaume I son intervenciones esencialmente interiores, poco evidentes desde el exterior. La nueva materialidad establece relaciones con el contexto y la arquitectura existente: el complejo de Londres remite a la naturaleza industrial y a los edificios de las décadas de 1950 y 1960; y en la biblioteca, las grandes vidrieras subrayan la relación interior-exterior, mientras que las estructuras prefabricadas se colocan delicadamente tangentes a los muros de albañilería. En los tres proyectos la calidez de los materiales y la proporción humana de la arquitectura invitan a experimentar el espacio de una forma personalizada.

Fig. 5 *Complejo de usos múltiples*, Wandsworth, Londres, 1999-2004, Jonathan Sergison y Stephen Bates

Fig. 6 *Apartamento Cotlenko*, Burdeos, 1988-1990, Jacques Hondelatte

Fig. 7 *Biblioteca Jaume I "Depósito de las aguas"*, Barcelona, 1992-1999, Lluís Clotet e Ignacio Paricio



8



9



10

Un antiguo edificio victoriano en el centro de Cardiff, una fábrica en desuso a orillas del río Drac en Grenoble y una nave industrial en un barrio periférico de Mataró, dieron lugar a tres intervenciones distintas. En The Depot se propuso un proyecto arquitectónico basado en el compromiso social e intelectual, y se invitó a los artistas a participar en el proceso abierto de diseño. Le Magasin, a petición de la administración, fue el resultado de una intervención mínima que habilitaba una antigua fábrica como centro de arte provisional. El centro se concibió como un espacio expositivo donde los artistas también podían desarrollar su actividad en unas cajas climatizadas que funcionan como galería, auditorio, sala polivalente, administración, librería o

como talleres. En el Pla d'en Boet se reconvirtió una nave en ruinas en un pabellón polideportivo que conservaba el carácter industrial original. El lenguaje utilizado enfatizaba la condición poco unitaria de los ambientes periféricos a partir de la idea de fragmento, marcando las juntas de los materiales con la voluntad de diferenciar su naturaleza distinta. En los tres casos la gestión informativa opera de una forma diferente. En Cardiff se entiende a partir del reconocimiento del valor de la arquitectura original en relación al contexto, y por la gestión abierta y social del programa; en Grenoble se traduce en una gestión económica optimizada en lo que se refiere al concepto arquitectónico, político y social. Y en Mataró, en un barrio en el que conviven bloques de viviendas y naves industriales, la gestión informativa reconoce el lenguaje industrial sin renunciar al carácter próximo y público del nuevo equipamiento, integrado en el contexto. Las tres intervenciones responden a la voluntad de expresar una materialidad verdadera, asumiendo la identidad de la arquitectura original y potenciando la idea de pertenencia y de atemporalidad a través de la construcción del tiempo (véase el capítulo 1.6).

Fig.8 *The Depot, Cardiff, 2003-2005, Adam Caruso y Peter St John*

Fig.9 *Rue des arts, Le Magasin, Centre National d'art contemporain, Grenoble, 1986, Patrick Bouchain*

Fig.10 *Polideportivo Pla d'en Boet, Mataró, 1982-1985, Josep Lluís Mateo*



11



12



14



13



15

La voluntad de todos estos proyectos ha sido dotar a la vivienda social de una calidad que habitualmente se les niega por su condición. Todos ellos reivindican una mayor superficie para la vivienda, una mejor naturaleza espacial y una relación de pertenencia con la ciudad. Los proyectos de Argenteuil-Bezons y de Madrid responden a una estrategia parecida que busca protegerse del intenso tráfico de la zona a través de la construcción de galerías que amortiguan el ruido. Ambas responden a la dureza del contexto con un acabado metálico que les confiere un fuerte carácter atemporal. En ambos casos la ventilación cruzada y el espacio relativamente generoso de las viviendas dignifican esta tipología. La fragmentación volumétrica

de los dos proyectos controla la escala global y se convierte en una herramienta que ayuda a integrararlos en el contexto. En Argenteuil-Bezons, los espacios comunes (interiores y exteriores) son lugares resguardados, a caballo entre lo público y lo privado. Las galerías de Argenteuil-Bezons (también las de Madrid) y el acceso a las viviendas a través de un pasillo posterior se reproducen en el proyecto de Saint Andreu; este edificio muestra su vocación social habilitando los espacios comunitarios como unos puntos de encuentro reales, y ofrece una respuesta integrada al contexto basándose en la dignificación de lo "ordinario". En este sentido, Saint-Ouen es un proyecto de referencia que logra crear una riqueza espacial entre sus dos edificios que se reeditaría en Nîmes y en Argenteuil-Bezons.

- Fig. 11 *Viviendas sociales en Saint-Ouen*, París, 1983-1987, Jean Nouvel
 Fig. 12 *Viviendas experimentales Nemausus*, Nîmes, 1985-1987, Jean Nouvel
 Fig. 13 *Viviendas sociales en Argenteuil-Bezons*, París, 1990-1993, Jean Nouvel
 Fig. 14 *Edificios de viviendas en la M-30*, Madrid, 1989-1993, Iñaki Ábalos y Juan Herreros
 Fig. 15 *27 viviendas de protección oficial de alquiler para jóvenes*, Barcelona, 2007, Emiliano López y Mónica Rivera



16



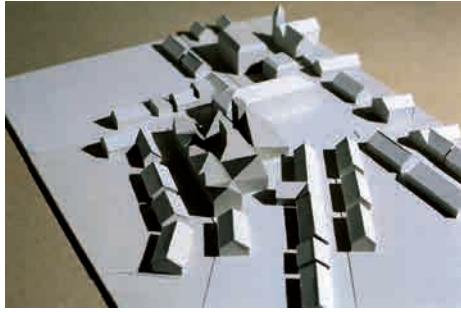
17

En este caso se contraponen dos espacios públicos: un proyecto y un “no-proyecto”, un contexto histórico y un contexto residencial “ordinario”. Si bien de entrada podríamos poner en duda la comparación, la voluntad de preservar la identidad del lugar vincula ambos proyectos. En Stortorget, un proyecto que demuestra la supralocalidad del realismo crítico, esta voluntad se materializa con la recuperación del vacío inicial asociado a los campos de cultivo de la zona. La materialidad histórica de las piedras autóctonas, reordenadas en el pavimento de la plaza, construye una cotidianidad propia. En Léon-Aucoc, la identidad se reafirma con la decisión de no intervenir en el espacio público conservando árboles, bancos y el suelo de tierra sin pavimentar.

Los dos proyectos parten de la estrategia de no añadir elementos innecesarios, es decir, de construirse desde lo esencial, una de las premisas del realismo crítico en términos informativos, espaciales y materiales (aunque a veces en Stortorget es necesario resolver detalles constructivos complejos). En Stortorget la identidad se afirma potenciando el vacío urbano y concentrando el esfuerzo material y constructivo en el plano del suelo. A través de las rejillas embebidas en el pavimento se puede escuchar el sonido del agua en escorrentía que discurre bajo la plaza, lo cual se entiende como una estrategia de contextualización. En Léon-Aucoc la identidad se construye (en realidad se preserva) a partir de la decisión de mantener la plaza en su estado original. La intervención arquitectónica se reduce a gestionar los trabajos de mantenimiento del espacio público con el objetivo de preservar su esencia. En estos casos la gestión informativa es histórico-cultural (intelectual) y económico-político-social. En Stortorget la textura urbana es literal en términos materiales, y en Léon-Aucoc la textura urbana ya existe y pertenece al lugar.

Fig.16 *Renovación de una plaza*, Kalmar, 1999-2003, Adam Caruso y Peter St John con la colaboración de Eva Löfdahl

Fig.17 *Plaza Léon Aucoc*, Burdeos, 1996, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal



18



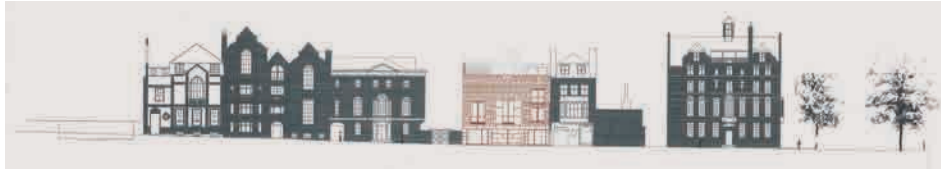
19

El proyecto para el nuevo museo de la historia de Bornholm parece haber existido desde siempre. Se trata de un museo con forma de casa típica ubicado en una ciudad de pequeñas casas. La fachada de ladrillo (de doble hoja) traslada al interior la atmósfera urbana y la materialidad histórica de las calles. Este proyecto demuestra que dentro del ámbito supralocal es posible dar una respuesta arquitectónica y culturalmente integrada en un entorno que no es el habitual para el arquitecto. Por su parte, la casa de la Clota, como el proyecto de Bornholm, es atemporal. Se trata de la rehabilitación de dos casas unificadas por una fachada (con numerosos pliegues) cuya materialidad *povera* y humilde reproduce la de las autoconstrucciones de las periferias metropolitanas. El interior del museo y de la casa definen precisamente la idea de “espacio de en medio”, potenciado en

ambos casos por la luz natural que penetra por lucernarios situados estratégicamente. La materialidad local no solo refuerza la idea de la construcción del tiempo, sino que fomenta el diálogo urbano por medio de una definición volumétrica quebrada y fragmentada. Las dos arquitecturas transmiten una clara sensación de proximidad; en Bornholm gracias a la escala humana del museo, y en la Clota por la calidez de los materiales y los espacios.

Fig.18 *Museo de Historia de la Cultura*, Bornholms, 2004,
Jonathan Sergison y Stephen Bates

Fig.19 *Rehabilitación de una casa en la Clota*, Barcelona, 1997-1999,
Enric Miralles y Benedetta Tagliabue



20



21

En el capítulo 1.6 nos referíamos a la construcción del tiempo a partir de la elección del material y del lenguaje arquitectónico. Estos dos proyectos se relacionan naturalmente con el contexto histórico a través de los materiales y de un lenguaje abstracto. En ambos casos los alzados se han diseñado teniendo en cuenta la globalidad de la fachada urbana. La arquitectura existente proporciona pistas a la composición arquitectónica. En la Red House, como en sus edificios vecinos, se reconoce la importancia de la planta baja, el carácter emblemático y representativo de las galerías y la unidad que conforman la planta primera y segunda. En el Museo de Arte Sacro también existe un eje central que divide la fachada en dos partes prácticamente simétricas. El museo adopta los criterios constructivos de la arquitectura tradicional, organizando su composición a partir de

líneas de piedra y paños encalados. El tono rojizo de la piedra y los tapajuntas de bronce de la Red House, así como el color gris del granito y el blanco del encalado del Museo de Arte Sacro, le confieren una condición anónima y atemporal. La variedad de estilos de la Red House (la planta baja está inspirada en las distribuciones y los espacios del Movimiento Moderno, y la planta primera en las villas renacentistas) constituye una superposición histórica y ecléctica de espacios interiores con un resultado final unitario. En el Museo de Arte Sacro el diálogo urbano es total gracias al concepto de edificio-escalera entendido como una prolongación natural del espacio público. En ambos casos la gestión informativa se fundamenta en un reconocimiento exhaustivo del contexto y en el análisis pormenorizado de los sistemas constructivos tradicionales y modernos. Los dos proyectos consiguen transmitir una sensación de cotidianidad y de proximidad que reafirman la voluntad de pertenecer e integrarse a la ciudad.

Fig.20 *Red House*, Londres, 1997-2001, Tony Fretton

Fig.21 *Museo de Arte Sacro*, A Coruña, 1982-1985, Manuel Gallego



22



23

La influencia de la Tate Modern en las principales decisiones de proyecto del FRAC es evidente y reconocida por sus autores. Pensados con quince años de diferencia, ambos adecuan un edificio industrial como equipamiento museístico. La Tate y el FRAC están constituidos por un “edificio lleno” y un “edificio vacío”. En el caso del FRAC, el vacío es artificial: un clon del edificio existente propuesto ya en fase de concurso. En ambos casos, la vocación pública se interpreta de una forma parecida: la gran rampa de acceso a la Sala de turbinas de la Tate se corresponde con la pasarela del FRAC que atraviesa longitudinalmente el nuevo edificio. La transparencia de este espacio clon, “como una sombra transparente del [espacio]

existente”³ explicita la voluntad de relacionarse con el entorno. La relación con el río Támesis o con el océano Atlántico sugiere en ambos casos un espacio público que funcione como una reverberación exterior de la actividad museística. La apariencia arquitectónica una vez finalizada la intervención en la Tate y el FRAC preserva la esencia original. El FRAC muestra más su carácter industrial e “inacabado” y lo refuerza, por ejemplo, con la previsión de un crecimiento futuro que permita incorporar más forjados a la estructura del nuevo edificio. En relación a la Tate, el FRAC se entiende, desde el punto de vista programático, más como un proceso que como un proyecto terminado en sí mismo.

Fig.22 *Tate Modern*, Londres, 1996-2000, Jacques Herzog y Pierre de Meuron
 Fig.23 *Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC)*, Nord-Pas de Calais, 2009-2013, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

24



25

El pensamiento de Jacques Hondelatte y el de Alejandro de la Sota no difieren tanto como podría parecer en un primer momento. Ambos representan, en términos de Hondelatte, arquitecturas de la *tête*, aunque De la Sota se caracteriza por una mayor capacidad constructiva en la definición de sus proyectos. Pau Pérez opina que no se debería dibujar nada que no se sepa construir, y Lacaton & Vassal, a juzgar por sus decisiones constructivas, parecen secundar esta opinión. Su confianza plena en la industrialización de la arquitectura les permite destinar

más esfuerzos a la repercusión social de la disciplina. Estas dos casas construidas esencialmente en seco están situadas en contextos naturales privilegiados. Ambas se orientan a un paisaje y se funden con él; Lège-Cap-Ferret podría definirse como una casa-árbol, y Castellvell como una casa-terreno. La primera es tan permeable que la naturaleza forma parte de ella; la segunda, más introvertida, se escuda detrás de un sistema de patios (semiexteriores) que recuerdan la naturaleza programática de la sala de estar-invernadero de la casa Latapie. En ambos casos, este reconocimiento de las condiciones y posibilidades reales del clima, así como el oficio en el conocimiento de la construcción, constituyen la base de la gestión informativa. La naturaleza de los espacios semiexteriores dota a estas casas de una identidad personal que las desmarca de arquetipos preconcebidos y convencionales. Los cerramientos de vidrio, sándwich y madera sugieren que en términos de masa estas dos casas pesarían prácticamente lo mismo.

Fig.24 *Casa en Lège*, Cap Ferret, 1998, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
 Fig.25 *Vivienda unifamiliar*, Castellvell, 1998-2004, Pau Pérez y Anton Banús



26



27

El Centro de artes Quay es el resultado de una intervención integral en tres almacenes de cerveza del siglo XIX, y el Museo de arte contemporáneo de Nottingham es un edificio de nueva planta que se integra en un contexto histórico con una topografía accidentada. Ambos tienen una característica en común: la ciudad los atraviesa de diferentes maneras. Los dos edificios parten de la idea de fragmento, pero a su vez se pueden entender como una unidad. La reconversión en el Quay es precisa y radical, y consigue armonizar lo moderno con lo antiguo. En Nottingham,

la condición moderna del edificio no es un impedimento para su integración en el contexto. El diálogo urbano se apoya en la construcción artificial del tiempo (véase el capítulo 1.6) que a su vez se consigue gracias al uso del ornamento y de los materiales, pero sobre todo a partir de la propia textura urbana (capítulo 1.5), con escaleras y pasajes que atraviesan el edificio. La organización fragmentada en diferentes volúmenes que emergen de una base genera un vínculo natural con el contexto, así como la rugosidad de la fachada y la materialidad dorada de ventanas y montantes que evocan los acabados de los edificios georgianos vecinos. Los grandes ventanales, estratégicamente estudiados, permiten ver claramente el interior desde el exterior, a la manera de la Lisson Gallery de Tony Fretton, y a su vez establecen vínculos visuales con el exterior. En el Quay, la materialidad histórica del ladrillo se complementa con la madera robusta, creando un ambiente de cotidianidad manifiesta. La planta baja se relaciona con el río Medina a través de una terraza a la que se asoman la cafetería y una pequeña galería. De esta forma se generan interfaces urbanas (porches, pasajes, puentes...) que retornan la antigua fábrica a la actividad de la ciudad.

Fig.26 *Centro de Artes Quay*, 1998, Tony Fretton

Fig.27 *Nottingham Contemporary*, Reino Unido, 2004-2009, Adam Caruso y Peter St John



28



29

Un museo construido para la Exposición Internacional de 1937 y una base de submarinos construida durante la Segunda Guerra Mundial no parecen tener muchas cosas en común. Pero el Palais de Tokyo y el LIFE actualmente albergan dos centros de creación artística que son referentes de la cultura francesa e internacional. Estos dos proyectos de intervención podrían haber sido diseñados por Cedric Price (de hecho, el Fun Palace es un referente para el proyecto de Lacaton & Vassal). Las dos intervenciones muestran sin complejos una apariencia

arquitectónica poco ortodoxa. Ambos pretenden que el contenido prime sobre la espectacularidad del continente. En el proyecto de París, la naturalidad con la que se muestra la espacialidad y materialidad original es atrevida y poco convencional. En Saint Nazaire, el atrevimiento subyace en la primera decisión: no derribar el edificio y asumir su identidad original, imaginando que puede ser un centro de creación en el presente, en lugar del centro de destrucción que fue en el pasado. La voluntad urbana de los dos proyectos es una de sus condiciones fundamentales. El Palais de Tokyo quiere ser también un espacio público como la plaza Djemaa-el-Fna de Marrakech, y por esta razón las entradas se multiplican. En Saint Nazaire, las acupunturas que posibilitan el acceso al edificio en general y a su cubierta en particular evidencian su vocación urbana. La naturaleza espacial no es impositiva, sino que simplemente reafirma la espacialidad original con una perspectiva humanizada.

Fig.28 *Palais de Tokyo, Centro de Creación Contemporánea, París, 2001,*
Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.29 *Le LIFE Centro de creación artística, Saint-Nazaire, 1998, Manuel de Solà-Morales*



30



31

Desde cierta distancia, estos dos edificios pueden parecer una granja rural y una pequeña fábrica en un área metropolitana. Estos dos equipamientos escolares están contruidos con materiales comunes: hormigón, ladrillo, chapa galvanizada, y un enfoscado y pintado sencillos. La aplicación de los materiales en términos de *strategy and detail* les concede una condición atemporal corroborada diez años después de su ejecución. La fragmentación volumétrica de su arquitectura genera zonas de recreo de diferente dimensión y naturaleza. En Mollerussa, la planta en Y crea tres patios distintos: el de acceso, el polideportivo y el de recreo. La disposición del edificio en el solar pretende crear referencias espaciales propias y un sentido de pertenencia al lugar apoyado en las visuales al paisaje. El edificio de Banyoles,

situado en un entorno urbano periférico, contribuye a ordenar la zona definiendo la alineación de la calle y abriendo distintos patios con una organización en peine. La propuesta espacial en el interior del instituto de Mollerussa optimiza las posibilidades del "espacio de en medio" (véase el capítulo 1.7). En el exterior, la sección escalonada humaniza el edificio en la zona de contacto con el suelo; en Banyoles, la calidad y la dimensión de los patios se regula con la retirada del plano de fachada en planta primera, ampliando la sensación espacial. Los dos proyectos se organizan a partir de la repetición de un módulo. En ambos la gestión informativa consiste en el conocimiento de las condiciones del entorno, el dominio de la técnica a disposición del lenguaje arquitectónico, y la precisión de la propuesta espacial que consigue generar un espacio próximo y confortable con una voluntad no impositiva.

Fig.30 *Instituto de educación secundaria, Mollerussa, 2001, Carme Pinós*

Fig.31 *CEIP Pla de l'Ametller, Banyoles, 2001-2002, José Miguel Roldán y Mercè Berengué*



32



33

La escuela de arquitectura de Nantes es un proyecto crítico-realista que ilustra perfectamente la vocación urbana de la arquitectura. Su mecanismo más evidente para materializar el diálogo urbano es el sistema de rampas de las fachadas sur y oeste, que se van encaramando hasta llegar a la cubierta. La rampa, por su naturaleza arquitectónica y constructiva, se entiende como una calle, como una extensión de la vía urbana. En algunos puntos es completamente exterior, y cuando llega a la cubierta se convierte en una plaza-mirador que parece un espacio público más de la ciudad. La transparencia de los paramentos de policarbonato y vidrio dejan ver y entrever la presencia del entorno. Este edificio sugiere insistentemente su vocación pública y urbana. Su forma fragmentada se adapta al contexto y lo construye. La volumetría establece un diálogo interesante

equiparando las alturas con los edificios vecinos y reorganizando llenos y vacíos intencionadamente. Pero el diálogo con la ciudad no se consigue solo gracias a la materialidad de la fachada o a la posición urbana, sino que también se logra en planta baja con unas grandes puertas correderas abiertas que convierten los talleres en una parte de ciudad. Recurriendo de nuevo a las estructuras de Frei Otto, el edificio ofrece la posibilidad de un crecimiento interno “de la arquitectura” admitiendo la construcción de nuevos forjados como en la estructura del FRAC. En cierto modo, es la misma estrategia que ideó Rem Koolhaas para el “crecimiento interno” del depósito de libros de la biblioteca pública de Seattle. La Escuela de Ciencias Económicas de Reus, por su situación un poco excéntrica respecto al centro de la ciudad, tiene una vocación urbana muy distinta; situada en un “no lugar”, en términos de Marc Augé, se construye como una auto-referencia estructurada a partir de cuatro patios y dos volúmenes (aulas y seminarios) que emergen de un gran zócalo en la planta baja. Su materialidad industrial es muy parecida a la de la escuela de Nantes, pero en este caso la importancia de la vegetación planeada (como en muchos de los edificios de Lacaton & Vassal) y consolidada a lo largo de los años (césped, árboles y trepadoras) modifica y suaviza la crudeza inicial de los elementos prefabricados. El edificio es regular en su fachada norte y se “desdibuja” en la sur con los retranqueos y voladizos que crean zonas de sombra y de recreo. Esta deconstrucción es la misma que en Nantes permite adaptar el edificio a la ciudad. La escuela de Reus es contextual desde el punto de vista climático: voladizos, porches y patios regulan la sombra y la luz de unos paramentos completamente vidriados.

Fig.32 *Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales, Reus, 1991,*
Pau Pérez, Anton M.Pàmies, Anton Banús

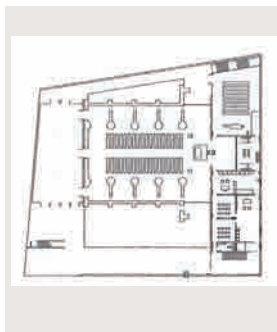
Fig.33 *Escuela de Arquitectura, Nantes, 2003-2009, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal*



34



35



36

Estos dos proyectos están situados en emplazamientos de naturaleza muy distinta: una zona rural en la costa noroeste de Galicia y el centro histórico de la ciudad de Reus. Ambos adquieren una apariencia arquitectónica derivada de la observación del lugar, pero al mismo tiempo son capaces de crear, a partir de la concepción del proyecto, un (auto)contexto nuevo. El CCV aparenta ser una gran casa tradicional (con cubierta a dos aguas) con una materialidad común/ordinaria (casi industrial) resuelta

con hormigón, aluminio y vidrio. El ESIS tiene forma de bloque de viviendas en un extremo (dando continuidad a la fachada urbana) y de equipamiento público en el otro, resolviendo una esquina. Este proyecto resuelve la transición urbana de una iglesia neogótica diseñada por Pere Caselles a principios del siglo xx e inaugurada en 1931, e intenta completar el edificio existente al que le faltaba el atrio, el ábside, el campanario y la casa parroquial. Por este motivo el nuevo programa se divide en dos partes: un bloque en altura (6 plantas), que alberga salas de catequesis y alojamientos para los capellanes (completando la fachada de bloques de vivienda contiguos), y un cuerpo de planta baja más planta primera que abraza el edificio existente creando dos patios que ponen en valor las dos fachadas laterales de la iglesia. La planta baja de este segundo cuerpo admite una ampliación del espacio público que resuelve la esquina y el acceso a la iglesia. En ambos proyectos la vocación de generar un espacio público es fundamental. En el CCV, el espacio público orienta las vistas al océano y estructura la zona situada entre la sala de exposiciones y el auditorio. El programa de planta baja está unido superiormente por un cuerpo de dos plantas (P1 Y P2) que alberga la sala polivalente y la biblioteca. En el ESIS, la vocación urbana radica en la habilidad por resolver unas discontinuidades arquitectónicas y del espacio público con una formalización precisa y radical. En ambos proyectos, la materialidad directa, espartana y atemporal se compensa con un generoso ejercicio de urbanidad, en términos de Manuel de Solà-Morales.

Fig.34 *Casa de la Cultura, Valdoviño, 1981-1993, Manuel Gallego*
 Fig.35/36 *Intervención en la Iglesia de San Joan, Reus, 1991-1996, Pau Pérez, Rafael Bertran y Anton Banús*



37



38

La intervención en una torre de viviendas (habitada) y en una zona deportiva (en uso) requiere una estrategia de actuación que permita seguir desarrollando las actividades en los edificios sin interrupciones. En este sentido la gestión informativa de ambos proyectos es crucial. Para el proyecto de la torre Bois-le-Prêtre, Lacaton & Vassal organizaron reuniones generales y particulares con los vecinos, construyeron un prototipo de vivienda y volvieron

a reunirse con los inquilinos para concretar personalmente el proyecto de actuación. En la zona deportiva de El Papiol, el punto de partida fue un estudio de viabilidad que proponía vincular tres equipamientos deportivos (un campo de fútbol, un pabellón polideportivo y unas piscinas) situados en una misma manzana pero con un uso independiente. XNF propuso una maqueta-*masterplan* que planteaba una intervención por fases de modo que, a medida que avanzaba el proyecto, era posible ir reformulando el programa específico según las necesidades. Durante el proceso, el programa fue desarrollado por el equipo de arquitectos, el ayuntamiento, la Mancomunidad de Municipios del Área Metropolitana de Barcelona y varias empresas de gestión deportiva. Además, aparte de resolver las necesidades propias de los edificios, los dos proyectos proponen establecer una relación con la ciudad. En Bois-le-Prêtre este objetivo se consigue ubicando los usos comunitarios en la planta baja y construyendo un espacio de transición interior-exterior (ensayado en la casa Latapie). En el Papiol, el proyecto es ante todo un espacio público (una actuación paisajística), un paseo peatonal para disfrutar de las actividades deportivas, y debajo del cual se reorganizan todos los servicios. Este proyecto, entendido como una infraestructura, deja varios espacios vacíos (“arquitecturas como solares”, en términos de los autores) que el mismo ayuntamiento gestionará según las futuras demandas de uso.

Fig.37 *Transformación de la torre Bois-le-Prêtre, París, 2005-2011, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal*

Fig.38 *Adecuación de la zona deportiva en El Papiol, Barcelona, 2001-2010, XNF Arquitectes*



39



40



41

2.2.2 Tres proyectos, tres culturas y siete condiciones

Estas tres obras pueden ser consideradas como las tres “óperas primas” de sus arquitectos, y en este sentido son una declaración de intenciones de una actitud arquitectónica. Estas obras construidas en la década de 1980 y principios de la de 1990 pretendían desarrollar una identidad propia, pero también contrarrestar el dominio del posmodernismo clásico⁴ o del *high tech* asentados a nivel internacional. Respectivamente, se reafirmaron a partir de una oposición a la política conservadora de Margareth Thatcher, a partir de un compromiso social centrado en la reconsideración de la vivienda y de la ciudad construida (Lacaton & Vassal y Jacques Hondellette), y a partir de la reconstrucción democrática de un país a través de la arquitectura pública (Miralles & Pinós). Todas ellas apostaron también por una materialidad directa llena de significado y por una concepción del espacio próxima y no impositiva.

En cada proyecto, la gestión informativa se entiende de una forma distinta. En la Lisson Gallery se fundamenta en un posicionamiento político, social y artístico que estructura conceptualmente lo que Marck Cousins denomina una “arquitectura civil”⁵. En la casa Latapie se trata, por una parte, de proponer nuevos estándares de vivienda (en un ejercicio

Fig.39 *Lisson Gallery 2*, Londres, 1992, Tony Fretton

Fig.40 *Casa Latapie*, Floirac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.41 *Remodelación de la fábrica La Llauna*, Badalona, 1984-1986, Enric Miralles y Carme Pinós

comparable al de Jean Nouvel en Saint-Ouen, con la construcción de un 50 % más de superficie sin incrementar el coste de la obra); y, por otra parte, de apostar por una arquitectura informal basada en el aprovechamiento de sistemas constructivos (usualmente utilizados en el ámbito de la agricultura) y en la regulación y el aprovechamiento del clima por medio del diseño arquitectónico. En la Llauna, la información que da pie a las decisiones de proyecto parte de la observación de las condiciones arquitectónicas del edificio existente y de sus posibilidades espaciales, el reconocimiento de las carencias urbanas del contexto, y el dominio de la construcción como base para desarrollar un lenguaje arquitectónico propio. En los tres casos la cultura arquitectónica es una baza definitiva en la complejidad de la gestión informativa. En Fretton, las influencias de James Stirling, James Gowan y Álvaro Siza son tan importantes como las de Jaques Hondelatte, Frei Otto y la experiencia africana para Lacaton & Vassal. En Miralles & Pinós las referencias son realmente diversas: Mélnikov, Le Corbusier, Gaudí, Alejandro de la Sota, Coderch, los Smithson y Albert Viaplana entre muchos otros. En el proyecto de La Llauna, concretamente, se reconocen las influencias específicas de la escuela Catalunya (1981-1983) de MBM en Sant Adrià del Besós (situada muy cerca de La Llauna) y el Instituto de Formación Profesional la Bastida (1981-1983) de Eduard Bru y Josep Lluís Mateo en Santa Coloma de Gramenet.

La supralocalidad es otra condición propia de la práctica de los tres equipos de arquitectos y reafirma la naturaleza continental que ya tenían los escenarios de los CIAM (La Sarraz, Fráncfort, Bruselas, Atenas, París, Bridgewater, Bérgamo, Hoddesdon, Aix-en-Provence y Dubrovnik). En el caso de Tony Fretton, la supralocalidad ha sido una consecuencia de tener que trabajar obligatoriamente fuera de Inglaterra, debido a que el dominio de los arquitectos del *high tech* ha reducido las

Fig.42 *Tietgens Ærgelse*, Copenhague, 2010, Tony Fretton

Fig.43 *Plan urbano para un barrio*, Dublín, 2007, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.44 *Seis viviendas en Borneo Eiland*, Holanda, 1996-2000, Enric Miralles y Benedetta Tagliabue



42

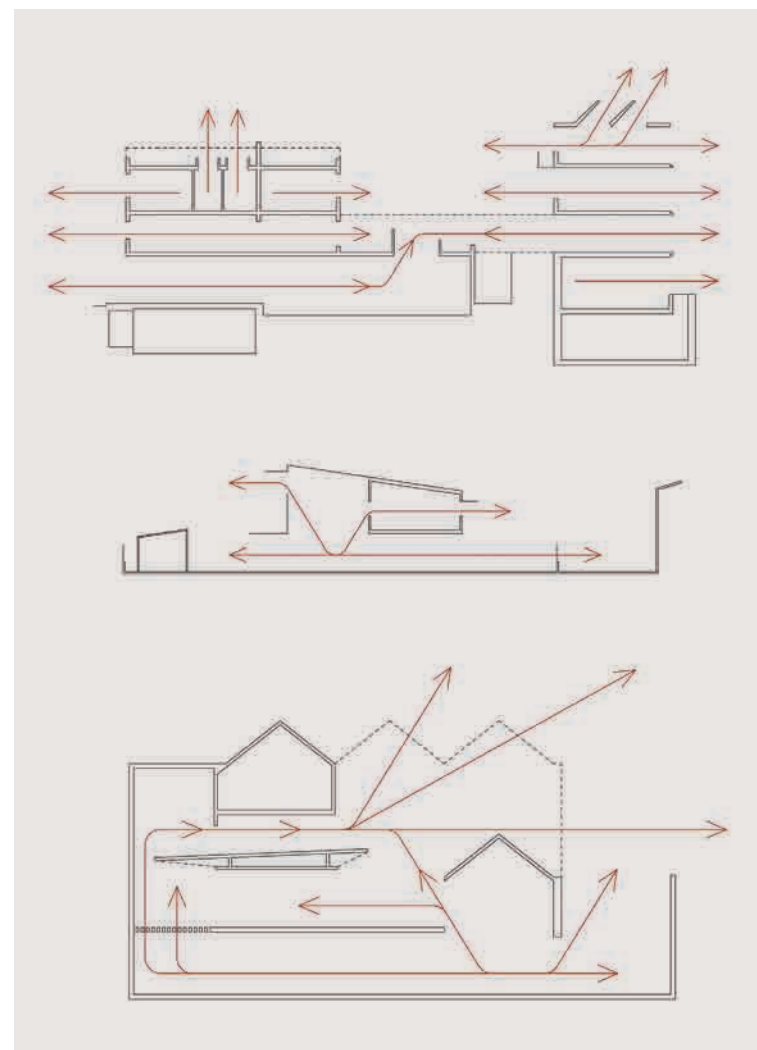


43



44

posibilidades de hacerlo, por ejemplo, en Londres. “En los proyectos situados en contextos urbanos europeos que había que completar (operaciones de *infill*), Fretton hace intervenir por igual las convenciones lingüísticas y espaciales del entorno. Estos proyectos –la Lisson Gallery, la Galería en Hoxton, la casa en Chelsea, los apartamentos en Groningen– aceptan el clasicismo que pervive como un vestigio y que ha influido en la construcción de muchas ciudades en toda Europa, capitalizando al mismo tiempo las contingencias del lugar”⁶ A estos proyectos podríamos añadir otro que en este sentido se puede considerar paradigmático: el edificio de apartamentos y oficinas en Tietgens Aergelse, por su capacidad de integrarse en una cultura que no es la propia. A priori, la arquitectura de Lacaton & Vassal, por su aproximación más informal al realismo crítico, parece que podría adaptarse mejor a contextos desconocidos, pero la realidad demuestra lo contrario. No obstante, la voluntad y el convencimiento de que es posible exportar su arquitectura se demuestra por ejemplo en el concurso para un barrio en Dublín (2007). Este proyecto proponía la densificación de la ciudad basándose en una organización híbrida del programa (oficinas y viviendas), y ensayaba de nuevo los espacios invernadero como herramienta para optimizar las condiciones del clima local. En el caso de Enric Miralles, la voluntad supralocal se materializó en numerosos proyectos y en varios edificios construidos como el Ayuntamiento de Utrecht (1997-2000), la escuela de música de Hamburgo (1997-2000), las viviendas en el puerto de Borneo Eiland de Ámsterdam (1996-200) y el Parlamento de Edimburgo (1998-2002). Todos ellos tenían en cuenta el contexto, y por lo tanto la integración al lugar y a la cultura local, un parámetro fundamental. Sin embargo, la exuberancia del lenguaje formal (no reconocible aún en La Llauna) se impone, en estos proyectos, sobre la voluntad de ser contextual.



45

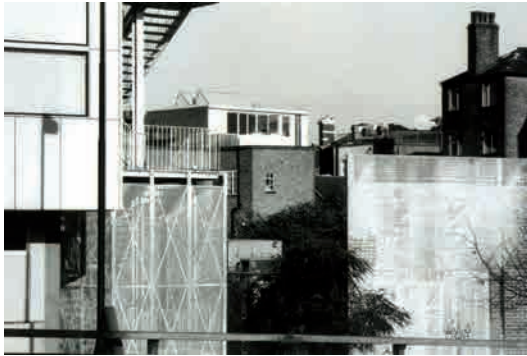
Fig.45 Permeabilidad urbana. Secciones redibujadas (Lisson Gallery 1/2, Casa Latapie, escuela La Llauna), Ferran Grau

Los emplazamientos de los tres proyectos (Londres, Burdeos y Badalona) tienen en común una naturaleza marginal. El contexto se convierte en un referente a partir del cual se proponen estrategias capaces de reactivar la arquitectura en la ciudad construida. Pero independientemente de la marginalidad, la relación con el contexto es diferente en cada caso. En la Lisson Gallery y La Llauna la relación es física y concreta, mientras que en la casa Latapie es abstracta y prototípica (tal y como han demostrado Lacaton & Vassal en proyectos posteriores como la intervención en la torre Bois-le-Prêtre). Las tres secciones redibujadas con el mismo criterio y que acompañan este texto, ilustran la permeabilidad de la arquitectura con respecto al entorno. Una permeabilidad que en la casa Latapie, en concreto, no equivale estrictamente a la idea de contextualidad, sino que simplemente evidencia la aceptación de la naturaleza común del contexto. En la casa Latapie, es su condición ordinaria, entendida en el sentido de Enrique Walker,⁷ la que establece una relación de proximidad con el contexto. En La Lisson Gallery el diálogo urbano funciona en los dos sentidos; es decir, de fuera hacia adentro, y de dentro hacia afuera. Y se hace evidente a través de la transparencia de la planta baja (gracias a la fachada de vidrio que da a la calle (LG2) y al lucernario al final del espacio LG1) y de la planta primera (fachada de vidrio a la calle y balcón “doméstico” de interior de manzana, en la parte trasera, LG2). Lo mismo pasa en La Llauna, donde su capacidad inclusiva (en términos urbanos) se manifiesta en una planta baja entendida como una extensión natural de la calle, y en la voluntad de recuperar las vistas del mar en la planta tercera.

El diálogo urbano se establece en los tres casos a partir de decisiones generales de proyecto y específicamente a través de la definición arquitectónica de la textura urbana. La Lisson Gallery 2 genera la interfaz mediante la fragmentación volumétrica (por plantas) y las distintas alineaciones de los planos de fachada. El espacio invernadero a doble altura de la casa Latapie es el prototipo de una interfaz arquitectura/

ciudad aplicada en proyectos posteriores y que fomenta la “naturalización y verificación” de la arquitectura (como muchas de las renderizaciones “florales” de Jacques Hondelatte). Este espacio puede identificarse en cierto modo con los jardines en altura que Le Corbusier proponía en sus proyectos de vivienda colectiva. En La Llauna, las nuevas carpinterías de madera del edificio modernista se enrasan por el interior para mantener la condición tectónica original. Pero el detalle que mejor ilustra la materialización de la textura urbana es la nueva puerta de acceso, construida en acero y vidrio, que toma como referencia las proporciones y composición de los edificios existentes (zócalo, ventanas, rejas, cornisa, etc.) Su posición, ligeramente rotada respecto al plano de fachada, produce un efecto dinámico que indica claramente el punto de entrada. Cuando la puerta corredera se desplaza, pone de manifiesto el vínculo de la planta baja con el espacio urbano del mismo modo que lo hace la escuela de arquitectura de Nantes de Lacaton & Vassal.

El diálogo urbano y los mecanismos utilizados para fomentarlo (véase el capítulo 5) tienen mucho que ver con la proximidad de la arquitectura al usuario. Esta sensación de proximidad rehúye el carácter impositivo de otras arquitecturas como la del *high tech*, la del posmodernismo clásico o la arquitectura comercial ordinaria (en el sentido de Hans Ibelings) y se entiende a partir de la idea de cotidianidad y de una actitud iconoclasta apoyada en la elección de materiales de uso común. La Lisson Gallery, tanto la primera como la segunda fase, está concebida con la voluntad de crear espacios reconocibles y confortables. Por este motivo, el proyecto se construye como una suma de espacios-habitación coherentes con las pequeñas puertas anónimas de acceso. En la casa Latapie, la cotidianidad viene dada por la naturaleza del programa, obviamente, pero sobre todo por su carácter no impositivo, por la calidez de la madera interior, y por la libertad y flexibilidad de usos del espacio invernadero. En La Llauna, la proximidad y la cotidianidad son dos argumentos básicos para transformar la neutralidad y la impersonalidad de una antigua fábrica en un equipamiento escolar lleno de espacios y rincones



46



47



48

acogedores “en los que poder y querer estar”. La voluntad de traer la luz hasta el centro del edificio a través de paramentos translúcidos y de lucernarios (especialmente en la zona del vestíbulo) responde a la necesidad e intención de humanizar el espacio.

La voluntad de producir una arquitectura próxima en la que el usuario se reconozca se reafirma con las decisiones constructivas y la elección de los materiales. El hecho de que el realismo se apoye en referentes históricos o de que emplee materialidades poco habituales en la disciplina arquitectónica (Lacaton & Vassal), demuestra la preocupación por dar un significado específico a la materialidad más allá de la cultura del Movimiento Moderno. En el realismo crítico, la elección del material guarda una relación directa con la percepción del tiempo, y más concretamente con la voluntad de concebir una arquitectura atemporal o informal (sin apariencia preconcebida). La Lisson Gallery 1, por ejemplo, no aparenta ser una galería, básicamente porque en realidad no deja de ser una casa y no pretende dejar de serlo. La única pista sobre el cambio de uso es una capa de pintura blanca sobre el ladrillo. Tampoco la Lisson Gallery 2 parece claramente una galería, y bien podría ser una tienda de muebles o un pequeño edificio de oficinas. La casa Latapie no aparenta ser, de una forma rotunda, una casa. Podría tratarse de un taller o un almacén situado en un contexto residencial, y en cierto modo no presenta un aspecto fuera de lo normal si el observador ignora que es una casa. La escuela La Llauna sigue pareciendo (exteriormente) una fábrica. Solo el gesto y el diseño un tanto manierista de la entrada sugieren el cambio de uso. En los tres casos, y es una coincidencia, la materialidad se apoya en la reutilización del lenguaje industrial; sin embargo, la sensación de proximidad y de

Fig.46 *Lisson Gallery 2*, Londres, 1992, Tony Fretton

Fig.47 *Casa Latapie*, Floirac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

Fig.48 *Remodelación de la fábrica La Llauna*, Badalona, 1984-1986, Enric Miralles y Carme Pinós

cotidianidad que transmiten poco tiene que ver con la neutralidad de las construcciones industriales. La materialidad es evidente y en cierto modo está inacabada, es decir, no está revestida, invitando al usuario a completarla a partir de su experiencia; si bien es cierto que en el realismo crítico inglés la materialidad tiende a ser cada vez más compleja, incluso manierista, en la resolución del detalle constructivo si la comparamos con la radicalidad de los sistemas prefabricados del realismo crítico francés.

La propuesta de espacio (“de en medio”) es esencial en el realismo crítico y no pretende ser impositiva, por cuanto responde al objetivo de hacer posible una experiencia espacial propia. En cierto modo se puede entender como un juego arquitectónico en el que, a diferencia de otras propuestas espaciales, invita al usuario a participar. Así, la experiencia espacial en las salas-habitación de la Lisson Gallery no difiere mucho de la del estar-invernadero de la casa Latapie o bien de la de los múltiples rincones y ambientes de la escuela La Llauna. Ya hemos hablado de la experiencia espacial en la Lisson Gallery, basada en la cotidianidad de unos espacios democráticos en simbiosis con la actividad urbana. En la casa Latapie, la flexibilidad de uso del espacio invernadero (interior-externo) es el resultado –el valor añadido para ser más precisos o del espacio extra-ordinario en términos de Anne Lacaton– de una reconsideración de la manera de habitar a través de una elección diferente de los materiales. En La Llauna, la calidad del espacio es intrínseca a la naturaleza del edificio original, pero es el proyecto el que pone en valor la calidad

- Fig.49 *Vista interior, Lisson Gallery 2*, Londres, 1992, Tony Fretton
 Fig.50 *Vista interior, Casa Latapie*, Floirac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
 Fig.51 *Vista interior, Remodelación de la fábrica La Llauna*, Badalona, 1984-1986, Enric Miralles y Carme Pinós
 Fig.52 *Vista interior, Lisson Gallery 2*, Londres, 1992, Tony Fretton
 Fig.53 *Vista interior, Casa Latapie*, Floirac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
 Fig.54 *Vista interior, Remodelación de la fábrica La Llauna*, Badalona, 1984-1986, Enric Miralles y Carme Pinós



49



50



51



52



53



54

espacial del lugar. La incisión en el forjado de la planta primera u otras, a la manera de Gordon Matta-Clark, forma parte de una sección transversal ejemplar que hace posible, nada más entrar, la lectura de la espacialidad y del funcionamiento de la escuela a través de una visión cruzada. Si en la Lisson Gallery el espacio es expansivo y participativo, y en la casa Latapie ligero y flexible, en La Llauna es dinámico y plástico. Y aunque en La Llauna se reconoce un tratamiento espacial más complejo, los tres proyectos presentan una naturaleza esencial y precisa del espacio que colabora con una materialidad basada en una actitud crítica.

NOTAS

¹ Josep Pla, *El Nord: Cartes de lluny, Cartes de més lluny, Viatge a Rússia el 1925*, Ediciones Destino, Badalona, 2004.

² Ramon Faura, "Oh, precari ull mecànic!"; *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 243 (2004), págs. 101-107: "Los proyectos de arquitectura siempre son una sustitución. Reemplazar aquello que había por una cosa nueva. Siempre hay una cosa y nunca se inaugura un sitio. Posiblemente es este aspecto del proyecto arquitectónico, la sustitución, uno de los aspectos más interesantes pero también más ingratos de cara al reconocimiento público."

³ Anne Lacaton & Jean Philippe Vassal, "Fond Régional d'Art Contemporain (FRAC), Nord-Pas de Calais, Dunkerque"; *2G, Lacaton & Vassal, Obra reciente*, núm 60 (2011), págs. 134-143.

⁴ William J.R. Curtis, "Mapas mentales y paisajes sociales"; *El Croquis* 30+49/50+72(III) (1991) págs. 8, 9 y 19: "Este compromiso con la sección activa y con los elementos que se hacen flotar encima del terreno indica una fuerte genealogía moderna y una reacción en contra del falso revivalismo posmoderno así como de las axiales rigideces del neorracionalismo." "Está claro que se mantienen firmemente en contra del fácil reciclado de las imágenes históricas que hoy se asocia tanto con el *clasicismo posmoderno* como con las diversas formas de *revitalización académica*."

⁵ Mark Cousins, "Civil architecture"; *Architecture, experience and thought*, Projects by Tony Fretton Architects, Architectural Association, 1998, págs. 51-55. "No se trata de una práctica (la de Tony Fretton) que se ciña puramente a un ámbito arquitectónico. En realidad no encaja con las habituales prácticas arquitectónicas - en el sentido de que tampoco podría por razones que espero esclarecer. Se trata una práctica que tiene la cualidad de demostrar que la arquitectura puede hacer una contribución compleja a la ciudad y a su capacidad de ser un objeto emocional. En base a estos argumentos denominaré a esta práctica arquitectura civil."

⁶ William Man, "La arquitectura del colectivo inconsciente"; *a+t, Tony Fretton Architects*, núm. 18 (2001), pág. 12.

⁷ Enrique Walker, *Lo ordinario*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

2.3 SIETE CONDICIONES DEL REALISMO CRÍTICO CONTEMPORÁNEO

Paralelamente a las revisiones históricas (retroactivas) de los realismos de las décadas de 1980, 1960 y la segunda mitad del siglo XIX, esta investigación ha buscado un centro de gravedad a partir del cual definir el realismo crítico arquitectónico contemporáneo. Esta definición se ha apoyado también en el estudio de proyectos construidos en la década de 1980, como acabamos de ver en el capítulo anterior. La investigación concluye en este capítulo con una propuesta de siete condiciones del realismo crítico arquitectónico. Se trata de una definición fragmentada que reconoce, como la “arquitectura débil” de Ignasi de Solà-Morales, la dificultad de fijar conceptos absolutamente unitarios y por lo tanto “acepta sin controversia la diversidad de las experiencias modernas”.¹ Por otra parte, esta definición asume también otra circunstancia importante: que “la experiencia contemporánea [...] no puede ser leída de una forma lineal”.² No es esta una definición absoluta, pero sí quiere acotar el marco crítico realista asumiendo, en términos de Venturi, todas sus complejidades y contradicciones. Sin perder de vista el contexto europeo, y más concretamente el occidental, estas siete condiciones giran en torno a la gestión informativa (véase el capítulo 3), el dominio supralocal (capítulo 4), la idea de des-pertenencia, de textura urbana y de cotidianidad arquitectónica (capítulo 5), la construcción del tiempo (capítulo 6), y el espacio “de en medio” (capítulo 7).

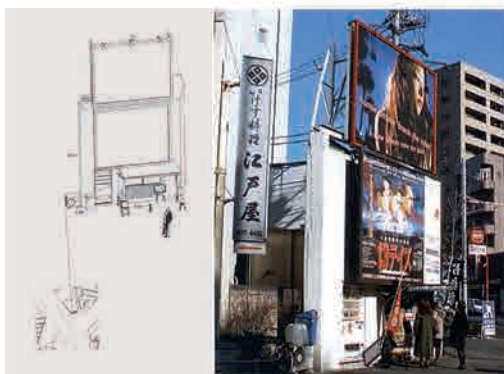
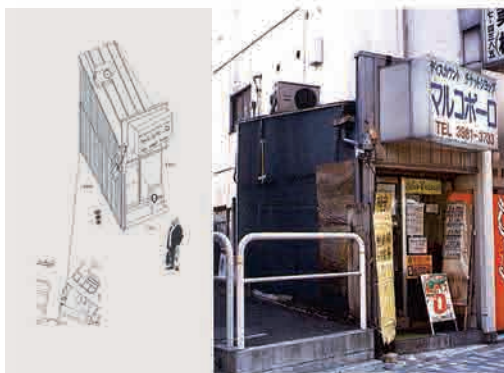
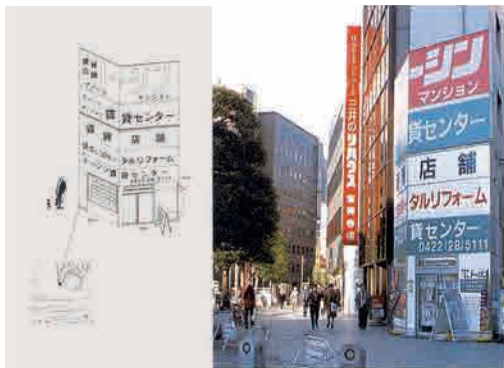
Del mismo modo que al principio de la investigación nos referíamos a los realismos arquitectónicos, a lo largo de la misma hemos constatado la existencia de diferentes realismos críticos. Por lo tanto, las condiciones aquí descritas pertenecen en mayor o menor medida a todos estos realismos críticos. Estas condiciones se definen simultáneamente a partir de lo que son y a partir de lo que no pretenden ser (especialmente por lo que respecta a la idea de des-pertenencia). Y, como en el origen del realismo (véase el capítulo 1), se dan contradicciones, como por ejemplo cuando se considera que unas ventanas están construidas a la manera de Lewerentz y en realidad lo están a la manera del *high-tech* (por cierto, un “estilo” muy poco afín a los intereses crítico realistas). La condición de la gestión informativa es un denominador común capaz de dar unidad a la totalidad de la actitud crítico-realista. Por ejemplo, la gestión informativa es determinante para el dominio supralocal, establecer un diálogo urbano y desarrollar la idea de cotidianidad arquitectónica, pero también es clave en la materialización atemporal de la arquitectura y de un espacio “de en medio” La des-pertenencia, por su parte, también está íntimamente ligada a la textura urbana, a la cotidianidad, y a la idea de espacio “de en medio”

La definición de la mayoría de las condiciones citadas necesita recurrir a dos subcondiciones: la idea de neutralidad, y la de apariencia arquitectónica. Estas se cruzan transversalmente con las siete condiciones crítico-realistas y ayudan a definir su identidad. El ámbito de estudio es esencialmente la ciudad construida, entendida como el escenario principal donde se desarrollan los proyectos del realismo crítico. Esta ciudad se caracteriza por un crecimiento interno (inevitable), condicionado por la escasez de suelo, la inclusión de zonas industriales obsoletas y la reconsideración de los centros históricos (urbanales) susceptibles de incorporar a nuevos programas. Y abarca cada vez más las periferias metropolitanas y el ámbito territorial, que se intuyen como los nuevos campos de acción del realismo crítico.

La gestión informativa [1]

La gestión informativa es, sin duda, la condición más contemporánea de todas ellas. No en vano la era de la información coincide con el traspaso de lo analógico a lo digital, y por lo tanto con la revolución tecnológica y la consolidación del mundo global. Los medios actuales para observar y comprender la realidad son mucho más sofisticados y complejos que los que tuvieron en su mano los Smithson, o los que Cedric Price intuyó. Como ya hemos comentado anteriormente, en el realismo crítico la gestión informativa no es tanto una cuestión cuantitativa (aunque en algún momento lo pueda ser) como cualitativa; y en este sentido apunta a la subjetividad (científica) a la hora de elegir la información. Los trabajos de investigación del Atelier Bow Wow (véase el capítulo 1.3 y la bibliografía) son un buen ejemplo de cómo el análisis de la realidad informa las decisiones arquitectónicas.

A partir del estudio de proyectos del realismo crítico hemos concluido que la gestión informativa está directamente relacionada con el ámbito cultural (histórico, artístico y arquitectónico), el sociopolítico y el tecnológico-constructivo. Si el estudio se restringiera a los proyectos del realismo crítico de inicios de la década de 1980, la gestión informativa se podría entender como la voluntad de ser contextual. Pero a partir de la década de 1990, con la explosión de la nueva era de la información, el contextualismo pasó a considerarse una parte de la gestión informativa. El control sobre la obtención de la información abre la perspectiva a nuevos campos y a nuevos conocimientos. Y por ende, a la formulación de nuevos arquetipos situados justo en el extremo opuesto a las arquitecturas automáticas. En palabras de Cedric Price: “la justificación de la utilidad de un proceso incierto e indeterminado es una de las obligaciones del arquitecto con la sociedad. La necesidad cuidadosamente razonada del rechazo social hacia



artefactos previamente aceptados de forma acrítica es un nuevo lenguaje de proyecto que el arquitecto debe aprender.”³ Esta “apología” de la investigación arquitectónica y el rechazo al automatismo arquitectónico (aceptación de forma acrítica) son propias del realismo crítico. En el marco de esta investigación, la gestión informativa se entiende como la obtención de información esencial con anterioridad al proceso de diseño. Y, en consecuencia, podemos afirmar que la arquitectura resultante también será esencial en términos programáticos, constructivo-materiales, espaciales y urbanos.

La necesidad de definir un mapa para el anteproyecto (véase el capítulo 1.3), algo que desafortunadamente solo se hace patente en los concursos, no se refiere únicamente al ámbito arquitectónico, sino también al del promotor, con la finalidad de mejorar “la comunicación” (en términos de Muntadas) entre el arquitecto y el cliente. La condición generalista de la arquitectura se radicaliza (y se hace más extrema), y paradójicamente el arquitecto se ve obligado a ser cada vez más un especialista. Es decir, que es tan necesario gestionar lo general como lo particular, y para ello es preciso saber organizar la información a partir de un ejercicio tridimensional que visualice todas las relaciones posibles. Basta recordar la última generación de diagramas de Charles Jencks (véase el final del capítulo 1.3) o el concepto de “arquitecturas como solares” del proyecto de XNF (véase el capítulo 2.2) por medio del cual el arquitecto organiza y construye el espacio sin llegar a definir el programa ni su arquitectura.

Fig.1 Agencia inmobiliaria “Tooshin, Tienda de vales de descuento “Marco Polo”,Tienda de comida para llevar “Gohan-Chan”, Estudios urbanos pertenecientes a “Pet architecture guide”, 2001, Atelier Bow-Wow

El dominio supralocal [2]

El estudio del ámbito geográfico planteado en el capítulo 1.4 y desarrollado en el 2.2 evidencia que la red de intercambio cultural y arquitectónico del realismo crítico se circunscribe hasta el momento al ámbito europeo. Los arquitectos de esta corriente son conscientes de la limitación cultural y no se sienten cómodos trabajando más allá de las fronteras supralocales (véase la entrevista a Jonathan Sergison de esta investigación) y, en cierto modo, podemos reconocer en ellos una actitud conservadora similar a la que adoptaron los protagonistas del Regionalismo crítico ante la homologación global del Estilo Internacional. El realismo crítico asume la condición supralocal (europea) con la reivindicación del diálogo arquitectura-ciudad y el desarrollo de la voluntad de pertenencia, la textura urbana y la arquitectura cotidiana (condiciones 3, 4 y 5). La pertenencia urbana no es una idea nueva, sino que es una herencia reconocible ya en las ciudades europeas del siglo XIX.⁴

Desde el punto de vista cultural, y sin que sea una circunstancia particular del realismo crítico, la arquitectura europea actualmente sigue asociándose a nacionalidades. Por ejemplo: podríamos afirmar que la arquitectura holandesa es cromática, programáticamente innovadora y materialmente atrevida; que la arquitectura francesa es generalmente metálica, ligera, poco ortodoxa y “vegetal”; que la portuguesa es blanca y granítica, sensible, poética y radical; que la española es ingeniosa, moderna, creativa y ecléctica; o que la arquitectura suiza (en muchos casos) es precisa, minimalista, bien ejecutada, un poco “monumental” e impositiva. En este sentido, ¿qué influencia real ejerce la globalización sobre las arquitecturas nacionales de la Europa occidental? Si dejamos a un lado las arquitecturas icónicas, que funcionan con un “sistema operativo” propio, los nacionalismos arquitectónicos aún se rigen por convenciones culturales. Aunque, por citar un ejemplo concreto, en el ámbito de la vivienda los marcos (corredores) con lamas se instalan en toda Europa independientemente de las condiciones solares.



El realismo crítico, no obstante, se siente cómodo con las convenciones nacionales y los intercambios culturales supracontinentales. Pero ya que las influencias globales, antes llamadas internacionales, han existido y seguirán existiendo (tal y como demuestran los proyectos analizados en esta investigación, así como las entrevistas), ¿por qué el realismo crítico no admite el potencial de las herramientas globales para exportar su actitud? Una vez asumido que la estanqueidad cultural no existe, seguramente es la actitud conservadora la que impide profundizar en las posibilidades de los nuevos intercambios culturales y en las nuevas herramientas globales. Intuimos que el realismo crítico francés podría desarrollarse con éxito en los suburbios de Los Ángeles, que el inglés podría hacerlo en un barrio histórico de Buenos Aires, o que el español lo conseguiría en el centro de Tokio. Quizá lo más difícil es que surja la oportunidad, pero ante todo habría que provocarla.

Fig.2 Edificio en Tietgens Grund, Copenhague, 2005-2010, Tony Fretton

La des-pertenencia urbana [3]

La pertenencia urbana se entiende en esta investigación como la relación entre la arquitectura y la ciudad. Esta situación es cada vez menos reconocible, y por este motivo sugerimos definir esta condición a partir de su concepto contrario. La des-pertenencia equivale a la ausencia de diálogo urbano (arquitectura-ciudad) y por ende, a la falta de desarrollo de la textura urbana. El resultado es la "solitud" de la arquitectura, que no soledad como precisa Manuel de Solà-Morales, e incluso la solitud del espacio público. En el hipotético caso de que el realismo crítico decidiera construirse más allá del ámbito supralocal, sería necesario, ante todo, revisar la idea de des-pertenencia en otras culturas. La pertenencia es, a nivel supralocal (europeo), una condición que identifica el realismo por medio de su interés por lo cultural, lo cual se traduce en una arquitectura vinculada al espacio público (y viceversa). En este sentido, la progresiva disolución de este vínculo y la consecuente consolidación de la idea de des-pertenencia han promovido la recuperación de una textura urbana basada, por encima de todo, en recursos arquitectónicos. Si revisamos el estudio de los proyectos crítico-realistas de los capítulos 2.1 y 2.2 podemos reconocer algunos mecanismos de pertenencia urbana, como la atención a la configuración de la planta baja como límite entre lo público y lo privado; la definición volumétrica del edificio en el contexto urbano (especialmente en las operaciones de *infill*), y el domino de la naturaleza arquitectónica o del espacio público próximo (como por ejemplo en el proyecto del CEIP Sant Bernat Calvó en Reus, fig. 3).

La voluntad de pertenencia fomenta relaciones arquitectónicas basadas en la naturaleza de lo construido, la materialidad, los sistemas constructivos, el lenguaje arquitectónico y el contexto socioeconómico entre otras. El realismo crítico se integra en la ciudad construida (y por lo tanto pertenece a ella) tanto en los proyectos arquitectónicos (el lleno) como los de espacio público



(el vacío), y muchas veces lo logra a través de una arquitectura anónima difícil de identificar como "nueva". Para los realistas, esta condición de pertenencia a un lugar empieza en el propio interior de la arquitectura y luego se proyecta hacia el exterior. Y tiene que ver también con la idea de un espacio no impositivo, tal y como se explica en el séptimo apartado de este capítulo y con la condición emocional (y cotidiana) de la ciudad descrita por Adam Caruso (véase el capítulo 1.5). La pertenencia fue una preocupación explicitada por el Team X en el CIAM IX: "'pertener' es una necesidad básica emocional"⁵ que sus proyectos desarrollados en la ciudad construida incorporaban claramente.

Fig.3 CEIP Sant Bernat Calvó, Reus, 1996-1998, Pau Pérez y Anton Banús

La textura urbana [4]

La textura urbana es una condición crítico-realista vinculada sobre todo a la condición de des-pertenencia. Se trata de una interfaz capaz de generar relaciones urbanas entre la arquitectura y la ciudad. En el contexto europeo podemos considerarla una herencia a gestionar, tal y como sugiere Tony Fretton en el proyecto del edificio en Tietgens Grund, pero también como una oportunidad para redefinir la naturaleza urbana de la ciudad. La textura urbana equivale a la rugosidad arquitectónica que forman elementos como galerías, balcones, portones, toldos, marquesinas, voladizos, cornisas, balaustradas, esculturas, bajorrelieves, serigrafías, y también a espacios urbanos como paseos porticados, plazas semicubiertas, escaleras, grandes marquesinas, etc., todos ellos con la capacidad de generar espacios físicos y mentales en los que querer y poder estar. Algunos de estos elementos y espacios siguen construyéndose en el contexto de una nueva materialidad, con la aplicación de los nuevos programas o la configuración de espacios públicos contemporáneos. Lo verdaderamente importante para el realismo crítico es que la construcción de la nueva ciudad o la intervención en la ciudad construida no generen una sensación de des-pertenencia urbana. Su objetivo también es evitar una planeidad física (del plano de fachada) y conceptual que enmudezca cualquier diálogo urbano y aisle la arquitectura, así como las discontinuidades (urbanas) que se producen cuando la arquitectura no es capaz de resolver los espacios intersección entre una "historia" y la anterior.⁶

La textura urbana se puede considerar un recurso arquitectónico (físico y espacial), es decir, que puede ser entendida como una decisión de proyecto, un detalle constructivo o una organización programática capaz de gestionar el límite entre la arquitectura y la ciudad. La textura urbana se puede construir o bien a partir de la concepción material y espacial de la arquitectura, o bien con la redefinición de los límites entre lo público y lo privado (una cuestión cada vez más compleja debido al desplazamiento del



poder administrativo (público) en manos del poder económico (privado)). Aunque, aparte del lleno y la arquitectura del lleno en particular, también es necesario mencionar el vacío urbano contemporáneo, una vez parece que el *terrain vague* descrito por Ignasi de Solà-Morales haya dejado paso a la ciudad construida. Este vacío es un espacio residual,⁷ pero además existe otro que se genera en el seno de la nueva arquitectura automática y que podríamos denominar "nuevo vacío residual" (fácilmente identificable en algunas partes del distrito 22@ de Barcelona). Hablar de vacío residual nos lleva a preguntarnos si también existe una arquitectura residual y si es posible intervenir en ella para recuperar pertenencias, texturas y espacios de la cotidianidad.

Fig.4 Via Laietana 31, Barcelona, 1980, fotografía de Manolo Laguillo

La cotidianidad arquitectónica [5]

Alejandro de la Sota se preguntaba por qué en las fotografías de arquitectura apenas aparecían los usuarios cuando aquellos espacios, paradójicamente, habían sido pensados para ellos. En el contexto crítico-realista, la idea de lo cotidiano tiene dos referentes claros: por una parte, el realismo pictórico literario del siglo XIX, y por otra, la arquitectura de posguerra, crítica con el Movimiento Moderno. En el primer caso, lo cotidiano era la base (el tema) de cuadros y novelas, y se convirtió en el símbolo del anti-academicismo. En el segundo, lo cotidiano era el resultado una observación atenta de la realidad, y se convirtió en la base de una arquitectura más real, más próxima y más consciente de las necesidades sociales. La mirada del realismo crítico pretende descubrir aquello desconocido en lo supuestamente conocido, y por lo tanto en aquello construido, con el objetivo de obtener una nueva perspectiva de la realidad. Los realistas (críticos) por devoción tratan de plasmar sus observaciones en unos documentos que no son puramente arquitectónicos y que “preparan el terreno” del proyecto.

En el realismo crítico contemporáneo, lo cotidiano es una condición intrínseca al proyecto y no un añadido que aporta la experiencia del usuario. Y también es una cuestión de comportamiento, de “educación” arquitectónica y urbana (en el sentido de Manuel de Solà-Morales y que tantas veces se ha comentado en esta investigación), especialmente si nos situamos en el contexto de la ciudad construida. En consecuencia, lo cotidiano no construye imposiciones sino que permite experiencias arquitectónicas. Y respecto a la relación entre lo cotidiano y lo no-impositivo, es inevitable referirnos a lo pretendidamente anónimo y a la arquitectura no “aparente” (una casa no tiene por qué tener aspecto de casa) a partir de la articulación de lenguajes arquitectónicamente conocidos o bien de otros tomados de otras disciplinas como la ingeniería. En



este sentido, la cotidianidad del realismo crítico puede presentar un cierto grado de neutralidad, de aformalidad, de no-estilo o anti-estilo (como en el siglo XIX) y por lo tanto entenderse como una arquitectura inacabada que espera la experiencia del usuario para su compleción. Pero seguramente es con la experiencia espacial que la arquitectura crítico-realista plantea construir una cotidianidad apriorística lo más intencionadamente posible. Se trata de una arquitectura que, a pesar de querer ser cotidiana, puede ser nueva e innovadora y que pretende invitar a sus ocupantes a que se identifiquen con ella desde un primer momento. Por esta razón, el realismo crítico asume, transmite y construye la condición humana desde el propio proyecto arquitectónico.

Fig.5 Transformación de la torre Bois-le-Pêtre, Paris, 2005-2011, Lacaton & Vassal

La construcción del tiempo [6]

La voluntad del realismo (crítico) de desvincularse de la idea de estilo responde a una intención iconoclasta característica del realismo del XIX, de los proyectos de los Smithson y del Team X, y de otros construidos en la Europa Occidental a partir de la década de 1980 (véase el capítulo 2.2). Por una parte, el deseo (consciente o inconsciente) de no revelar la identidad arquitectónica ha llevado al realismo crítico a manipular la idea de apariencia, muchas veces con una neutralidad intencionada. Pero, por otra parte, los realistas han querido mantener una relación lo más estrecha posible con el material y la construcción, como se explica en el capítulo 1.6: bien sea ante la materialidad tradicional o moderna del siglo XIX, ante una materialidad nueva y conocida (como la del *as found*), ante otra más "moderna" (la del *pop*) de las décadas de 1950 y 1960, o bien ante la nueva era de la materialidad a partir de la década de 1990.

La manera de construir y mostrar el material en los realismos del siglo XIX (el tradicional-conservador y científico-contemporáneo, véase capítulo 1.1) tuvo una connotación ética y filosófica que apostaba por una materialidad verdadera que penalizaba los engaños constructivos; en este sentido, los Smithson defendían por igual la materialidad verdadera de lo "maderoso" (tradicional) y de lo "plástico" (moderno), y desaprobaban el plástico que quería simular la madera. En el realismo crítico del Reino Unido, como si fuese una herencia de los Smithson, el uso del material pretende despertar emociones vinculándolo al paso del tiempo. En algunos casos, basándose en el conocimiento de otras materialidades históricas y atemporales anteriores a las del Movimiento Moderno, y en otros apoyándose en una cotidianidad contemporánea. Pero también hay otros realismos críticos que se valen del material como una herramienta más política y social que les permite, por ejemplo, posicionarse respecto al problema de la vivienda, o demostrar sencillamente que, para obviar la apariencia arquitectónica, es necesario establecer otro vínculo con la



naturaleza del material. En todo caso, todos los realismos críticos tienen en cuenta la influencia de la materialidad en la creación arquitectónica, unas veces previendo el efecto sobre los usuarios y otras experimentando con una aplicación nueva del material.

La voluntad atemporal del realismo crítico empuja a desarrollar una arquitectura que comprenda muy bien el contexto y que sea capaz de transmitir su esencia. Y la intención de ser simplemente un elemento más en la ciudad construida (a veces de una forma anónima) se suma a la voluntad de no formar parte de un estilo. El control de los efectos de la materialidad y la construcción sobre la arquitectura se asocia a la idea de una experiencia espacial precisa.

Fig.6 Casa estudio en Bethnal Green, Londres, 2000-2004, Sergison & Bates

El espacio “de en medio” [7]

Después de ubicar el “espacio ‘de en medio’” entre la deconstrucción y el minimalismo, la mirada transversal del capítulo 2.2 nos ha permitido precisar la posición, casi de una manera exacta, de la opción espacial del realismo crítico. Aunque este recorrido por la Europa occidental ha incidido mucho más en el espacio arquitectónico que en el urbano, a través de los proyectos presentados también hemos podido visualizar la idea de textura urbana, y de ahí la resolución arquitectónica del espacio “de en medio”. El recorrido fotográfico que apoya el texto, independientemente de los medios económicos y la dimensión de las obras, ilustra la voluntad de construir un espacio cotidiano en tanto que reconocible, no impositivo y próximo; aunque en algún momento pueda llegar a ser monumental. Por lo tanto, ha quedado claro que el espacio “de en medio” puede desarrollarse en el interior, en el exterior o en un lugar intersticial.

En el realismo crítico, la atemporalidad que condicionaba la materialidad (véase “La construcción del tiempo”, en el capítulo 6) también condiciona el espacio; un espacio que, aparte de inspirarse en el Movimiento Moderno, busca referencias y apoyos en la arquitectura medieval, renacentista, y en el realismo tradicional-conservador y el científico-contemporáneo (véase capítulo 1.1). Esta condición cuestiona la linealidad del espacio moderno y propone, como la propia definición del realismo crítico, una aproximación fragmentada (en el capítulo 1.7 hemos hablado del concepto “espacio-habitación”, y en el capítulo 2.2 del eclecticismo que permite superponer naturalmente una planta renacentista sobre una moderna). El espacio “de en medio”, independientemente de su mayor o menor fragmentación, o de si está más o menos acabado (el espacio del realismo crítico inglés está más acabado que en el francés), plantea las pistas necesarias para que al final el usuario sea partícipe de una experiencia arquitectónica personal.



Fig.7 *Red House*, Londres, 1998-2000, Tony Fretton

NOTAS

¹ Ignasi de Solà-Morales, “La arquitectura débil”, en *Diferencias*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág. 70: “Si las propuestas de Frampton tienen interés en la medida en que han diversificado la visión de la realidad y han introducido la necesidad de aceptar sin controversia la diversidad de las experiencias modernas, la crítica de Cacciari, subrayando el sentido de la ausencia, nos acerca a un concepto fundamental en la crítica contemporánea nacido de la experiencia de lo fragmentario.”

² *Ibidem*: “Manfredo Tafuri, en un reciente ensayo sobre el tema del realismo en la arquitectura moderna, plantea el problema interpretativo de lo que comúnmente llamamos la arquitectura moderna, concluyendo que la experiencia contemporánea, la de toda la arquitectura del siglo xx ya no puede ser leída hoy de una forma lineal.”

³ Cedric Price, “Creatividad y tecnología”, *Oeste*, núm. 16 (2003), pág. 7.

⁴ Tony Fretton, “Edificio en Tietgens Grund, Copenhage”, *2G, Tony Fretton Architects*, núm. 46 (2008), págs. 108-111: “Los edificios existentes, con largas fachadas articuladas por pilastras, cambios de plano y zonas destacadas en el centro y los extremos, pertenecen a ese estilo arquitectónico del siglo xix que hizo de las ciudades europeas lugares agradables en los que habitar, gracias a su coherencia formal y a su capacidad de convertir los riesgos en oportunidades.”

⁵ Frampton, Kenneth, “Las vicisitudes de la ideología: los CIAM y el Team X, crítica y contracrítica, 1928-1968”, en *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, 1981-1987, pág. 275: “El hombre puede identificarse fácilmente con su propio hogar, pero no tanto con la población en la que este se encuentra situado. ‘Pertener’ es una necesidad básica emocional y sus asociaciones son del orden más simple. De ‘pertener’ –identidad– proviene el sentido enriquecedor de vecindad. La calle corta y angosta del barrio mísero triunfa allí donde una redistribución espaciosa fracasa.”

⁶ Saskia Sassen, “La ciudad global: emplazamiento estratégico, nueva frontera”, en *Barcelona 1978-1977. Manolo Laguillo*, MACBA, Barcelona, 2007: “Una versión de esos espacios de intersección es lo que he llamado ‘zonas analíticas fronterizas’. ¿Por qué ‘zonas fronterizas’? Porque son espacios constituidos como discontinuidades: discontinuidades dentro de un ámbito y no reducidas a una línea divisoria. Tal vez Can Ricart, en caso de que no acabe destruida, podría funcionar como uno de esos espacios de intersección entre una historia anterior y una nueva posibilidad. Gran parte de mi labor sobre la mundialización económica y las ciudades se ha centrado en esas discontinuidades y ha pretendido reconstruirlas analíticamente como zonas fronterizas, en lugar de líneas divisorias.”

⁷ Eduard Bru, “El buit urbà”, *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 183 (1989), págs. 51-53.

3 CONCLUSIONES

Realismos críticos arquitectónicos

A través de un recorrido retroactivo por los siglos XX y XIX hemos evidenciado la mutabilidad y multiplicidad de los significados del realismo artístico y arquitectónico. En este sentido, el realismo crítico arquitectónico contemporáneo no es una excepción, y para definirlo ha sido necesario reflejar esta variabilidad y mutabilidad de significados. Con un análisis transversal de las culturas del Reino Unido, Francia y España a partir de la década de 1980 (véase el capítulo 2.2), hemos podido identificar cuatro realismos críticos con una actitud común pero formalizadas de un modo distinto. En base a esta investigación podemos referirnos al realismo crítico "artístico-democrático", al "romántico-manierista", al "tecnológico-social" y al "tecnológico-programático".

El realismo crítico artístico-democrático se caracteriza por una fuerte imbricación con la cultura arquitectónica y artística contemporánea, así como por su compromiso urbano, social y emocional. Este realismo responde a lo que Mark Cousin denomina "arquitectura civil" (véase la nota bibliográfica 5 del capítulo 2.2) en la que reconocemos una confianza en la experiencia del "espacio 'de en medio'" (no impositivo) y sobre todo una voluntad democrática. La influencia del arte contemporáneo en la arquitectura del realismo crítico artístico-democrático es evidente, pero ello no significa que se obvian las vertientes programática y tecnológica. En este sentido, la arquitectura se entiende aquí como un ejercicio intelectual que apoya sus decisiones proyectuales en la constante interacción con el arte contemporáneo. Y es por este

motivo que el realismo crítico artístico-democrático defiende la intuición y la considera una cualidad que, cultivada con el tiempo, permite tomar decisiones “subjetivamente científicas”. Es decir, el conocimiento (informado) convierte a la intuición (racional) en una de las bases de esa actitud. (véase capítulo 1.3.)

El realismo crítico romántico-manierista (denominado también “realismo crítico-conservador” en el capítulo 1.4), se caracteriza por una atención al contexto basada en la observación (tradicional) del lugar. En este realismo, los adjetivos “romántico” o “manierista” no tienen connotaciones peyorativas, sino que se refieren a la atención al lugar y al esfuerzo por integrar al máximo la arquitectura en el contexto. El conocimiento del emplazamiento facilita en este caso las actuaciones de *infill*, que se ven reforzadas por la aplicación de una materialidad arquitectónica coherente y precisa. La voluntad de construir la cotidianidad arquitectónica (a veces a través del uso del ornamento) es prioritaria; y también lo es potenciar la relación arquitectura-ciudad con la resolución de la textura urbana, completando así la idea de pertenencia a la ciudad (véase el capítulo 1.5). La construcción de “lo ordinario” (en el sentido de Enrique Walker) a veces da lugar a una práctica ciertamente manierista, ya que detrás de la apariencia natural se encuentra una complejidad constructiva poco ortodoxa. Estos dos primeros realismos críticos comparten el interés por los referentes arquitectónicos premodernos (clasicismo heleno, Edad Media y Renacimiento), insistiendo en que “hay vida” más allá del Movimiento Moderno.

El realismo crítico tecnológico-social se caracteriza por un compromiso con los usuarios de la arquitectura, así como por un interés por la técnica, y por lo tanto por la construcción, que responde a una apuesta clara por la modernidad. Si en los realismos anteriores los referentes arquitectónicos modernos se complementaban con otros premodernos, en este caso los referentes responden a unas necesidades prácticas. En este sentido, y si el interés está justificado, se recurre tanto a obras “reconocidas” como a otras anónimas. Este realismo estudia sistemas constructivos desarrollados y aplicados en otras

disciplinas (como la ingeniería) con el objetivo de trasladarlos y aplicarlos a sus proyectos. En este caso el compromiso urbano sigue presente, pero es menos evidente que en los dos primeros realismos, ya que se afronta desde una perspectiva más abstracta y menos mimética con el entorno (desde el punto de vista formal y material). Este compromiso se basa en la relación entre el programa o la volumetría y la ciudad, y en una definición práctica de la textura urbana que recuerda al Inter-Action de Cedric Price: un proyecto en el que la arquitectura era permeable a la actividad urbana a través de diferentes puntos (puertas, escenarios semi-extteriores, contenedores temporales, etc.) La materialidad del realismo crítico tecnológico-social limita las concesiones estéticas, ya que se basa en un repertorio formal estandarizado neutro. Sin embargo, el compromiso de este realismo crítico con las necesidades y voluntades del usuario es total. En resumen, podemos afirmar que este realismo es el menos impositivo de los mencionados, y el más democrático y anónimo (*authorless*).

Por último, el realismo tecnológico-programático es, en términos de lenguaje arquitectónico, algo más convencional que el tecnológico-social, y podemos considerar que es más reconocible y próximo al usuario. En este caso, el adjetivo “tecnológico” se inscribe en el marco habitual del ámbito arquitectónico (lejos del manierismo definido anteriormente) y se asocia a un compromiso extremo con la construcción por cuanto trata de optimizar al máximo los recursos estandarizados. El dominio de la técnica es fundamental, y se manifiesta en la definición esencial y verdadera del detalle, como reconocemos en la integridad constructiva de Viollet-le-Duc o de Alejandro de la Sota. Como en los demás realismos, el contexto sigue siendo un elemento importante para el proyecto, y se entiende de una forma abstracta, parecida a como lo hacía el realismo tecnológico-social. Las decisiones arquitectónicas dan mucha importancia a las condiciones climáticas locales y la estructura morfológica de la ciudad. Una de las cualidades más sólidas, e incluso más modernas, de este realismo crítico es la interpretación del programa de una forma muy clara, pragmática y racional, de la que se deduce una manera nueva y personal de ver la arquitectura.

Arquitectura crítica

Al establecer la definición fragmentada del realismo crítico, hemos reconocido el creciente predominio de la componente “crítica” en detrimento de la “realista”. Si bien la multiplicidad y mutabilidad de los significados del realismo se ha matizado en cada caso, reconocemos que la inestabilidad de la vertiente “realista” da pie a que la condición “crítica” se consolide como denominador común de esta corriente arquitectónica. Y lo ha hecho hasta tal punto que, si prescindimos del adjetivo “realista” y nos referimos directamente a la arquitectura crítica, la esencia original de esta actitud se mantiene. La situación nos recuerda a la expresión: “¡las palabras son caníbales!” ya que devoran a sus competidoras y se apropian de su significado.¹ Y, en la misma línea, la pérdida de un adjetivo es comparable a la pérdida de la cola en algunos reptiles que, gracias a este mecanismo de defensa denominado “autonomía intravertebral”, consiguen salvarse del ataque de sus depredadores. Cuando utilizamos únicamente el adjetivo “crítico”, reconocemos abiertamente que la carga significativa recae en la condición “crítica”.

Por otro lado, si obviamos la componente “realista”, la arquitectura crítica aún se puede definir a partir de las siete condiciones crítico-realistas que se plantean en el apartado 2.3 de esta investigación. La componente crítica es concretamente la que hace mayor hincapié en la necesidad de estar informado, de establecer un diálogo urbano, construir la textura urbana, asumir el límite supralocal, no olvidar la condición cotidiana, gestionar el tiempo a través del material y apostar por el “espacio ‘de en medio’”. En consecuencia, y respecto al apartado anterior, podríamos referirnos a la arquitectura crítica como artístico-democrática, romántico-manierista, tecnológica-social y tecnológica-programática según el caso.

Si asumimos la autonomía y la solidez del adjetivo “crítico”, es necesario revisar la relación entre la arquitectura crítica y el regionalismo crítico acuñado por, Alex Zonis, Liane Lefavre y

Kenneth Frampton (véase la entrevista a Jonathan Sergison). Quizá dos de los aspectos que el realismo crítico tiene más en común con el regionalismo crítico² son la resistencia a una cultura global a través de la actitud crítica, y la reafirmación de lo local y lo supralocal (lo vemos especialmente en los realismos críticos artístico-democrático y romántico-manierista). En otros realismos como el tecnológico-social y el tecnológico-programático la resistencia no se entiende tanto como una manifestación cultural sino más bien como una resistencia a lo preestablecido (tecnológica, social y programáticamente), y en este sentido se suman a una *rappel à l'ordre* que cohesionan a todo el espectro crítico-realista. Pero en los proyectos estudiados en esta investigación, la condición crítica no tiene en general un carácter tan “defensivo” como el del regionalismo crítico. A pesar de que la actitud de resistencia se entienda de diferentes maneras, la gran mayoría de realismos críticos son verdaderamente contemporáneos y modernos gracias al posicionamiento crítico. Como defendió Victoria Combalía en su tesis doctoral,³ Gustave Courbet, máximo exponente de la actitud realista en la segunda mitad del siglo XIX, no fue nada conservador, ya que fue el padre de la nueva pintura (en la opinión también de Apollinaire, Gleizes y Metzinger). Courbet rompió muchas convenciones académicas para ofrecer una representación de la realidad “tal y como es”, sin los aditamentos que acarrearían la idealización, el tema literario, la amabilidad de lo pintoresco o la carga moralizante.⁴ Por lo tanto, si recurrimos al inicio del prólogo de esta investigación, donde apuntábamos que la relación entre el realismo y la arquitectura había pasado a ser abstracta, coincidiríamos con Combalía en que, para llegar a la abstracción (hablamos del siglo XIX) fue necesario poner la realidad “de pies en el suelo” y pasar de la pintura “de historia” a la historia cotidiana. Precisamente la abstracción es, para todos los realismos críticos y especialmente para el tecnológico-social, la condición que podría permitir a esta actitud arquitectónica la superación de las fronteras supralocales a través de la gestión informativa. Es evidente que habría que revisar la estrategia cultural, pero el potencial del realismo crítico basado en la observación tradicional y en la comprensión de las condiciones contemporáneas daría como resultado una interesante arquitectura local-global.

Si en el regionalismo crítico identificamos una lección moral, en la arquitectura crítico-realista no ocurre lo mismo (salvo en la excepción romántico-manierista); y, en este sentido, la coincidencia con el realismo pictórico decimonónico, según Combalá, es absoluta. La actitud crítica reclama, reivindica, ¡clama! que “¡la percepción requiere participación!” (como exhorta Muntadas). O que, en lo que se refiere a la condición de simultaneidad (véase el prólogo), el *multitasking*⁵ debe redireccionarse para que no sea contraproducente. En todo caso, la actitud crítica no impone, ni obliga, ni desautoriza a otras corrientes. Y la prueba más evidente de ello es que prácticamente todas las condiciones que definen el realismo crítico son válidas para otras actitudes arquitectónicas (véase el capítulo 2.3).

El lenguaje de la Arquitectura (crítico-realista)

Reconocer la existencia de diferentes realismos críticos abre un debate sobre la naturaleza del lenguaje arquitectónico que se adopta en cada caso. En las entrevistas de los anexos de esta tesis hemos analizado en varias ocasiones la proximidad de algunos realismos críticos con el posmodernismo (el artístico-democrático y el romántico-manierista con el clásico y neovernáculo). La respuesta de los arquitectos crítico-realistas ha sido siempre que no se consideran posmodernistas, pero que reconocen, afrontan e incluyen la tradición como un elemento significativo en su trabajo. Incluso admiten que, gracias a la experiencia, el bagaje arquitectónico-cultural adquiere un grado de complejidad que se refleja positivamente en los proyectos.

Por otra parte, el realismo crítico tecnológico-social y el tecnológico-programático (aunque este último en menor grado) admiten referencias arquitectónicas habituales (premodernas y modernas) pero también se interesan por casos de estudio poco ortodoxos, que se justifican desde una perspectiva de la disciplina mucho más pragmática. El realismo crítico tecnológico-social se sitúa a las antípodas de la arquitectura-metáfora, o de otras arquitecturas

más comunicativas, y antepone a la forma o a la apariencia del continente la esencia del contenido (preocupaciones e intereses sociales, ambientales y tecnológicos). Aparentemente, este realismo crítico sitúa el lenguaje en un segundo plano, pero en realidad, más que negar su importancia, reclama más atención al contenido. En este sentido, las reivindicaciones críticas de los directores de los MACs coinciden: hay que valorar el contenido por encima del continente (véase el capítulo 2).

A priori, es impensable discutir sobre si el lenguaje arquitectónico es necesario o no, ya que la arquitectura difícilmente puede prescindir de este, pero la radicalidad formal del realismo crítico tecnológico-social cuestiona, como mínimo, cuál debería ser su trascendencia en la actualidad. Situar el lenguaje arquitectónico en un segundo plano es una decisión verdaderamente radical, que solo se justifica por los excesos formales de la última etapa posmoderna, especialmente a partir de la década de 1990. Puede ser ciertamente una actitud de riesgo, ya que podría derivar en un “caos lingüístico”, pero la efectividad del realismo crítico tecnológico-social ha demostrado que la “calidad” de la arquitectura no depende del lenguaje adoptado. En esta investigación hemos señalado la voluntad histórica del realismo (crítico) de definirse como un no-estilo a través de la a-formalidad, la neutralidad, el anonimato, la actitud iconoclasta, y otras reconsideraciones sobre la apariencia arquitectónica. Un edificio, ¿debería parecerse a otro edificio, a un objeto, o a... nada? Desde el otro lado, el de los que defienden los cánones habituales del lenguaje arquitectónico, todas estas aspiraciones crítico-realistas se entienden como distintas maneras de definir un nuevo estilo. Si comparamos estos dos posicionamientos extremos nos podríamos preguntar qué hubiera pasado si el matrimonio Gehry, en vez de comprar una casa en Santa Mónica y reformarla, hubieran adquirido un solar y hubiesen construido una casa solo con los materiales que utilizaron en la reforma (chapa, madera, vidrio y malla de simple torsión). Esta casa, ¿se habría parecido a la casa Latapie de Lacaton Vassal? En definitiva, y como ya hemos apuntado desde el principio, el realismo crítico no persigue una corriente “anti-formal”, sino que pretende afirmarse con una actitud ética.

El lenguaje de la arquitectura contemporánea también se puede analizar en relación a la “muerte” del posmodernismo “certificada” por diferentes ámbitos de la cultura. En el campo arquitectónico, por ejemplo, se podría fijar en septiembre de 2001, con la destrucción del World Trade Center de Nueva York, de Minoru Yamasaki; irónicamente, es el mismo autor con el que murió el Movimiento Moderno en 1972, según Charles Jencks. El propio Jencks afirma que estamos ante un nuevo paradigma: “una nueva manera de construir la arquitectura y de concebir las ciudades que crece al margen del movimiento posmoderno y que proviene de las ciencias y de otros campos, aunque aún no se ha desarrollado del todo”.⁶ En el ámbito del arte contemporáneo, Nicolas Bourriaud ha determinado las condiciones culturales que podrían explicar este nuevo paradigma: el *altermodern* designa una nueva modernidad (una nueva realidad experimentada por el propio autor) como consecuencia de un mundo global. La “altermodernidad” se desarrolla en base a conceptos como la energía, el viaje, las fronteras, el exilio, entre otros,⁷ aludiendo claramente a unos nuevos parámetros globales. Precisamente estos son los conceptos que el realismo crítico podría incorporar si pretende superar los límites supralocales. Entre los temas tratados por Bourriaud también se incluye la traducción como una de las consecuencias de la multiculturalidad, coincidiendo con Antoni Muntadas y sus investigaciones sobre una realidad contemporánea en construcción. Esta condición de provisionalidad nos remite a las palabras de Ignasi de Solà-Morales: “En Deleuze, como en la tradición fenomenológica, entendemos que la lectura o la descripción de la realidad es algo que hay que construir, diseñar, como un proceso que surge del sujeto, como un trabajo que hay que hacer, ensayar”.⁸ En este sentido, la arquitectura crítico-realista debe entenderse como constructora de realidad(es) más que como constructora de forma. El hecho de que Bourriaud fuese codirector entre 1999 y 2006 del Palais de Tokyo (uno de los referentes de la arquitectura crítico-realista) no es casual, sino que explica que el realismo crítico sigue construyéndose incluso cuando la arquitectura ya es una realidad.

NOTAS

¹ Charles Jencks, “Post-Modernism – the Ism that Returns”, en *The Post-Modern Reader*, Wiley, West Sussex, 2011, págs. 8-11: “Las palabras son caníbales, se comen a sus competidoras y conservan su significado en una especie de darwinismo lingüístico.”

² Kenneth Frampton, “Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance”, *Labour, Work and Architecture, Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, Nova York, 2002, págs. 77-89.

³ Victoria Combalá, *Gustave Courbet. Una investigación sobre la génesis y las repercusiones de su arte. Courbet y la modernidad*. Tesis dirigida por Xavier Rubert de Ventós y tutelada por José Milicua y Meyer Schapiro de la Universidad de Columbia, Nueva York.

⁴ Ídem, “Gustave Courbet y la modernidad”, en *Realismo(s). La huella de Courbet*, catálogo de la exposición, MNAC, Barcelona, 2011.

⁵ Alessandro Baricco, *Los bárbaros, Ensayo sobre la mutación*, Anagrama, Barcelona, 2008, págs. 116-117: “[] el más espectacular *surfing* inventado por las nuevas generaciones: el *multitasking*. ¿Sabéis qué es? El nombre se lo han dado los americanos: en su acepción más amplia define el fenómeno por el que vuestro hijo, jugando con la Game Boy, come una tortilla, llama por teléfono a su abuela, sigue los dibujos en televisión, acaricia al perro con un pie y silba la melodía de Vodafone. Unos años más y se transformará en esto: hace los deberes mientras chatea en el ordenador, escucha el Ipod, manda sms, busca en Google la dirección de una pizzería y juguetea con una pelotita de goma.

⁶ Charles Jencks, “The language of Post-Modern Architecture and the Complexity Paradigm”, en *The Post-Modern Reader*, op. cit., págs. 162-205.

⁷ Nicolas Bourriaud, <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/altermodern>, Nicolas Bourriaud, curador de la Trienal de 2009 en la Tate Modern, planteó ocho temas de interés: la energía, el viaje, la *viatorisation** las fronteras, el archivo, el exilio, la heterocromía y la docuficción. Estos temas (asociados a un archipiélago de ocho islas) fueron desarrollados por diferentes artistas de distintas nacionalidades con el objetivo de comparar diferentes aproximaciones a la cultura global. [* *viatorisation*: viajar dando movimiento y dinamismo a la forma.]

⁸ Ignasi de Solà-Morales, *Differences, Topographies of Contemporary Architecture*, MIT, Massachusetts, 1997.

4 ANEXOS

ENTREVISTA CON TONY FRETTON

Una arquitectura reflejada (mayo 2011)

1 La gestión informativa

1a La trayectoria profesional de Tony Fretton está muy influenciada por la relación personal con la disciplina artística. El hecho de pertenecer a la cultura británica, y por lo tanto el hecho de conocer las revisiones del Movimiento Moderno que propusieron algunos de tus compatriotas en la posguerra, podría llevarnos a pensar que ha influido en tu manera de abordar la arquitectura.

En este sentido, ¿existe alguna influencia de Alison y Peter Smithson en tus proyectos? ¿Cómo valoras su labor de observación y representación de la realidad, que es uno de los fundamentos básicos de sus propuestas arquitectónicas?

Mucha gente trata de asociar mi trabajo con Alison y Peter Smithson, pero en realidad no hay absolutamente ninguna conexión. Mi obra surge de una postura muy diferente a partir de la cual, trabajando con la *performance* y el arte conceptual, empecé a ver los objetos arquitectónicos como un artificio cultural. La experiencia personal de los Smithson era completamente diferente. Formaban parte de los debates del Movimiento Moderno y todos aquellos dibujos que hacían eran importantes en ese contexto. Tengo que decir que nunca entendí a esos grupos, no significaban nada para mí. Yo afronto la arquitectura con una actitud completamente distinta a la de los Smithson.



Lisson Gallery 2, Londres, 1992, fotografía de Chris Steele-Perkins

Los Smithson seguían un procedimiento explícito a la hora de recoger datos y representarlos; lo hacían, por su implicación en los CIAM, rodeados de un grupo de gente cuya forma de desarrollar la arquitectura se basaba en el debate. Pero desde hace tiempo las cosas son distintas, y actualmente ya no hay grupos de arquitectos interesados en el debate. En Londres lo intentamos hace mucho tiempo, en los encuentros en la Sugden House, pero en aquel momento y en ese contexto simplemente no funcionó. Nuestro tiempo, nos guste o no, es mucho más individualista. Pero al mismo tiempo debo reconocer que me siento más cercano a los arquitectos de fuera del Reino Unido, como los belgas o los suizos, especialmente Roger Diener.

1b La evidente relación de tu arquitectura con la disciplina artística subraya, más si cabe, una aproximación intelectual al servicio de los usuarios. En este sentido, tu arquitectura necesita ser esencial para convertirse en una plataforma donde puedan suceder cosas.

Todos los buenos artistas trabajan sobre una base intelectual y dan forma a su trabajo intelectualmente. En arquitectura, el intelecto funciona de forma subliminal, subconsciente, lo cual exige una honestidad en el uso de las artes; no se puede trabajar simplemente por asociación, sin profundizar en el contenido. Algunos artistas lo consiguen, algunos arquitectos también. Una mente sólida es capaz de dar forma a las sensaciones honestamente, y supongo que a eso te refieres con intelecto. Y sí, de alguna manera sí, me gusta hacer arquitectura que en algunos aspectos sea sólo como un telón de fondo en el que pasan cosas. En el museo que hicimos en Fuglsang, Dinamarca, las salas están bastante decoradas, pero cada una es sutilmente distinta de las demás. A medida que pasas de un espacio a otro y vas mirando las pinturas, hay un cambio; el fondo, con la luz cambiante del día, se va moviendo ligeramente, estimulando la mirada. Cuando el observador observa un cuadro no tiene una actitud pasiva, sino que actúa en un entorno (un paisaje) que, en este caso, quise que no fuera demasiado visible, y que ofreciera diferentes opciones para que el usuario pudiera escoger su visión preferida.

Me interesan algunas cosas que no suelen interesar a los otros arquitectos. Me interesa generar cualidades no visuales, sino experimentales, trabajar con los sonidos, la oscuridad... Son cualidades que no se presentan a sí mismas, no son cosas que puedas mirar. Como diseñador existen diferentes grados de definición arquitectónica: es necesario controlar las fuerzas y la positividad de lo que uno proyecta. No todo consiste en dar una respuesta arquitectónica, hay otros aspectos, cosas en la arquitectura que son discriminatorias o afectivas, y que normalmente no se consideran muy importantes. No es necesario producir grandes formas con grandes coloridos.

2 (Europa) Supra-local

2a El proyecto para la Lisson Gallery destacaba el valor de la arquitectura en relación al contexto. En este sentido, las fotografías de Chris Steele-Perkins reflejan cómo se relaciona la arquitectura con el contexto y la actividad urbana.

¿Qué importancia tiene el contexto en tu obra, y cómo afrontas la arquitectura en un ámbito (europeo) que es conocido pero no ha sido experimentado en el mismo grado que en el Reino Unido?

Actualmente estoy trabajando fuera del Reino Unido y sigo interesado en lo urbano. En algunos casos, como por ejemplo en un edificio que hicimos recientemente en Copenhague, existen aspectos del contexto que hay que identificar y seleccionar para reflejarlos posteriormente en el proyecto. Desde luego Copenhague tiene una historia sólida, una cultura popular, pero en cualquier caso, si quieres hacer un edificio para que la gente lo utilice hay que encontrar información relevante; como mínimo tienes que entender una parte de la cultura. Como arquitecto considero que tengo unas determinadas capacidades para observar los edificios y los objetos de la ciudad, de las calles, y la manera en cómo influyen en la gente, y puedo hacer algunas interpretaciones del material con el que voy a trabajar. El proyecto de Tietgens en Copenhague tiene la misma energía que la Lisson Gallery, a pesar de hallarse en un lugar muy distinto. En Dinamarca el contexto era más ordenado, pero existían grandes contrastes, como por ejemplo algunos edificios cercanos al Beaux Arts, u otros edificios con un carácter fuerte que eran también fantásticos. Como proyectistas, detectamos las extraordinarias posibilidades del lugar, una serie de cualidades que la sociedad ha generado en él y que la propia sociedad ignora porque no es capaz de verlas. Y afortunadamente yo sí las veo.



Edificio en Tietgens Grund, Copenhague, 2005-2010, Tony Fretton

Por lo tanto, el contexto es un tema relacionado con la experiencia. Todos mis proyectos tienen que ver con la manera de entender los edificios próximos al solar en el que trabajo, entenderlos como poseedores de determinados valores de la sociedad que puedo comprender. Pero también con las características especiales de la ciudad donde me encuentro. Estas son las cosas que un extranjero puede ver y descubrir a la gente que vive en otra ciudad. Y esto, de un modo sutil, es lo que hice en Copenhague. Pero no siempre es así, ya que, por ejemplo, en otro edificio que hemos hecho en Ámsterdam, un bloque de apartamentos en Prinsendam, no había contexto, sino simplemente un nuevo conjunto de edificios. No existía experiencia en cuanto a un contexto consolidado. En este caso fue necesario tener un sentido del entorno más amplio. El río o la luz, que era muy especial, muy particular.

3 La construcción del tiempo

3a Aunque tu obra en general no se puede considerar posmodernista, la base histórica de algunos de tus edificios, y en consecuencia el uso de un lenguaje “convencional” y personal, podría vincularla a esta corriente.

¿Existe alguna relación entre tus proyectos con referencias históricas y el posicionamiento posmodernista clásico?

Yo no diría que pertenezco al posmodernismo, pero creo que actualmente hay muchos arquitectos en activo que tienen serias dificultades para lograr la continuidad de sus edificios con el entorno. Para los arquitectos contemporáneos es difícil trabajar con la historia, con los seres humanos, pero yo sé hacerlo; es mi temperamento. Pero en todo caso no me gustaría que me consideraran posmoderno. Si volvemos la vista atrás, a la historia del Movimiento Moderno donde se situaría toda la arquitectura que se produce hoy, vemos que ocurre lo mismo que con el Renacimiento, que afectó a la arquitectura posterior durante un período muy largo, hasta siglos después. Todavía estamos influidos por el Movimiento Moderno.

Muchos arquitectos contemporáneos solo definen su modernidad a través de un estilo y una actitud bastante limitada. Es la actitud de la novedad, que es uno de los aspectos de la tradición funcionalista: todos los proyectos deben ser completamente nuevos para afrontar las nuevas circunstancias. La arquitectura tradicional era mala, según del Movimiento Moderno. Hay un pensamiento generalizado de que la tradición es mala y todo tiene que estar a la vanguardia. Mi apuesta por la arquitectura es diferente, yo acepto la tradición. Esta es una postura maravillosa para la arquitectura en el contexto moderno. En otras formas artísticas del Movimiento Moderno, personajes como Picasso, James Joyce y Stravinsky, por ejemplo, utilizaban con gran facilidad elementos del pasado y los fusionaban dando lugar a mayores posibilidades que si solo confiaran en la modernidad. Pero en la arquitectura no sucedió lo mismo.



Las Meninas, 1957, Pablo Picasso

4. Arte contemporáneo y arquitectura

4a Especialmente en Inglaterra, se repite una circunstancia que relaciona el arte y la arquitectura de diferentes maneras: el artista como cliente; la galería o el museo como encargo, y la colaboración profesional entre artista y arquitecto. Ejemplos de ello son los proyectos para Thomas Demand, Thomas Struth, Anish Kapoor, Chris Ofili, Anne Sutton, Anton Corbijn y Brad Lochore entre otros, y las galerías o museos siguientes: New Art Gallery en Walsall, Nottingham Contemporary, Tate Britain, Gagolian Gallery, Camden Art Centre, etc. En tu caso particular, la Lisson Gallery fue un proyecto importante que, aparte de responder de una manera realista al contexto, fue concebido con una actitud claramente crítica.

Sí, todas estas relaciones que planteas existen y son ciertas, y lo fueron también para las generaciones más jóvenes que la mía. Y por supuesto, estamos muy influenciados por el arte contemporáneo. Respecto a lo que comentas de la Lisson Gallery, el propietario siempre ha mantenido una postura crítica en relación a la sociedad y el arte. Ambos afrontamos el proyecto de la galería no de una forma consciente sino inconsciente, con un punto de vista muy similar. En la Lisson Gallery procuré que el edificio pudiera ofrecer nociones del intercambio social y que permitiera a la gente mirar la ciudad de una forma positiva o negativa, transmitiéndoles que “este es el Londres que hemos hecho entre todos”. Algunas personas lo ven de un modo romántico, un poco crítico en la medida en que la arquitectura puede ser crítica. Este edificio ha sido reconocido por personas como Rem Koolhaas, profesionales con una posición poderosa y válida en el ámbito de la arquitectura.

4b Asumiendo que la intuición es uno de los fundamentos de la disciplina artística, ¿cómo valoras que ésta pueda formar parte del proceso de diseño de un proyecto arquitectónico?



Two-Way Mirror Triangle with One Curved Side, 1996, Dan Graham

Yo diría que la intuición no es un misterio. Creo que es un proceso; tiene algo de coherente y a veces es objetivo, pero pertenece al subconsciente. Con esto quiero decir que no es algo que se traduzca en palabras, sino que es un proceso de razonamiento que todos empleamos. El diseño es una forma de intuición muy desarrollada. Por poner un ejemplo, cuando un buen diseñador interviene en un lugar o lo observa y lo dibuja, ese dibujo puede capturar mucha información. Y cuando este dibujo del edificio surge de la observación y de todo su potencial, el proyecto permanece abierto durante mucho tiempo a la experiencia de otras personas.

En el diseño, como en la política o en cualquier otro ámbito de carácter público, la clave es la inteligencia. Si uno es bueno siempre encuentra la manera de crear formas sencillas, ya sean una ley o un edificio, que resulten muy efectivas. Y para mí la arquitectura es efectiva cuando es capaz de satisfacer a la gente, o simplemente de poner a las personas en una situación en la que sientan que algo inusual está sucediendo.

Cuando nos situamos ante un pabellón de Dan Graham, aquellos vidrios semirreflectantes que utiliza nos permiten ver el espacio contiguo. A veces vemos los reflejos de las personas que están en los otros espacios. Es una especie de fantasma generado por la calidad del espacio. Con sus esculturas, creo que Dan Graham nos muestra una especie de experimentación con la física, donde sabes que todo es real, que está pasando. Es algo increíble.

Lo mismo sucede con los edificios: pueden provocar sensaciones inusuales, y de alguna manera es lo que pasa en la Lisson Gallery o en este proyecto de Copenhague, donde mostramos a la gente de la calle cosas que no habían visto antes, como por ejemplo una cocina muy alargada con un balcón. Allí esto es infrecuente, y sin embargo la cocina funciona como todas las cocinas deberían funcionar, así como el baño, etc. Pero lo hice de una manera distinta, de modo que el inquilino pudiera salir al balcón cada día y encontrarse cada vez algo nuevo, algo diferente a su alrededor. Bajo mi punto de vista, los edificios deben satisfacer a la gente, hacerlos sentir confortables, darles calor; no tienen que ser artísticos.

ENTREVISTA CON PETER ST JOHN

Desde el día a día hacia el pasado y el futuro (mayo 2011)

1 La gestión informativa

1a En el contexto contemporáneo, la nueva era de la información parece tener una gran influencia en la disciplina arquitectónica, especialmente en lo que se refiere a la etapa de pre-proyecto. A su manera, en Alison y Peter Smithson la aproximación a la arquitectura a partir de un conocimiento consciente de la realidad de posguerra, representada en sus exposiciones y collages, fijó los argumentos de su obra.

¿Qué sentido tiene actualmente la aproximación a la realidad de los Smithson y qué influencia ha ejercido en vuestro trabajo?

Las cosas son muy distintas hoy en día. Quizá hubo un tiempo en que el arquitecto podía producir una pieza artística y crear que estaba abarcando un abanico de temas muy amplio, capaz de provocar un cierto impacto sobre gran parte de la profesión. Pero ahora, de alguna manera, no parece ser el momento para ese tipo de proyectos. Da la sensación de que hay mucha gente ejerciendo la profesión y que hay montones de edificios construyéndose. Hoy en día el "debate arquitectónico" no es un objetivo. Creo que actualmente la mayoría de los arquitectos están trabajando en sus propios proyectos e intentando llevar a cabo sus ideas "haciendo" (*making* como opuesto al *thinking*). Creo que es el momento de los arquitectos que hacen cosas y no de los soñadores.



Bethnal Green, Londres, 1949-1952, Nigel Henderson

Para mí el trabajo de los Smithson tiene una suerte de calidad poética que viene de una cierta sensibilidad, de una cierta sutileza, y una especie de afinidad hacia una auténtica calidad de vida, haciendo arte del propio material que producían. A principios de la década de 1980, cuando acabé mi formación en la Architectural Association, tuvieron una gran influencia sobre mí, probablemente por su actitud de oposición frente a otros posicionamientos arquitectónicos. Por lo tanto mi interés y mi obra de los inicios fueron una especie de reacción a lo preestablecido que compartía con los Smithson la honestidad y la seriedad a la hora de trabajar y el respeto a la cultura de la situación real. Es la clase de cosas que siempre me gustaron y a las que siempre aspiramos en los proyectos que hacemos. Supongo que esa es la vinculación con los Smithson, una especie de interés cultural opuesto a un interés técnico, o profesional, o comercial, o incluso económico. Ellos representan esta seriedad. Y en este sentido, respecto a arquitectos como Rem Koolhaas, nos parece que su aproximación a la realidad es muy distinta. No nos gusta demasiado la fantasía del potencial de la realidad. A nosotros nos interesa una aproximación honesta y menos cínica a la realidad.

1b En contexto británico Cedric Price fue otra figura importante preocupada por reflejar en vuestras propuestas arquitectónicas las nuevas condiciones del contexto social, tecnológico e informativo. Para ello Price se valió de un lenguaje informal (considerado por muchos como poco comprometido) inspirado en el potencial de la construcción industrializada. Desde la perspectiva que proporciona el paso del tiempo, ¿cómo valoras esta dualidad de Price que fluctúa entre lo tecnológico y lo social?

Conocemos su obra y somos conscientes de su importancia, aunque personalmente tengo una sensación ambigua al respecto. Cedric Price fue un poeta, un artista; de hecho siempre le consideré como un artista conceptual, un arquitecto genuinamente interesado en la sociedad y en cómo cambiarla. En todo lo que hacía había una reivindicación manifiesta de que

el trabajo que hacemos los arquitectos no es tan relevante, sino que es más importante trabajar partiendo de una visión crítica de cómo vive la gente.

De alguna manera lo encuentro muy interesante y simpatizo con muchas de sus ideas políticas, pero al mismo tiempo no comparto su falta de compromiso con la situación si esta resultaba demasiado difícil o se encontraba fuera de las circunstancias ideales... Nuestro estudio adopta una postura diferente basada en la idea de que la cultura arquitectónica es importante. Volviendo a los Smithson, otro aspecto realmente admirable es que escribieron libros sobre arquitectura; eran casi tan buenos como Robert Venturi cuando hizo de la historia de arquitectura algo importante e interesante para los arquitectos. Pero Cedric Price no estaba en este mundo, sino en el de las ideas. Reconozco que hay muchos arquitectos británicos que manifiestan un interés por Cedric Price y también por el grupo Archigram y otros del mismo estilo, que en mi opinión estaban más interesados en la moda que en la arquitectura.

2 (Europa) Supra-local

2a Es evidente que en vuestros proyectos la preocupación por el contexto es fundamental. El reconocimiento de lo existente es un punto de partida, y no una limitación como argumenta Adam Caruso en su artículo “La ciudad emocional”¹ Desde su confianza en el conocimiento de la historia, del día a día y en una actitud crítica, “la arquitectura puede llegar a sugerir estrategias y paradigmas de mejora que sugieren lo que vendrá después del mercado global”²

¿Cómo planteas el hecho de trabajar en otros ámbitos culturales cuando el reconocimiento de la cultura local es una de las bases de vuestra arquitectura?

Creo que tu pregunta es importante porque en estos momentos los arquitectos estamos trabajando cada vez más en el extranjero, la globalización ha tenido un impacto enorme en el ejercicio de la profesión, y en muchos casos llega a ser muy problemática. Somos cuidadosos en el tipo de proyectos en los que nos involucramos fuera de Gran Bretaña, porque el proceso y la idea del proyecto nos importan mucho. En nuestra práctica intentamos no perseguir oportunidades de negocio. No se trata de exportar tu experiencia a otros países, sino de hacer proyectos porque crees que eres el arquitecto adecuado para esa situación concreta. Trabajamos mucho en el extranjero, cada vez más, pero siempre en países que creemos comprender desde un punto de vista cultural.

Estamos trabajando mucho en Suiza. Siempre hemos tenido esta vinculación con la arquitectura suiza. Hemos dado clases allí durante muchos años y actualmente mi socio es catedrático en la ETH. Empezamos trabajando en Zúrich, y ahora estamos llevando

¹ Adam Caruso, “La ciutat emocional”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, núm. 228 (enero 2001).

² Adam Caruso, “The tyranny of the new”, *a+t, As built. Caruso St John Architects*, Vitoria-Gasteiz (2006), págs. 70-73.



Renovación de una plaza, Kalmar, 1999-2003, Adam Caruso y Peter St John, en colaboración con Eva Löfdahl

a cabo proyectos en Suiza, intentando trabajar en Alemania, y acabamos de ganar un concurso en Francia. Mi generación está muy interesada en relacionarse con Europa, y a nosotros nos gusta hacer proyectos en Europa. No hacemos proyectos para millonarios en Moscú o Dubai o Oriente Medio. No, hemos renunciado a esos proyectos, aunque tal vez los hagamos algún momento. A nosotros nos interesa hacer arquitectura en y para un lugar y un cliente real.

2b Esta voluntad de pertenecer al ámbito cultural europeo requiere un interés por conocer otras maneras de aproximarse a la arquitectura. En el ámbito europeo y en relación a su manera de entender la arquitectura (en mi opinión crítico-realista), se establecen unas conexiones que responden más a una actitud compartida que a una corriente estética determinada. ¿Qué influencias reconoces en este ámbito europeo en la década de 1980?

Supongo que me he interesado más por la obra de Alejandro de la Sota y su gimnasio Maravillas en Madrid. Recuerdo perfectamente una serie de proyectos de Eduard Bru y Josep Lluís Mateo. Y mirábamos mucho los de este último arquitecto en una pequeña publicación de la Editorial Gustavo Gili. Especialmente el proyecto Catex, que añadía unos volúmenes metálicos a una fábrica existente. Qué elegancia en los detalles; no es fácil. Y también tenía otros proyectos industriales que nos interesaban. Eran imágenes que mirábamos mucho, muy detalladamente. Había algo de composición *collage* entre los elementos nuevos y los antiguos que daba lugar una especie de naturaleza específica y personal. También lo veíamos en la Lisson Gallery, pero en los proyectos de Mateo era aún más material y más brutal. Creo que estos proyectos son extraordinariamente bonitos y me gustan mucho. No veo una relación directa con

nosotros, conmigo, es más bien una afinidad espiritual. Creo que eso es lo que le hubiera gustado hacer a Cedric Price si hubiera sido un buen arquitecto, pero su trabajo era muy seco, solo una idea, demasiado conceptual, demasiado interesado en los sistemas, y muy anárquico. Nuestro punto de vista es muy distinto: nos interesan las convenciones, nos gustan las invenciones, las tipologías, las cosas ordinarias, cómo cambiar el contenido de un proyecto. Como en esas obras de Mateo, que abarcan una escala mucho más amplia basándose en el modo en que gestionan el programa. Por lo que comentas de la relación entre realismo y regionalismo, yo diría que existe una arquitectura especial y muy particular que surge de ahí, una arquitectura conceptual y modesta.

3 La construcción del tiempo

3a Vuestra idea de tiempo aplicada a la arquitectura está relacionada de algún modo con vuestro interés por la historia de la disciplina más allá del Movimiento Moderno, como por ejemplo en lo que concierne a las ruinas medievales de Fountains Abbey. Así, este interés os lleva a considerar el sentido verdadero de la construcción y al mismo tiempo tener en cuenta una idea de atemporalidad estética de la arquitectura.

Respecto a esta actitud, ¿cuál es vuestra idea sobre la relación entre la técnica constructiva y la condición temporal de la arquitectura? En cierto modo se puede decir que estáis construyendo el tiempo?

Sí, es cierto lo que comentas. Sin embargo, en mi caso, no asocio necesariamente todas estas cosas con un intento de construir el tiempo en la arquitectura. Nunca recuerdo las citas, pero creo que hay una de Peter Smithson sobre la arquitectura como algo con lo que hacer, no empezando de cero sino como un proceso de continuación: *ongoing*, creo que esta es la palabra que utilizaba. Siempre nos ha interesado esta idea de trabajar con situaciones existentes y cada vez más con edificios antiguos donde añades o amplías el proyecto, utilizando el tejido existente como la primera frase de un escrito a partir de la cual intentas hacer del conjunto un nuevo conjunto complejo. Es una forma de trabajar en la que siempre acabas usando diferentes métodos y donde los resultados físicos son siempre muy diferentes. Conceptualmente el proceso es bastante similar. Creo que es a lo que te referías cuando hablabas de construir tiempo. Es más interesante establecer relaciones a través del uso de lo que encontramos que hacer una distinción entre lo que hacemos y lo que estaba antes. Puedo mostrarte varios proyectos. Una parte importante de nuestro despacho está trabajando en edificios históricos, edificios patrimoniales, rehabilitación, ampliaciones de edificios existentes...



Abadía de Fountains, Yorkshire, XII

Pero otro aspecto particular sobre la manera como construimos es que nos interesa utilizar la construcción como un medio de comunicación, hacer arquitectura comunicativa. Se trata de crear cosas duraderas, que tengan el mismo aspecto dentro de cincuenta o cien años, que no se construyan de forma barata o rápida sino que tomen su tiempo. En este sentido no somos idealistas. Nos gustan los programas normales, y el tema del proyecto es cómo hacer especial el tejido de un edificio, y también hacer edificios los más prototípicos posible. Es decir, un tipo genérico de edificio que siempre esté allí para el uso que se le quiera dar, que no es determinista.

3b Habéis manifestado que Sigurd Lewerentz, quien tuvo un período clásico y al final de su vida desarrolló una forma muy personal de entender la modernidad, es una referencia para vosotros.

¿Cómo entendéis la relación entre el estilo y el tiempo en Lewerentz y cómo os ha influenciado?

Es increíble lo que se puede aprender de Lewerentz. Sus últimos edificios fueron muy radicales. No puedes hacer una arquitectura como esta toda la vida. Tanto si uno hace arquitectura clásica como moderna, creo que es la personalidad y la manera de hacer lo que define el carácter real del proyecto; así que es perfectamente posible trabajar con lenguajes completamente distintos y seguir detectando la presencia del carácter del autor. Creo que esto es lo que nos interesa, y que es la idea fundamental del posmodernismo: que se puede elegir, que no hay una única manera correcta de hacer las cosas. Actualmente estamos trabajando en un concurso para un banco en Bremen y estamos intentando hacer arquitectura gótica. No hay agujas ni pináculos; es un tipo de arquitectura expresionista gótica del ladrillo. Lo interesante es cómo hacerlo. Cuando tomas la decisión de hacer las cosas de una determinada manera es porque piensas que es la forma adecuada para el contexto, y una aproximación personal permite hacer ambas cosas a la vez, algo contextual y que al mismo tiempo es muy personal. Esa es la deliberación del posmodernismo: puedes elegir.

4 Arte contemporáneo y arquitectura

4a Algunos arquitectos de vuestra generación habéis entrado en contacto con el arte contemporáneo a través de diferentes relaciones: la del artista como cliente, la de la galería o el museo como encargo, o la de la colaboración profesional entre el artista y el arquitecto. Podríamos enumerar a numerosos artistas: Thomas Demand, Thomas Struth, Anish Kapoor, Chris Ofili, Anne Sutton, Anton Corbijn, Brad Lochore...y algunos edificios: New Art Gallery in Walsall, Nottingham Contemporary, Tate Britain, Gagosian Gallery, Lisson Gallery, Camden Art Centre, etc.,...

¿Qué influencia ha tenido esta relación a la hora de consolidar vuestro pensamiento arquitectónico y cuál es vuestro posicionamiento respecto a la idea de ornamento en la arquitectura contemporánea?

Yo diría que la verdadera influencia no es necesariamente la obra del artista contemporáneo. Si quieres saber cuál es la influencia real del arte en nuestro trabajo yo diría probablemente el pop art, Claes Oldenburg, artistas medios como Donald Judd, todas esas ideas que observamos y que nos hacen tomar consciencia de las características del mundo que nos rodea, y también de cómo el arte se exhibe en las galerías, de cómo se percibe el arte. Como consecuencia de todo ello empezamos a interesarnos en el diseño de exposiciones, galerías y museos. Y esta es la semilla del camino paralelo al de Tony Fretton ya que empezamos a construir en relación a artistas. Con él compartimos una especie de competición. Es un negocio paralelo en el mundo del arte. El vínculo llegó cuando algunos artistas observaron que teníamos interés en cómo se expone el arte, y no tanto en la influencia del arte en sí mismo, aunque existen algunos artistas cuya obra ha tenido una gran influencia en nosotros.



Just what is it that makes today's homes so different, so appealing?, 1956, Richard Hamilton

4b En el contexto que estamos debatiendo, la Lisson Gallery es un proyecto de referencia que planteó una opción distinta a la arquitectura del high tech o del posmodernismo clásico.

¿Qué valores reconocéis en este proyecto y como valoráis su condición crítica?

Yo diría que cuando empezamos nuestro ejercicio profesional a principios de la década de 1990 se trataba definitivamente de una reacción; veíamos a nuestro alrededor todo aquello que se consideraba un éxito e intentábamos escoger la dirección opuesta. La Lisson Gallery apareció en aquel momento. Recuerdo una exposición de Richard Serra que visité en la Tate Britain. Era una instalación en la sala de Turbinas a base de dos bloques de acero, alucinantes, grandes como esta mesa. Tuvieron que reforzar el suelo de la sala. Se trata de una obra de arte del minimalismo americano que explora el efecto del arte en el observador y la relación entre el arte y el espacio, estableciendo conexiones entre ellos.

Por lo que se refiere a la Lisson Gallery, con aquella composición algo torpe y provocadora, de alguna manera dignifica y hace más interesante todo lo que la rodea. El edificio era como una especie de cámara que miraba a los alrededores, estableciendo relaciones con los edificios vecinos; generaba esta conexión y en ese sentido fue una auténtica revelación. La arquitectura puede ser específica y puede también comprometerse con todas esas otras cosas y hacerlas especiales. En este sentido la Lisson fue un proyecto muy especial y tuvo mucha influencia.

Respondiendo a tu pregunta diría que sí, que se trata de una investigación personal que tiene un posicionamiento crítico. Pero no puedes construir toda tu carrera únicamente sobre una reacción. Quiero pensar que todo se ha vuelto más sólido, y que en esta investigación personal, en esta colaboración, nos importa mucho la dirección y la solidez que está adoptando nuestro trabajo.

ENTREVISTA A JONATHAN SERGISON

La arquitectura no está hecha con el cerebro¹ (mayo 2011)

1 La gestión informativa

1a Los Smithson, tanto en su trabajo editorial como en sus exposiciones, insistían en la comprensión y la representación de la realidad. De la observación de la ciudad construida extraían argumentos sociales y urbanos que reflejaban en su pensamiento y práctica arquitectónicos. El *as found* y el *strategy and detail* formaron parte de una manera de entender y aproximarse a la realidad que ha tenido una gran influencia en la cultura arquitectónica inglesa. Podemos considerar que muchos de los documentos (menos arquitectónicos) que elaboraron los Smithson son preparativos para la fase de diseño.

¿Qué hay de la actitud de Alison y Peter Smithson en la arquitectura de Sergison & Bates?

¿Cómo afronta vuestro despacho la fase que antecede al proyecto y, en consecuencia, la influencia de la nueva era de la información?

Creo que los Smithson han sido un punto de referencia permanente para Stephen y para mí. Nuestro entusiasmo por su trabajo ha sido una constante, aunque nuestra relación respecto a ellos ha ido cambiado inevitablemente a medida que hemos ido cambiando nosotros. Hay algo en la aproximación arquitectónica de

¹ Extraída de *Architecture is not made with the brain. The Labour of Alison and Peter Smithson*, Architectural Association, Londres, 2006.



Fotografía del artículo *Learning from looking at buildings*, 2005, Jonathan Sergison

los Smithson que siempre ha estado arraigado en una especie de búsqueda de la originalidad. Uno de los ejercicios en los que nos inspiramos ha sido el hecho de dibujar sobre cosas que ya existen. Es sabido que la noción de *as found* está cuidadosamente reflejada en sus proyectos, pero cuando examinamos los documentos que elaboraron los Smithson –y fueron realmente prolíficos en cuanto a publicaciones y documentación de sus ideas– es fácil detectar ese tipo de inquietud intelectual; creo que una de las temas que permanece constante en nosotros es el entusiasmo por referirse a cosas conocidas. Sus libros estaban siempre repletos de observaciones, de relaciones que querían establecer entre el concepto que estaban trabajando y algo ya existente. Creo que esta aproximación a la arquitectura nos influyó, probablemente incluso antes de entender críticamente nuestra relación con Alison y Peter Smithson. Por ejemplo, yo estudié en la Architectural Association, donde Peter Salter era un profesor muy importante, y considero que su relación con los Smithson –había trabajado con ellos– fue lo más importante para mí. Creo que tal vez Stephen, como estudiante, no estuvo tan influenciado por Peter Salter, pero me explicó que tenía ese libro de Peter Salter y Christopher McDonald [*Building projects*, 1982-1986], en el que la influencia de los Smithson es muy visible por su manera de comprender e interpretar su aproximación a la arquitectura.

Respecto a la fase que precede al proyecto, creo que siempre hay un trabajo previo. Stephen y yo tenemos una pauta que consiste en escribir y tratar de articular las ideas y las reflexiones. Y supongo que esta pauta proviene de ver cómo los Smithson articulaban su postura arquitectónica de una forma más sólida a través de sus textos. Y este hecho me parece inspirador. Nunca me consideraría un gran escritor, pero descubrí que escribir ayuda a articular ciertas cosas que el rigor y la disciplina de la práctica realmente no permiten. Y creo que gran parte de nuestros escritos están influidos por la disciplina de la enseñanza. En nuestra práctica docente damos conferencias, y la mejor manera de preparar una conferencia es escribir un texto que articule cuidadosamente las ideas en relación al tema sobre el que se va a hablar.

1b Cedric Price, en otro registro, también elaboró una serie de documentos (no estrictamente arquitectónicos) con el fin de establecer las condiciones que podían definir la arquitectura.

¿Qué influencia han ejercido las teorías de Cedric Price sobre vuestros proyectos?

Tengo un respeto por Cedric Price. No puedo negarlo, y Stephen y yo hemos estudiado mucho sus trabajos para comprenderlo profundamente. Hay algo del contenido teórico de los libros de Cedric Price que no puedo acabar de relacionar con el trabajo de los Smithson, a pesar de que lo que dibujaban a menudo era bastante similar. Parece que las ideas son el elemento central de su práctica arquitectónica. El problema que tengo con Cedric Price no creo que tenga que ver con la originalidad de su trabajo, sino con la gente que se apropió del mismo. En Londres existen muchas posturas distintas y el problema es que la posición de Cedric Price haya sido ocupada por los arquitectos del *high tech*, cuyo trabajo no comparto en absoluto. Y esto creo que en cierto modo ha sido un obstáculo para nuestra carrera profesional.

También diría que, en general, el *high tech* se sustenta sobre una política tecnológica que responde a los fracasos de la sociedad de una forma muy racional, intentando dar respuestas como si no hubiera nada que objetar. Pero pienso que la duda es muy importante, y lo que veo en los Smithson es que la duda existía no solo en lo que decían, sino en su propio trabajo, que iba más allá de los límites del proyecto. Para nosotros siempre existe la posibilidad de cambiar cosas durante el proceso de proyecto, en cambio los arquitectos del *high tech* están muy seguros de lo que dicen y de que no existen dudas en nada de lo que dicen, ni en su propia arquitectura. La fuerza de esta postura es lo que nos ha obligado a Stephen y a mí, a Tony Fretton, Adam Caruso y Peter St John, a buscar oportunidades fuera de nuestro país.

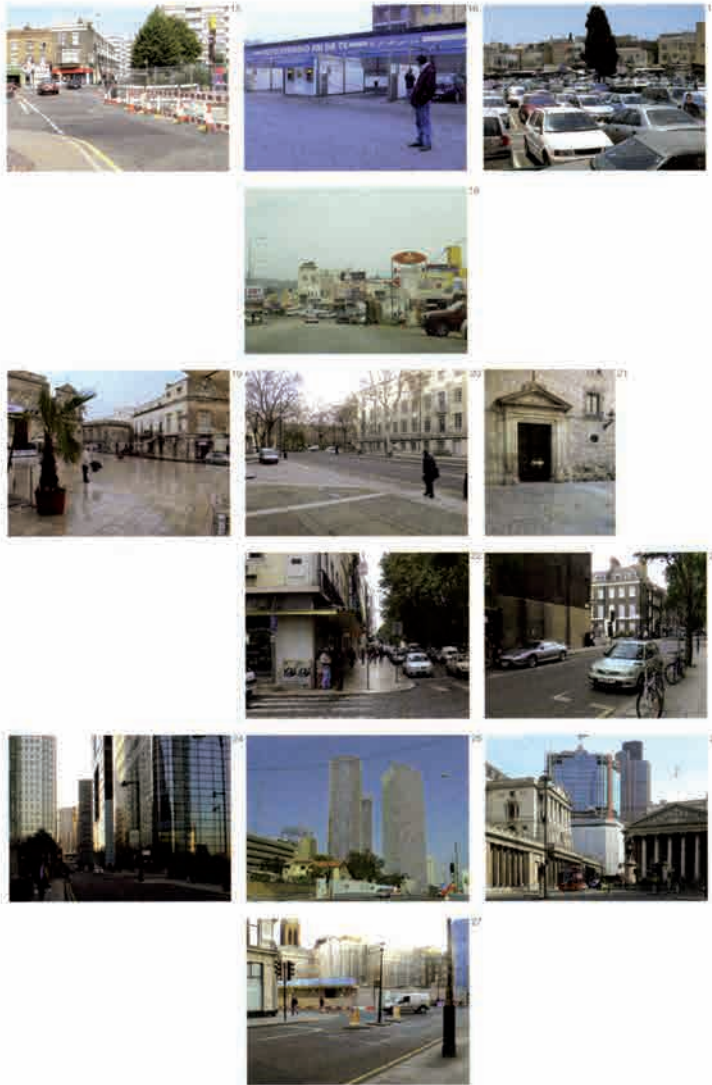
2 (Europa) Supra-local

2a Enlazando con la última respuesta, vuestro trabajo se ha ido desarrollando progresivamente fuera del Reino Unido, especialmente en el contexto europeo. Y en el ámbito de la docencia está ocurriendo algo parecido.

¿Cómo valoráis el hecho de trabajar en otras culturas y cómo cambia vuestra manera de afrontar los proyectos y la manera de enseñar ante un contexto desconocido?

Es una gran pregunta. Siempre hemos sentido una gran curiosidad por los lugares que no pertenecen a nuestra cultura, y esto lo tenemos en cuenta siempre que viajamos. Lo primero que puedo decir, y es importante, es que trabajamos desde Londres, pero nos sentimos europeos. Así que pienso que sí, que hay diferencias bastante importantes entre las diferentes regiones, culturas y naciones. Y en este sentido somos capaces de controlar hasta qué punto se pueden gestionar las diferencias culturales.

Y realmente veo que cuando trabajamos en el extranjero nos sentimos aliviados por lo que respecta a las ideas preconcebidas. Ahora mismo estamos haciendo un proyecto en China, un encargo problemático y un poco forzado; nunca hemos pretendido ser unos arquitectos globales. Pero en este caso el cliente es europeo, de forma que hemos podido ponernos de acuerdo en cuanto a lo cual es la respuesta arquitectónica más apropiada. He de decir que me siento mucho más tranquilo cuando trabajo con alguien próximo. Stephen está haciendo una casa en Cadaqués y el entusiasmo por poder trabajar con el sol como material de construcción se ha convertido en el objetivo del proyecto. De hecho, la primera obra que hicimos juntos fue en el sur de España, y pronto empezaremos otra en el sur de Portugal. Sentimos una gran gratitud y un gran entusiasmo por la tradición ibérica.



Fotografía del artículo *Cities*, 2007, Jonathan Sergison

Desde hace poco también estamos trabajando en Bélgica. Hay dos proyectos que estarán terminados este verano [2011]. Los dos están relacionados con la fantástica cultura del ladrillo de Flandes. No es exactamente la misma cultura que tenemos en el Reino Unido, y es como volver atrás a la fuente original, a una cultura del ladrillo a través de la cual se puede reconocer la esencia de la ciudad. Utilizamos el ladrillo porque es muy fácil de fabricar en origen. Así que hacer estos proyectos ha supuesto un aprendizaje extraordinario que nos ha permitido conocer cosas nuevas sobre las posibilidades de la obra de ladrillo, y que hemos aplicado a nuestros proyectos.

Actualmente tenemos un despacho en Zúrich, y esto significa un vínculo físico con el lugar. La relación con este país empezó hace tiempo. Recuerdo la primera vez que fui a ver los edificios que se habían construido en Basilea a principios de la década de 1990. Tenía mucha curiosidad por ver los primeros proyectos de Herzog & de Meuron, y recuerdo nítidamente la fuerte impresión que me produjo aquella arquitectura. También visité los edificios de Roger Diener, que me parecieron realmente sorprendentes. En Suiza muchos edificios en la ciudad son dignos y cuidadosos con el contexto sin llamar la atención.

2b En la década de 1980, cuando el posmodernismo y el *high tech* se consolidaron en el ámbito europeo, algunas arquitecturas se posicionaron en contra, adoptando una actitud crítica y “resistente”. “Resistencia” es un término que empleáis de modo recurrente en vuestros textos y en vuestra arquitectura. Por otra parte, en vuestros proyectos hay algo afín a la corriente neo-vernácula que encontramos en la definición “fragmentada” del posmodernismo por parte de Charles Jencks.

¿Es vuestra práctica una reacción crítica a los lenguajes impositivos de la década de 1980, o responde más bien a una investigación personal? ¿Esta actitud de resistencia sigue vigente en vuestros proyectos?

Creo que esa actitud se ha fortalecido. Necesitamos resistir, no creo que las cosas estén mejorando sino todo lo contrario, se vuelven más difíciles. Probablemente esta es la razón por la que ahora mismo no tenemos trabajo en el Reino Unido. Porque la gente crítica con el *statu quo* de esta cultura arquitectónica concreta suele ser apartado; eso es lo que pasó con los Smithson. David Chipperfield, que hoy en día es un arquitecto muy respetado, estuvo mucho tiempo sin trabajo en el Reino Unido. Y creo que cuando ganó el Neues Museum fue un momento crucial en su carrera y tuvo la oportunidad de abrir un estudio en Berlín. Ahora es un arquitecto muy reconocido, pero le llevó su tiempo. Así que opino que si uno es crítico y apoya el realismo crítico, tiene que asumir que no es un camino fácil. En todo caso nosotros nunca hemos hecho nada en lo que no creyéramos. Creo que la integridad es muy importante.

En cuanto a las referencias al posmodernismo, no sé realmente cuál es mi relación al respecto. Stephen y yo intentamos aprender las lecciones de la arquitectura pre-moderna, y en realidad me veo a mí mismo de algún modo como un arquitecto pre-moderno. Y por otra parte aún considero que una parte importante de lo que somos es consecuencia de una educación basada en la arquitectura moderna. Tal vez porque creo en las ideas políticas, y el modernismo universal perseguía, en parte, una idea de colectividad. De algún modo intentaba mejorar las cosas a través de las posibilidades que ofrecían la fabricación contemporánea y otros avances técnicos. Por mi actividad docente en Mendrisio estoy revisando unos textos de teóricos como Liane Lefaivre y Kenneth Frampton donde aparecían esas nociones del regionalismo crítico, y realmente estoy disfrutando con ello. Y también disfruto con los estudiantes con los que estoy trabajando en un proyecto en Cerdeña intentando dar sentido a algunas preguntas. Creo que siempre nos hemos posicionado en términos de resistencia. No hay una verdad absoluta en ninguna situación. La manera como damos sentido a los proyectos requiere una negociación a varios niveles. Esta es una forma de resistencia.

3 La construcción del tiempo

3a Una de las cualidades de vuestra arquitectura es que desde el momento en que se termina ya tiene la capacidad de mostrar su pertenencia al lugar de una forma muy natural. Es una sensación que tiene mucho que ver con la materialidad de la arquitectura, con una idea de construcción (artificial) del tiempo, y con el *strategy and detail* de Alison y Peter Smithson.

¿Cuál es vuestra idea sobre la relación entre el tiempo y la arquitectura? ¿Es posible en cierto modo la construcción (artificial) del tiempo a través de la arquitectura?

En nuestro caso no considero que construyamos intencionadamente los edificios con una idea implícita de tiempo. A nivel de proyecto intentamos que la experiencia haga emerger el concepto constructivo, aceptando los cambios que se van produciendo durante el proceso. Diría que tanto Stephen como yo, con el tiempo, cada vez apreciamos más la influencia de la arquitectura pre-moderna, lo que de alguna manera podríamos describir como la llamada de la arquitectura primitiva, por estar tan relacionada con la necesidad y no con algún aspecto cultural. La arquitectura primitiva tiene su atractivo, y recuerdo que hace quince o veinte años, cuando empezamos a trabajar juntos, nos fijábamos en una iglesia barroca y lo hacíamos de una forma muy distinta a como lo haríamos ahora. Es solo una cuestión de experiencia. Dicho de otra manera, creo que la experiencia es lo que te lleva a encontrar el sentido de tu trabajo, y considero que cuando eres más joven solo ves la superficie, pero no el resto, que te molesta. Con el tiempo asumes otro tipo de búsqueda.

Es interesante tu pregunta en referencia al *strategy and detail*, porque es aquí donde realmente aplicamos la lección de los Smithson. En nuestra primera obra tratamos deliberadamente de aferrarnos a esa capacidad que tenemos los arquitectos de actuar, con un entusiasmo por trabajar la estrategia y la forma



Fotografía del artículo *Brickness*, 2004, Jonathan Sergison

simultáneamente y ensayarlo a través del detalle y el diálogo durante el desarrollo del proyecto. Digamos que la estrategia aplicada a la comprensión de los detalles constructivos articula la organización del conjunto.

Tal vez lo que estamos describiendo es la dificultad que entraña tu primera pregunta. Todas esas reflexiones escritas en forma de ensayo son en cierto modo la preparación para el siguiente proyecto que harás o para el sitio en el que estés. Es evidente, por ejemplo, la relación entre el proyecto de viviendas en Finsbury Park (2008) y la propuesta del concurso para el museo de Bornholm en Dinamarca (2003). El museo era un edificio con un programa inevitablemente público y nos interesó la idea de darle una cierta condición de tiempo y atemporalidad a largo plazo. El desarrollo de este concurso coincidió cuando estábamos totalmente inmersos en un proyecto en Wandsworth y en la casa en Behtnal Green. En ambos proyectos la fachada era una cuestión de capas y pieles y superficies y acabados y este tipo de cosas. De alguna manera surgió de un sentimiento, de la osadía de intentar algo nuevo, que es el extremo opuesto. Creo que gran parte de nuestra arquitectura tiene una tectónica muy consciente, es una especie de exploración.

4 Arte contemporáneo y arquitectura

4a La vinculación (reiterada) entre el arte y la arquitectura relaciona entre sí algunos proyectos de arquitectos británicos. Esta relación presenta distintas formas: el artista como cliente, la galería o el museo como encargo, y la colaboración profesional entre artista y arquitecto. En vuestro caso, el encargo del Ruthin Crats Centre os ha permitido entrar en contacto directo con la disciplina artística.

¿Ha influido esta experiencia en vuestra manera de proyectar la arquitectura?

Yo diría que nuestra relación con el arte es muy diferente a la de Adam Caruso y Peter St John, o a la de Tony Fretton. Creo que todos compartimos el entusiasmo por esta especie de libertad que tiene la labor del artista, que permite trabajar con las ideas en su esencia pura. Pienso que la relación que tiene Adam con el arte se establece a través de una pasión por la escena del arte contemporáneo que es mucho más intensa que la que sentimos Stephen y yo. Adam es una persona muy entusiasta y extraordinariamente informada sobre todo lo que está pasando. En ese sentido, tener un despacho de arquitectura en Londres durante los últimos veinte años ha sido una experiencia fantástica para nosotros.

En el caso de Tony Fretton, su relación con la práctica artística viene dada por una biografía propia muy particular; hubo un momento en su vida en que su discurso era el de un arquitecto del sur (en contraposición a un pensamiento nórdico más lógico en Inglaterra) y de un artista. Creo que ese fue un momento verdaderamente importante para su manera de pensar la arquitectura, que siempre me recuerda que la arquitectura es un arte social, y cuando escuchas a Tony hablar sobre un proyecto siempre hace una especie de referencia a la experiencia y las emociones humanas; esta es una educación extraordinaria, algo



Fotografía del artículo *Outlooks*, 2005, Jonathan Sergison

que hay que tener presente. Creo que Stephen y yo, en nuestro despacho, hemos trabajado a través de las oportunidades que proporciona cada proyecto y tal vez también de una ambición alimentada por diferentes aproximaciones al mismo. Y la mayoría tienen que ver con otro tipo de cuestión social: muchos de nuestros proyectos giran en torno a la condición doméstica.

A la pregunta sobre cómo el interés por lo artístico influye en nuestra obra, yo diría que es mucho más sutil que en el caso de Adam, Peter y Tony. Pero creo que fue un factor muy importante cuando tuvimos la ocasión de hacer ese proyecto en Ruthin, porque no solo nos dio la oportunidad de tratar otro tipo de cuestiones, sino que también generó un nuevo entusiasmo por este tipo de proyectos. En el proceso del proyecto en Ruthin, las conversaciones con Michael Nixon, que es un artista asesor, nos ayudaron mucho a poder definir con precisión el programa y la arquitectura del proyecto. Michael es un muy buen intérprete porque es un “arquitecto entrenado”; de alguna manera nos ayudó a entender cosas sobre las necesidades de un espacio expositivo.

ENTREVISTA CON PATRICE GOULET

La arquitectura de la “cabeza”¹... y las “flores” (octubre 2012)

1 La gestión informativa

1a En el trabajo de Lacaton & Vassal se evidencia que existe una gestión de la información anterior a la fase de diseño. Este hecho es claro por dos razones: la primera, por su conocimiento detallado de la problemática actual de la vivienda (superficie, coste, condiciones de habitabilidad, materiales, etc.), y la segunda por el dominio técnico de los sistemas constructivos industrializados (aplicación de sistemas prefabricados propios del ámbito agrícola) y, en consecuencia, el control de los materiales. No son las únicas razones, pero ambas hacen posible una aproximación realista y crítica a la arquitectura.

Sí, es verdad. Cuando toman las decisiones de un proyecto y las llevan a cabo significa que han reflexionado sobre qué representa a todos los niveles. Sus decisiones no son ni automáticas ni inmediatas. En mi opinión, no son muy distintas de las de Jean Nouvel por ejemplo. Anne y Jean-Philippe hablan muchísimo entre ellos. Jean-Philippe se fija siempre en todo. Está muy bien informado. Yo pienso que antes de decidir lo que sea reflexionan mucho. Es como una especie de entrenamiento, como si fuera un deporte, como si fuera judo... Anne y Jean-Philippe se informan sobre las cosas, sobre el lugar, y es así como acaban encontrando una solución. Y ante un nuevo problema se informan sobre soluciones inteligentes ya ensayadas anteriormente por

¹ Jacques Hondelatte, *Des gratte-ciel dans la tête*, Norma Editions, París, 2002.



23 viviendas, Trignac, 2006-2010, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal

otros arquitectos en sus proyectos. Este entrenamiento lo siguen siempre, porque cuando hacen un proyecto se plantean las cuestiones importantes a resolver. En este sentido creo que es una manera de ser contextual en relación a la geografía, al tiempo y, también, de alguna forma, en relación a lo social.

La cultura arquitectónica forma parte de la gestión informativa. Parece obvio pero, actualmente, ante una diversidad tan grande y libre de posicionamientos arquitectónicos, es un ejercicio (en términos de entrenamiento como comentabas) que no es nada fácil.

¿Cómo gestionan Lacaton & Vassal sus referencias arquitectónicas?

Su cultura arquitectónica es selectiva. Más que preocuparse por estudiar los grandes referentes del Movimiento Moderno están interesados en los edificios que les interesan, valga la redundancia. Incluso les puede interesar un mal arquitecto si su edificio puede enseñarles algo. Así que creo que tienen en mente una colección, una historia de la arquitectura que, para ellos, es como un almacén de ideas que no están sometidas a ningún "a priori histórico", ni se amparan en la historia de la arquitectura. Jean-Philippe siempre quiere volver a mirarse las cosas, le gusta mucho viajar y observarlo todo. Por ejemplo, le encanta Berlín. Yo acabo de volver de allí, porque estamos haciendo un libro juntos sobre las construcciones Ökosiedlung (casas ecológicas, 1981) proyectadas por Frei Ötto. Es algo increíble en términos de autoconstrucción. Es un proyecto que podrían haber diseñado perfectamente Lacaton & Vassal y que contiene muchas ideas que se podrían llegar a desarrollar aún más.

Por otra parte, Lacaton & Vassal tienen la misma manera de gestionar las referencias cuando se trata de cuestiones técnicas. Parece que tengan un catálogo de recursos, como los americanos que dominaban todas las maneras de hacer arquitectura. Y creo que a ellos les pasa lo mismo con la técnica, y es por eso que,

desde el principio, siempre han estado en las ferias de agricultura interesándose por la construcción de los invernaderos, porque buscan los medios más técnicos y solventes. En este sentido, la construcción más competente del mundo son los invernaderos. Es sublime la manera cómo están contruidos. El proyecto Mulhouse (2005), por ejemplo, se construyó solo en un mes y medio. Está todo impecable y las tolerancias son perfectas. Es increíble. Usando estos sistemas, Lacaton & Vassal disponen de un repertorio de materiales que repiten en todas partes y que aplican cada vez mejor en sus proyectos. En el proyecto de viviendas en Trignac (2006-2010) por ejemplo, evolucionaron el de Mulhouse.

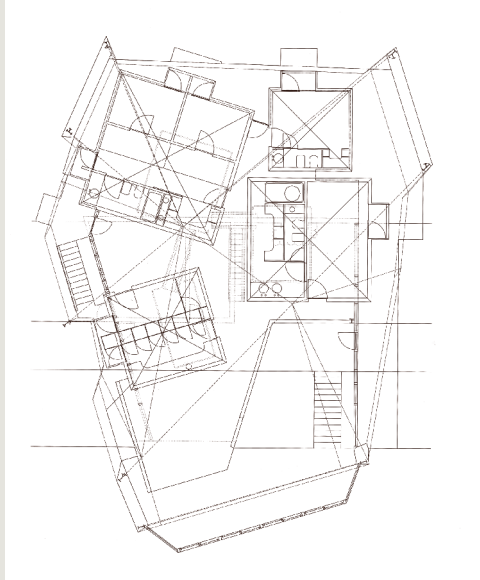
Otro tema importante para ellos es el programa. En muchos de los concursos en los que han participado han propuesto revisiones del mismo. Y esto ha sido un problema (como en el concurso para la sede de la empresa Holcim en Suiza, 2008), porque lo modificaron y perdieron. Y tampoco propusieron un edificio de hormigón tal y como solicitaban las bases. Creo que sería muy interesante que en los proyectos los arquitectos pudieran intervenir en el programa.

2 Local/supralocal

2a El lugar, lo que denominamos contexto en arquitectura, sigue siendo un dato fundamental para la arquitectura, a pesar de todas las variables que está introduciendo la globalización. En Lacaton & Vassal entendemos que, en muchas ocasiones, ser contextual es más una cuestión climática que formal-estilística. Burdeos, como territorio y como ciudad, es un referente arquitectónico gracias a las obras de Jean Nouvel, Rem Koolhaas, y de los mismos Lacaton & Vassal. Y en otro ámbito, el arquitectónico-cultural, es conocido por la actividad del museo de arte contemporáneo (CAPC) y por el centro Arc en Rêve.

¿Existe alguna relación explicable entre la arquitectura que se lleva a cabo en Burdeos y el territorio? ¿Hay algo en el “ADN del territorio” que haya influido en la manera de aproximarse a la arquitectura por parte de Lacaton & Vassal?

En Burdeos la arquitectura no ha sido diferente de la de otras partes de Francia, o al menos no muy diferente. A lo mejor la diferencia es la proximidad de las Landas, que es un poco un paisaje como el lejano oeste, y la del Bassin d'Arcachon que es un paraje de grandes dunas muy abierto y que transmite una sensación de libertad. Hay un extremo de Burdeos que ya es las Landas. En la década de 1950 se empezaron a construir casas. Había una verdadera escuela formada por algunos arquitectos modernos que hicieron casas algo parecidas a las que se construían en América. En Francia no había muchos lugares donde se construyesen casas como en Estados Unidos. Empezaron a hacerse casas un poco distintas, casas de madera que ya eran un poco como las americanas. Un despacho muy popular de Burdeos llamado Salier y Courtois (Yves Salier et Adrien Courtois) hizo casas un poco al estilo de Alvar Aalto. En el caso de su arquitectura podemos decir que quizás sí que son algo más especiales. Por otra parte están las primeras casas de Jacques Hondelatte. Son un poco “silvestres”, pero no tanto



Maison Fargues, Saint-Paul-lès-Dax, 1969-1971, Jacques Hondelatte

como los *study cases* o como las casas del denominado Bay Region Style de San Francisco, que están hechas de madera y tienen un aire japonés. Estos son los antecedentes de un territorio en el que ha existido de alguna manera un lenguaje común, propio del lugar. Sin embargo, no podríamos decir que en Burdeos haya grandes arquitectos, aparte de Jacques Hondelatte, aunque él tampoco es muy conocido. En general no creo que se pueda decir que en Burdeos exista una arquitectura contextual en relación al territorio o a la propia ciudad. Pero en cambio sí podemos decir que existe una escuela de Burdeos, que es la escuela de Jacques Hondelatte, pero eso es distinto, es otra cosa. Lacaton & Vassal trabajaron con él y su influencia se nota. Y lo que pasó después de 1968 es que las escuelas de Bellas Artes abrieron mucho su mentalidad porque había un compromiso y un cierto grado de libertad. Y durante este periodo de libertad hubo profesores como Hondelatte que pudieron tener una gran influencia, y la tuvieron. Yo me he encontrado con muchos alumnos de Hondelatte que están muy influenciados por él porque tenía y transmitía una especie de libertad.

En comparación con otros arquitectos que he conocido, Jacques Hondelatte es el arquitecto con la mentalidad más abierta y es el profesor más interesante que pueda tener un alumno. En vez de decirles "hay que hacer esto", Hondelatte les alentaba a seguir y les daba mucha energía. No era alguien que te enseñara desde las normas, sino que te enseñaba a ser libres. Esa era su meta y por eso se llevaba a los estudiantes de viaje, lejos. Hondelatte seguía un procedimiento muy curioso en la escuela: prohibía a los estudiantes que dibujaran. Estaba absolutamente prohibido, no se podía dibujar, todo tenía que estar en la cabeza. Los alumnos tenían que ser capaces de explicar su proyecto exclusivamente de forma oral. Una de las casas más bonitas de Hondelatte, que está en Saint-Paul-lès-Dax (1969-1971), es una casa con cubierta quebrada. Jacques Hondelatte tenía muy buena relación con los propietarios: una pareja joven. Le encantaba estar con ellos, así que hablaron durante días para saber cómo vivían, cómo se relacionaban, cómo se amaban... quería saberlo todo sobre ellos.

Pero al cabo de un año estaban hartos, porque aún no habían visto el proyecto. Y él todavía no había dibujado nada de nada. Entonces le dijeron: mañana nos reunimos, trae el proyecto. Jean-Philippe dice que no dudaron ni un segundo: el proyecto estaba en su cabeza, no sabían exactamente la forma, pero sabían lo que querían y en una noche, o tres horas, Jacques y Jean-Philippe decidieron cómo tenía que ser la casa y ejecutaron el proyecto tal y como lo dibujaron esa noche.

Hondelatte había trabajado con Archigram cuando era joven, con Peter Cook, y era un fanático de Hassan Fathy, el arquitecto egipcio. Le gustaba mucho el modelo de los Sea Ranch en California (1964-1965). Alfred Anton Boeke fue el arquitecto que hizo el plan director en el que el proyecto arquitectónico fue desarrollado por Joseph Esherick, Donlyn Lyndon, Charles Willard Moore, Richard Whitaker y William Turnbull. El Sea Ranch Condominium fue el primer edificio ecológico del que tuve conocimiento, y se encuentra en un lugar formidable. Al Boeke, quien diseñó todo el plan del Sea Ranch, es para mí el primer urbanista ecológico, ya que todas las casas del complejo están completamente integradas en la naturaleza. Es magnífico y sublime.

3 La construcción del tiempo (vegetal)

3a En la arquitectura francesa contemporánea a menudo podemos apreciar la voluntad por incorporar vegetación, considerándola como un elemento verdaderamente importante del proyecto. Nos hemos fijado que existen muchas imágenes de flores en los proyectos (no construidos) de Jacques Hondelatte, y también es bien conocida la afición de Lacaton & Vassal por incorporar flores, especialmente en relación a los cerramientos. Podríamos decir que una de las consecuencias de la presencia del verde en los edificios es que proporciona una idea de atemporalidad a la arquitectura y que puede ser un mecanismo para contextualizarla.

¿Cómo se llega a incorporar la naturaleza en la concepción arquitectónica de un proyecto?

Hay que decir que Jacques Hondelatte tuvo suerte, porque pudo construir un edificio muy pronto en su carrera: el C.E.T.E (Le Centre d'études techniques du sud-ouest). Era un edificio oficial en el que trabajaban ingenieros que diseñaban el trazado de carreteras. Fue el primer lugar de Francia donde se utilizaron ordenadores, porque eran absolutamente indispensables para desarrollar los proyectos. Hondelatte quedó rápidamente fascinado por todo este nuevo mundo y es el primer arquitecto que conocí en Francia que tenía ordenadores en su estudio. Otro proyecto, el del ayuntamiento de Léognan que desarrolló con el Epinard Bleu, tiene una fragmentación volumétrica curiosa. El planteamiento de Jacques Hondelatte fue: "si nos molestan los elementos simbólicos (porque se requiere una bandera, unas columnas y no sé que más) nosotros llevamos todos los símbolos a un lado. Así es mucho más fácil ubicar lo monumental". Si separamos todo aquello que es simbólico es mucho más sencillo. De hecho, lo colocó todo en un jardín y así el edificio se racionalizó: fue un ejercicio simplemente racional. Y en ese sentido ya no necesitó columnas. Así que probablemente las



*Escuela de arquitectura,
Compiègne, 1997,
Jacques Hondelatte*



*Universidad de Artes y Ciencias Humanas,
Grenoble, 1995-2001,
Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal*

flores sirvan también para deshacerse de todos los problemas relacionados con lo emocional y, al mismo tiempo, cumplir esta importante función monumental.

Y es cierto que a Jean-Philippe le encantan las orquídeas, lo cual parece un contrapunto a la racionalidad de la arquitectura. Representan en cierto modo una salida para escapar de esta racionalidad. Tendríamos que pensar la arquitectura para que esté al aire libre, no encerrada. Creo que la primera vez que [Lacaton & Vassal] incorporaron las flores fue en el proyecto de la Universidad de Grenoble. Anne y Jean-Philippe siempre explicaban que era porque estaban en Grenoble, rodeados de montañas altas, y tenían ganas de escapar. Así que creo que las plantas son más una vía de escape que otra cosa. Y a su vez es una manera de cambiar el aspecto de la arquitectura por poco dinero, y esto les interesaba.



Apartamento Cotlenko,
Burdeos, 1988-1990,
Jacques Hondelatte



Casa Latapie, Floriac, 1993, Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal
(fotografía de Patrice Goulet)

4 Un apartamento (Cotlenko), una casa (Latapie) y una torre (Bois le Prêtre)

4a La obra de Lacaton & Vassal compagina la "intervención-transformación" con la "creación". Dos maneras de proyectar que podemos reconocer en la colaboración con Jacques Hondelatte en el apartamento Cotlenko y el proyecto de la casa Latapie. El proyecto de adecuación de la torre Bois la Prêtre se podría considerar como una combinación de estas dos maneras de operar.

En mi opinión, el apartamento Cotlenko diseñado por Jacques Hondelatte es el proyecto más sensacional de Burdeos. La casa en sí es absolutamente estafalaria y sublime. Hice hasta una película sobre ella. Y además es el primer proyecto en el cual participó Anne Lacaton, porque trabajó con Hondelatte. Es el único ejemplo que conozco, aunque seguro que hay otros, pero es de los raros ejemplos en los que un arquitecto se ocupa de un lugar y no intenta transformarlo homogéneamente, aceptando que haya una habitación moderna, otra más antigua, un *loft*, un ático, etc. Y eso es lo que es formidable de esta casa: llegamos a un salón que es totalmente burgués, con ornamentos y una chimenea que está completamente reconstruida, y al lado tiene, además, un jardín de invierno de los años treinta y una bodega que también arregló. El cliente dispone de camas por todas partes, puede dormir arriba, o abajo, en la bodega. Cada vez que pasamos de una habitación a otra se produce un cambio de paisaje interesante. Es extraordinario y está hecho con prácticamente nada. Es una maravilla de las maravillas. Nunca se ha visto un cliente tan contento con su propia casa porque realmente tiene todo un mundo. Y creo que eso es muy importante.

Por otra parte está la casa Latapie, que en mí opinión no es contextual, es decir, si se hubiera construido en los alrededores de París, ¿habría sido diferente? No veo por qué tendría que haber sido diferente. Pero de todas formas me pregunto qué significa

“ser contextual” en arquitectura. Para mí, decir que la arquitectura es contextual es extraño. Porque ser contextual debería ser algo natural para cualquier arquitecto. No me imagino cómo se puede ser de otra manera. Pero podemos estar a favor o en contra de ser contextual. Si recordamos el libro *Plus* que escribieron Anne, Jean Philippe y Frédéric, en él hablan sobre el hecho de no demoler nada. Quiero decir que esta idea de no derribar estuvo en sus cabezas desde siempre. Y no derribar significa también no demoler el contexto. Evidentemente se trata de lo mismo. Yo creo que es algo que está en sus genes, de alguna forma es natural para ellos trabajar en relación al lugar donde se encuentran. Y en este sentido es evidente que en la casa Latapie han trabajado de acuerdo con el contexto, poniendo el invernadero en el lado sur.

Un día intenté explicarme a mí mismo por qué considero la casa Latapie excepcionalmente compleja. Llegué a la conclusión de que con esta casa era como si hubiera empezado de nuevo el Movimiento Moderno. Como si en una sola casa, Lacaton & Vassal hubieran revivido el nacimiento de toda la arquitectura moderna. Porque cuando nació la arquitectura moderna, el mundo (y la arquitectura) estaba corrompido, había normas académicas. Ya no había ninguna relación con el contexto del momento. Es decir, no se utilizaban los materiales modernos, “no lo hagáis, no los uséis!”, no a la ligereza y esas cosas... Ya no era el mismo urbanismo, había coches... en fin, todo lo que Le Corbusier explicaba. Hicieron falta años para quitarse de encima la carga estética del pasado, y para mí la casa Latapie tiene algo de todo eso. Lo que creo más acertado es cómo [Lacaton & Vassal] se reencuentran con su época, cómo utilizan los medios de su tiempo de la mejor manera posible y con generosidad. Es decir, que trabajan para los demás, para el resto de la gente y no sólo para ellos. No para hacer una obra artística, no para ser unos grandes arquitectos. El hecho de utilizar los materiales de la zona les permite ser eficaces y racionales de cara a los demás, no para sí mismos, esta es la diferencia. Y si a veces me quejo tanto sobre Le Corbusier es porque creo que en un momento dado quiso ser un artista y traicionó esta faceta generosa de

la arquitectura. Creo que el fundamento de los proyectos de Lacaton & Vassal es en cualquier caso renunciar a la arquitectura predeterminada, renunciando a una actitud artística que entendía la arquitectura como guiada por motivos estéticos.

En el proyecto de la casa en Cap Ferret plantean otro tipo de relación con el contexto que podemos denominar ecológica. En un contexto natural construyeron los cimientos y elevaron la casa sobre pilares preservando y protegiendo la naturaleza, e integrando los árboles dentro de la vivienda. Si estás arriba ves el mar, si estás abajo no lo ves. Quizás no es algo (estrictamente) contextual, pero en realidad esto es ser consciente del contexto de alguna manera: no perder nada de lo que había antes y además añadirle algo.

Pero es con el proyecto de la torre Bois Le Pêtre que, en relación a algunos de los planteamientos del Movimiento Moderno, “empieza todo.” Y es porque en este proyecto comprendieron por primera vez que tenían que decidir si abandonaban la estética arquitectónica, si abandonaban a Mies van der Rohe, y si podían reconstruir el proyecto a partir de otros parámetros. Si no abandonaban la manera de operar del Movimiento Moderno en este proyecto, no habrían podido llevarlo a cabo, porque habrían sobrepasado con creces el presupuesto del cliente. Para aceptar el encargo tenían que aceptar las reglas de juego de la economía. En esta situación, era necesario abandonar el rigor estético en favor de la economía. Y es por eso que quiero decir que renacieron, que eligieron estar al servicio de los demás y no al servicio de la arquitectura. Es importante, y no lo hicieron con una visión moralista. Y es verdad que llegados a este punto yo me extrañé cuando vi que continuaban utilizando prefabricados. Cuando vemos una obra construida con muros, y vemos que es un trabajo tan duro para los obreros... y en cambio cuando ves que la prefabricación se monta en dos segundos, es fantástico. En este sentido pienso: ¿cómo hemos podido evolucionar tan mal? Así que ellos se agarran todavía a esta vía para ser siempre racionales y quizá lo más eficaces posible. Esa es la clave de todos sus proyectos: ser racionales y eficaces.

Hay otra comparación a la que recurro a menudo para intentar explicar lo que hacen. En la escuela de Nantes, por ejemplo, asoció el proyecto a una imagen bastante buena. ¿Qué es la caja escénica en el teatro? La caja escénica es donde se manipulan y organizan los decorados. Pues en la arquitectura podríamos decir que el arquitecto hace eso. Su trabajo es hacer la caja escénica para que sus usuarios puedan darle la forma que quieran después. Todo para facilitar la vida de las personas, que hagan lo que quieran y no lo que queremos nosotros. Así que la casa Latapie es como una inmensa caja escénica: el volumen lo más grande posible para que las personas puedan organizarse como quieran. De hecho, una vez construida, los clientes la modificaron mucho, y eso no la cambia ni la perjudica. Esto es lo realmente importante. No hay que olvidar una cosa de Jacques Hondelatte: él decía que cuanto más inteligentes somos, más buscamos una solución... y más difíciles se nos ponen las cosas. Pero al final llega un momento en que la solución es muy fácil.

ENTREVISTA CON IÑAKI ÁBALOS

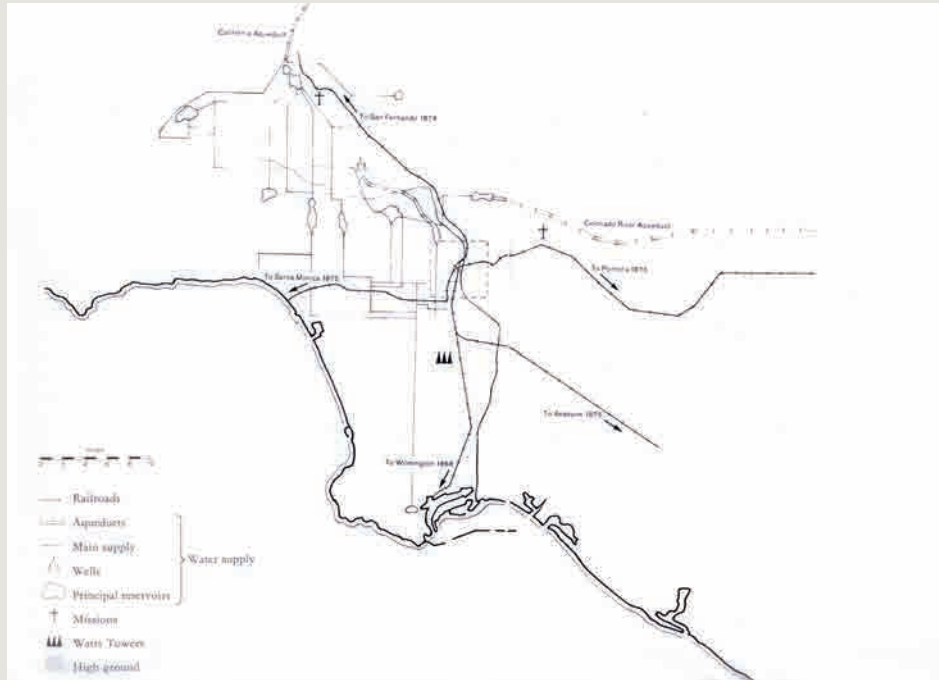
Entre el arte y la técnica (abril 2012)

1 La gestión informativa

1a En la década de 1950 y 1960 los Smithson reivindicaron la necesidad de prestar más atención a la lectura de la realidad con el objetivo de ser más conscientes de las demandas reales de la sociedad. Sus publicaciones y exposiciones recogían documentos que no eran propiamente arquitectónicos (escritos, diagramas y collages) de los que se deducían temas que iban a abordar con sus proyectos. Por otra parte, la consolidación de la nueva era de la información en la actualidad parece dar la razón a los Smithson en que la gestión informativa en la fase que antecede al proyecto es relevante para la práctica de la arquitectura.

En este sentido, ¿qué influencia ha tenido en vuestro trabajo la aproximación arquitectónica de Alison y Peter Smithson por medio de la gestión informativa?

Hemos crecido rodeados de gente que admiraba a los Smithson pero no hemos sido nunca unos activistas pro-Smithson. Si en algo me han influenciado es como editores de libros bellísimos que en realidad eran un *aggiornamento* de los del Corbu y de la actividad del Corbu, creando un contexto propio de referencia para su obra. Algo de eso sí he hecho conscientemente defendiendo que la arquitectura se hace tanto con palabras como con ladrillos. En realidad mis influencias son americanas y eso es claro para quien conozca nuestro trabajo. En especial dos campos de la producción americana bien alejados entre sí;



Mapa de las cinco líneas ferroviarias fuera del pueblo, y red de distribución de agua existente, Los Ángeles, la arquitectura de las cuatro ecologías, 1971, Reyner Banham

uno, el de la costa Oeste, no solo las Case Study Houses sino llegando hasta el primer Gehry; y por otro lado la arquitectura corporativa de la posguerra, hasta el Citicorp o el primer Helmut Jahn para entendernos. En el primer caso la deuda es técnica; en el segundo, conceptual y tipológica. La construcción de un pre-proyecto es algo esencial tanto en la práctica como en la enseñanza y de joven la forma de hacerlo es construir un universo a través de las afinidades electivas, aquello que te gusta sin discusión. Elaborar por qué es así es la fase que deconstruye la inocencia primera y crea una consciencia. En mi caso la consecuencia fue descubrir que esas afinidades eran claramente una reacción contra una forma de entender la historia con la que estaba en total desacuerdo a pesar de sentirme profundamente influido por Rossi y Grassi. Trasladar algunas de sus ideas a un marco técnico y repensarlas desde ahí fue sin duda el primer paso que di con total consciencia a la búsqueda de un enraizamiento en el presente, en la vida cotidiana, en mis gustos plásticos y mis costumbres vitales. No creo que esto haya cambiado con el tiempo sino haciéndose más consecuente y quizás abandonando la unidimensionalidad técnica para introducir variables en la ecuación: la filosofía en relación a las prácticas materiales, la naturaleza como el contrapunto de la técnica en la ciudad y el territorio; la información como una modalidad de tecnificación que cuestiona la idea tradicional de conocimiento.

1b En relación a la fase que antecede el diseño arquitectónico, podríamos decir que Cedric Price desarrolló una cierta “metodología objetiva” basada en el conocimiento informativo de las condiciones sociales, políticas y económicas de la contemporaneidad, y a partir de la cual se definía su arquitectura.

¿Qué ha trascendido del pensamiento arquitectónico de Cedric Price en las colaboraciones con Juan Herreros o con Renata Sentkiewicz?

Price cultivó su mitología con esmero pero como pasaba con los Smithson, o al menos en su caso, aún admirándole, siempre fui escéptico de los arquitectos que no quieren materializar sus ideas. Y para mí Cedric Price es el ejemplo perfecto del miedo a los hechos. Los hechos son lo que inspira el pragmatismo filosófico “*things in the making*”, problematizar el hacerse de las cosas, no tanto las cosas en sí. En nuestro caso, tanto con Herreros como con Sentkiewicz, la ligazón de los primeros intereses con ciertas arquitecturas americanas ha ido acompañada de un interés por las ideologías que las sustentan; y el pragmatismo de John Dewey y William James, y el actuar de Richard Rorty y Cornel West entre otros tiene un impacto mucho más grande que las propuestas de Price. No obstante Cedric Price y Reyner Banham representan la conexión europea, la problematización de la obsolescencia, de la energía, de los paisajes como recurso arquitectónico (tema éste importantísimo en Price, no muy problematizado), de la importancia de la cultura técnica en la concepción arquitectónica. Son temas indiscutiblemente con impacto en nuestro trabajo. Pero no entiendo el sentido de la pregunta que tiene una afirmación implícita con la que no estoy de acuerdo ni creo lo estaría ninguno de los citados, la de la conexión de una “metodología objetiva” para gestionar la información. Para Price, Banham, Smithson y desde luego para mí mismo, la arquitectura no se beneficia de ningún tipo de metodología objetiva pues todos los citados la adscriben al mundo de la cultura en el que la proyección subjetiva es esencial, casi lo único esencial. La arquitectura de las cuatro ecologías es una obra maestra, metodológica, y también interesantísima.

2 (Europa) Supra-local

2a En la introducción de la monografía sobre Ábalos & Herreros para la Editorial Gustavo Gili, Alejandro Zaera-Polo describió de una manera muy precisa vuestra idea de contexto:

“[...] creo que el contexto es un argumento vertebrador de la obra que se muestra a continuación. Sostengo para realizar esta afirmación una versión “expandida” del contexto, en la que los aspectos materiales no son sino una faceta de una máquina mucho más compleja y abstracta, que incluiría los modos de integración económica (por ejemplo, la cuantía de las inversiones y la distribución de plusvalías), los modos de producción (por ejemplo, tecnología disponible) los modos de reproducción social (por ejemplo la estructura social y los códigos de cotidianidad), y los modos políticos (las ideologías dominantes y las estructuras de poder [...]).”¹

Desde mediados de la década de 1980 hasta principios de la de 1990, Tony Fretton diseñó la Lisson Gallery; Lacaton & Vassal la casa Latapie; Miralles-Pinós el instituto la Llauna en Badalona, y Ábalos & Herreros las viviendas en la M30. Cada proyecto presenta una visión diferente de la idea de contexto y una voluntad de relacionarse con él (más discutible en Lacaton & Vassal, porque para ellos la importancia del contexto radica en las potencialidades de transformación sobre lo construido).²

¹ Alejandro Zaera Polo, “Ábalos & Herreros: una práctica significativa”, en Ábalos & Herreros, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1993, pág. 9.

² Anne Lacaton y Jean-Philippe Vassal, *Projects*, catálogo de la exposición *Lacaton & Vassal* en la Cité de l’architecture & du patrimoine, Cité de l’architecture et du patrimoine, París, 2009, pág. 20: “La atención que prestamos al lugar es fundamental porque es claro que estos nuevos espacios (en referencia a la intención de construir el doble con el mismo presupuesto) solo pueden ser añadidos, superpuestos a, complementados o enriquecidos a partir de lo que existe en lugar.”



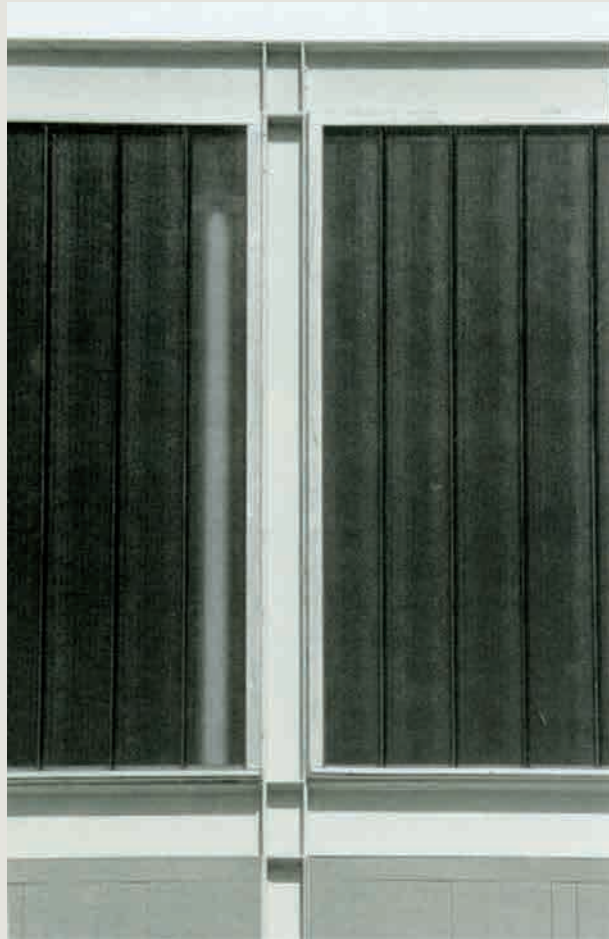
Vista de la M 30, 1993

Esta colección de proyectos europeos fuertemente relacionados con lo local (especialmente a través de su visión personal del contexto).

¿Podríamos considerar que establecen alguna relación con el regionalismo crítico descrito por Kenneth Frampton?

No veo mucha conexión. Frampton más bien luchaba contra un neovanguardismo que emergía en Columbia con los ordenadores y que le parecía trivial, y al que contraponía unas arquitecturas “de verdad”, consistentes y construidas, añadiéndoles una lectura “resistente” contra el incipiente hegemonismo de la globalización. No creo que los motivos de lo que denominamos realismo crítico (yo lo llamaría como Josep Lluís Mateo *dirty realism* en referencia a Carver) ni que los protagonistas sean los mismos aunque sí haya habido algunas áreas compartidas como un cierto placer asociado a la materialidad, a lo físico, a una problematización de la cualidad urbana en la periferia. Nuestro trabajo es contextual en el sentido de que opera sobre el contexto (o al menos lo pretende) más allá de lo físico y no de que es consecuencia o da respuesta a un contexto sea físico o intelectual.

No creo que Frampton restringiera su idea a esta segunda opción (respuesta a un contexto) pero sí que este dato era esencial en su visión y no en nuestro trabajo ni en el de los autores que mencionas, especialmente en el caso de Lacaton & Vassal. El contexto sobre el que opera, al ser esencialmente *constructo cultural*, cambia constantemente; también porque los medios técnicos cambian constantemente. Si tienes que definir en qué direcciones lo hace hoy subrayaría: en priorizar concepciones termodinámicas sobre tectónicas (en los edificios, en la ciudad, en el espacio público); en encontrar cómo canalizar la energía del activismo social; en redefinir el papel de los programas paramétricos; y, sobre todo, en identificar las técnicas para integrar un nuevo concepto de calidad en las nuevas y enormes ciudades que nos depara el presente y el futuro. Estos son datos contextuales que, aunque anclados en el pasado, demandan posicionamientos disciplinares.



Polideportivo en Simancas, 1990-1991, Iñaki Ábalos y Juan Herreros

3 La construcción del tiempo

3a La relación entre arquitectura y técnica revela inevitablemente la pertenencia a una época. Sin embargo, vuestra aproximación a la arquitectura prestando una especial atención a la técnica ha logrado que vuestros edificios operen con una cierta independencia respecto a la idea del tiempo.

¿Hasta qué punto vuestra arquitectura es capaz de construir o de gestionar la condición temporal?

Alguna vez he comentado que la filosofía, para dedicarse al tiempo, necesita del espacio, y a la arquitectura le pasa exactamente lo mismo pero al revés; arquitectura y filosofía son haz y envés, algo indisoluble. Ahora bien, ¿qué entendemos por tiempo? Veo que tiempo para muchos quiere decir proceso, en un sentido proyectado hacia adelante (el paisajismo ha expandido esta noción ecológica al igual que la iteración paramétrica en estos momentos). Yo me oriento por los tiempos geológicos y termodinámicos, por una visión entrópica del tiempo donde los sistemas cerrados se desploman en su muerte térmica y solo los sistemas abiertos consiguen reequilibrios ocasionales. Y creo en un tiempo histórico casi como Nietzsche, que vuelve una y otra vez sobre nosotros y que transforma la información en conocimiento. Construir sobre lo construido es a veces más visible, más elocuente de esta actitud, por ejemplo, cuando se construye sobre un edificio existente, pero en nuestro trabajo construimos siempre sobre una cantidad enorme de citas, referencias -plásticas, arquitectónicas, literarias o vitales- y están sedimentadas en la ciudad, en el lugar en el que continuas y en nuestra mente, de forma indistinta y a menudo superpuesta. Me pregunto muchas veces si en esto somos los últimos arquitectos posmodernos, pues hay cientos que cultivan una amnesia de pose, que solo les lleva a imposturas poco creíbles o, peor, a la ignorancia y la incapacidad de crecer. Sobre cómo opera el tiempo no puedo extenderme ahora pero sí apuntar que *La buena vida* es un libro sobre la relación entre tiempo y técnica proyectuales; desde luego con esa idea en la cabeza lo escribí.

3b “La cuestión técnica viene a plantearse en el discurso de Ábalos & Herreros como alternativa al problema del lenguaje –tanto desde la perspectiva textual-estilística como desde la contextual-histórica– como depositaria de los valores “significantes” del proyecto arquitectónico. [...] La técnica, frente al estilo, posee una faceta intersubjetiva, y por lo tanto comunicable, no construida simplemente sobre la experiencia individual o el devenir de los acontecimientos.”³

Tanto la técnica como alternativa al lenguaje como vuestra voluntad por no partir de la tabula rasa pueden explicar la condición atemporal de algunos de vuestros edificios. Pero más allá de la construcción sobre lo construido, han surgido herramientas como el diseño paramétrico que establecen nuevas condiciones para la práctica de la arquitectura contemporánea.

¿Cuál es vuestra forma de integrar las nuevas técnicas en el proceso de proyecto?

De hecho la forma en la que integramos nuevas técnicas nos interesa más que el hecho banal de integrarlas. El interés de los programas paramétricos no está para nosotros en la supuesta libertad de lograr nuevas formas que supuestamente propicia (creemos más en la libertad de Borromini que en la de Hadid), sino en la posibilidad de informar en tiempo real, es decir, diseñando, con balances y datos energéticos, ecológicos y económicos, algo que sí puede transformar “el hacerse de las cosas”; aumentando drásticamente la eficacia (y con el peligro de aumentar el carácter impositivo de las normativas). Pero sobre todo creemos, e intentamos actuar en consecuencia, que afecta a la materialidad, tras una sequía “protestante” de ornamento; las técnicas de fabricación se enorgullecen hoy de

³ Alejandro Zaera Polo, “Ábalos & Herreros: una práctica significativa”, en *Ábalos & Herreros*, op. cit., pág. 7.

la customización del producto casi ilimitada. Como pasó con el diseño gráfico, quizás asistamos a una verdadera intoxicación inicial de variaciones y juegos. Pero no cabe duda de que todo lo que tiene reflejo en la materialidad tiene un impacto más profundo por visible que lo que es puramente instrumental, interno a los procesos. Deberíamos estar preparados para asistir a una especie de postmodernismo paramétrico y saber separar el grano de la paja.

4 Arte y arquitectura.

4a En el realismo crítico, la relación entre arte y arquitectura se concreta a través de tres situaciones: el artista como cliente, la galería/museo como encargo y la colaboración profesional con un artista. Ejemplos de ello son los proyectos para Thomas Demand, Thomas Struth, Anish Kapoor, Chris Ofili, Anne Sutton, Anton Corbijn y Brad Lochore entre otros, y las galerías o museos siguientes: New Art Gallery Walsall, Nottingham Contemporary, Tate Britain, Gagosian Gallery, Lisson Gallery, Camden Art Centre, etc. Con Juan Herreros diseñasteis el estudio de Luis Gordillo y con Renata Sentkiewicz el de Albert Oehlen e intervinisteis en la Fundació Tàpies. ¿De qué manera influye vuestra relación con el arte contemporáneo en vuestro pensamiento arquitectónico?



Cuando Renata Sentkiewicz y yo afirmamos la necesidad de construir una idea de belleza termodinámica estamos pensando en juntar dos conceptos que provienen de esferas distintas (el arte y la ciencia) con total consciencia, pues pensamos nuestro trabajo como anclado a la zona fronteriza entre la dimensión técnica y la dimensión cultural de esta actividad que tiene obvios compromisos a ambos lados. De hecho ahora Renata diseña una *design tool* que quizás acabe en una aplicación de Iphone para establecer equilibrios termodinámicos interiores en base a programas mixtos, y ambos pensamos esta actitud como esencialmente artística, en tanto que permite cuestionar las prácticas típicas, o comerciales o meramente funcionalistas, con las que se ha pensado hasta ahora la programación mixta. Y puede dar lugar a un campo de experimentación y a cuestionar distintas prácticas. Quiero decir que no veo distinto esto al trabajo de Muntadas o de Ibon Aranberri, en los que la información y conocimiento dan paso a nuevas realidades potenciales a través de una mirada siempre fronteriza. En gran medida he dedicado mucho tiempo a la técnica pero siempre desde fuera y, sin embargo, toda mi vida he estado cercano a



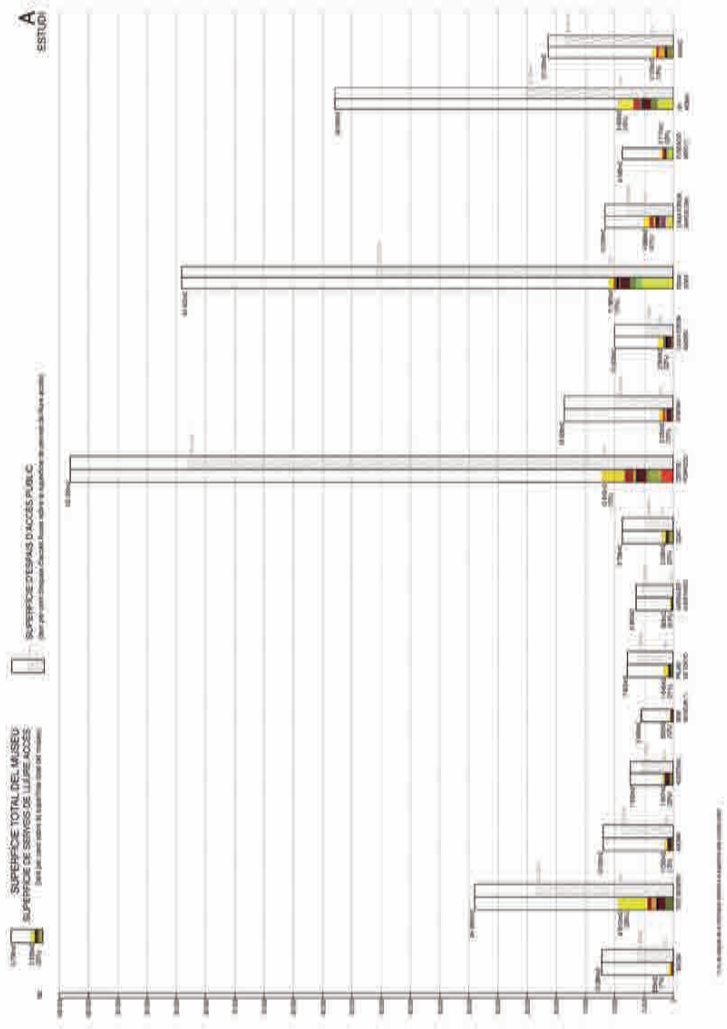
The last Ten Minutes, 1976-1977, Antoni Muntadas

las artes plásticas y ha sido mi motivación principal para elegir esta profesión y ejercerla como la ejerzo. Respondiendo a tu la pregunta, la arquitectura es una obra artística o simplemente unos metros cuadrados según su naturaleza; y encuentra en el arte contemporáneo y en su problematización de la técnica, de los procesos, de la información y del pasado, así como en el hecho de comprometer estos temas en forma de “presentación”, grandes áreas de concurrencia.

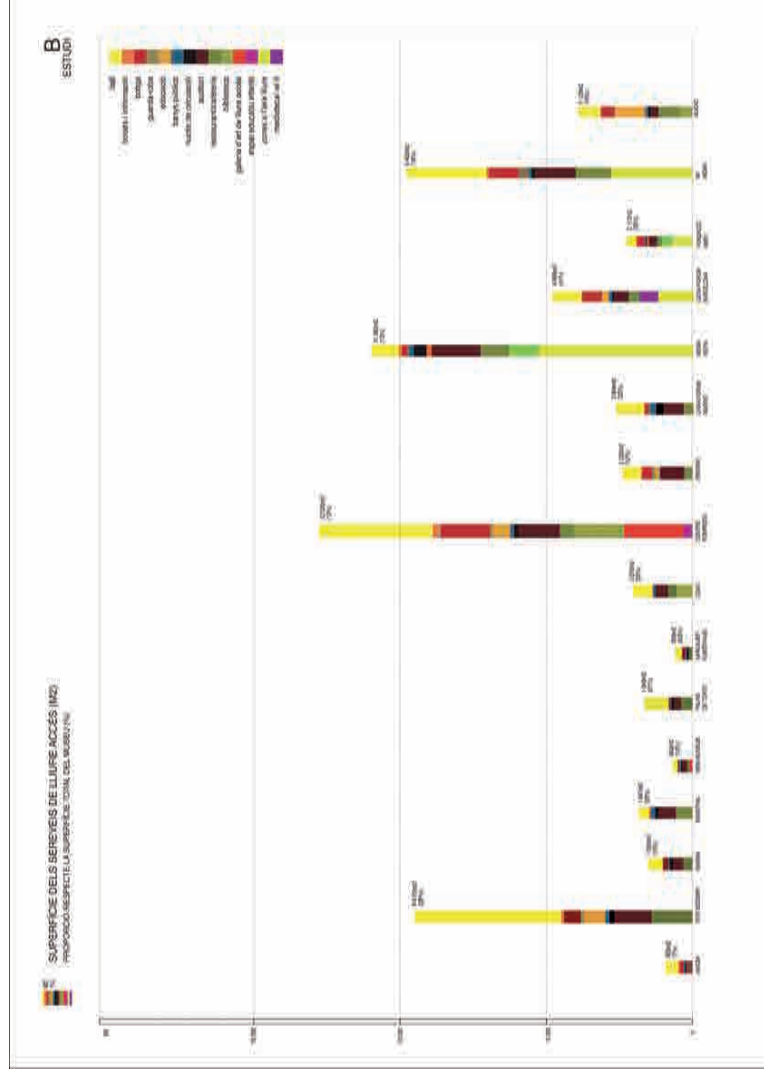
El proyecto de intervención en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) debía afrontar la reubicación e incorporación de nuevos programas y, sobre todo, resolver los problemas de accesibilidad en relación al contexto. La definición de unos nuevos usos y, por lo tanto, la reconfiguración del arquetipo MAC (véase el capítulo 2.1) fue el resultado de un estudio comparativo entre veinte museos de arte contemporáneo de todo el mundo. Este análisis contempló, por una parte, las circunstancias específicas de cada emplazamiento en relación a las condiciones de accesibilidad y a la naturaleza de los espacios públicos contiguos. Y, por otra parte, examinó el programa y la superficie de cada uso en relación al total construido. También era importante diferenciar los espacios públicos, los privados y los de acceso restringido. No hay que olvidar que el MACBA se prolonga más allá de los espacios diseñados por Richard Meier (inaugurado en 1995) y ocupa edificios próximos situados en la plaza dels Àngels (Centro de Documentación (CDOC) y Biblioteca (Convent dels Àngels)). En este sentido, el proyecto de intervención debía tener en cuenta el funcionamiento global de todas las partes atendiendo a la problemática urbana del espacio público que las conecta. Las diferentes propuestas de intervención se basaron en las conclusiones obtenidas del análisis del propio museo y del comparativo de los MACs. Estas actuaciones se pueden entender como ejercicios paramétricos basados en variables reales (en el sentido de Yoshiharu Tsukamoto), es decir, que la información obtenida a partir del proyecto de investigación facilitó la toma de decisiones “subjetivo-científicas” del proyecto arquitectónico.

MACBA	TATE MODERN	KIASMA	KUNTSHAL	NEW MUSEUM	PALAIS DE TOKIO
					
12 280 m2 Barcelona 1995	34 000 m2 Londres 2000	12 000 m2 Helsinki 1998	7 000 m2 Rotterdam 1992	5 460 m2 New York 2007	7 800 m2 Paris 2001
					

CENTRE POMPIDOU	SFMOMA	CAIXA FORUM	REINA SOFIA	CAIXA FORUM	FUNDACIÓ MIRO
					
103 305 m2 Paris 2001	18 500 m2 San Francisco 1995	10 000 m2 Madrid 2008	84 000 m2 Madrid 2005	12 000 m2 Barcelona 2002	8 400 m2 Barcelona 1975
					

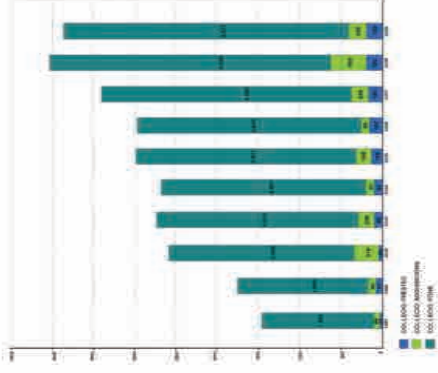
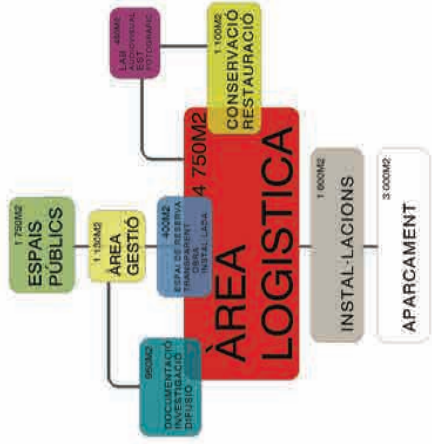


Comparativo de superficies de servicios de libre acceso y de espacios de acceso público



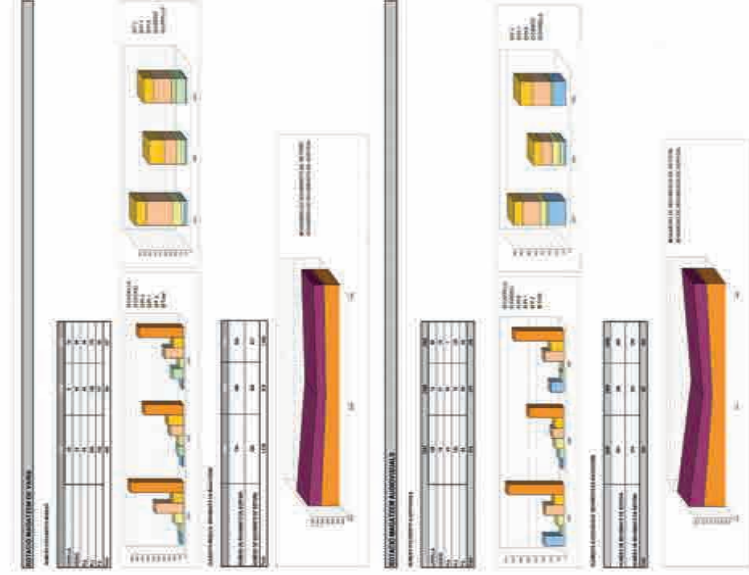
Comparativo de superficies de servicios de libre acceso

El Centro del Conocimiento asociado al MACBA debía cumplir las funciones principales de almacenamiento del fondo artístico del museo, y de centro de investigación y conservación. Por lo tanto, el nuevo equipamiento debía combinar programas públicos y privados. Para este inusual arquetipo arquitectónico existían pocos referentes construidos. Entre ellos, se encuentran el Schaulager en Basilea (obra de Herzog & de Meuron, 2003) y, algo más convencionales, Le Laboratoire (Peter D. Rose y Mathieu Lehannour, 2007) y Le 104 (Atelier Novembre, 2008) en París, o el espacio para *workshops* en Vitra. Para la elaboración del Centro del Conocimiento fue necesario, por una parte, estudiar los programas de estos cuatro referentes, y por otra, pensar la logística que permitiera la gestión óptima del fondo del museo (obras de pequeño y gran formato), lo cual requería una organización espacial compleja. La relación entre las partes públicas y privadas del programa estuvo muy condicionada por los requerimientos logísticos fundamentales en este proyecto. La investigación concluyó con una propuesta programática (tridimensional) lo suficientemente detallada como para que pudiese deducirse un presupuesto aproximado del edificio. Este estudio debía servir para redactar las bases de un concurso público en el que se licitaría el diseño del Centro del Conocimiento.



Esquema programático conceptual

Incremento de obras a la colección

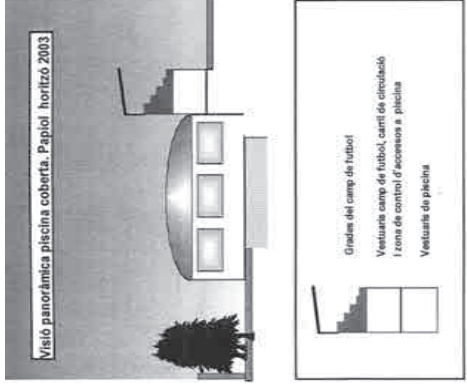
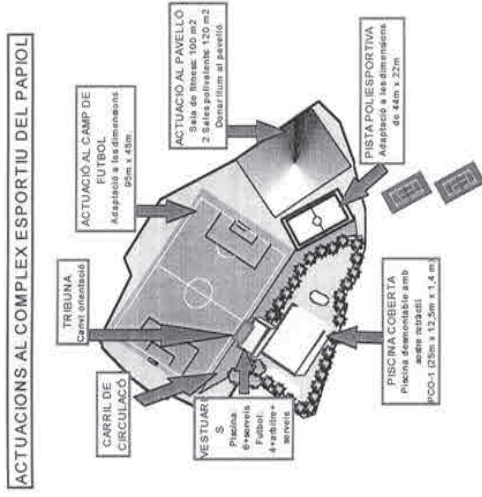


Rotación almacenes



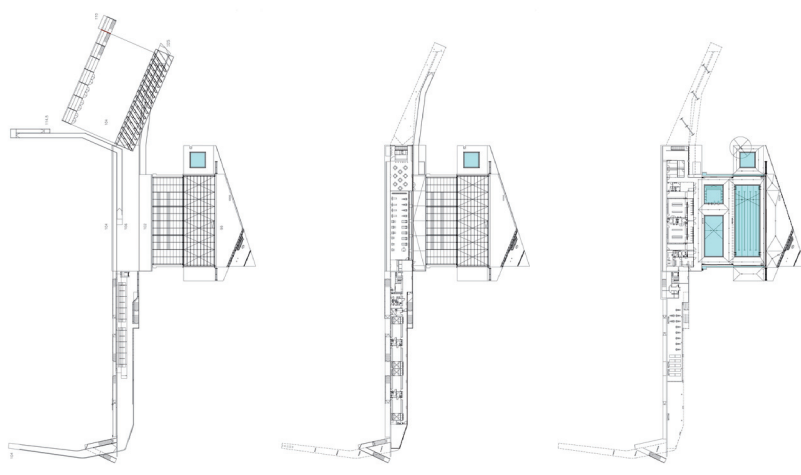
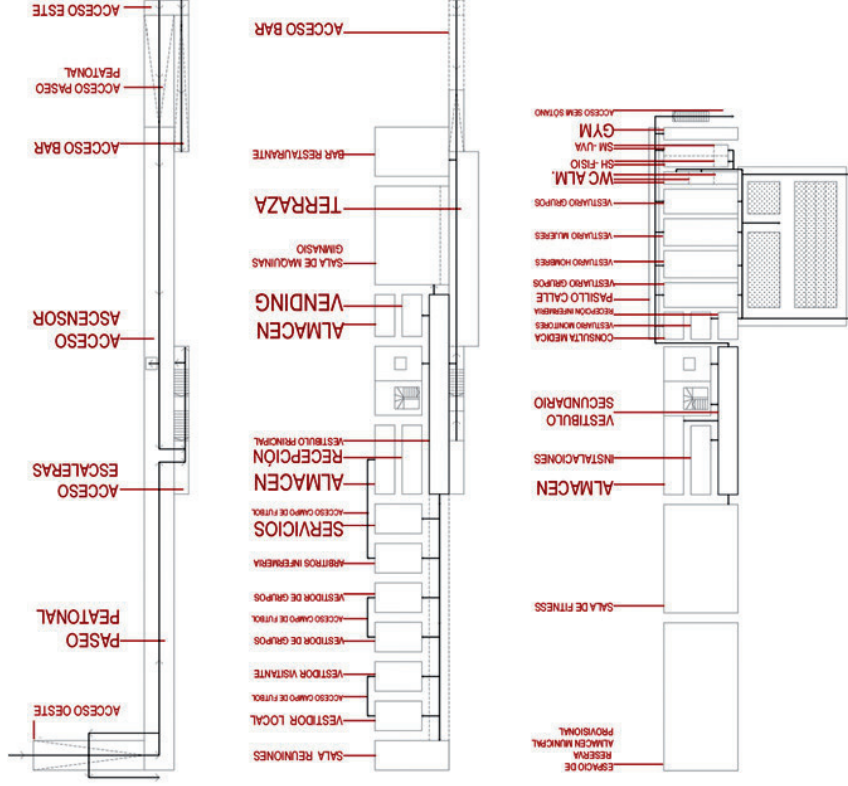
Programa logístico y relación con el resto del programa

El proyecto de adecuación de la zona deportiva del Papiol, elaborado y construido en cinco fases a lo largo de diez años (2001-2010), basó sus primeras decisiones en un estudio de viabilidad encargado por el Ayuntamiento en el año 2000. La primera fase de intervención ya formó parte de un plan director (en forma de maqueta) que fijaba las directrices generales de la actuación sin llegar a formalizar, ni definir, los límites de las diferentes fases. Durante todo el proceso se produjo una situación de “fast track programático” que permitió desarrollar el proyecto a medida que el Ayuntamiento, la Mancomunidad de Municipios del Área Metropolitana y diferentes empresas de gestión deportiva aportaban información sobre las necesidades programáticas de cada fase. Las complejas condiciones del emplazamiento (una topografía muy accidentada) y la desconexión física y funcional entre los tres equipamientos existentes (campo de fútbol, piscinas y pabellón polideportivo) impidieron concretar de inicio una forma arquitectónica definitiva. El edificio resultante es un híbrido que se entiende simultáneamente como un espacio público y un conjunto de equipamientos con espacios vacíos (“arquitecturas como solares”) reservados en vistas a un crecimiento (interno) en el futuro.

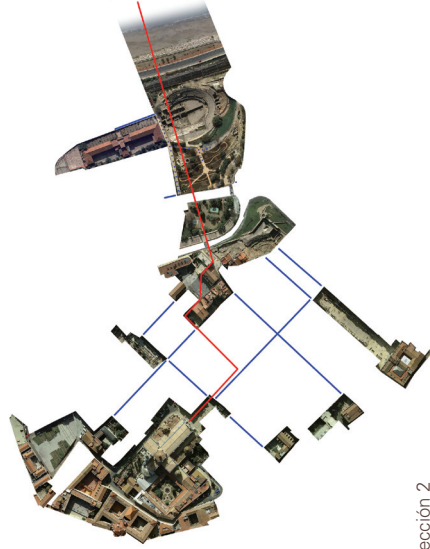


Visión global de las actuaciones propuestas por el estudio

Sección propuesta por el estudio de viabilidad para el paseo peatonal



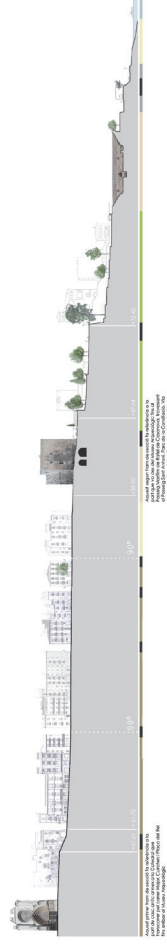
Tarragona es Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO. El casco antiguo, situado sobre una pequeña meseta, goza de una situación privilegiada frente al mar. Esta circunstancia geográfica, no obstante, genera muchos puntos conflictivos desde el punto de vista arquitectónico y urbano. El cambio de sección entre el llano y la parte alta de la ciudad presenta serias dificultades que no han sido analizadas con una perspectiva global. En el taller vertical que se llevó a cabo en la escuela de arquitectura de la Salle de Tarragona en 2012 se analizaron diez secciones (radiales) trazadas sobre el casco antiguo. El objetivo era evidenciar la problemática urbana derivada de los cambios de cota y afrontar, gracias al trabajo en grupo, soluciones que permitieran abordar esta situación desde un punto de vista global. La formación de equipos de profesores de diferentes asignaturas y alumnos de todos los cursos dio lugar a unos estudios plurales que abarcaron diferentes ámbitos de la disciplina arquitectónica. Además, con el objetivo de informar a los participantes, se organizaron conferencias sobre el pasado histórico y la morfología urbana de la ciudad. El trabajo por grupos (uno por sección) permitió profundizar en un análisis urbano que se completó con la interacción de propuestas al unir todas las secciones en una única maqueta general. El interés de la metodología docente se basaba en requerir únicamente un análisis, previendo que, una vez realizado, la discusión iba a propiciar propuestas arquitectónicas y urbanas concretas.



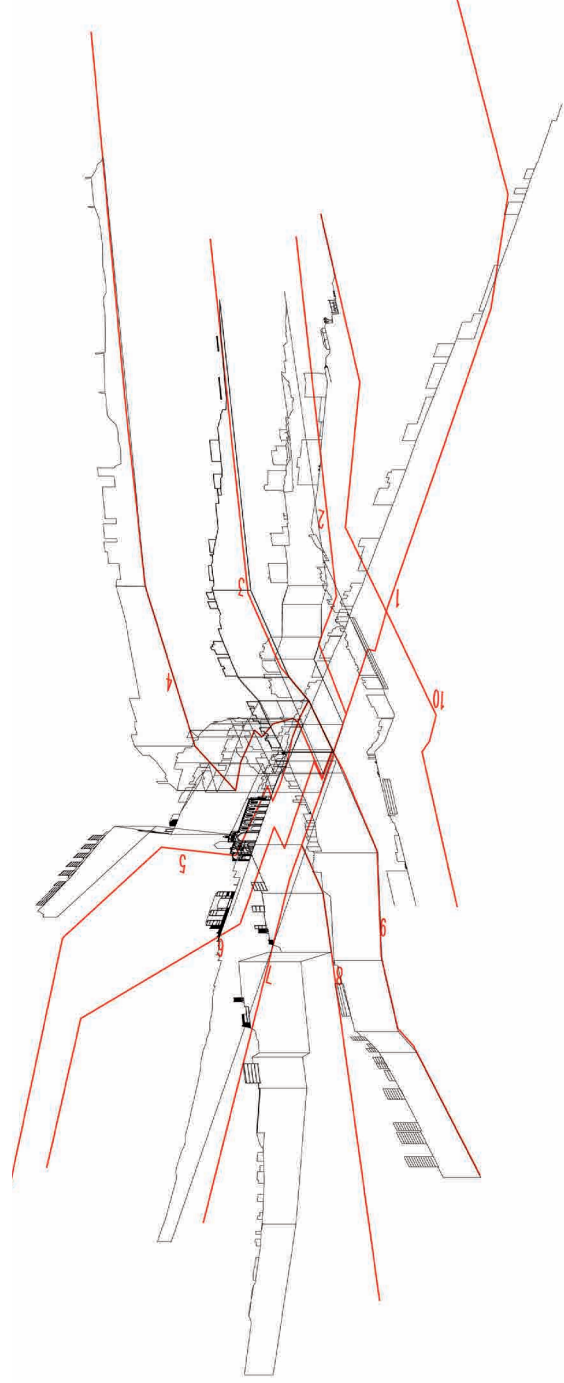
Trazado en planta de la sección 2



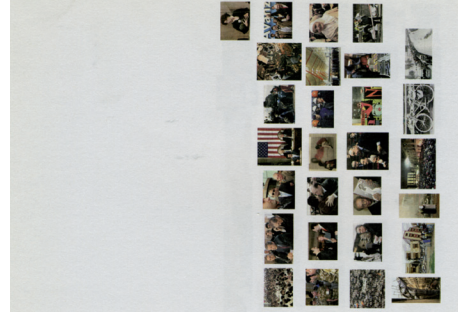
Maqueta final (10 secciones)



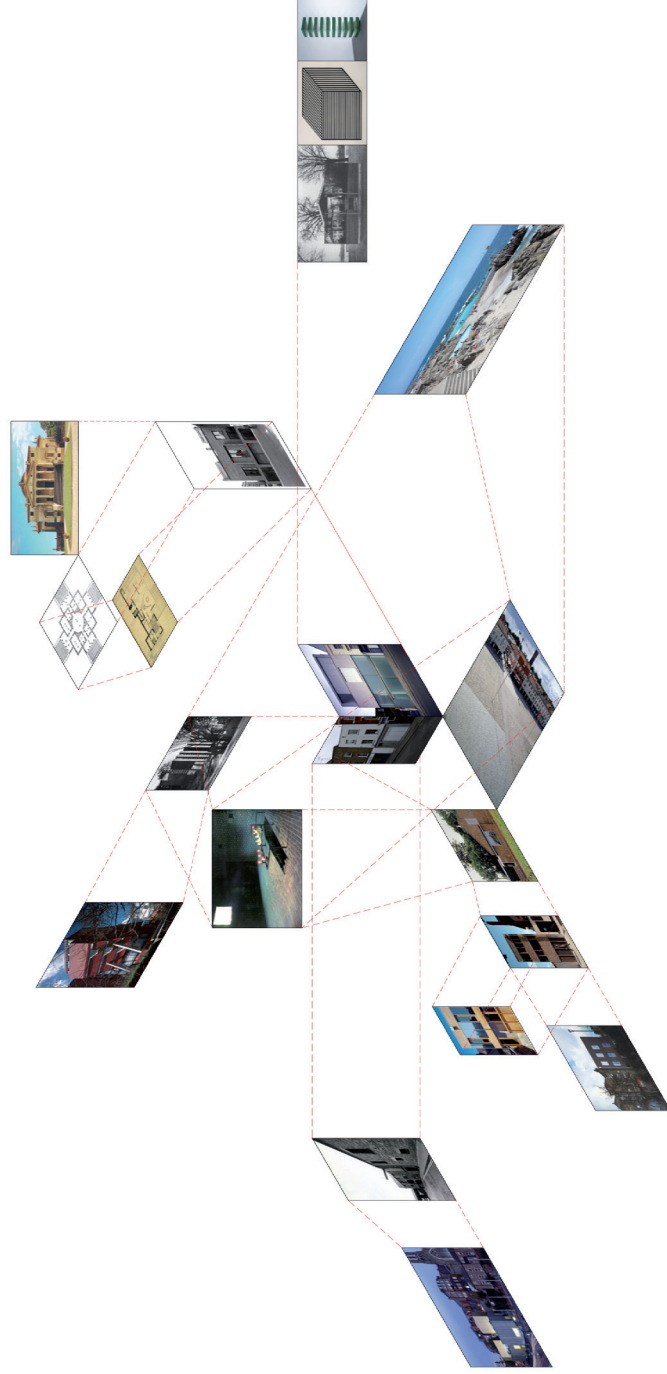
Desarrollo sección 2

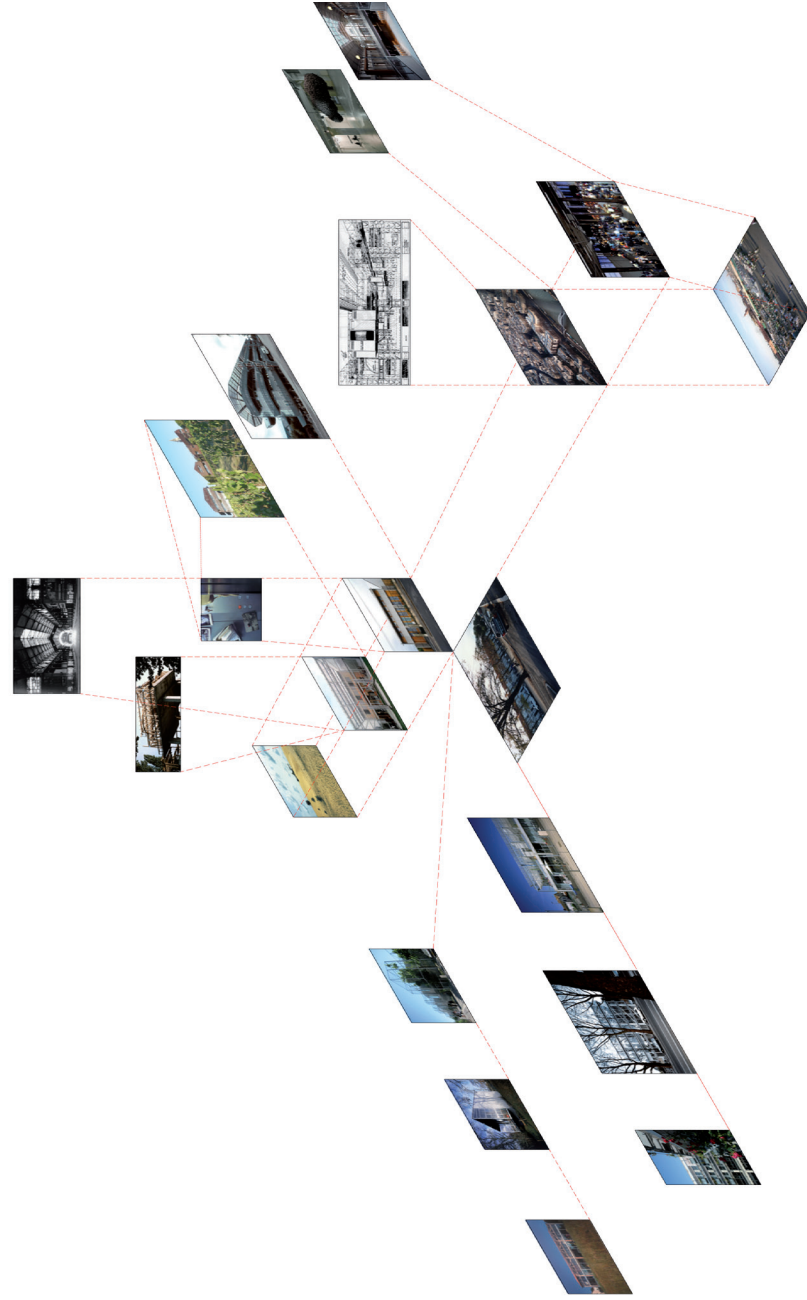


El objetivo de los "info-espacios" es ilustrar tridimensionalmente la idea de gestión informativa tratada en esta investigación. Cada info-espacio pertenece a una de las tres culturas estudiadas (Reino Unido, Francia y España), y parte de un proyecto del realismo crítico en el que se reconocen referencias de "proyectos-antecedentes" o "proyectos-descendientes" (del mismo autor o no). Prácticamente todos estos referentes han sido reconocidos por los propios autores o son el resultado de conexiones evidentes. Una vez situados los proyectos en el espacio físico, es posible relacionarlos entre sí. Este ejercicio se inspira en la metodología usada por Ignasi Aballí en la serie *Calenderaris* (2004-2005). En ella, Aballí reunía las fotos principales de la portada de un periódico, recortadas metódicamente durante un año, y las reordenaba en un *collage*. Este calendario visual permitía destacar los temas más recurrentes: presidentes de estado, líderes religiosos, desastres naturales, eventos deportivos, crisis económicas, etc., y establecía nuevas relaciones entre las diferentes informaciones. En este sentido, los info-espacios pretenden reivindicar la información como un material que puede ser tratado de modo tridimensional, haciendo visible la información oculta y, simultáneamente, creando un nuevo conocimiento (arquitectónico) a partir de la interrelación entre proyectos.

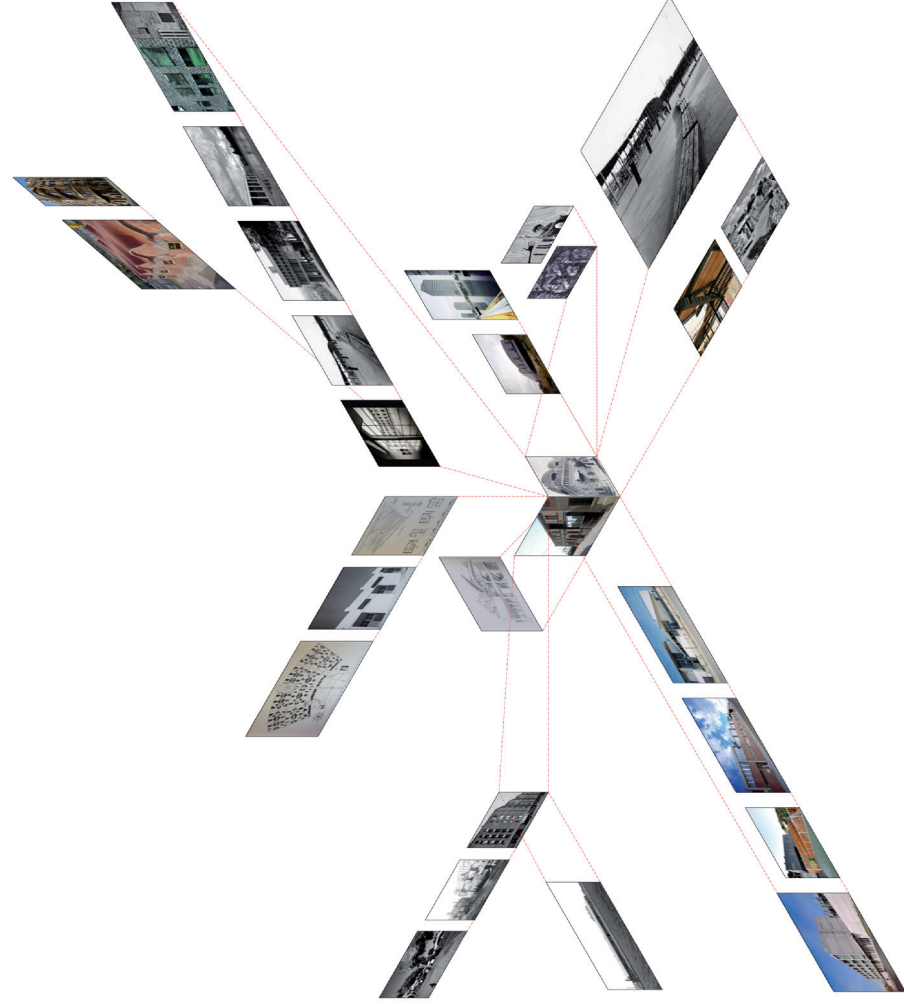


Calenderaris (2004-2005), (4 meses), Ignasi Aballí





Info-espacio basado en la casa Latapie (1993), Anne Lacaton y Jean Philippe Vassal



Info-espacio basado en la escuela La Liauna (1984-1986), Enric Miralles y Carme Pinós

Existen pocos artículos capaces de explicar con claridad la complejidad y la ambigüedad del término *Post-Modern* en el ámbito arquitectónico. Quizás uno de los más elocuentes, como no podía ser de otro modo, es el escrito por el “padre” del término, Charles Jencks. “The Presence of the Past”, publicado en la revista *Domus* en abril de 1980, afirmaba que la arquitectura posmoderna responde (siempre) al “doble código”: mitad moderno, mitad “otra cosa.” En un segundo nivel de información, Jencks listó las seis escuelas posmodernas: la historicista, la vernacular, la adhoquista, la contextualista, la de los arquitectos metafóricos y metafísicos, y la de los que desarrollan un “espacio ambiguo” en el que también se reconoce el doble-código. Jencks pretendía dilucidar la naturaleza del término “posmodernismo” a partir de las características clásico-posmodernas de la exposición *Strada Novissima* de la Bienal de Venecia de 1980 (comisariada por Paolo Portoghesi juntamente con Vincent Scully, Christian Norberg-Schulz, y él mismo, y cuyo lema fue “La presencia del pasado”). Como reconoció Jencks en un artículo del mismo título que la exposición, es evidente que los “otros posmodernismos” no se vieron representados en la Bienal, malinterpretando el amplio significado del término posmodernismo. Todo el esfuerzo depositado en un artículo anterior del mismo Jencks, “Late Modern Architecture” (1980),¹ en el que intentaba explicar el posmodernismo a partir de la relación entre los modernistas, tardo-modernistas y postmodernistas, se había visto superado por la “presencia del pasado”.



Fragmento de la “Strada Novissima” en la Bienal de Venecia, 1980.

De derecha a izquierda, fachadas de Hollein, Kleihues, Leon Krier y Venturi, Rauch & Scott-Brown

Como ya se ha insinuado a lo largo de la investigación, hay algunos realismos críticos que rozan el posmodernismo neo-vernáculo, e incluso el historicista (aunque de una forma muy depurada), si los valoramos desde la perspectiva del doble-código. Este ejercicio (*collage*) pretende emular la *Strada Novissima* y construir una calle crítico-realista para comprobar qué “consecuencias urbanas” tendría la aplicación (reiterada) de esta actitud en la ciudad construida. El resultado a la vista está, y todo indica que el anonimato o el carácter de “excepción neutral”, característico de muchos de los proyectos del realismo crítico, desaparece. Esta situación recuerda el comentario de Reyner Banham cuando imaginaba la existencia de más de un “Cedric Price”... Posiblemente el mundo no lo podría soportar, como probablemente tampoco podría resistir una “*Strada Novissima* crítico-realista.” En consecuencia, el debate que plantea este ejercicio parece más abierto que nunca a discutir si los proyectos críticos(-realistas) deberían ser una excepción o una solución estandarizada.

¹ Charles Jencks, *Late Modern Architecture*, Rizzoli, Nueva York, 1980.



Strada (Novissima) crítico realista

BIBLIOGRAFÍA

Reflexiones en torno al realismo, a la actitud crítica y al realismo crítico arquitectónico. (Textos de referencia)

“En la Modernidad todo cambia. El discurso teórico ocupa un primer plano, es esencial.”¹

Félix de Azúa

Las reflexiones de Félix de Azúa sobre la trascendencia del discurso teórico en relación a la comprensión de la obra de arte concluyen en que, antes de la modernidad, la contemplación de esta no requería necesariamente el conocimiento del discurso teórico. En cambio, en las obras modernas, como por ejemplo las cubistas, el discurso teórico es una información imprescindible. La escena de *El encuentro. Buenos días señor Courbet* (1854), por ejemplo, situada en un entorno rural, representa un encuentro aparentemente cordial entre un pintor local (el mismo Courbet) y dos personajes urbanos. Este cuadro puede ser contemplado e incluso comprendido sin que el espectador sea consciente que en realidad “esconde” o “evidencia” un manifiesto (crítico) realista.

Los postulados teóricos del realismo se pusieron por escrito desde sus orígenes: el realismo pictórico y literario del siglo XIX se reflejó tanto en el campo de la literatura como en el del periodismo. En el ámbito arquitectónico, *Las siete lámparas de la arquitectura* de John Ruskin (1849) y los diccionarios sobre arquitectura de Viollet-Le-Duc fijaron el significado del realismo en arquitectura. En esta investigación, para entender los distintos significados originales del realismo decimonónico en el ámbito de la pintura, la literatura y la arquitectura, la referencia principal ha sido Linda Nochlin.² Las revisiones del significado del realismo tanto en el período de posguerra como en las décadas de 1980, 1990 y principios de la de 2000 demuestran que muchos de

los planteamientos y contradicciones del realismo del siglo XIX siguen vigentes. En general, los autores de los textos revisados se refieren al realismo prácticamente en los mismos términos que Nochlin y también mencionan la actitud crítica asociada al realismo, aunque pocas veces emplean el término compuesto: 'realismo crítico'. En alguna ocasión ni siquiera hacen referencia explícita al término 'realismo' ni a su condición crítica, pero sí aluden a las condiciones que definen la identidad del realismo crítico. Los autores de los escritos consultados sobre el realismo son generalmente arquitectos, artistas, escritores, filósofos y críticos de arte y de arquitectura. Para este estudio se han revisado especialmente los textos de los arquitectos que se identifican con el realismo crítico, y también otros escritos de arquitectos ajenos a esta corriente.

Si en términos cronológicos la tesis empieza o acaba, según se quiera entender, en el realismo decimonónico, y llega hasta la contemporaneidad, desde el punto de vista geográfico se ha querido acotar en un eje vertical que pasa por el Reino Unido, Francia y España. En este sentido, los textos analizados normalmente pertenecen a este ámbito territorial. No obstante, también se han incluido algunas visiones extranjeras como la de Charles Jencks³, Martin Beck⁴ y Yoshiharu Tsukamoto (*Made in Tokyo*,⁵ *Pet Architecture*,⁶ *Echo of space, space of echo*)⁷. Los textos de Jencks interesan por su investigación en torno a la complejidad del lenguaje de la arquitectura posmoderna, y los de Tsukamoto por sus trabajos de campo sobre la ciudad construida y sus taxonomías urbanas, que definen las condiciones reales en las que podría basarse la arquitectura contemporánea.

La memoria de Alison Smithson para la casa del Soho (1952),⁸ conjuntamente con el texto de Reyner Banham (ya citado en el capítulo 1.2), se considera la piedra fundacional del nuevo brutalismo y, en consecuencia, de la arquitectura crítico-realista de las décadas de 1950 y 1960. Otros textos más tardíos revisan

la teoría y la práctica de la experiencia crítico-realista (*Without rhetoric: An Architectural Aesthetic. 1955-1971* (1972)⁹ y *The shift* (1982)).¹⁰ Ambos recogen muchos de los temas que a partir de las décadas de 1980 y 1990 desarrollaron los arquitectos y críticos crítico-realistas en el Reino Unido: Tony Fretton,¹¹ Caruso St John,¹² Sergison Bates,¹³ Mark Pimlott,¹⁴ Philip Ursprung¹⁵ y, de una forma muy precisa, Mark Cousin¹⁶ a raíz de la obra de Tony Fretton. (Ursprung no es británico pero ha escrito textos sobre el realismo)

El último capítulo de *Historia crítica de la arquitectura moderna*¹⁷ dedicado al regionalismo crítico es, para el realismo, otro referente trascendental. Y lo es por dos razones: en primer lugar porque los proyectos del regionalismo crítico construidos en las décadas de 1940, 1950, 1960 y 1970 (referentes para los arquitectos del realismo crítico de la década de 1980) entroncan con los realistas del siglo XIX; y en segundo lugar porque su publicación en la década de 1980 coincide justamente con la construcción de proyectos europeos del realismo crítico.

Esta investigación ha prestado especial atención a los escritos que debaten la trascendencia de la era de la información y específicamente aquellos que relacionan arquitectura e información. En este sentido *The Square Book* de Cedric Price¹⁸ aún hoy es un referente clave tanto por los proyectos como por los escritos que en él se publicaron. El contenido de *The Square Book* se relaciona con las reflexiones de Antoni Muntadas¹⁹ y sus instalaciones contemporáneas sobre la gestión de información, y es una referencia preferente en esta investigación. En Price, la visión territorial avanzada a su tiempo, especialmente con su artículo de *Non-Plan* (1969) y el texto firmado junto con Reyner Banham, Paul Barker y Peter Hall, pone sobre la mesa muchos de los argumentos contemporáneos sobre las consecuencias de la nueva era de la información en las ciudades (*Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información* (1998)²⁰ de Jordi Borja y Manuel Castells).

En las décadas de 1950 y 1960, hemos recurrido a dos escritos de Oriol Bohigas: *Posibilidades de una arquitectura barcelonesa* (1951)²¹ y *Hacia una arquitectura realista* (1963),²² que manifestaron la necesidad de un realismo arquitectónico en España y coincidieron con el tono crítico de las décadas de 1950 y 1960 en el Reino Unido. Algunos de los escritos de Alejandro de la Sota,²³ especialmente los que se refieren al empleo de la técnica y a la aproximación estilística pueden considerarse también crítico-realistas. La fragmentación del pensamiento arquitectónico iniciada en la década de 1970 y que dio pie al realismo crítico de la década de 1980 fue recogida por Ignasi de Solà-Morales en su compendio de ensayos *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*.²⁴ Estos textos clave, especialmente en torno a la idea de “la arquitectura débil”, ayudan a entender la vertiente crítica del realismo. En un terreno más próximo al diseño arquitectónico, el texto de Manuel de Solà-Morales sobre la relación entre la arquitectura y la ciudad explica la voluntad de integración urbana de los proyectos crítico-realistas.²⁵

En la década de 1980, clave para la construcción de proyectos crítico-realistas, los ensayos *Sentimiento y razón* (1982)²⁶ y *Realidad y proyecto* (1988)²⁷ de Josep Lluís Mateo centran la mirada en las dualidades realismo-abstracción, y ciudad construida-periferia, y evidencian el desengaño frente a la utopía que se reafirma desde “la realidad como paradigma del proyecto contemporáneo”. En un análisis global de la transición de la arquitectura mecánica (tectónica) a la energía (termodinámica), Iñaki Ábalos²⁸ plantea la posibilidad de que la disciplina arquitectónica sugiera, como en el caso de Lacaton & Vassal (en referencica a Cedric Price), no intervenir si no es necesario. Este texto tiene muchos puntos en común con *Un nuevo realismo* de Jesús Vassallo,²⁹ aunque si Ábalos centra más las posibilidades del realismo en el aprovechamiento sensato de las nuevas tecnologías, Vassallo se refiere al realismo más en términos de lenguaje. En cualquier caso ambos comparten el tono de la exposición *Super Normal* (Milán, 2007)³⁰ en tanto que el reconocimiento de “lo normal” es también un punto de partida válido y necesario.

En Francia, el realismo crítico encuentra en la técnica y la esencialidad constructiva y el compromiso político y social de Jean Prouvé un buen referente. Pero no será hasta mediados de la década de 1980, a través de los primeros proyectos de Jean Nouvel y Jacques Hondelatte,³¹ que podremos hablar de una actitud crítico realista en Francia. Patrice Goulet, crítico y biógrafo de la arquitectura francesa a partir de la década de 1980, resigue en el catálogo de la exposición *Extra-Muros*,³² el hilo del pensamiento crítico-realista en el contexto de la arquitectura francesa contemporánea de las últimas dos décadas. La publicación de *PLUS. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*³³ (Lacaton & Vassal y Frédéric Druot), seguramente es el testimonio más auténtico del crítico-realismo contemporáneo totalmente despojado de cualquier estética decorativa (no construida) como la de Archigram o la que se perpetuó en el centro Georges Pompidou.

La visión global de Enrique Walker,³⁴ tanto en términos geográficos como históricos, sitúa la corriente crítico-realista, a través de la idea de “lo ordinario”, en el marco de una actitud que siempre ha pretendido dar sentido a la arquitectura más allá de convenciones o voluntades estilísticas.

Paralelamente, esta investigación incluye referencias literarias, ensayos y catálogos de exposiciones que tratan el debate crítico y realista. Especialmente trascendente es el catálogo *On Translation*, tal y como se ha sugerido anteriormente al citar la obra de Antoni Muntadas, por considerarse casi como un tratado sobre la gestión de la información y la comprensión precisa del contexto global. Con una visión más local, otra referencia importante es el trabajo crítico e irónico de Ignasi Aballí basado en el análisis de la prensa de escrita como interfaz de la información y en la investigación sobre la construcción (artificial) del tiempo. Un complemento esencial en las revisiones de los tres períodos históricos que aborda esta investigación es la literatura como soporte para la descripción directa de la realidad. Benito Pérez Galdós,³⁶ Gustave Flaubert,³⁷ Charles Dickens,³⁸

Josep Pla³⁹ y Joan Fuster⁴⁰ forman un equipo de novelistas capaces de explicar el realismo como una posición crítica que permite proponer nuevas alternativas constructivas.

En el contexto arquitectónico europeo, la aproximación a la idea de realismo crítico pasa por el análisis de un realismo de resistencia, un realismo tecnológicamente barroco y decorativo, un realismo que roza el estilo neoclásico posmoderno, un realismo primitivo a la manera del *art brut*, basado en la estandarización de la técnica, y un realismo pragmático con pocos medios económicos; y por otra parte anuncia que la definición del término compuesto solo puede entenderse a partir de una definición fragmentada.

NOTAS

¹ Blanca Berasátegui, “La filosofía y el arte no requieren excesivo talento. Requieren coraje”, *El cultural*, 11.01.2013 (www.elcultural.es): “La modernidad según Azúa termina en 1965 dando paso a la posmodernidad de la mano de la foto ‘Walking Line’ de Richard Long, dando paso a la desaparición del objeto y en consecuencia a un arte puramente intelectual.”

² Linda Nochlin, *El realismo*, Alianza FORMA, Madrid, 1991.

³ Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

⁴ Martin Beck, *Half modern, half something else* (Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture, first, second, third, fourth, fifth, sixth, and seventh editions*), Florian Pumhösl, Nueva York y Viena, 2003.

⁵ Momoyo Kajima, Junzo Kuroda y Yoshiharu Tsukamoto. *Made in Tokyo*, Kajimma Institute Publishing, Tokio, 2001.

⁶ Atelier Bow-wow, *Pet Architecture Guide Book*, World Photo Press, Tokio, 2001.

⁷ Atelier Bow-wow, *Echo of Space/Space of Echo*, Inax Publishing, Tokio, 2009.

⁸ Alison & Peter Smithson, “House in Soho”, *Architectural Design* (diciembre 1953), pág. 342.

⁹ Ídem, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic. 1955-1972*, Latimer New Dimensions Limited, Londres, 1973.

¹⁰ Ídem, “The shift”, *Architectural Monographs 7*, Academy Editions, Londres, 1982.

¹¹ Tony Fretton, “Architecture on the Edge of Social Democracy”, *Oase*, núm. 57 (noviembre 2001).

¹² Adam Caruso, “The tyranny of the new”, *a+t. As built. Caruso St John Architects*, Vitoria-Gasteiz (2006).

¹³ Jonathan Sergison y Stephen Bates, *Papers 2. Sergison Bates Architects*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

¹⁴ Mark Pimlott, “Being in places. 11 11 2002. London”, en *The Body in Architecture*, NAI Publishers, Róterdam, 2006, págs. 266-277.

¹⁵ Philip Ursprung, “La frágil superficie de lo cotidiano o ¿qué ha pasado con el realismo?” *2G. Sergison Bates*, núm. 34 (2002), págs. 84.

¹⁶ Marc Cousin, “Civil Architecture”, en *Architecture, Experience and Thought, Projects by Tony Fretton Architects*, AA Publications, Londres, 1998.

¹⁷ Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, pág. 266.

¹⁸ Cedric Price, *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003.

¹⁹ Antoni Muntadas, *On Translation*, Macba-Actar, Barcelona, 2002.

²⁰ Jordi Borja y Manuel Castells, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus, Barcelona, 1998.

²¹ Oriol Bohigas, “Posibilidades de una arquitectura barcelonesa”, *Destino*, 20.1.1951.

²² Ídem, “Hacia una arquitectura realista”, *Hogar y arquitectura*, núm. 47 (julio-agosto 1963).

²³ Alejandro de la Sota, “Arquitectura posmoderna”, en *Escritos, conversaciones, conferencias*, Editorial Gustavo Gili, 2008, págs. 67-69.

²⁴ Manuel de Solà-Morales, *Diferencias: Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

²⁵ Ídem, “La urbanitat de l’arquitectura”, *Visions, Revista de l’Escola Tècnica Superior d’Arquitectura de Barcelona*, núm. 8 (octubre 2010), págs. 6-25.

²⁶ Josep Lluís Mateo, “Sentimiento y razón”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, núm. 152 (1982).

²⁷ Ídem, “Realidad y proyecto”, *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, núm. 171 (abril-junio 1988), págs. 13-1

²⁸ Iñaki Ábalos, “Bartleby el arquitecto”, suplemento *Babelia, El País*, 12.5.2007.

²⁹ Jesús Vassallo, “El nuevo realismo”, *Circo*, núm. 152 (2009).

³⁰ Daniel Kiss, “Normal Architecture”, *Iconoclastia. News from a Post-iconic World*, (Architectural Papers), Chair of Professor Josep Lluís Mateo, ETH, Zúrich, 2009, págs. 46-69.

³¹ Patrice Goulet, “Conversación con Patrice Goulet”, *2G. Lacaton & Vassal*, núm. 60 (2001), págs. 122 y 143.

³² Patrice Goulet y Brigitte Borsdorf, *Extra-Muros, Architectures de l’enchantement*, catálogo de la exposición, Éditions Archibooks, París, 2006

³³ Anne Lacaton, Philippe Vassal y Frédéric Druot, *PLUS. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

³⁴ Enrique Walker, *Lo ordinario*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

³⁵ Ignasi Aballí, *Ignasi Aballí. 0-24h*, catálogo de la exposición, Macba, Barcelona, 2005.

³⁶ Benito Pérez Galdós, "Primeras impresiones (1965)", *Madrid*, Afrodísio Aguado, Madrid, 1957, págs. 55-170.

³⁷ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Fábula Tusquets, Barcelona, 1993.

³⁸ Charles Dickens, *Temps difícils* (1854), Edicions 62, Barcelona, 2003.

³⁹ Josep Pla, *El carrer estret*, Destino, Barcelona, 1997, pág. 232: "En esa tertulia de tenderos el automatismo coloquial era enorme. A veces hablaban media hora seguida del tiempo a base de frases hechas, a base de frases la aparición de las cuales podía predecirse con una seguridad perfecta. Yo escuchaba aquellas conversaciones. Yo escuchaba aquellas conversaciones literalmente anonadado, porque me daban una idea clarísima de mi propia manera de hablar, de su radical inanidad y de su vacío. En este sentido, la proximidad de la tertulia me hizo mucho bien. Cuanto más típica y sabrosa era la conversación de los tenderos más sufría de mí mismo. Aquellos señores me hicieron venir unas ganas terribles de callar, de no decir nada. No pude copiar ninguna conversación de este orden, pero no me sería difícil reconstruirlas. Me decido a no hacerlo para no cargar la nota realista de estos papeles."

⁴⁰ Joan Fuster, *El descàndit de la realitat*, Clàssics catalans del segle xx, El observador/Edicions 62, Barcelona, 1991.

Bibliografía complementaria

Referencias bibliográficas

ABALLÍ, Ignasi, *0-24*, catálogo de la exposición, Macba, Barcelona, 2005.

AUGÉ, Marc, *Los no Lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2000.

BALDELLOU, Miguel Ángel, *Gimnasio Maravillas, Madrid, 1960-1962, Alejandro de la Sota*, Colegio de Arquitectos de Almería, 1997.

BANHAM, Reyner, *El Brutalismo en Arquitectura ¿Ética o estética?*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1967.

BATES, Stephen y Jonathan SERGISON, *Sergison Bates architects. Papers 2*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Editorial Kairós, Barcelona, 1978.

BECK, Martin, *half modern, half something else (Charles Jencks, The Language of Post-Modern Architecture, first, second, third, fourth, fifth, sixth and seventh editions)*, Montage 6, Florian Pumhösl, Nueva York y Viena, 2003.

BEKAERT, Geert, *A la recherche de Viollet-le-Duc*, Pierre Mardaga, Bruselas, 1980.

BENEDETTI, Aldo, *Norman Foster*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

BENJAMIN, Walter *L'obra d'art a l'època de la reproductibilitat tècnica*, Enciclopèdia Catalana, Barcelona, 1981.

BLASER, William, *Ludwig Mies van der Rohe, obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

BOESIGER, Willy, *Le Corbusier, obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

BOISSIERE, Olivier, *Jean Nouvel*, Artemis Verlags-AG, Zúrich, 1992.

BORJA, Jordi y Manuel CASTELLS, *Local y global, la gestión de las ciudades en la era de la información*, Taurus, Madrid, 2004.

BORSODORF, Brigitte y Patrice GOULET, *Extra-Muros*, catálogo de la exposición, Cité de l'architecture & du patrimoine, París, 2006.

BOUMAN, Ole, *Else/Where: Mapping New Cartographies of Networks and Territories*, University of Minnesota Design Institute, Minneapolis, 2006.

BRU, Eduard, y otros, *Nous paisatges*, catálogo de la exposición, MACBA, Barcelona, 1997.

CASTELLS, Manuel, *La galaxia Internet, Reflexiones sobre Internet, empresa y sociedad*, Plaza y Janés, Barcelona, 2001.

CLAIR, Jean, *Les Réalismes: entre révolution et réaction*, catálogo de la exposición *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 1981.

COLOMINA, Beatriz, y otros, *MUNTADAS, On translation: Paper BP/MVDR*, catálogo de la exposición, Fundació Mies van der Rohe/Actar, Barcelona, 2009.

COUSIN, Mark, y otros, *Projects by Tonny Fretton Architects*, Architectural Association, Londres, 1998.

DEBORD, Guy, *The Society of the Spectacle*, Zone Books, Nueva York, 1995.

DICKENS, Charles, *Temps difícils* (1854), Edicions 62, Barcelona, 2003.

DOWD, Michael, y otros, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou: Renzo Piano y Richard Rogers*, Editorial du Centre Pompidou, París, 1987.

FERNÁNDEZ, Aurora y Javier MOZAS, *Tony Fretton Architects, abstracción y familiaridad*, a+t, Vitoria-Gasteiz, 2001.

– *As built, Caruso St John Architects*, a+t, Vitoria-Gasteiz, 2005.

FOCHS, Carles, y otros, *Coderch 1913-1984*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989.

FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

– *Labour, Work and Architecture, Collected Essays on Architecture and Design*, Phaidon, Nueva York, 2002.

FRETTON, Tony, y otros, *In search of public space*, Kunstcentrum deSingel, Antwerp, 1997.

FUSTER, Joan, *El descrèdit de la realitat*, El observador, Barcelona, 1991.

GALLEGO, Moisés, y otros, *Pau Pérez Jové*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Tarragona, 2005.

GARCIA, Mark, *The Diagrams of Architecture*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2010.

GREGOTTI, Vittorio, *L'Architettura del realismo critico*, Roma, Laterza, 2004.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel, y otros, *La arquitectura de los museos*, Museo de la Universidad de Alicante (MUA), 2000.

HERZOG, Jacques y Pierre DE MEURON, *Herzog & de Meuron, 1977-2001, The complete works* (vol. 4), Birkhäuser, Basilea, Boston, Berlín, 2009.

HOLLAMBY, Edward, *Red House*, Architecture Design and Technology Press, Londres, 1991.

HONDELATTE, Jacques, *Des gratte-ciel dans la tête*, Norma Editions, París, 2002.

JACOBS, Jane, *The death and life of great American cities*, J. Cape, Londres, 1962.

JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

– y George BAIRD, *El significado en arquitectura*, Hermann Blume, Madrid, 1975.

KOOLHAAS, Rem, y otros, *Content, OMA, AMO*, Taschen, Colonia, 2004.

LACATON, Anne, Jean Philippe VASSAL y Frédéric DRUOT, *PLUS. La vivienda colectiva. Territorio de excepción*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

LAGUILLO, Manolo, y otros, *Barcelona 1978-1977. Manolo Laguillo*, MACBA, Barcelona, 2007.

MATEO, Josep Lluís, *Textos instrumentales, Josep Lluís Mateo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

– y otros, *BIG SCALE GROSS FORM*, (Architectural Papers II), Chair Prof. Dr Josep Lluís Mateo, ETH, Zúrich, 2005.

– y otros, *Natural Metaphor, An Anthology of Essays on Architecture and Natural*, (Architectural Papers III), Chair Prof. Dr Josep Lluís Mateo ETH/ACTAR, Zúrich, 2007.

– y otros, *Iconoclasm: News from a post-Iconic world*, (Architectural Papers IV), Chair Prof. Dr Josep Lluís Mateo ETH/ACTAR, Zúrich, 2009.

– y otros, *After Crisis, Contemporary Architectural Conditions* (Architectural Papers V), ETH Zúrich, Chair Dr. Josep Lluís Mateo, Lars Müller, Zúrich, 2011.

MATHEWS, Stanley, *From Agit-Prop to Free Space: The Architecture of Cedric Price*, Black Dog Publishing, Londres, 2007.

MOORE, Rowan y Raymund RYAN, *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Tate Gallery Publishing, Londres, 2000.

MORYADAS, Anita, *John Pawson, Temas y proyectos*, Londres, 2002.

MOSTAFAVI, Moshen, y otros, *Architecture is not made with the brain*, Architectural Association, Londres, 2006.

MUNTADAS, Antoni, y otros, *On Translation*, Macba – Actar, Barcelona, 2002.

MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

NOCHLIN, Linda, *El realismo*, Alianza Forma, Barcelona, 1991.

OMA/LMN, *Seattle Public Library*, Actar, Barcelona, 2005.

PEREC, George, *Especies de espacios*, Editorial Montesinos, Barcelona, 1999.

PEREJAUME, *Deixar de fer una exposició, catàlogo de la exposició*, Macba, Barcelona, 2001.

PETERS, Nils, *Jean Prouvé 1901-1984, La dinámica de la creación*, Taschen, Colonia, 2006.

PIMLOTT, Mark, *The Body in Architecture*, NAI Publishers, Róterdam, 2006.

PLA, Josep, *El Nord: Cartes de lluny, Cartes de més lluny, Viatge a Rússia el 1925*, Ediciones Destino, Badalona, 2004.

– *El carrer estret*, Ediciones Destino, Barcelona, 1997.

PLA, Maurici, *Catalunya: Guia d'arquitectura moderna 1880-2007*, Triangle editorial, Barcelona, 2007.

POMBO, Jorge R., *Ciutats*, Galeria Joan Prats, Barcelona, 2008.

POWERS, Alan, *Robin Hood Gardens Revisions*, The Twentieth Century Society, Londres, 2010.

PRICE, Cedric, *Re:CP*, Birkhäuser, Basilea, 2003.

– *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003.

PUGIN, A.W.N., *Contrasts*, Leicester University Press, Leicester, 1973.

RAMBERT, Francis, GénéroCité, ACTAR, Barcelona, 2008.

RISSELADA, Max, *Alison & Peter Smithson. A Critical Anthology*, Ediciones Polígrafa, 2011.

RODRÍGUEZ, Delfín, *Del Neoclasicismo al Realismo*, Historia 16, Madrid, 1996.

ROY, Claude, *Honoré Daumier*, Skira Carroggio S.A. de Ediciones, Barcelona, 1971.

RUSKIN, John, *Las siete lámparas de la arquitectura*, Stylos, Barcelona, 1987.

RUSSELL, John, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, Londres, 1993.

SÁNCHEZ MERINA, Javier, *Debates anglosajones sobre el uso de la 'historia', Desde el Festival de Gran Bretaña (1951) a DISNEYLAND París (1994)*, Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Catalunya (UPC), 2002.

SENNETT, Richard, *The Craftsman*, Yale University Press, New Haven, Londres, 2008.

SMITHSON, Alison, *Team 10 meetings 1953-1984*, Nueva York/Delft, 1991.

SMITHSON, Alison y Peter SMITHSON, *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic. 1955-1972*, Latimer New Dimensions Limited, Londres, 1973.

– *"The Shift"*, Architectural Monographs núm. 7, Academy Editions, Londres, 1982.

– *"Italian Thought"*, Estocolmo, 1993.

SMITHSON, Peter, *Peter Smithson, conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias, topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003.

SOLÀ-MORALES, Manuel de, *De cosas urbanas*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

SOTA, Alejandro de, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989.

SPELLMAN, Catherine, y otros, *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2004.

STEINER, Dietmar, y otros, *José Luis Mateo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992.

STEINMANN, Martin, y otros, *CIAM*, Birkhäuser, Basilea, 1979.

VIDOTTO, Marco, *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

VV. AA., *Historia del arte. El realismo y el impresionismo*, vol. 15, Salvat/El País, Barcelona, 2006.

VV. AA., *Historia del arte. Las vanguardias. Expresionismo y Abstracción*, Salvat/El País, vol. 17, Barcelona, 2006.

VV. AA.: *Premios FAD 1958-2008, 50 años de arquitectura e interiorismo en la Península Ibérica*, ArquinFAD, Barcelona, 2010.

WALKER, Enrique, *Lo Ordinario*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

WEBSTER, Helena, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.

ZAERA, Alejandro, y otros, *Ábalos & Herreros*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.

Referencias periódicas

Revistas:

2G. núm. 21 (2001); núm. 34 (2002); núm. 46 (2008); núm. 60 (2011).

a+t. núm. 18 (otoño 2001), 24 (2004).

Architectural Review, C1/606 (junio 1947); C111/613 (enero 1948).

DC Papers: Revista de crítica y teoría de la arquitectura, núms. 17-18 (febrero 2009).

DPA, núm. 26 (2010); 27-28 (2011).

El Croquis, núms. 62/63 (1993); 74/75 (1995); 109/110 (2002), y 128 (2006).

Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme, núm. 169-170 (1986); 171 (1986); 217 (1997); 220 (1999); 226 (2000); 228 (2001); 229 (2001); 234 (2002); 238 (2003); 244 (2004); 247 (2005); 257 (2005).

Tectónica, Hormigón (II) prefabricado, núm. 5 (mayo-agosto 1997).

Artículos:

BRU, Eduard, "El buit urbà", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 183 (1989).

– "Realisme, Biennal d'Arquitectura de Venècia, Pavelló català", sobre la exposició *Vogadors*, en <<http://venezia.llull.cat/2012/?p=426&lang=es>>.

CARUSO, Adam, "La ciutat emocional", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 228 (enero 2001).

FAURA, Ramon, "Oh, precari ull mecànic!", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 243 (2004).

– "Beneïda corrupció", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 246 (junio 2005).

FERRER, Amador, "Un polígon urbà a les casernes de Sant Andreu", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 257 (invierno 2008).

HARBOE, Lisbet "Extra-ordinary reality", *Conditions*, núm. 4 (mayo 2010).

INBERG, Hans, "Sampling and Remixing and Architecture of Resistance", *Canadian Architect*, núm. 44. (septiembre 1999).

KOOLHAAS, Rem, "Qué ha sido del urbanismo?," *Oeste, Cultivos urbanos*, Revista del Colegio de Arquitectos de Extremadura, núm. 15 (abril 2003).

LAFON, Isabel, "Cada museo escribe su historia del arte," *El País*, 10.01.2010

MARÍ, Bartomeu, "Los museos y los 'papeles' del abuelo," Suplemento *Babelia, El País*, 13.3.2010

MATEO, Josep Lluís, "Sentiment i raó," *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 152 (mayo-junio 1982).

– "La necessitat de la crítica," *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 160, (enero-marzo 1984).

– "Realitat i projecte," *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 171 (abril-junio, 1988).

PRICE, Cedric, "Creatividad y tecnología," *Oeste*, núm. 16 (2003).

SOLÀ-MORLES, Manuel de, "La urbanitat de l'arquitectura" (Conferencia inaugural del curso 2009-2010), *Visions, Revista de l'Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona*, núm. 8 (noviembre 2010)

SCALBERT, Irene, "On the Edge of the Ordinary, Two Houses by Caruso St John," *Archis* (marzo 1995).

ŠIK, MIROSLAV, "La arquitectura de la técnica como compensación," en *Quaderns d'arquitectura i Urbanisme*, núm. 171 (1986).

ZAERA, Alejandro, "La realidad y el proyecto" (a partir de unas conversaciones con José Manuel López Peláez), *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, núm. 181-182 (1989).

ORIGEN DE LAS FIGURAS

Prólogo

- 1 POMBO, Jorge R., *Ciutats*, Galeria Joan Prats, Barcelona, 2008.
- 2 DOWD, Michael, y otros, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou: Renzo Piano y Richard Rogers*, Editorial du Centre Pompidou, París, 1987.

Capítulo 1.1

- 1,2 VV. AA., *Historia del arte. El realismo y el impresionismo*, vol. 15, Salvat/El País, Barcelona, 2006.
- 3 ROY, Claude, *Honoré Daumier*, Skira Carroggio, S.A de Ediciones, Barcelona, 1971.
- 4,5 BEKAERT, Geert, *A la recherche de Viollet-le-Duc*, Pierre Mardaga, Brusealas, 1980.
- 6 <http://thetextileblog.blogspot.com/2009/12/william-morris-and-thames-tributaries.html>
- 7 HOLLAMBY, Edward, *Red House*, Architecture Design and Technology Press, Londres, 1991.
- 8 <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/05.059/473>
- 9 DPA, núm. 27-28 (2011)
- 10 MOSTAFAVI, Moshen, y otros, *Architecture is not made with the brain. The Labour of Alison and Peter Smithson*, Architectural Association, Londres, 2006.
- 11 Fotografía de Louis Schmidt.
- 12 JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- 13 VV. AA., *Historia del arte. El realismo y el impresionismo*, vol. 15, Salvat/El País, Barcelona, 2006.
- 14 GOULET, Patrice, y otros, "Conversación con Patrice Goulet", 2G. *Lacaton & Vassal*, núm. 60 (2001)
- 15 GALLEGO, Moisés, y otros, *Pau Pérez Jové*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Tarragona, 2005.
- 16 CLAIR, Jean, *Les Réalismes: entre révolution et réaction*, catálogo de la exposición *Les Réalismes 1919-1939*, Centre Georges Pompidou, 1981.
- 17 <http://www.tuitearte.es/joan-miro-la-masia/>
- 18 <http://imageobjecttext.com/tag/carl-andre/>
- 19 http://www.emol.com/especiales/aprendiendo_a_mirar/tres_banderas.html
- 20 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/morandi-hilltop-at-evening-p01919>
- 21 <http://www.edwardhopper.net/gas.jsp>
- 22,23,24 FOSTER, Hall, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal, Madrid, 2001.
- 25,26 WEBSTER, Helna, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
- 27 MOSTAFAVI, Moshen, y otros, *Architecture is not made with the brain. The Labour of Alison and Peter Smithson*, Architectural Association, Londres, 2006.
- 28 WEBSTER, Helna, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
- 29,30 PRICE, Cedric, *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003.
- 31 JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- 32 BENEDETTI, Aldo, *Norman Foster*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- 33 <http://www.big.dk>
- 34 <http://www.mcarchitects.it>
- 35 <http://www.mvrdr.nl/>
- 36 <http://www.construnario.com>
- 37 Fotografía de Ferran Grau Valldosera
- 38 BRU, Eduard, y otros, *Nous paisatges*, catálogo de la exposición, MACBA, Barcelona, 1997.
- 39 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, 244 (2004)
- 40,41 JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.

- 42 FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.
 43 http://www.elcultural.es/galerias/galeria_de_imagenes/347/ARTE/Spanish_graffiti
 44 <http://disorientated.net/archives/2008/06/olafur.html>
 45 <http://www.fotopedia.com/items/flickr-2928287400>
 46 MUNTADAS, Antoni, *On Translation*, Macba-Actar, Barcelona, 2002.

Capítulo 1.2

- 1 *Architectural Review*, CI/606 (junio 1947)
 2 WEBSTER, Helna, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
 3 JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
 4 <http://www.tate.org.uk/art/artworks/paolozzi-mans-head-t00293>
 5 [http://www.tate.org.uk/search?page=10&f\[0\]=im_vid_50%3A2145](http://www.tate.org.uk/search?page=10&f[0]=im_vid_50%3A2145)
 6 RUSSELL, John, *Francis Bacon*, Thames and Hudson, Londres, 1993.
 7 <http://www.artchive.com/artchive/D/dubuffet/dhotel.jpg.html>
 8 VIDOTTO, Marco, *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
 9 SMITHSON, Alison y Peter SMITHSON, *Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, 2001.
 10 <http://independentgroup.org.uk/contributors/smithson/>
 11,12 RISSELADA, Max, *Alison & Peter Smithson. A Critical Anthology*, Ediciones Poligrafa, 2011.
 13,14,15 2G. núm. 34 (2002)
 16 WEBSTER, Helna, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
 17 POWERS, Alan, *Robin Hood Gardens Re-Visions*, The Twentieth Century Society, 2010.
 18,19,20 WEBSTER, Helna, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
 21 SMITHSON, Alison y Peter SMITHSON, *Cambiando el arte de habitar*, Editorial Gustavo Gili, 2001.
 22,23 RISSELADA, Max, *Alison & Peter Smithson. A Critical Anthology*, Ediciones Poligrafa, 2011.
 24 VIDOTTO, Marco, *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
 25 DPA, núm.27-28 (2011).
 26 VIDOTTO, Marco, *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
 27,28 WEBSTER, Helna, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
 29 BLASER, William, *Ludwig Mies Van der Rohe, obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
 30 SAIN, Andrew, "Post-war schools in Hertfordshire: an English model of social architecture", *Histoire de l'éducation*, núm. 102 (2004)
 31 VIDOTTO, Marco, *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.

Capítulo 1.3

- 1 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm.230 (2001)
 2,3 MUNTADAS, Antoni, y otros, *On Translation*, Macba – Actar, Barcelona, 2002.
 4,5 JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
 6 MUNTADAS, Antoni, y otros, *On Translation*, Macba – Actar, Barcelona, 2002.
 7 <http://www.centrohuarte.es8>
 8 PEREJAUME, *Deixar de fer una exposició, catàleg de la exposició*, Macba, Barcelona, 2001.
 9 KOOLHAAS, Rem, y otros, *Content, OMA, AMO*, Taschen, Colonia, 2004.
 10,11 SCHULZ-DORNBURG, Julia, *Ruinas modernas*, Àmbit, 2012.
 12,13 ABALLÍ, Ignasi, 024, Macba, Barcelona, 2005
 14,15 PRICE, Cedric, *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003.
 16 STEINMANN, Martin, y otros, *CIAM*, Birkäuser, Basilea, 1979.
 17,18 GARCIA, Mark, *The Diagrams of Architecture*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2010.
 19,20 *El Croquis*, núms. 131-132 (2006)
 21,22 GARCIA, Mark, *The Diagrams of Architecture*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2010.

- 23,24 XNF Arquitectes
 25 JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
 26 GARCIA, Mark, *The Diagrams of Architecture*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2010.

Capítulo 1.4

- 1 KOOLHAAS, Rem, y otros, *Content, OMA, AMO*, Taschen, Colonia, 2004.
 2 *El Croquis*, núms. 131-132 (2006)
 3 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 169-170 (1986)
 4 SOTA, Alejandro de, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989.
 5 VV. AA., *Historia del arte. El realismo y el impresionismo*, vol. 15, Salvat/El País, Barcelona, 2006.
 6 2G. núm. 60 (2011)
 7 <http://www.flickr.com/photos/maureendidde/3944834800/>
 8 2G. núm. 21 (2001)
 9,10 MUNTADAS, Antoni, y otros, *On Translation*, Macba – Actar, Barcelona, 2002.
 11 <http://ralegridesign.blogspot.com.es/2009/11/museo-maxxi-de-roma.html>
 12 <http://www.manololaguillo.com/>
 13 PLA, Maurici, *Catalunya: Guia d'arquitectura moderna 1880-2007*, Triangle editorial, Barcelona, 2007.
 14 <http://www.bdonline.co.uk/buildings/blankenberge-public-library-by-sergison-bates-architects/5038456.article>
 15 http://www.steipenybarno.es/blog/2013/03/13/el-museo-de-arte-contemporaneo-de-santiago-de-compostela-_alvaro-siza/
 16 <http://aaaaarte.com/arq-design/arq/2010/02/jordi-badia-premio-ciutat-de-barcelona-de-arquitectura-por-el-museo-can-framis>

Capítulo 1.5

- 1 CARUSO, Adam, "La ciutat emocional", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 228 (enero 2001).
 2 MUÑOZ, Francesc, *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008.
 3 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 220 (1999)
 4 FOCHS, Carles, y otros, *Coderch 1913-1984*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1989.
 5 SOTA, Alejandro de, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989.
 6,7 PLA, Maurici, *Catalunya: Guia d'arquitectura moderna 1880-2007*, Triangle editorial, Barcelona, 2007.
 8 WEBSTER, Helena, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
 9 *El Croquis*, núms. 30+49/50+72 [III](1999)
 10 2G. núm. 21 (2001)
 11 FERNÁNDEZ, Aurora, *As built, Caruso St John Architects, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2005.
 12 http://www.flickr.com/photos/st_ludvig/6629316905/
 13 BLASER, William, *Ludwig Mies Van der Rohe, obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1991.
 14 *AV monografías*, núm. 103 (2003)
 15 *AV monografías*, núm. 122 (2006)
 16 *El Croquis*, núm. 128 (2006).
 17 2G. núm. 60 (2011)
 18 2G. núm. 21 (2001)
 19 WEBSTER, Helena, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
 20 <http://www.tiendaprado.com/impresion-a-la-carta/119-la-historia-de-nastagio-degli-onesti-escena-tercera-290019.html>
 21 <http://www.josemanuelballester.com>
 22 Estudio EMBT

Capítulo 1.6

- 1 HOLLAMBY, Edward, *Red House*, Architecture Design and Technology Press, Londres, 1991.
- 2 AA., *Historia del arte. El realismo y el impresionismo*, vol. 15, Salvat/El País, Barcelona, 2006.
- 3 VIDOTTO, Marco, *Alison y Peter Smithson. Obras y proyectos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1997.
- 4,5,6 WEBSTER, Helena, y otros, *Modernism Without Rhetoric: Essays on the Work of Alison and Peter Smithson*, Academy Editions, Londres, 1997.
- 7 PRICE, Cedric, *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003.
- 8 JENCKS, Charles, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (3ª edición ampliada), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1986.
- 9 <http://ethilianilia.blogspot.com.es/2011/04/galleri-nicolai-wallner-david-shrigley.html>
- 10 <http://blogs.artinfo.com/modernartnotes/2011/05/mcasd-chinese-demanding-return-of-ais-art/>
- 11 <http://www.flickr.com/photos/11561957@N06/5833525959/>
- 12 FERNÁNDEZ, Aurora, *As built, Caruso St John Architects, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2005.
- 13 MOSTAFAVI, Moshen, y otros, *Architecture is not made with the brain*, Architectural Association, Londres, 2006.
- 14,15 2G. núm. 21 (2001)
- 16 ZAERA, Alejandro, y otros, *Ábalos & Herreros*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- 17 BALDELLOU, Miguel Ángel, *J.Manuel Gallego*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1990.
- 18 *El Croquis*, núms. 30 (1987)
- 19 STEINER, Dietmar, y otros, *José Luis Mateo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- 20 COLOMINA, Beatriz, y otros, *MUNTADAS, On translation: Paper BP/MVDR*, catálogo de la exposición, Fundació Mies van der Rohe/Actar, Barcelona, 2009.
- 21,22,23 ABALLÍ, Ignasi, *0-24*, catálogo de la exposición, Macba, Barcelona, 2005.
- 24 PETERS, Nils, *Jean Prouvé 1901-1984, La dinámica de la creación*, Taschen, Colonia, 2006.
- 25 PRICE, Cedric, *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003.
- 26 SOTA, Alejandro de, *Alejandro de la Sota, Arquitecto*, Ediciones Pronaos, Madrid, 1989
- 27 2G. núm. 21 (2001)
- 28 PLA, Maurici, *Catalunya: Guia d'arquitectura moderna 1880-2007*, Triangle editorial, Barcelona, 2007.

Capítulo 1.7

- 1 MORYADAS, Anita, *John Pawson, Temas y proyectos*, Londres, 2002.
- 2 *El Croquis*, núm.145 (2008)
- 3 *El Croquis*, núms 74-75 (1995)
- 4 *El Croquis*, núm. 103 (2001)
- 5 *El Croquis*, núms. 68-69 (1994)
- 6 *El Croquis*, núm. 79 (1996)
- 7 *Arquitectura Viva*. núm. 123 (2008)
- 8,9 2G. núm. 34 (2002)
- 10 FERNÁNDEZ, Aurora, *As built, Caruso St John Architects, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2005.
- 11 *Arquitectura Viva*. núm. 78 (2001)
- 12 2G. núm. 21 (2001)
- 13 <http://camilayelarte.blogspot.com.es/2011/06/gordon-matta-clark-el-alquimista-urbano.html>
- 14 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 226 (2000)
- 15 <http://www.revs.org/photos/tate.html>
- 16 PLA, Maurici, *Catalunya: Guia d'arquitectura moderna 1880-2007*, Triangle editorial, Barcelona, 2007.
- 17 <http://buildipedia.com/aec-pros/featured-architecture/zaha-hadid-architects-edifici-torre-espiral>
- 18 PLA, Maurici, *Catalunya: Guia d'arquitectura moderna 1880-2007*, Triangle editorial, Barcelona, 2007.
- 19 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 254 (2007)
- 20 PEVSNER, Nikolaus, *Diccionario de arquitectura*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.
- 21 PARICIO, Ignacio, *La construcción de l'arquitectura*, ITEC, 1985.
- 22 <http://www.muf.co.uk/>
- 23 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 257 (2005)
- 24, 25 2G. núm. 60 (2011)

Capítulo 2.1

- 1 PRICE, Cedric, *Re:CP*, Birkhäuser, Basilea, 2003.
- 2 PRICE, Cedric, *The square book*, Wiley-Academy, West Sussex, 2003.
- 3,4 *El Croquis*, núm. 131-132 (2006)
- 5,6 DOWD, Michael, y otros, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou: Renzo Piano y Richard Rogers*, Editorial du Centre Pompidou, Paris, 1987.
- 7 <http://www.msafdie.com/>
- 8 MOORE, Rowan y Raymund RYAN, *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Tate Gallery Publishing, Londres, 2000.
- 9 DOWD, Michael, y otros, *Du Plateau Beaubourg au Centre Georges Pompidou: Renzo Piano y Richard Rogers*, Editorial du Centre Pompidou, Paris, 1987.
- 10,11 MOORE, Rowan y Raymund RYAN, *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Tate Gallery Publishing, Londres, 2000.
- 12,16 FERNÁNDEZ, Aurora y Javier MOZAS, *Tony Fretton Architects, abstracción y familiaridad, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- 13,17 2G. núm. 21 (2001)
- 14,18 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 229 (2001)
- 15,19 VIAPLANA, Albert y Helio PIÑON, *Viaplana/Piñon*. Obra, COAC, Barcelona, 2005.

Capítulo 2.2

- 1 *El Croquis*, núms. 131-132 (2006)
- 2,3,4 Google Earth
- 5 2G. núm. 34 (2002)
- 6 HONDELATTE, Jacques *Des gratte-ciel dans la tête*, Norma Editions, París, 2002.
- 7 <http://hicarquitectura.com/2013/02/f-fontsere-l-clotet-i-paricio-1876-1999-diposit-de-les-aigues-barcelona/>
- 8 <http://www.carusostjohn.com/>
- 9 BORSODORF, Brigitte y Patrice GOULET, *Extra-Muros*, catálogo de la exposición, Cité de l'architecture & du patrimoine, París, 2006.
- 10 STEINER, Dietmar, y otros, *José Luis Mateo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1992.
- 11,12,13 *El Croquis*, núms. 65-66 (1994)
- 14 *El Croquis*, núms. 62-63 (1993)
- 15 <http://hicarquitectura.com/2009/10/27-viviendas-de-proteccion-oficial-para-jovenes-en-barcelona/>
- 16 FERNÁNDEZ, Aurora, *As built, Caruso St John Architects, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2005.
- 17 2G. núm. 21 (2001)
- 18 2G. núm. 34 (2002)
- 19 *El Croquis*, núms. 100-101 (2000)
- 20 FERNÁNDEZ, Aurora y Javier MOZAS, *Tony Fretton Architects, abstracción y familiaridad, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- 21 *El Croquis*, núms. 55-56 (1992)
- 22 MOORE, Rowan y Raymund RYAN, *Building Tate Modern, Herzog & de Meuron transforming Giles Gilbert Scott*, Tate Gallery Publishing, Londres, 2000.
- 23 2G. núm. 60 (2011)
- 24 2G. núm. 21 (2001)
- 25 GALLEGU, Moisés, y otros, *Pau Pérez Jové*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Tarragona, 2005.
- 26 FERNÁNDEZ, Aurora y Javier MOZAS, *Tony Fretton Architects, abstracción y familiaridad, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- 27 <http://www.carusostjohn.com/>
- 28 2G. núm. 21 (2001)
- 29 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 229 (2001)
- 30 *Arquitectura Viva*. núm. 78 (2001)
- 31 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, núm. 247 (2005)
- 32 *Tectónica, Hormigón (II) prefabricado*, núm. 5 (mayo-agosto 1997).
- 33 2G. núm. 60 (2011)

- 34 *El Croquis*, núms. 62-62 (1993)
- 35,36 GALLEGO, Moisés, y otros, *Pau Pérez Jové*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Tarragona, 2005.
- 37 *2G*. núm. 60 (2011)
- 38 TORRA, Ramon, *Espais metropolitans 2005-2008. Projectes i obres de la Mancomunitat de Municipis*, Àrea Metropolitana de Barcelona, Barcelona, 2010.
- 39 <http://www.mimoo.eu/projects/United%20Kingdom/London/Lisson%20Gallery>
- 40 *2G*. núm. 21 (2001)
- 41 *El Croquis*, núm. 30 (1987)
- 42 <http://www.tonyfretton.com/>
- 43 *2G*. núm. 60 (2011)
- 44 *El Croquis*, núms. 100-101 (2000)
- 45 Dibujo de Ferran Grau
- 46,49,52 FERNÁNDEZ, Aurora y Javier MOZAS, *Tony Fretton Architects, abstracción y familiaridad, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- 47,50,53 *2G*. núm. 21 (2001)
- 48,51,54 *El Croquis*, núm. 30 (1987)

Capítulo 2.3

- 1 *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, num.238 (2003)
- 2 *2G*.núm. 46 (2008)
- 3 GALLEGO, Moisés, y otros, *Pau Pérez Jové*, Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, Demarcació de Tarragona, 2005.
- 4 Fotografía de Manolo Laguillo, *Barcelona 1978-1977. Manolo Laguillo*, MACBA, Barcelona, 2007.
- 5 *2G*. núm. 60 (2011)
- 6 *2G*. núm. 34 (2002)
- 7 FERNÁNDEZ, Aurora y Javier MOZAS, *Tony Fretton Architects, abstracción y familiaridad, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2001.

Entrevista a Tony Fretton

- 1 FERNÁNDEZ, Aurora y Javier MOZAS, *Tony Fretton Architects, abstracción y familiaridad, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2001.
- 2 <http://www.tonyfretton.com/>
- 3 <http://misiglo.wordpress.com/2010/04/26/fascinacion-de-las-meninas/>
- 4 GRAHAM, Dan, Documento de la exposición, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1998.

Entrevista a Peter St John

- 1,2,3 FERNÁNDEZ, Aurora, *As built, Caruso St John Architects, a+t*, Vitoria-Gasteiz, 2005.
- 4 VV. AA., *Historia del arte. Las vanguardias. Expresionismo y Abstracción*, Salvat/El País, vol. 17, Barcelona, 2006.

Entrevista a Jonathan Sergison

- 1,2,3,4 SERGISON, Jonathan y Stephen BATES, *Papers 2. Sergison Bates Architects*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007.

Entrevista a Patrice Goulet

- 1,2,6 *2G*. núm. 60 (2011)
- 3,4,5,7 HONDELATTE, Jacques, *Des gratte-ciel dans la tête*, Norma Editions, París, 2002.
- 8 Fotografía cedida por Patrice Goulet

Entrevista a Iñaki Ábalos

- 1 BANHAM, Reyner, Los Angeles: The Four Ecologies, Penguin, Londres, 1971.
- 2,3 ZAERA, Alejandro, y otros, *Ábalos & Herreros*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1995.
- 4 MUNTADAS, Antoni, y otros, *On Translation*, Macba – Actar, Barcelona, 2002.

Ejercicios crítico-realistas

Las imágenes de este apartado han sido cedidas por XNF Arquitectes y el autor de esta investigación, e incluyen las siguientes referencias bibliográficas:

Ejercicio crítico-realista 5

ABALLÍ, Ignasi, *0-24*, catálogo de la exposición, Macba, Barcelona, 2005.

Ejercicio crítico-realista 6

FRAMPTON, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.