

NUEVAS ECOLOGÍAS

Juan Carlos Castro y Lluís Ortega

Edición a cargo de Moisés Puente

Índice

Prólogo

¿Deben los arquitectos interesarse por el funcionamiento de la sociedad?

José María Torres Nadal

Introducción

Urbanismo paralaje

Lluís Ortega

Conversaciones

Lluís Ortega entrevista a **Iñaki Ábalos**

Lluís Ortega entrevista a **Enrique Walker**

Barbarela studio entrevista a **Grupo Aranea**

Lluís Ortega entrevista a **Ciro Najle**

Lluís Ortega entrevista a **Françesc Muñoz**

¿Deben los arquitectos interesarse por el funcionamiento de la sociedad?

Jose María Torres Nadal

Lluís Ortega pertenece a ese tipo de arquitectos que creen que es necesario organizar esta pregunta, no dejarse seducir por ella. Walter Benjamin pensaba algo parecido sobre el pesimismo: era mejor organizarlo que sucumbir a él. Lo que voy a tratar de explicar para introducir esta publicación sobre los dos cursos que Lluís impartió en la Escuela de Arquitectura de Alicante, con la ayuda cómplice y fraterna de Juan Carlos Castro, es cómo un intelectual como él organiza las posibles respuestas a esta pregunta, cómo se ciñe a ella y cuál es el significado de esta clausura. Utilizo la acepción de intelectual tal como la entiende y practica la cultura francesa, la única que, por otro lado, se ha parado seriamente a pensar en este término: aquella que articula un discurso potente y excepcional entre la inteligencia, la pasión por la conversación y la reflexión.

Lluís es una persona muy catalana, que “*va per feina*” (“ir al grano” no es una traducción del todo acertada, aunque se le parece es otra cosa). En la escuela de Alicante, un lugar donde se ha explorado una y otra vez —y de mil maneras distintas— situaciones experienciales muy abiertas, nos pareció que incorporar a Lluís en nuestro currículum docente significaría poder compartir con él las argumentaciones que sitúan la practica profesional como algo que siempre está más acá de la disidencia.

¿Era solo un deseo de aumentar la diversidad de propuestas, de garantizar que con Lluís aumentáramos la cantidad y la complejidad de los sucesos docentes, lo que nos impulsó a incorporarlo como profesor en los cursos de 2009-2010 y 2010-2011? Lluís planteó en Alicante una cuestión esencial: recordar una y otra vez que hay una responsabilidad coligada con la construcción de una experiencia y que dicha experiencia estaría vinculada a conocer aquello y a aquellos que nos han precedido.

A partir de ahí, ¿cómo organizar lo que se explica en este libro, el contenido mismo de esa experiencia de responsabilidad? Imponiendo varias condiciones al espacio del curso. En primer lugar, considerar que lo que la experiencia no es ni única ni que tampoco es la primera vez que se produce. Esto es, que existen muchas experiencias, muchos posicionamientos que previamente han debilitado la referencia arquitectónica, que han transformado a fondo la superficie significativa de dicha referencia y que, por tanto, ahora ya estaríamos en condiciones de recomponerla. Los datos culturales, sociológicos, políticos, etc., modifican la deriva del resultado, pero la travesía a ciegas ya la efectuaron otros; no es necesario volver a ella.

El trabajo que se consigue es ex_céntrico: evita tanto la condición de rareza como la de excentricidad, que proceden de haber tratado de incluir, o de haber incluido, una buena dosis de “sufrimiento”, de dolencia, en la adquisición de saber. Para muchos, ese sufrimiento, esa dolencia “es, al igual que la subjetividad, imposible de eliminar en cualquier actividad relativa al saber”. Y si, por la razón que sea, se decide que en ese y en otros momentos no es pertinente esa inclusión: ¿qué queda?, ¿cómo atravesar el lenguaje de una materia tan cargada de significado como la arquitectura? Muy sencillo, dirían Lluís y Juan Carlos: atendiendo a sus propios materiales y procedimientos. A sus materiales para poder atravesar el lenguaje culturalmente consolidado, el que ya está ahí y que procede de la producción colectiva de la arquitectura misma, que se presenta a sí mismo como material culto y bueno, aunque corriente y moliente; es decir, que dice de antemano aquello que necesita decir. Sus procedimientos son la escucha, la simetría del intelectual conversador. El material escucha las rimas, los giros y los vocablos para evocar y construir escenarios interiores y anteriores al problema, un problema que, por otro lado, no hay que resolver pues carece de solución a menos que la idea “solución” no se entienda como estatus individual, sino como *pathos* evolutivo, como algo históricamente corporativo. ¿El sentido de lo diferente y lo singular en

este contexto? El que procede de la convocatoria de otros sentidos en este escenario previo, un sistema que calibre el riesgo de lo inusual para que el resultado sea tangible y para que su éxito acabe viéndose, produciéndose, mostrándose e incluso construyéndose como por primera vez.

Este abandono del erotismo directo implica más construir una forma de tensión que generar una violencia, una tensión profesional basada en un sentido muy estricto de la justicia y de la ética. Se trata de una manera muy combativa, un tanto interior, de ejercer la condición política de la arquitectura y la condición de intelectual del arquitecto: se opera a partir de lo que se rechaza y de lo que se cambia con tal de que dicho cambio proceda o provoque una tensión que cuestione exclusivamente lo que está dispuesta a dar y a recibir la sociedad/corporación arquitectónica. El interlocutor de este cambio es siempre más la casa que la calle, más las invenciones culturales que las anónimas y perecederas. Y la manera de atravesar ese dominio es ese "*anar per feina*" del que hablaba al principio, ese desplegar un curso desde varias convicciones, desde la conversación con todo lo presente y con todos los presentes, desde una inteligencia generosa que trabaja casi más para una red de amigos y de conocimientos que para él mismo y desde una reflexión que, centrada en el hacer/reflexión corporativo, está más pendiente del valor de las obras que de los modos de hacerlas. La movilización de estas condiciones impide que su experiencia —que se mantiene en el interior de la condición ontológica de la disciplina, que siempre está *ahí* y que inevitablemente se refiere a la existencia de una autoridad superior, por lejana y diluida que esta se encuentre o desee— no solo no sea un ejercicio autoritario, sino que proponga la docencia como demostración de que existe un detrás del escenario que puede ser manipulado, que puede operarse en él.

Urbanismo paralaje

Lluís Ortega

Me gustaría comenzar con la idea de paralaje que he tomado de Kojin Karatani. La definición común de paralaje es el desplazamiento aparente de un objeto (el cambio de su posición respecto a un fondo), causado por un cambio en la posición de observación que proporciona una nueva línea de visión. El giro filosófico que debe añadirse es, por supuesto, que la diferencia observada no es simplemente “subjetiva”, pues se ve el mismo objeto que existe “ahí fuera” desde dos posiciones, o puntos de vista, diferentes. Como Hegel hubiera dicho, se trata más de que sujeto y objeto están inherentemente “mediados” de modo que un cambio “epistemológico” en el punto de vista del sujeto siempre refleja un cambio “ontológico” en el objeto mismo. Cuando uno se enfrenta a una distancia de paralaje tal debe renunciar a todos los intentos por reducir un aspecto en el otro (o, más aun, representar una especie de “síntesis dialéctica” de opuestos); al contrario, la tarea es imaginar todas las posiciones posibles como respuestas a cierto punto muerto o antagonismo subyacente, como muchos intentos por resolver este punto muerto...¹

¿Cuál es la posible posición reflexiva y operativa en el mundo del urbanismo actualmente?
¿Cómo puede operarse políticamente en un contexto globalizado desde una disciplina que conlleva inevitablemente relaciones con las instituciones de poder y los capitales de inversión que regulan y garantizan aquellos contextos que deben ser cambiados por el proyecto de todo individuo no servicial (servil)?

Urbanismo paralaje hace referencia al trabajo de Slavoj Zizek *Visión de paralaje*,² un libro en el que su autor no incluye ninguna mención explícita a la expresión “arquitectura paralaje”, aunque en otros foros sí que ha desarrollado más explícitamente la relación entre paralaje y arquitectura, y el significado de esta expresión en, por ejemplo, su intervención en el congreso que llevaba este título.³ No pretendo defender las reflexiones de Slavoj Zizek como una fórmula redentora para los profesionales del urbanismo, pero creo que contine elementos estimulantes para plantear un modelo que permita operar fuera del seguidismo tecnócrata, de la nostalgia moderna y del cinismo posmoderno.

Paralaje es un tipo de representación fundamentada en la superposición de información de una forma determinada. Desarrollada en el siglo XVIII, el paralaje fue una técnica de dibujo que permitía la simulación de movimiento a partir de dibujos que solapaban representaciones parciales del objeto. Zizek destaca la distorsión generada por el desplazamiento entre el observador y lo observado, y el papel de la mediación en esta reorganización de la realidad. No se trata de un fenómeno observado bajo dos perspectivas distintas, sino que el observador y lo observado son mediados de tal modo que desaparece la clásica estructura dialéctica de opuestos y se impide la reducción de uno al otro. Es un modelo alternativo al basado en antagonismos. Lo que interesa a Zizek es que, en sí mismos, los objetos son inconsistentes; unas veces aparecen de una forma y otras de otra distinta, pero no existe una verdad última. Los objetos son la materialización de esta inconsistencia.

¹ Fragmento de *Architectural Parallax. Spandrels and Other Phenomena of Class Struggle*.
www.lacan.com/essays/?page_id=218

² Zizek, Slavoj, *The Parallax View*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 2006 (versión castellana: *Visión de paralaje*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006).

³ Congreso Parallax, 30 de abril/2 de mayo de 2009, Melbourne.

Tres reflexiones de Zizek sobre arquitectura

En su estudio Zizek analiza diversos casos que explican su visión sobre la arquitectura, de los que me gustaría destacar tres: la arquitectura de centros culturales y artísticos de Daniel Libeskind, la arquitectura *pastiche* estalinista y la obra de Frank O. Gehry. Se trata de ejemplos que reflejan tres aproximaciones a la brecha que abre la visión de paralaje: una basada en la tensión entre lo público y lo privado, otra basada en la tensión de la crítica a una ideología y una última provocada por la tensión de la convivencia de lo tradicional y lo contemporáneo.

En el caso de Libeskind, Zizek centra su crítica en la relación entre los programas aparentemente públicos y la tensión que genera su privatización encubierta (en concreto, fija su atención en sus centros artísticos y culturales). Para hacer los centros artísticos más populares es un recurso común llenarlos de tiendas, cafeterías, librerías, etc., una estrategia que Zizek acusa de falsa apertura. La tensión entre dos mundos —el pretendido elitismo de los programas culturales (falso) y, como compensación, la popularización de los programas de consumo (falsa también)— conduce a una materialización con formas geométricas complejas.

El segundo ejemplo que utiliza Zizek es la arquitectura *pastiche* soviética, una arquitectura resultado de una paradoja. La sociedad comunista estalinista se presenta como igualitaria, justa, donde la clase trabajadora ocupa el poder, pero al contemplar el edificio aparece una imagen jerárquica opresiva medieval. La arquitectura se revela materialmente como crítica a la ideología del momento.

El tercer ejemplo es una obra de Frank O. Gehry, su casa en Santa Mónica (California, 1977-1978), donde la convivencia no resolutiva entre los dos mundos constituyentes de aquella época en Estados Unidos —por un lado, la casa tradicional que preserva ciertos valores, y, por otro, la fachada tecnológica— no intenta resolver la dualidad, sino que la convierte en un mundo único en tensión.

Tal como explica Zizek, podría leerse algo similar en la película *Psicosis* (1960) de Alfred Hitchcock. Su protagonista Norman Bates vive dividido entre los dos mundos sin encontrar su lugar: el moderno motel de carretera y la casa neogótica de su madre. La hipótesis de Zizek es que si Frank O. Gehry hubiese diseñado el motel de la película, colapsando los dos mundos, el asesinato no hubiera tenido lugar, puesto que la dicotomía que generaba la tensión irreconducible a Norman Bates se habría disuelto en una estructura híbrida única.

En los tres casos, la visión de paralaje se articula como un espacio intersticial tensionado (entre el programa y la geometría, entre la materia y la ideología, entre los envoltorios de los edificios y la historia). Este modelo basado en la idea de construir **entre medio**, con realidades superpuestas, me parece fructífero para repensar la ciudad y el espacio público, lo que denomino urbanismo paralaje. Es necesario hacer un breve recorrido por la discusión actual sobre ciudades como introducción a una visión más detallada de este modelo alternativo.

De la muerte del urbanismo a su resurrección: el resurgir de la discusión sobre la ciudad

Las ciudades están de nuevo en el centro del debate público. Después de las propuestas modernas de principios de siglo XX se construyeron una serie de discursos, que podrían denominarse posturbanísticos, en el sentido que intentaban plantear alternativas a la disciplina clásica que entendía la ciudad como una entidad diseñable y “optimizable”, como los modelos utópicos de la década de 1960, las megaestructuras, Aldo Rossi y su *Arquitectura de la ciudad*, libro que reivindicaba el papel de la historia y la memoria colectiva, los manifiestos posmodernos de Rem Koolhaas o los paraísos sostenibles en medio del desierto.

De entre estos, Rem Koolhaas es la voz más potente que sacude los cimientos de la disciplina que estudia y reformula la ciudad. Tres textos despliegan su teoría. En 1994, en su texto "Whatever Happened to Urbanism",⁴ Koolhaas decretó la muerte del urbanismo moderno tradicional a través de un recorrido donde describe a los urbanistas como los grandes derrotados ante la realidad de la ciudad. En un momento en el que las ciudades crecen con unas cifras abrumadoras, la disciplina se presenta impotente, incapaz e ingenua ante la realidad de dicho crecimiento. El descalabro sucedido a los profesionales del urbanismo es difícil de digerir. Cualquier posible posturbanismo se basará no tanto en fantasías de omnipotencia y poder, sino en la incerteza; no en la definición de límites, sino en la constitución de híbridos. El urbanismo no se producirá sobre lo *nuevo*, sino sobre lo *modificado*.

Un año más tarde, en 1995, publicó *La ciudad genérica*, un texto que despliega una batería de preguntas:

¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, "todas iguales"? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran? La convergencia es posible solo a costa de despojarse de la identidad. Esto suele verse como una pérdida. Pero a la escala a la que se produce, *debe* significar algo. ¿Cuáles son las desventajas de la identidad; y, a la inversa, cuál son las ventajas de la vacuidad? ¿Y si esta homogeneización accidental —y habitualmente deplorada— fuese un proceso intencional, un movimiento consciente de alejamiento de la diferencia y acercamiento a la similitud? ¿Y si estamos siendo testigos de un movimiento de liberación global: "¡abajo el carácter!"? ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo Genérico?⁵

Por último, en 2002 publicó *Espacio basura*:

El "espacio basura" es lo que queda después de que la modernización haya seguido su curso o, más concretamente, lo que se coagula mientras la modernización está en marcha: su secuela. La modernización tenía un programa racional: compartir las bendiciones de la ciencia, para todo. El "espacio basura" es su apoteosis, o su derretimiento... Aunque cada una de las partes es fruto de brillantes inventos —lúcidamente planeados por la inteligencia y potenciados por el cómputo infinitos—, su suma augura el final de la Ilustración, su resurrección como una farsa, un purgatorio de poca calidad.⁶

Altamente influenciados por el trabajo de Marc Augé *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato*,⁷ estos tres textos de Koolhaas desarrollan una agenda de reconocimiento de la situación de las ciudades contemporáneas, una descripción de la ciudad y de la arquitectura que se corresponde con la antropología del sujeto anónimo de Augé, una llamada al despertar del letargo disciplinar que, en su ensimismamiento utópico moderno, no ha reconocido las fuerzas con las que lidiaba y ha cavado su propia fosa. La llamada, sin embargo, no intenta

⁴ Koolhaas, Rem, "Whatever Happened to Urbanism", en Koolhaas, Rem y Mau, Bruce, S, M, X, XL, Monacelli Press, Nueva York, 1995, págs. 951-971.

⁵ Koolhaas, Rem, "The Generic City", en Koolhaas, Rem y Mau, Bruce, *op. cit.* (versión castellana: *La ciudad genérica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006, pág. 6).

⁶ Koolhaas, Rem, "Junkspace", *October*, núm. 100 (*Obsolescente: A Special Issue*), junio de 2002 (versión castellana: *Espacio basura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2007, págs. 6-7).

⁷ Augé, Marc, *Non-Lieux*, Éditions de Seuil, París, 1992 (versión castellana: *Los 'no lugares'. Espacios del anonimato*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1992).

recuperar la iniciativa en los términos de control y dominio, sino que constituye una llamada al reconocimiento de los fenómenos de la urbe actual y la recuperación de la autoconciencia. La paradoja es que este reconocimiento parece empujar irremediabilmente a una situación de parálisis total, un fascinarse ante fenómenos “del mercado”, “no diseñados”, un devenir en comentarista de lo exótico y de lo lejano, tanto por geografía como por desarrollo. Algo que permita justificar la falta de recursos en clave de cinismo. Ante la impotencia, es preferible una retirada honrosa a la arquitectura que, en clave de cierta autonomía disciplinar, nos permite seguir fantaseando con papeles redentores. Este es el panorama koolhaasiano; hábil como ninguno, deja fuera la posibilidad de crítica. Teoriza todo, lo diseñado y lo no diseñado, y sus textos cierran la historia de la disciplina, el final del urbanismo. Si en 1989 Francis Fukuyama declaraba el final de la historia hegeliana y en 1997 Arthur Danto el final del arte, Koolhaas navega en medio y declara el final del urbanismo.

Ante este panorama, ¿cómo se vislumbra la situación actualmente? ¿Se han confirmado los augurios de Koolhaas? Parece que todo lo contrario. Más que nunca, la ciudad es el centro de discusión política y el campo de batalla entre los diferentes modelos. El propio Koolhaas ha tenido que retractarse de su cerrazón al recibir el encargo para el diseño de una nueva ciudad en Dubái.

¿Cómo alguien que ha declarado que la disciplina está muerta se enfrenta al reto de diseñar una ciudad nueva?

El proyecto, una isla ciudad de 1,3 km² en el frente marítimo de Dubái, ocupa unos terrenos ganados al mar. Waterfront City simulará la densidad de Manhattan y será el distrito financiero de una nueva ciudad de un millón y medio de habitantes. La isla albergará a 92.000 personas y otras 130.000 más trabajarán en ella. Con este proyecto Koolhaas intenta construir su versión de su “ciudad genérica”, una ciudad multicultural, multirracial y sin historia que surgirá de la nada y que planteará una alternativa a la tematización de las ciudades del modelo Bilbao (ciudad impulsada por la implantación del Museo Guggenheim), que con sus recursos a arquitecturas singulares ocultan una homogeneización mucho más estructural. En este proyecto Koolhaas intenta combinar ambas facetas: lo genérico y lo singular. La isla estará dividida en 25 manzanas idénticas, con unas torres más o menos genéricas que se combinan con edificios de gran escala, múltiples programas y formas singulares basados en modelos o tipos históricos.

La isla tiene una ligera conexión con el litoral, con lo que enfatiza su condición de ciudad o entidad autónoma respecto al mundo globalizado. El eje principal de la actuación pasa a ser la construcción de sus límites. Naturalmente, desde que se presentó el proyecto, han aparecido muchísimas críticas y dudas, entre ellas la más evidente es la de la escala: ¿la ciudad es suficientemente grande como para ser autónoma y para tener condición urbana, o acabará convirtiéndose en una comunidad cerrada? Otras polémicas hacen referencia a su pretendida marca de sostenibilidad, pues en la isla no habrá coches y los espacios abiertos serán objeto de extensivas plantaciones. Sin embargo, más allá de todas estas cuestiones técnicas, interesa resaltar que en el primer encargo a esta escala desde la formulación de la ciudad genérica, Koolhaas opta por una escenificación de una urbe compleja de múltiples realidades. Waterfront City es una ciudad singular con arquitecturas complejas de edificios multiuso de gran escala, una ciudad genérica por su repetición tipológica con torres importadas de ciudades del siglo XX que tiene la condición de un laboratorio moderno, por su condición de isla apartada donde poder estudiar los fenómenos urbanos de manera no “contaminada”. Sin embargo, la ciudad también comparte esa visión romántica de diferentes tamaños y formalizaciones que posibilitan la experiencia de un sublime urbano, la del eslogan sostenible, la del historicista conservador con sus constantes referencias a modelos históricos, todo ello combinando la más clásica de las tradiciones compositivas. Sin duda, se

trata de un intento desesperado en consonancia con su afirmación: aunque el urbanismo esté muerto, la ciudad es nuestra única esperanza.

Antes de volver al núcleo reflexión sobre el reto lanzado por Zizek y su enunciado del paralaje, me gustaría destacar un segundo caso de ciudad de nueva planta: Masdar. Se trata de una ciudad de nueva planta proyectada para en Abu Dhabi por Norman Foster Associates, y que ha contado con la colaboración de Mathias Schuller, socio principal del estudio Transolar, la empresa responsable de todo el proyecto de desarrollo sostenible.

La ciudad de nueva planta Masdar —reaparece la pregunta sobre si es una ciudad o un campus— tiene los límites definidos y rígidos, tal como ocurría con el proyecto de Koolhaas para Dubái. Una ciudad sin coches, con un sistema alternativo de transporte, con un código urbano totalmente prescriptivo en cuanto a modos de uso, tiene como objetivo científico la reducción a cero de las emisiones de carbono en su factura energética final. Con una previsión de 40.000 habitantes y 50.000 visitantes, Masdar pretende servir de modelo a las futuras ciudades. Los mayores expertos mundiales están desarrollando prototipos de transporte y soluciones tecnológicas vinculadas a la producción y consumo de energía, que serán implementando en futuras ciudades.

En sus detalles urbanísticos llama la atención la "tematización" histórica del tejido utilizado, el reclamo a la sabiduría tradicional y la importancia del "código de conducta", un código que todo habitante de la ciudad debe aceptar y cumplir y que dicta hasta las más íntimas restricciones de comportamientos para garantizar la eficiencia energética de la ciudad. La ciudad comparte las condiciones de multiculturalidad, de anulación de la historia (que se intenta compensar con la tematización tipológica), de urbe multirracial y de nueva planta de la "ciudad genérica" de Koolhaas, pero mientras esta última celebraba la capacidad del mercado para construir complejidad urbana, en Masdar se restituye la fantasía del control y el progreso de la narrativa moderna. No hay lugar para la indeterminación, para la improvisación. Es cuestión de vida o muerte se argumenta.

Urbanismo paralaje o la tensión del dentro-fuera

En los casos examinados hasta ahora nos encontramos con dos visiones antagónicas. Por un lado, la fantasía de lanzarse a los brazos del mercado globalizado y pretender ser operativo y eficiente en una especie de neopositivismo que ilustra el proyecto de Masdar y, por otro, el cinismo teórico de Koolhaas que, a la hora de abordar un proyecto de ciudad, acaba en un historicismo moderno o en una escenografía de la ciudad genérica que depende de la perspectiva desde donde se mire.

Ante estos dos extremos, el paralaje de Zizek nos plantea una vía que me parece más prometedora. Ya no se trata del *dentro* (neopositivista) o del *fuera* (cínico posmoderno), sino del *dentro-fuera* o de la *brecha paralaje*. En el proyecto de la casa de Santa Mónica de Frank O. Gehry, la casa tradicional y la fachada tecnológica se solapan para construir un espacio intersticial que se convierte en el espacio de oportunidades para la tensión contemporánea. Más allá de las metáforas, ¿podemos transferir estos modelos al modo de operar político o a la reflexión sobre el sujeto político?

Jugar *dentro del sistema* ha demostrado ser no sólo difícil, sino un alimento para que el propio sistema se vuelva cada vez más omnipresente y omniabarcante. Cada intento de reforma ha sido cancelado o absorbido de tal forma que sus efectos son muchas veces contraproducentes. Por el contrario, las vías del *fuera-sistema* tienen, una y otra vez, un componente extremadamente individual que hace que resulten poco operativas o cortoplacistas. Hay, sin embargo, una manera de politizarse que hace del *salir* un motor de movilización que parece potencialmente mucho más potente que los dos extremos *dentro* y *fuera*. La condición performativa —que solo puede darse en la acción de salir y no en el estar fuera ni dentro— implica un movimiento en espiral que continuamente entra y sale del sistema

para ganar impulso de dirección. Esta noción de dirección es absolutamente imprescindible pues aleja este *salir continuo* de otros modelos, como la noción de *surfear* posmoderna. El movimiento intermedio es una situación tensionada que inevitablemente politiza al sujeto obligándolo a la acción política para no quedarse en ninguno de los dos polos estabilizadores-paralizantes (*dentro sistema o fuera sistema*). Pero, más que esta “obligación política” que comporta estar siempre incrementando la autoconciencia de su posición intersticial, parece especialmente interesante la dimensión colectiva que implica el estar *dentro-fuera, la brecha paralaje*. Las relaciones individuales (salida del sistema) y colectivas (que casi de forma inevitable siempre se articulan como sistema) no son antagónicas, sino que se tensionan y se retroalimentan constantemente. Este conflicto construye la relación directa con el espacio público como espacio de articulación de dichas tensiones: el espacio público es el espacio natural de paralaje, tensionado, mientras que el espacio del sistema cada vez más a menudo se vehicula a través de espacios privados o colectivos —grandes centros comerciales, complejos de cultura y arte, etc.— y los espacios fuera-sistema son espacios ocupados — que, en muchos casos, no dejan de ser una forma de articular un sistema alternativo que deja fuera a quienes no juegan con sus nuevas normas—, el espacio público es aquel que no se deja apropiar por los polos. De ahí la necesidad de su defensa, pues la constante apropiación que de él hacen los extremos no son más que ataques a la condición tensionada de la autonomía y la emancipación.

CONVERSACIONES

Este libro recopila una serie de conversaciones y reflexiones surgidas a partir del trabajo realizado en la Escuela de Arquitectura de Alicante durante los cursos 2009-2010 y 2010-2011, que a su vez partían de una investigación llevada a cabo en el curso académico 2008-2009, en Graduate School of Design (GSD) de la Harvard University y que se habían planteado como una serie de tres años que trabajo académico con nuevos modelos urbanos que integraban metodologías de diseño digital con cuestiones ecológicas. La serie fue preparada para abarcar escenarios muy distintos, pero mantenían una metodología similar. Se pretendía aumentar al máximo la especificidad de la ecología local al tiempo que se desarrollaron estrategias más disciplinares. Para dar continuidad a la discusión ecológica se definieron unas variables que se repetían año tras año y otras que se cambiaban radicalmente. El primer curso de la serie se llevó a cabo con alumnos de último año de carrera, y se estudió una zona de Brooklyn, en Nueva York. El segundo curso académico, ya en Alicante, se realizó con alumnos de tercer curso en un solar de Valencia. En ambos casos, la zona de estudio era común: un terreno donde antiguas infraestructuras en desuso que habían creado un vacío importante en la ciudad, unas zonas baldías rodeadas de ciudad, una tabula rasa con un perímetro diferenciado. Las diferencias climáticas, culturales y socioeconómicas proveían a los dos casos una especificidad propia. En el tercer y último año de la serie se trabajó en Barcelona. Respecto al último año en Valencia se mantuvo el clima (mediterráneo) y una situación cultural y económica relativamente similar, pero se cambió radicalmente el tipo de contexto físico de trabajo. En este tercer curso se decidió experimentar sobre el tejido existente del Ensanche barcelonés. Así pues, de los dos primeros trabajos de nueva planta (Nueva York y Valencia) se pasó a un trabajo de reciclaje de tejido urbano en el Ensanche barcelonés.

A nivel metodológico, se introdujeron en el curso unos sistemas circulares de desarrollo del proyecto, unas metodologías cibernéticas que permitían incrementar la sistematicidad de las propuestas y su capacidad de interactuar con los sistemas preexistentes. No solo se hizo uso de la cibernética como posible patrón que rompiera la lógica lineal teleológica, sino que también esta se convirtió en un aparato conceptual desde el que poder renovar el lenguaje utilizado para hablar de la ciudad. También se experimentó con estructuras digitales paramétricas que permitiesen actualizar de manera dinámica los diversos diagramas de acuerdo a distintas economías de evaluación.

Este libro compilación no es una descripción de los trabajos realizados durante los cursos, sino una conversación a múltiples voces sobre temas que hemos ido descubriendo y compartiendo por el camino con expertos y colegas. Al tratar con lo desconocido, las auténticas investigaciones producen un material no previsto y accidental que en numerosas ocasiones se desvanece cuando se acaban los cursos. No queríamos que esto sucediese en este caso y parte de todo ello se recoge en estas páginas.

Durante todo este recorrido se produjeron numerosas conversaciones de gran intensidad con colegas y amigos. A todos ellos queremos agradecerles la generosidad de sus contribuciones. También agradecer de manera expresa la confianza de Mohsen Mostafavi, Prescott Scott Cohen de Harvard University y, sobre todo, de Jose María Torres Nadal, sin cuyo apoyo y dirección estos proyectos no hubiesen sido posibles. Tampoco podemos dejar de mencionar a los principales contribuyentes a este libro: en primer lugar, a los alumnos, los verdaderos protagonistas de los proyectos sobre los que se discute, y en segundo, a todos los entrevistados. Por último resaltar el trabajo de Moisés Puente. Sin su paciencia y sabiduría, no tendríamos este libro entre manos.

Lluís Ortega

LLUÍS ORTEGA ENTREVISTA A IÑAKI ÁBALOS

Me gustaría abrir esta conversación discutiendo sobre el impacto que está teniendo la sostenibilidad en el mundo de la arquitectura. Creo que una vía de trabajo productiva sería aquella que entiende lo sostenible como algo que vaya más allá de lo tecnológico. Esto obligaría a los arquitectos a reformular muchos temas, desde la escala de trabajo a las metodologías. Desde el punto de vista profesional, la sostenibilidad tiende a unas articulaciones muy específicas, a menudo demasiado vinculadas exclusivamente a la eficiencia energética. Sin embargo, creo que el ámbito académico permite abrir las cuestiones a registros más disciplinares. Por poner un ejemplo, en tu último trabajo en el curso en la Graduate School of Design (GSD) de la Harvard University desarrollas investigaciones acerca de la idea de *verticalscape* con unos componentes tradicionales dentro de la discusión arquitectónica —como paisaje, urbanismo vertical, etc.—, pero al mismo tiempo introduces un componente, “la belleza termodinámica”,⁸ que me parece muy interesante.

En mi trabajo como profesor en Harvard University, Mohsen Mostafavi, decano de la GSD, me planteó introducir la pregunta sobre la sostenibilidad en el Core Studio, un área fundamental del plan de estudios de la escuela, de una manera proyectiva, no restrictiva. La manera de hacerlo fue abrir la cuestión al estudio de modelos alternativos de ciudad, en el sentido de que se encuadra en tradiciones de otras investigaciones sobre modelos urbanos, pero no planteada en términos ideales o utópicos, sino problemáticos. Si deben pensarse nuevos modelos de ciudad, o fragmentos de ciudad, la pregunta sería cómo introducir metodologías o estrategias de proyectos que sean relevantes para reaccionar ante la cuestión de la sostenibilidad. Una de las primeras decisiones que tomé fue hablar directamente de ecología en lugar de sostenibilidad, queriendo así evitar el término más “moralista”, un término que, de alguna manera, está más cerrado, y plantear más el curso en términos de sistemas, e introducir toda la lógica de la cibernética, los modelos complejos, etc.

A partir de tu propio trabajo, y después de haber asistido a una corrección de proyectos de mi Core Studio, ¿cuál es tu intuición respecto a lo que está por venir en ese ámbito de discusión?

El reto de la arquitectura, si es que esta sobrevive, es la gran escala, la megaproducción de espacios urbanos que tengan ciertas cualidades. Resulta imposible escapar a este problema global desde la academia. Podemos seguir pensando en elaborar pequeños temas más o menos singulares, pero el problema que el mundo plantea a la arquitectura es cómo poder hacer una ciudad consistente y atractiva de un millón de habitantes en seis meses; y es un tema para el que aún no estamos preparados ninguno.

Me parece fundamental tener claro esta cuestión y, sin embargo, casi ningún ámbito académico la tiene. Por otra parte, para mí la forma de afrontar este problema de la gran escala a nivel académico es, paradójicamente, reduciendo justamente la escala; es decir, resolver unos problemas mínimos que contengan todos los grados de complejidad, pero a una escala mínima, para evitar todos los escapismos que produce la gran escala. A lo largo de la historia del urbanismo se ha ido produciendo una pérdida de escala, de sentido, sobre el 1:1 que seguramente sea una de las razones por las que el urbanismo ha sido tan criticado. Se

⁸ Véase el artículo de Iñaki Ábalos: “La belleza termodinámica”, 2G. *Revista Internacional de Arquitectura*, núm. 56 (Ábalos+Sentkiewicz), Barcelona, 2010, págs. 126-138.

trata de analizar los grados de complejidad alcanzables y perfeccionar los instrumentos para alcanzarla.

De acuerdo, pero objetualizar más la estrategia general para poder introducir las complejidades de las relaciones de las partes más locales en la lógica general implica una metodología nueva, pues de otro modo se corre el peligro de caer en el sentido contrario de intentar proyectar con lógicas o problemáticas a una escala inadecuada.

El problema es que es necesario aprender una nueva gramática, sobre todo si lo que hacemos es intentar dar a la sostenibilidad una dimensión que no sea puramente la de un ingeniero o un físico. Creo que hay una necesidad perentoria de aprender a hablar de otra forma en arquitectura. Lo fundamental es introducir nuevas gramáticas, nuevas sintaxis para hacer que la idea de lo termodinámico esté incorporada desde la primera decisión acerca de la organización de los espacios.

Por ello me interesa la pequeña escala, pero no como simplificación, sino como complejización de todos los problemas juntos. Encaminarse hacia la construcción de esa gramática es un tema clave, una gramática que constaría de dos fases: la primera consiste simplemente en qué vocablos se utilizan —por ejemplo, cuáles son los espacios tipo y cuál su forma de agregación—, y una segunda, que creo más interesante para dar respuesta a los problemas que has mencionado, es inventar instrumentos que combinen las distintas funciones de la ciudad, de la escala del barrio o de la del megaedificio, de manera que ya en sí misma se aproxime a un equilibrio entre la energía consumida y la demandada.

Primeramente es necesario tener esa gramática y, más tarde, disponer de los instrumentos de trabajo para que, mientras proyectamos, seamos capaces de hablar en tiempo real de temas como la iluminación, el deslumbramiento o la radiación. En el momento en que contamos con un instrumento que sirve de guía, de lazarillo, estoy convencido de que podemos dar pasos significativos.

Cuando propones desarrollar una gramática, un nuevo léxico, una nueva manera de hablar y, por tanto, una nueva manera de pensar sobre ciertos temas, acotar la escala tiene un límite; es decir, creo que se requiere un mínimo de escala, un cierto tipo de escala urbana para poder ser operativo. Me refiero a este tema porque creo que el interés actual por revitalizar el tema de las megaestructuras tiene que ver con este problema.

En toda la historia del verticalismo se asume que la ciudad contemporánea es densa, compacta y compleja. La organización vertical de usos es el factor que convierte a la ciudad contemporánea simplemente en algo distinto a la histórica. Lo que aún falta en la tradición del verticalismo es aprender a organizar una lógica vertical, en lugar de una horizontal, más allá del ascensor y de la estructura. Por ello intento trabajar con proyectos de un tamaño no excesivamente grande como para que se produzcan excesivas generalidades, pero que lleven implícita cierta complejidad.

Si hiciéramos un escáner de los grados de complejidad que han ido en aumento en la ciudad, creo que la organización estratificada sería ejemplar. La ciudad tiene un subsuelo activo como nunca lo ha tenido, unas plantas bajas que se multiplican hacia arriba y hacia abajo: el suelo se ha convertido en un milhojas. A ello se le añade toda esa otra necesidad de una enorme densidad hacia arriba y una enorme compacidad para alojar los incrementos demográficos de Asia, América Latina, África, etc. En mis cursos me interesa esa pastilla única comprimida como experimento.

El papel del curso como experimento...

Si el experimento que supone un curso es un éxito a la primera, entonces el experimento es

dudoso. Recuerdo que en las correcciones de proyectos de uno de tus Core Studio en la GSD acabé diciendo que el curso había sido un magnífico fracaso; hubo gente que se rió de aquello, cuando en realidad estaba echando un piropo. Aquel curso tenía todos los temas pertinentes y hacía falta desarrollar los instrumentos, desarrollar a los alumnos mismos. Todos deseábamos que los alumnos llegaran a nuestros Core studios con recursos más amplios. Mediante generación intensiva, como lo denominas tú, repitiendo varias veces el experimento, un alumno de segundo año llega al curso sabiendo apenas a qué se va a dedicar; en el tercer año no sólo sabe a qué se va a dedicar, sino cómo debe dedicarse a ello. Al profesor le ocurre exactamente lo mismo.

Hay cursos que se centran mucho en la técnica, como, por ejemplo, los que plantea Ciro Najle en la GSD, unos Core studios muy bien pensados en lo que se refiere a la creatividad a escalar, al margen de la escala. Del método de aproximación de Najle me interesa cómo utiliza ciertas tecnologías de diseño para huir de lo escalar, aunque también es cierto que pueden acabar en puro formalismo si no es capaz de ligarlo a factores económicos o culturales, de introducir contradicciones internas en su método. Los cursos que yo planteo en la GSD son apropiados para arquitectos que van a seguir dedicándose a la escala arquitectónica, pero con una cabeza capaz de pensar no sólo en el artefacto, sino en la ciudad futura.

Podíamos decir que en tus cursos confías en lo transdisciplinar, pues te gusta verte acompañado de expertos que pueden afectar en la manera de pensar y sirven para conceptualizar los temas.

Estoy convencido de que el conocimiento acerca de la sostenibilidad, que está en manos de los expertos a través del auge de *software* paramétrico que está comenzando a desarrollarse, pasará a estar en la red, al menos para definir adecuadamente anteproyectos y proyectos básicos, aunque quizá no tanto en la ejecución real. En los procesos de creación podremos incorporar ciertos datos que ahora pertenecen a un lenguaje de difícil acceso. Seguimos necesitando a los expertos, pero cuando les llamamos intentamos conseguir que nos abran la puerta a un mundo que parece se nos escapa. Como sucede con las estructuras, mediante tabulaciones o *software* muy sencillos es posible introducir desde el principio todos esos procesos de los expertos en el proyecto. Precisamente por ello, creo que la escala arquitectónica es muy adecuada porque equilibra lo tectónico y lo termodinámico. Creo que este es la particularidad más importante que estamos intentando introducir en nuestro Core studio.

Volviendo al tema de la sostenibilidad, podríamos identificar dos posturas distintas. En una conversación que mantuviste con Stan Allen, le planteaste la pregunta sobre la diferencia que existe entre la voluntad de ser global a la hora de discutir sostenibilidad y convocar a todos los expertos en la conversación —una estrategia que ha planteado Mohsen Mostafavi en la GSD y que ha quedado reflejada en su libro *Ecological Urbanism*⁹ y la reivindicación disciplinar en que requiere la reformulación disciplinar del pensamiento que reivindica Stan Allen en su trabajo en la escuela de arquitectura de Princeton University, recogido en el libro *Landform Building*.¹⁰ ¿En cuál de ellas te sitúas?

El discurso de Mohsen Mostafavi es inclusivista y reduce la arquitectura a una de sus muchas

⁹ Mostafavi, Mohsen y Doherty, Gareth (eds.), *Ecological Urbanism*, Lars Müller/GSD Harvard University, Baden/Cambridge (Mass.), 2010.

¹⁰ Allen, Stan y McQuade, Marc (eds.), *Landform Building*, Lars Müller/Princeton University School of Architecture, Baden/Princeton, 2011.

partes. Su libro es más político: el campo está abierto; carece de jerarquía y el porcentaje de la presencia de arquitectos en él estudio es pequeño. En el fondo, quizá Mostafavi siga pensando de forma posmoderna: que el arquitecto hace iconos. Me encuentro más próximo al discurso de Stan Allen, quien alimenta la confianza en que la disciplina es capaz de cambiar la agenda y asumir un papel relativamente protagonista —y no un papel protagonista heroico, como defendían los arquitectos del movimiento moderno— a base de dejarse infectar, pero manteniendo su autoridad moral. De hecho, todavía no he visto ejemplos creíbles a gran, mediana o pequeña escala que no estén tutorizados por arquitectos creíbles. Creo que el papel cultural, simbólico, perceptivo y fenomenológico de la forma sigue manteniendo una posición central en la construcción de la ciudad y del entorno del hombre. En el otro extremo, es evidente que el discurso autocomplaciente que confía en la total autonomía de la disciplina, discurso del que procede toda mi generación, ha producido resultados realmente patéticos; la disolución en un *totus revolutum* que plantea Mostafavi está por ver si es capaz de producir espacios memorables. En medio de todo eso, en esa especie de gradiente, hay una palabra clave: forma. Para ecualizar todos esos datos y llegar a tener un equilibrio me parece necesario centrarse en aquello que llamo “la belleza termodinámica”, que tiene mucho que ver con forma.

Tu enunciado sobre “la belleza termodinámica” me parece clave porque huye de ese discurso de la “necesidad”, que es uno de los temas clave que en estos momentos se han lanzado en las escuelas de arquitectura; creo que la sostenibilidad no puede plantearse en términos de necesidad.

Todo aquello que viene disfrazado de objetividad acaba siendo burocrático. La ciudad nunca se ha construido así; por poner un ejemplo, Roma no se hizo así. Creo que existe una demanda escasamente atendida de defensa de la arquitectura, de su núcleo duro, y existe también una segunda demanda abstracta por parte de los medios de comunicación, de la academia y de cómo se divulga la arquitectura, en la que parece que los datos pueden objetivarse, que es bueno objetivarlos, pero puede conducir a un funcionalismo infinitivamente más perverso que, por ejemplo, el funcionalismo burocrático de la arquitectura de la posguerra europea.

Cambiando un poco el enfoque del tema, en la construcción actual de un entorno académico de investigación existe una gran diferencia entre aquellos trabajos claramente internos, casi herméticos y difícilmente comunicables, que intentan construir robustez o musculatura en los estudiantes, como es el caso de los cursos de **Ciro Najle, y otros, como el tuyo, con una clara voluntad de comunicabilidad respecto al discurso cultural que va más allá de la dinámica interna del curso. Creo que tu posición es muy hábil; tiene una gran carga metodológica, pero hace referencia inmediata a la aceptación de las agendas que van más allá de tu propio curso. En este sentido, ¿por dónde crees que se desarrollará la academia en un futuro próximo?**

La generación de arquitectos de transición, la de Stan Allen y la mía, tiene que ver con una cultura que proviene de una filosofía extremadamente analítica que se implantó en la academia estadounidense y que empezó a considerar el pragmatismo como una fuente de conexión entre las prácticas técnicas y la realidad social o política. Ahí se encuentra la clave para diferenciar una y otra posición. Pero aquello que me interesa es justamente el punto donde se encuentran ambas realidades: por un lado, una puramente técnica, instrumental o metodológica, dedicada a los procesos internos de la disciplina que se ven afectados por cambios tecnológicos y culturales; y otra puramente exterior, que se refiere a su aplicación en el mundo. Se trata precisamente de un “camino de dos direcciones” —como William James definía el pragmatismo—, un camino de ida y vuelta entre el conocimiento técnico y la

aplicación práctica; es decir, se trata de preguntarse para qué sirven las ideas desde la técnica.

Creo que se trata realmente de un cambio cualitativo, aunque no sé cuánto va a durar, pues tampoco tengo una confianza ilimitada en el pragmatismo. A mí me sirve, pero cuanto más me interesa el pragmatismo, **menos interés veo en el mundo un pensamiento pragmatista** y mucho más por la inmediatez pragmática, algo que en principio no tiene mucho que ver con el pragmatismo. Es decir, también sospecho que, por desgracia, el pragmatismo es una idealización de la academia.

Simplificando mucho las cosas, me imagino que estas corrientes de las que hablas tendrán un futuro pop, infinitamente simple. Triunfará quien tenga la virtud de la simplicidad en aquello que propone y en el discurso que lo soporta; triunfará algo absolutamente ligero. De hecho, ya lo hace. Penetrar con un discurso algo consistente es realmente difícil, mientras que hacerlo con un discurso liviano construido hábilmente es mucho más exitoso. Hay una tendencia general a querer apartar los problemas, a confiar en quienes dicen las cosas de una forma seductora y sin segundas ni terceras vueltas. Desde los inicios de mi carrera de arquitecto hasta hoy he sido testigo del crecimiento continuo del éxito de lo ligero (y no digo banal, que sería ya peyorativo). Incluso podría decirse que es el caso de Rem Koolhaas, arquitecto "periodista" en el buen y mal sentido, con un registro levísimo en una primera lectura, que es la que sus hijos y nietos han seguido más fielmente hasta banalizar su contribución paso a paso.

Una última cuestión. En la experiencia docente que arranqué en la GSD y que más tarde desarrollé en la Escuela de Arquitectura de Alicante, se hizo patente la diferencia que existe en la aplicación de un mismo problema, una misma metodología y diferentes contextos de desarrollo de la investigación en la academia estadounidense y en una escuela pública española. La idea de que todo está globalizado no es tan cierta; es cierto que los estudiantes y los docentes proceden de todas las partes del mundo, pero también existen unas estructuras culturales y tradiciones específicas en Estados Unidos y en Europa que tienen un enorme impacto brutal sobre la misma pregunta. Por tu amplia experiencia en ambos continentes, ¿cuál es tu impresión respecto a tu experiencia en plantear similares preguntas y metodologías en ambos lados del Atlántico?

Yo creo que se trata más de ajustar las expectativas que cada uno tiene respecto de las respuestas. Me decía precisamente Najle que pensaba que su curso no era lo suficientemente dogmático como para convertirse en una propuesta, en una investigación; yo creo que se equivocaba en sus expectativas. Mis expectativas son otras: simplemente ser capaz de introducir nuevas cosas sin que se abandonen las propias tradiciones.

En un curso reciente que llevé a cabo con mi socia Renata Sentkiewicz, una de las cosas que más me gustó fue ver cómo las propuestas finales de los estudiantes conservaban algo de las primeras maquetas, cómo los alumnos habían sido capaces de manejarse con diferentes temas y llegar a un lugar común sin haberles obligado a renunciar a ciertos conocimientos o ciertas necesidades internas que tenían desde el principio. Sé que todo esto reduce el nivel de comunicabilidad de lo que el Core studio tiene de propositivo, pues hace que este parezca más circunstancial; aún así, este tema me parece fundamental. Es algo que he aprendido a partir de encontrarme ante la dicotomía de la formación de los estudiantes que proceden o bien de la tradición de la escuela politécnica o de la tradición *beaux arts*.

En España todos procedemos de un modelo evolucionado y deformado de la escuela politécnica, y en Estados Unidos proceden de un modelo *beaux arts* francés. Creo que la clave es tomarse este hecho como un dato de partida e intentar acercar los unos a los otros, pero sin que ninguno de ellos renuncie a lo que ya sabía.

Si tengo que hacer un pronóstico de cara al futuro, a veinte años vista, creo que prevalecerá la tradición *beaux arts*, aunque en el presente todavía prevalece la politécnica, una tradición que en estos momentos depende de la evolución del modelo de divulgación del conocimiento científico o técnico. Creo que en un futuro se va a disolver la tradición politécnica (de hecho ya se está disolviendo), porque el conocimiento no solo puede estar en la red, sino diluido en otros muchos medios, mientras que anteriormente era algo específico y central, un conocimiento de élite. Para afrontar el futuro creo que es necesario disponer de una inventiva que contenga la lógica técnica, pero que no responda necesariamente a ella.

Esta respuesta da para una conversación de fondo, porque creo que tiene que ver con la especificidad disciplinar. En el momento en que, de alguna manera, se reducen las expectativas técnicas, se abre el campo para entender la disciplina de una manera mucho más laxa, pues en el fondo se está formando a gente con una lógica determinada, pero desvinculada a una técnica específica. Con ello no estoy haciendo una lectura negativa de esta evolución, sino que si nos fijamos en las vías que está tomando la tradición estadounidense, quien sale titulado de una escuela de arquitectura no se dedica necesariamente, sino que los alumnos acaban con una formación de expertos en diseño.

Esa especie de disolución del conocimiento puede hacerse en un sentido positivo; puede encontrarse un equilibrio que convierta al alumno en un profesional realmente capacitado dentro de la tradición tectónica, aquella que se dirige hacia la historia, y que su discurso sin embargo se oriente a una concepción cultural más amplia que se base en los intereses sociales contemporáneos.

Sí, creo que el modelo *beaux arts* es un híbrido, como híbridas son las personas que se han mencionado en esta conversación —Stan Allen, estadounidense con una formación europea, y Ciro Najle, argentino con formación politécnica pero profesor en Estados Unidos—, quienes se mantienen en un equilibrio que combina ciertas lógicas de la academia estadounidense con una formación de base técnico histórica. Seguramente se trata de encontrar una fórmula.

Sí, en estos momentos, para bien o para mal, muchos tenemos esa dualidad. Básicamente, lo que estoy diciendo es que el futuro nos pertenecerá a quienes podamos navegar entre lo específico y lo genérico, a quienes tengan algo que decir tanto desde la técnica como desde la cultura.

LLUÍS ORTEGA ENTREVISTA A ENRIQUE WALKER

Los tres años de investigación académica que desarrollé en la Graduate School of Design (GSD) de Harvard University partieron de una demanda muy concreta de parte del director del Departamento de Arquitectura, Preston Scott Cohen, y del decano, Moshen Mostafavi. Me pidieron que organizase un curso de grado con capacidad de introducir el problema de la sostenibilidad en la formación básica del arquitecto. Intenté darle la vuelta al planteamiento y, en lugar de hablar de sostenibilidad, introduje el término ecología por dos razones: por un lado, para reducir la carga moral de la sostenibilidad y, por otro, que creo más importante, para ligar la ecología más directamente a la disciplina arquitectónica, pues existe más historia y literatura asociadas a la idea de ecología y de los sistemas relacionados entre sí que no a la sostenibilidad.

Esta estrategia intentaba traducir algo que creo que tú y yo compartimos, una vocación disciplinar, el entender la arquitectura como una disciplina con un corpus propio que hay que desarrollar y expandir.

El primer tema que me gustaría tratar sería cómo enmarcarías tu trabajo en el contexto de la pregunta disciplinar, pero, sobre todo, la dificultad o la inquietud ante nuestra incapacidad de abrir campos externos a la autonomía de la profesión de una manera mucho más fresca y directa en los trabajos de investigación académicos.

Creo que la arquitectura está siempre redefiniendo sus límites como disciplina y cuestionando el centro de su discurso. Aunque nunca he abordado el tema de la sostenibilidad, creo que podía tener, o podría haber tenido, la misma repercusión que tiene cualquier acontecimiento contemporáneo que cambia las definiciones de la arquitectura tal como las entendemos hasta ese momento. En la década de 1990 el ordenador se abordó como una condición contemporánea que podía cambiar cómo conseguíamos proyectos y cómo los representábamos, y planteó la cuestión de cómo repensar la disciplina, cómo redefinir sus límites con otras disciplinas y su centro al absorber condiciones contemporáneas que hasta entonces la arquitectura no había abordado. Creo que potencialmente la sostenibilidad podía haber tenido el mismo efecto. Desde hace años la sostenibilidad ha definido ya una cantidad suficiente de clichés como para que la arquitectura sea inmune a ella a la hora de abordar su discusión. Esto ha llevado a gente como Iñaki Ábalos a tratar de hacer una pregunta definitoria respecto a la sostenibilidad, y a ver si efectivamente tiene alguna implicación concreta en el ámbito estético que su interés.¹¹ Como cualquier otra condición contemporánea, la sostenibilidad había supuesto una promesa que podía tener un efecto sobre la disciplina y que esta la toma de una manera optimista para recibir soportes. Sin embargo, creo que no ha sido así; de hecho, la arquitectura ha desarrollado una cantidad de soluciones predeterminadas, que además transforman una cantidad de *gadgets* medibles, que no tienen efecto alguno ni en la disciplina ni en la concepción de los edificios. Creo que ha sido correcta tu estrategia de desplazar el término ‘sostenibilidad’ hacia ‘ecología’ para ver si se le puede sacar más partido al problema, y esto que tiene que ver con el hecho de que, por lo general, en el ámbito de especulación disciplinar, el mundo académico nunca había tenido dificultades en toda la medición técnica que implica la sostenibilidad. Básicamente, para ver cuál es el tratamiento real que la sostenibilidad tendría en la arquitectura como disciplina, habría que tener muy claras las mediciones para ver cuáles son las reglas del

¹¹ Véase el artículo de Iñaki Ábalos: “La belleza termodinámica”, *op. cit.*

juego y qué puede suponerle a la disciplina misma. ¿Tú crees que la sostenibilidad ha cambiado algo la disciplina?

Yo creo que la sostenibilidad está vaciando la disciplina, porque justamente se está planteando desde un término neopositivista, calculista, o desde uno transdisciplinar que, al final, constituye una falta de especificidad en la disciplina. El problema reside en plantear la sostenibilidad de una manera muy poco arquitectónica. Como cualquier otro problema, la sostenibilidad en sí puede ser muy productiva, pero si se aborda, por ejemplo, desde un punto de vista transdisciplinar, el arquitecto queda muy mal parado, pues le cuesta mucho definir su especificidad en el discurso. Puede ser un estímulo en términos de eficiencia real, pero creo que su escala está equivocada, pues sería más adecuada su aplicación a una escala territorial o de urbanismo. Sin embargo, en términos de oportunidad de arquitectura, sí que me ha hecho reflexionar acerca del problema de la autonomía de la disciplina, pues cada vez se convierte más en un motor de reflexión en clave de reacción casi rossiana, de un discurso que pretende que la arquitectura lidie con cualquier cosa por el mero hecho de carecer de unas fronteras fuertes. Todo ello no hace más que vaciarla de especificidad. La reacción ante todo esto sería encontrar en el problema de la sostenibilidad aquella especificidad disciplinar propia de la arquitectura, y esto se escapa inmediatamente de cualquier órbita o registro moral para desplazarse hacia un registro mucho más especulativo, más en clave proyectiva, o para constituirse en un incentivo de la radicalidad, pero no en clave resolutiva. Creo que las expectativas son muy erróneas en los circuitos académicos, pues se espera que la sostenibilidad reconstruya la arquitectura.

Pareciera que la sostenibilidad se haya transformado en una serie de certezas que han sido bloqueadas por el ámbito profesional, sin jamás haber sido abordadas en el ámbito disciplinar. Hace poco, en un curso en Columbia University hablábamos justamente del problema de la autonomía tal como se había entendido en los ámbitos neoyorquinos, sobre la confusión de Peter Eisenman entre lo que era la autonomía —el objeto, que es lo que él plantea—, y la autonomía de la disciplina que planteaba Aldo Rossi. A mi juicio, por definición la autonomía de la disciplina supone hacer que esta reciba a perpetuidad condiciones contemporáneas que están ocurriendo o amenazas de disciplinas colindantes que empiezan a crecer o a disminuir, y que suponen que la disciplina tenga que redefinirse, redefinir sus soportes; al hacerlo, renueva su contrato con la realidad, con el mundo. Es decir, cuando en la década de 1960 el teatro se redefine para dejar de lado un espacio enorme que le había robado el cine, lo que hace es renovar su contrato con la realidad (lo mismo le sucedió a la pintura, que se redefinió al rechazar un espacio enorme que le había robado la fotografía). Se trata de momentos de autonomía; una disciplina define cuál es su centro y qué la vuelve autónoma, pero dicha autonomía no consiste más que en reforzar su contrato con el mundo.

En el cine también ha ocurrido lo mismo, cuando se produjeron ciertas condiciones contemporáneas (no ajenas a la disciplina) que se las apropia para redefinirse, como sucedió con el paso del cine mudo al sonoro, del cine en blanco y negro al de color, del cine analógico al digital. Todo esto tiene unas importantes implicaciones en la forma de hacer cine, y siempre han existido **personajes que ha sabido** especular cultural y conceptualmente a partir de condiciones técnicas (desde la muerte que supuso el paso del cine mudo al sonoro para gente como Buster Keaton y Charles Chaplin, pasando por Ingmar Bergman, quien rodó en digital porque había surgido la tecnología, hasta llegar a las películas de Dogma). Sin embargo, por alguna razón las condiciones de ejecución de la arquitectura siempre van a estar opuestas a la disciplina, y esta siempre va a poder redefinirse proponiendo la discusión en ámbitos culturales y conceptuales, algo que parece ser inherente a la profesión, que las vuelve certezas, sin que jamás tengan implicación en el ámbito disciplinar. Creo que la

sostenibilidad es uno de esos casos en que se transformó una serie de respuestas cosificadas, pero que ya no tiene rendimiento; por eso parece interesante cambiar el término, justamente para sacarle rendimiento al contexto.

Podríamos pasar ahora a hablar de tu trabajo académico. Mi pregunta iría a saber si tus cursos pueden definirse como seminarios de historia, o comentarios sobre la disciplina, más que un curso proyectivo. ¿Crees que existen diferencias entre ambos formatos? Por otro lado, tu reflexión acerca de los clichés en tu “diccionario de ideas recibidas”, o sobre cómo operan los arquitectos y su mirada, tiene que ver, de alguna manera, con cierta escala objetual. ¿Dónde dejas el mundo del urbanismo? Son dos preguntas distintas: una tendría que ver más con el papel de la historia en la arquitectura y tu entendimiento del formato del curso —algo puramente metodológico, académico o pedagógica si quieres— y otra más con los contenidos disciplinares, hasta qué punto consideras que la escala urbana tiene implicaciones en la definición arquitectónica.

Explicando brevemente el problema del curso, creo que el “diccionario de ideas recibidas”¹² es, hasta cierto punto, un seminario disciplinar, pero también tiene una componente de taller. En los talleres anteriores, que trataban sobre constricciones autoimpuestas, donde estas operaban como punto de partida desde el que poder formular operaciones de proyecto, pero que estaban dissociadas de la carga moralista de que el origen conduce al punto final, como sucedía con ciertas discusiones acerca del diagrama de las primeras casas de Peter Eisenman, donde básicamente la definición del punto de partida tiene adjudicado cierto valor y es ese valor el que, a su vez, le da valor al resultado. En este caso el punto de partida era arbitrario —como hiciera Georges Perec al escribir sin la letra e—¹³ y uno se tenía que hacer cargo de las operaciones de modo de que el resultado tuviera valor en relación a la historia de la disciplina y no al punto de partida elegido; este fue el argumento de aquellos talleres. Lo que ocurrió es que los alumnos podían trabajar con las operaciones de proyecto, pero fueron incapaces de detectar una invención, pues el alumno no sabía lo suficiente sobre historia o no estaban demasiado al tanto de cómo juzgar o evaluar una invención, si es que la había, a la luz de la historia. Debido a las metodologías de proyecto utilizadas, los alumnos estaban acostumbrados a evaluar la calidad de un proyecto en relación al punto de partida, como si un buen análisis te llevara a un buen proyecto, o como si un buen diagrama te llevara a un buen proyecto. Sin embargo, en el taller la idea es que iban a punto de partida arbitrario y que un buen proyecto era tal si se evaluaba bajo la luz de su propia historia; es decir, la biblioteca pública de Seattle es una biblioteca importante, pero no en relación a los diagramas programáticos que hizo Rem Koolhaas, sino en relación a la historia de la biblioteca, en relación a, por ejemplo, la Biblioteca Nacional de París de Henri Labrouste.

En la siguiente serie de cursos, lo que hice unir dos componentes: por una parte presentar una serie de operaciones conflictivas y, por otra, los alumnos debían operar históricamente definiendo una serie de clichés a partir de los cuales iban a descubrir una cantidad de invenciones. Se trataba, pues, de un seminario de historia de operaciones disciplinares, de una historia tan reciente que no han sido abordadas por la historia oficial. Una vez que uno operaba con operaciones constrictivas —la combinación arbitraria entre dos clichés, exagerar o leer incorrectamente un cliché, etc.—, estas se transformaban en operaciones nuevas que,

¹² El autor se refiere al *Dictionnaire des idées reçues* de Gustave Flaubert, libro que en castellano se ha traducido como *Diccionario de lugares comunes*, *Diccionario de prejuicios* o *Diccionario de tópicos*, según las diferentes versiones.

¹³ El libro de Georges Perec *La Disparition* (Denoël, París, 1969) está escrito sin la letra e, la vocal más utilizada en francés. La versión castellana de este libro, *El secuestro* (Anagrama, Barcelona, 1997) se tradujo sin incluir la letra a, la vocal más frecuente en castellano.

a su vez, podrían detonar un proyecto que evaluaba qué podía contener cierta invención. Por una parte se trataba de construir el problema histórico del cliché, que servía como una especie de fondo contra el cual se evaluaba la invención de un proyecto, y esta se detonaba precisamente por una utilización conflictiva del mismo cliché, que se utilizaba deliberadamente de manera incorrecta, se aceleraba o se exageraba, se mezclaba con otro cliché, etc. El cliché suponía las dos partes del componente de proyecto: por una la operación de proyecto y, por otra, el fondo contra el cual se evaluaba el proyecto. Por tanto, creo que el curso tenía un componente principal de seminario y un segundo de taller, que constituye la parte optimista. La parte pesimista, que me hubiera gustado abordar, consistía en la paralización en el operar que supone detectar los clichés, pues siente que va a utilizar uno de los clichés (esto es lo planteaba Gustave Flaubert, su proyecto). En la segunda parte utilizamos un cliché como un objeto encontrado, como un objeto surrealista, y, por ende, el encuentro azaroso de dos clichés (como el encuentro azaroso de una máquina de coser y el paraguas sobre la mesa de intervenciones) puede detonar una condición exaltante del proyecto. Es decir, el cliché era tanto la historia contra la que evaluabas un proyecto, pero también un objeto encontrado que, al desplazarlo, al sacarlo de contexto, al exagerarlo, puede convertirse en una operación de proyecto interesante.

Entonces se trata de una transformación de objetos en operaciones, o al menos tiene parte de eso. Por consiguiente, la pregunta acerca de la escala pasa a ser aún más relevante, pues, ¿qué sucede, por ejemplo, si no hay objetos, sino solo estrategias?

Sí, después se decide si puede utilizarse la operación a la escala que sea o con los objetivos que sean. La premisa de cuáles son las constricciones es que tu herramienta es inocua y tú decides en qué escala utilizarla, con qué objetivo utilizarla. Esta sería la segunda parte, la que tiene que ver con la ciudad, donde los proyectos se llevaban a la definición de un objeto de un cierto tamaño que lo recibía dentro de la lógica de un edificio. Sin embargo, uno de los objetivos centrales no declarado como tal del taller consiste en que, independiente de la escala en la que trabajas un proyecto, este debe tener un concepto sobre la ciudad, debe tener un urbanismo implícito, puesto que desde la escala del proyecto más pequeño se puede formular un urbanismo. Uno de los ejemplos de ello es el estudio japonés Atelier Bow-Wow, que básicamente formula un urbanismo desde la *pet architecture* [literalmente, arquitectura mascota];¹⁴ incluso en la arquitectura más pequeña, un proyecto tiene una responsabilidad urbana y puede formular un urbanismo, y esa es una de las ambiciones del proyecto. De ahí que la biblioteca pública de Seattle de Koolhaas sea un ejemplo muy bueno, pues supone un urbanismo de intensificación del espacio público, de una serie de condiciones que básicamente imaginan una nueva ciudad. En este sentido, quizás la escala de los proyectos con los que trabajamos siempre haya sido relativamente pequeña o restringida, pero existe una ambición no declarada en términos del programa, pues si cada proyecto tuviera una idea concreta de ciudad habría demasiados componentes presentes en la ecuación. Quizá sea aquí donde el curso se acerque a lo que comentabas, a operar con una noción precisa de un urbanismo concreto, una idea precisa de ciudad, pero al mismo tiempo con una escala concreta del edificio. Digamos que se trata de intervenciones donde la escala estaba bajo control, pero que también supongan un discurso sobre la ciudad. En este sentido, el discurso es muy rossiano.

Totalmente de acuerdo, por eso te lo preguntaba y por eso también he comenzado a hablar acerca del discurso sobre la disciplina de Aldo Rossi.

¹⁴ Véase: Atelier Bow-Wow/Tokio Institute of Technology Tsukamoto Architectural Laboratory, *Pet Architecture Guide Book*, World Photo Press, Nakano, 2005.

La obligación de la disciplina es valerse por sí misma y desligarse de una cantidad de disciplinas anexas. Ello significa escribir su propia historia siempre de acuerdo con las condiciones contemporáneas que la van cambiando. Por otro lado, un proyecto es indisociable de la ciudad, incluso si proyectas en el campo, y eso creo que tiene que ver también con los objetivos de mi curso en Columbia University, pues existía cierta obligación hacia Nueva York y hacia una condición muy propia de la universidad, donde la ciudad siempre está implícita en cualquier proyecto.

Aprovechando este comentario, abrimos el tercer y último tema. La investigación que has desarrollado estos últimos años, principalmente en Columbia University, tiene una tradición muy fuerte que tiene como punto de partida el momento en que, en su años de director de la escuela, Bernard Tschumi introdujo el tema de la discusión tecnológica en la investigación o en las especulaciones sobre la ciudad, un ámbito donde curiosamente existían voces importantes muy críticas con muchas de esas aproximaciones, como el caso de Kenneth Frampton.

Tú has estado en un punto de observación privilegiado respecto a muchas de las cosas que han sucedido en los últimos años. ¿Ves algún potencial más conceptual en la introducción de la tecnología que vaya más allá del puramente instrumental?

En los tres cursos que he desarrollado en el GSD hemos flirteado con la posibilidad de especular con un nuevo instrumental, no para conseguir un nuevo producto, sino para producir un nuevo lenguaje, una nueva teórica arquitectónica: la cibernética como metalenguaje, no como potencial instrumental. Con ello se cuestiona el ordenador como máquina, pues lo que interesa es la lógica computacional, algo que no deja de ser un modo de establecer protocolos, con lo que ya quizás se podría establecer un vínculo con tus cursos, pues estos se establecen unas restricciones de una manera muy explícita y sistemática.

En tu labor de crítico, ¿qué piensas respecto a este tipo de especulaciones? ¿Qué lectura haces de este tipo de especulaciones, en el presente y en el futuro? Ya hemos hablado de la sostenibilidad como uno de los grandes pilares —aunque hay otros, como el social o el político—, pero lo tecnológico está bombardeado también todos los frentes académicos.

Yo llegué a Columbia University en 2003, momento en el que todavía la sombra de la experiencia del ordenador se cernía sobre la universidad. Sin embargo, creo que el ordenador fue una de esas condiciones contemporáneas que había que aprovechar para repensar cómo se hacía arquitectura. De hecho, cuando Tschumi lo abordó, creo que en 1993, los cuatro talleres que comenzaron los cursos tenían preguntas concretas respecto a cuál podía ser efecto del ordenador en el ámbito de la representación o de la concepción del proyecto, desde la producción de forma en Greg Lynn, hasta la producción de secuencias en Scott Marble, hasta el uso del PhotoShop en Hani Rashid. Entonces la pregunta estaba abierta. A mi llegada a Columbia en 2003 ya se habían abordado bastantes preguntas y el ordenador todavía estaba presente como una pregunta pendiente, pues había una serie de temas pendientes o porque había una serie de preguntas que ya se habían transformado en respuestas. De hecho, hacia 2003 el efecto Greg Lynn ya se había transformado en unas formas de impartir los talleres bastante predeterminadas; menos como una pregunta y más como una respuesta. Pero, al mismo tiempo, por entonces ya se planteaban formas distintas de impartir un taller. Por ejemplo, aunque en mi taller no abordaba el problema del ordenador, la forma de presentar los proyectos, sin papel, ha sido fundamental en mi serie de talleres, donde el énfasis se basa en la formulación de argumentos y en la evidencia de proyectos para determinados argumentos, pero que, a la hora de presentarlos, se hace en base a una narrativa de argumento. Al final, diría que lo que queda de los talleres es el argumento y eso



Marble

es imposible en una cultura de representación de proyectos diferente a la de las presentaciones sin papel. Creo que la presentación en base a una secuencia narrativa de imágenes es determinante no sólo en los talleres, sino que el eje de un taller que quiera apostar por la descripción de argumentos. En estos momentos estoy recopilando las tres series de talleres que he llevado a cabo sobre lo ordinario, sobre las restricciones y sobre el “diccionario de ideas recibidas”; las tres destilan los argumentos y las intenciones formuladas en los talleres sin mostrar un solo documento del proyecto; se hizo uso de los proyectos como forma de avanzar un argumento. Por otra parte, mis talleres no abordaron el tema del ordenador, como tampoco el tema de la sostenibilidad y, volviendo al tema inicial, estos dos problemas son fundamentales para repensar las condiciones de la arquitectura en el momento contemporáneo.

Decidí no abordar el tema desde el ordenador porque me parecía que había muy poca gente que pudiera trabajar al mismo tiempo con suficiente conocimiento del ordenador y de la disciplina como para saber qué podía aportar el ordenador a la disciplina. En realidad, gran parte de la gente con dominio sobre el ordenador tiene muy poco dominio sobre la disciplina. Esto ocurre desde la generación de Greg Lynn. El impacto disciplinar del ordenador se ha ido perdiendo ligeramente.

También creo que va a haber una especie de coletazo importante en este momento en representación de la arquitectura, porque hay una discusión pendiente, y que creo inminente, pues hoy en día se considera que el render es el instrumento heredado de la discusión del ordenador, el documento incuestionable de la representación de un proyecto que ha transformado la historia en una especie de espacio de bellas artes y acuarelas.

Sí, pero creo que se produce una reacción en contra, porque el render se ha absorbido como el aspecto más profesionalista y comercial de la profesión. Sin embargo, creo que el render es la parte menos interesante y que el empuje no va a pasar tanto por ahí, sino por la gestión de la información, por la gestión de grandes paquetes de complejidad, y también por un tema simplemente de generación de formas compleja, algo imposible de generar a mano. Esos dos frentes están bombardeando la línea de flotación del mundo académico, porque, en muchos aspectos, el render queda en un plano de mero ejercicio de marketing.

Sí, y otro tema que me parece importante es cuestionar toda la línea paramétrica como una arquitectura que cree en la optimización, en el proceso de proyecto, una línea que creo que es equivocada. La arquitectura consiste en la negociación de una serie de problemas dispares que no tienen una solución concreta, de ahí que la noción de optimización me parezca equivocada. La integración más reciente de la discusión acerca del ordenador se ha vuelto casi moralista. En lo que se refiere al diagrama, cuando Ben van Verkel escribe sobre Gilles Deleuze, que a su vez escribe sobre Francis Bacon,¹⁵ el diagrama era un punto de partida arbitrario que podía permitir esquivar las preconcepciones propias, algo no muy diferente a lo que hacemos con los clichés. Deleuze se refería a Bacon como estas marcas preliminares enriquecidas que esquivan sus preconcepciones figurativas, que esquivan esas imágenes concretas que él comentaba acerca del grito que aparece en la película *El acorazado Potemkin* (1925) de Serguéi Eisenstein, o en el *Retrato del papa Inocencio X* (1650) de Velázquez, conservado en la Galleria Doria Pamphili de Roma. Bacon hace estas trazas arbitrarias en la tela blanca, de modo que esta no se viera amenazada por sus imágenes concretas figurativas; para Bacon eso era un diagrama que le permitía dislocar sus preconcepciones. Lamentablemente, la historia del diagrama se ha transformado en una

¹⁵ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon: logique de la sensation*, Éditions de la Différence, París, 1981 (versión castellana: *Francis Bacon: lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002).

discusión moralista en la que existía una forma, una marca preliminar concreta, que le asignaba valor a la obra y que, al final, después de una serie de operaciones, el objeto final estaba validado por las marcas iniciales, que era básicamente la decisión de Peter Eisenman en sus primeras casas. La ilusión del diagrama pasó de ser un campo excepcional para abrir posibilidades de proyecto a ser un campo que da valor a un proyecto y cierra metodologías de una manera bastante mediocre. El siguiente factor moralista sería el de los parámetros. Realmente podemos proyectar optimizando, y el arquitecto una vez más se disuelve en la ecuación y deja de ser alguien que toma decisiones, y pasa a ser un simple vehículo que canaliza la verdad y la arquitectura.

El problema de lo paramétrico tiene mucho que ver con lo que discutíamos antes de la sostenibilidad: creer que en la arquitectura las certezas son fundamentales, en lugar de entender que lo paramétrico puede ser un magnífico instrumento para construir accidentes.

A mí me preocupan menos los discursos moralistas respecto a lo paramétrico, que creo que son consustanciales a cualquier movimiento en arquitectura, que el hecho de que el potencial, la investigación y los recursos académicos vengán distorsionados por esa ambición al servicio de la certeza en lugar de al servicio de la especulación.

Exacto, y volviendo al tema central, a pesar de que todos estamos educados en base a las expectativas de abrir campo y plantear preguntas, gran parte de los arquitectos son seguidores de soluciones.

Sí, pero a mí me preocupa menos eso que la parte académica, pues esta última tiene otro tipo de obligación o función dentro de la disciplina.

Un último tema. En un entrevista que mantuve con Iñaki Ábalos salió un tema que creo que es muy interesante y que me pone nervioso porque hace que me sienta desplazado. Parece que todo el mundo está de acuerdo que durante la década de 1990 se produjo una fascinación por el tema de la complejidad que se tradujo en un traspase literal hacia la complejidad o complicación formal. Creo que cuando hablamos de la autonomía, la tendencia sería hacia la simplicidad para abordar problemas complejos. Tengo dudas de si es posible abordar los problemas complejos de una manera simple, pero creo que ha habido, y sigue habiendo, un exceso de fascinación por la complejidad que empieza a estar en crisis. Al menos en el ámbito profesional, quien está teniendo más rédito y más capacidad de diálogo y de negociación con las fuerzas externas a la disciplina, son personajes que abordan sus proyectos de un modo aparentemente simple, aunque estén pensados de manera compleja. ¿Cuál es tu intuición al respecto?

Sin duda, por definición el problema en arquitectura es complejo. En esto me ciono totalmente a la lección más importante de libro de Robert Venturi *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.¹⁶ Justamente, por definición, el encargo de arquitectura es complejo y supone una respuesta con contradicciones internas. Creo que podría lograrse cierta simplicidad en los resultados, pero una simplicidad que, por definición, tiene contradicciones internas, a diferencia de la complicidad que se obtiene sin abordar la complejidad del encargo, que es donde generalmente produce. También sospecho de las soluciones simples que abordan un problema complejo; a mi parecer, el problema complejo genera buenos híbridos o buenas situaciones de conflicto interno. De hecho, la mejor explicación del argumento de Venturi es la

¹⁶ Venturi, Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, Museum of Modern Art/Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Nueva York, 1968 (versión castellana: *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1978).

casa que hizo para su madre (casa Vanna Venturi, Chestnut Hill, Pensilvania, 1962), pero no reside en la casa en sí, sino en el encuentro de la escalera con la chimenea, que además que contaba con una entrada. Se trata de un problema complejo cuyo resultado podría definirse como simple, pero en realidad supone una complejidad, una serie de contradicciones externas fundamentales. Así que también diría que siempre se aspira a que cualquier problema complejo pueda tener una solución simple, pero la solución simple no puede ser una premisa; puede ser un hecho fortuito o una habilidad en la resolución, pero no necesariamente es una premisa, o al menos esos creo. El problema complejo sí es una premisa. Otro buen ejemplo sería la biblioteca pública de Seattle, un edificio con un encargo complejo cuyo proyecto creo que constituye un excelente ejemplo de "complejidad y contradicción". De hecho, Koolhaas se las ingenia para encontrar una serie de diagramas concretos, que son su patente, para explicar la virtud o la invención del proyecto, pero todo esto no significa que el proyecto sea simple. Digamos que los diagramas del proyecto son simples, pero el proyecto es excesivamente complejo. En ese sentido, me inclinaría más por una arquitectura como la de Koolhaas que por la de Kazuyo Sejima. En la arquitectura de Sejima el edificio trata de parecerse al diagrama, pero en el caso de Koolhaas, en proyectos como la Casa da Música de Oporto o la biblioteca pública de Seattle, proyectos que diagramáticamente pueden parecer sencillos, pero que al mismo tiempo mantienen una excepcional complejidad en su fabricación, edificios con estructuras complejas, con reacciones programáticas complejas, etc. Los proyectos de Koolhaas mantienen contradicciones internas, pugnas entre la estructura y la realización programática, mientras que en los proyectos de Sejima, la pugna entre la estructura y la reacción programática siempre va se disuelve en el diagrama.

Creo que la obra de Sejima también tiene contradicciones, lo que sucede es que nuevamente son internas a la disciplina; la obra de Koolhaas es más comunicable. La comunicación en arquitectura es un tema importantísimo, no sólo como una capacidad profesional, sino como conceptualización del proyecto, como, por ejemplo, el hecho de tener múltiples registros.

De hecho, los diagramas que Koolhaas fabrica para la biblioteca pública de Seattle son a posteriori y permiten explicarle el concepto a un cliente o a un arquitecto; esas patentes explican cuál es la base del proyecto en la historia.

En este caso creo que hay una carga cultural importante. Que Koolhaas sea holandés y Sejima japonesa, de países con registros de comunicación muy diferentes, seguramente condiciona mucho. Incluso que en ambos casos de trate de una arquitectura globalizada y que los arquitectos provengan de culturas tan distintas condiciona la manera de entender los registros en cada producción. Pero bueno, se trata de una especulación de otro tipo.

Sí, pero resumiendo, por definición el encargo es complejo y, si bien puede ser simple, el resultado contiene los efectos de la negociación, una conflictos deliberados o contradicciones internas que pueden articularse de manera que el objeto pueda tener cierta especificidad, pero creo que el resultado siempre contiene una cierta cantidad de conflicto interno que es importante conservar.

BARBARELA STUDIO ENTREVISTA A GRUPO ARANEA

Esta conversación parte de un trabajo que Lluís Ortega desarrolló en el Graduate School of Design (GSD) de Harvard University donde recogía una preocupación por el tema de nuevas ecologías, trabajo que más tarde trasladó a los cursos de la Escuela de Arquitectura de Alicante. Los ejercicios de los cursos han estado vinculados al desarrollo, a la especulación y a la proposición de nuevos modelos urbanos en los que tanto el concepto de sostenibilidad como el de naturaleza tenían una participación muy activa. Tras un período en el que los arquitectos se vieron seducidos por lo tecnológico, sobre todo a raíz de la crisis medioambiental, parece que vuelve a haber cierto interés por cuestiones más disciplinares como la creación de nuevos modelos urbanos. ¿Qué relación establecéis, como profesionales o como profesores, entre la ciudad y el paisaje en vuestro trabajo?

Creo que la relación más clara que existe entre ciudad y paisaje es que la primera es un tipo de paisaje concreto en el que suceden cosas mucho más complejas. En su acumulación de vivencias, la ciudad construye un paisaje riquísimo con capacidad de responder a muchos más intereses, de ahí que haya más ilusiones puestas en ella. Los paisajes agrarios tienen menor capacidad de fabricar cosas y una función más uniforme, mientras que la ciudad tiene infinitas capas solapadas. Esta es la seducción que produce la ciudad: que no la acabas de entender porque te pierdes muchas cosas, mientras que un paisaje más convencional vinculado a la agricultura puede maravillar, pero en realidad lo entiendes mejor.

En este sentido, ¿qué valor le dais a la figura del paisajista, un personaje que parece mantenerse al margen de la arquitectura y de la ciudad.

Probablemente se trata de una cuestión de ganar huecos, de conseguir cuotas de poder. Como la cuota de poder del arquitecto era muy grande, el paisajista ha buscado su propio hueco. También puede tener que ver con que las fronteras disciplinares que parece que existen entre ambos ámbitos ofrecen cierta seguridad.

Parece haberse creado una especie de enfrentamiento entre la arquitectura y el paisaje, donde los arquitectos consideran a los paisajistas como meros decoradores verdes, cuando existen personajes de ambos campos que están tratando con la misma intensidad ambos temas. Por otro lado, las escuelas de paisaje deberían estar dispuestas a considerar que la ciudad es también un paisaje, pero un paisaje con tantas capas que requiere de un equipo especializado. En este sentido, el tema de la multidisciplinariedad es algo que vuestro despacho siempre ha practicado de una manera abierta.

Evidentemente, el paisajismo tiene una parte muy técnica que requiere una formación muy específica, formación de la que probablemente carecen el 90 % de los arquitectos. No obstante, más que multidisciplinar, nosotros distinguimos entre el trabajo en equipo y el trabajo en soledad, que un proceso creativo, individual, artístico y espontáneo. Nuestro estudio siempre ha manejado bastante bien ambas vertientes, con personas que llevan a cabo una labor más creativa, independiente y ajena a todo lo que pasa, y a su vez con la capacidad de absorber conceptos y cuestiones técnicas fundamentales. No creemos que haya líneas argumentales claras de se desarrollen de una manera continua en una secuencia que parte de un análisis, donde todo el equipo se junta y, a partir de ahí, surge la solución. A veces sucede todo lo contrario, surge a partir de la intuición, de un interés ajeno a priori a

cualquier tema medioambiental, que finalmente se convierte en el resultado. Nos preocupa mucho que en los colectivos o estudios multidisciplinares se planteen ecuaciones muy fáciles. Nosotros somos un estudio multidisciplinar, un colectivo en crisis continua, siempre en lucha, en un debate y una negociación continuos.

En estos momentos el colectivo como marca está en boca de todo el mundo, como si la fluidez de un colectivo tuviera más flexibilidad para plantear cosas y lo individual fuera más terco e idealista. Lo individual es más difícil de vender porque resulta más fácil difuminarse en lo colectivo, pero pareciera que en estos tiempos de precariedad el colectivo es capaz de manejarse con situaciones muy distintas. En ese sentido, el colectivo ha pasado a funcionar como marca.

En estos momentos parece que el colectivo funciona mejor que la marca pues tiene una base neo marxista en la que, en apariencia, no existen jerarquías y desaparece la identidad personal en favor de una colectiva. Por ejemplo, la marca OMA tiene claramente como figura a Rem Koolhaas, pero también tiene unos socios imprescindibles y una estructura más o menos jerárquica. El colectivo funciona por ese necesario reinventarse, transformarse o descubrir otros límites de la disciplina en un momento de una crisis tan aguda como la actual.

Queda por ver la capacidad de transformación de estos colectivos, si se convertirán en algo duradero. Las personas que conforman el colectivo tendrán ciertos intereses futuros que les impedirán poder seguir con el colectivo; será difícil que su nombre perdure de aquí a veinte años. Quizás los años en los que se forman los colectivos sean los más emocionantes de la vida de una persona, pero esas etapas de efervescencia no pueden mantenerse en el tiempo.

En el curso “Nuevas ecologías” que planteó Lluís Ortega en la Escuela de Alicante, donde frente al concepto de sostenibilidad —un concepto cargado de muchos prejuicios, imágenes y previsualizaciones que hacían más difícil afrontar el tema— se propuso hablar de ecología, un concepto más amplio, complejo y abierto que, en principio, tenía menos prejuicios. ¿Qué diferencia encontráis entre lo “verde” y la sostenibilidad entendidos como algo de obligado cumplimiento, algo por defecto, y un pensamiento ecológico, una cuestión más amplia y difícil de abarcar, pero que permite explorar los límites de las disciplinas? ¿Cómo exploráis la relación entre arquitectura y paisaje o naturaleza, o entre ecología y sostenibilidad?

Creemos que lo “verde” —masa verde, metro cuadrado verde, volumen verde, metro cuadrado de hoja, su capacidad de producir oxígeno— va más allá de modas, aunque hay que pararse a pensar realmente lo que supone. Hay mucha gente que está abordando el tema con mucha frivolidad, cuando lo que debería hacerse es garantizar de una forma reglada un mínimo de espacios en las ciudades que generasen un paliativo frente a los gases efecto invernadero, que las ciudades se urbanicen con parámetros cuantificables como, por ejemplo, nivel de producción de oxígeno en relación a la producción de CO₂.

Por otro lado, no hay límites entre las disciplinas. Si asumimos que nos encontramos inmersos en un ecosistema y que nosotros, como humanos, somos un elemento más dentro de ese complejo ecosistema, todo lo que hagamos tendrá influencia en ese equilibrio. El ecosistema está en equilibrio si funciona con un mantenimiento espontáneo; si necesita que el hombre esté constantemente implementándolo con energía, agua y otros aportes externos, el sistema enferma y su existencia depende del ser humano. Por ejemplo, una fachada que requiera constantemente una acción humana es deficiente, aunque aporte ciertos beneficios que también hay que valorar.

Todos los ecosistemas que tenemos actualmente son insostenibles por sí mismos. Nos hemos creído dioses muy poderosos con capacidad de hacer todo lo que quisiéramos. En el

punto en que estamos de caos medioambiental, en primer lugar deberíamos hacer el ejercicio de valoración de un equilibrio más global. Es algo utópico por naturaleza, jamás podremos llegar a ello, pero es un buen punto de partida. En ese sentido, debería desaparecer la palabra “sostenibilidad”, pues cualquier cosa que haga el ser humano en estos momentos es insostenible. Si, por ejemplo, hiciéramos el balance del ecosistema de un pueblo de hace 150 años, donde la gente cultivaba con sus recursos, no importaba semillas ni utilizaba abono de fertilizantes que contaminaba los acuíferos, no necesitaba de grandes sistemas de transporte, etc., entonces sí que había un sistema cerrado en equilibrio donde el ser humano actuaba como un elemento más, que aportaba y recibía. Este equilibrio se rompe con el advenimiento de la ciudad, la agricultura industrial, los nuevos modelos de explotación agraria, los nuevos modelos de la industria y los grandes sistemas de transporte.

Si entendemos que no hay límites, que formamos parte de un ecosistema amplio y en movimiento que tiene que mantenerse un equilibrio, ¿cómo introducís el concepto de ecosistema en vuestro trabajo?

Nuestra forma de trabajar es bastante intuitiva y parte del sentido común. No planteamos grandes análisis sobre los ecosistemas, sobre sus factores, la fauna, la flora, etc. Normalmente no aplicamos las mismas leyes en todos los sitios. La visualización de cada uno de los ecosistemas tiene que ver con la intuición que nos induce cada lugar, donde hay figuras que adquieren más rápidamente protagonismo que otras. Si el proyecto se vuelve más grande, normalmente intentamos recoger más cosas, pero no de una manera exhaustiva. Lo que sí manejamos son unos conceptos básicos aplicados de forma intuitiva, como el urbanismo o intentar minimizar la movilidad, cosas básicas y de sentido común, pero no tenemos ninguna hoja de ruta a priori para comprobar el grado de insostenibilidad de un ecosistema y su mantenimiento, ni tampoco tenemos unas reglas claras para minimizar ese mantenimiento.

¿Qué papel tendría en este caso el proyecto de arquitectura?

El proyecto es el gestor del ecosistema, tiene que dar forma al conjunto. No obstante, se trata de un gestor que carga con todos los grados de imprevisión y de falta de control de lo que se propone. En cierto sentido, se trata de un gestor poco hábil, porque nos manejamos en unos lugares con unas implicaciones infinitas, pero tenemos que actuar como gestores de situaciones muy complejas. Siempre intentamos que, en la medida de lo posible, el ecosistema que alteremos o modificamos no pierda el equilibrio después de nuestra acción, incluso mejorar dicho equilibrio.

Sin embargo, el pensamiento intuitivo podría chocar con el del ecosistema en equilibrio, que está formado por agentes que realizan funciones muy específicas y con las relaciones que se establecen entre esos agentes llevan al desequilibrio. Es una especie de máquina muy compleja, capaz de aceptar nuevos agentes y reorganizarse.

Ante la imposibilidad de conocer cómo es el ecosistema, la intuición te asegura ser perceptivo al cambio. Si el sistema fuera realmente fácil de analizar y de diagnosticar, uno podría llegar a creer que puede llegar a tener un sistema aplicable de una manera sistemática.

Una intuición no tiene por qué ser una idea final; puede ser un arranque que tiene que ir tomando forma con toda la información que aportan los técnicos especialistas. En el proceso se puede ir hacia delante y hacia atrás, incluso cometer fallos, pero hay que arrancar de alguna manera y normalmente se hace a partir de una intuición basada en los conocimientos de cada uno. Lo que permite la intuición es jugar con cierto grado de inseguridad, de incertidumbre, saber que nunca vas a poder controlar todo.

Introduciendo el tema de la escala, vuestro trabajo se mueve entre las escalas de la arquitectura y del paisaje, donde se producen unos saltos de escala ser bastante productivos. En vuestra labor docente como profesores de la Escuela de Arquitectura de Alicante, ¿cómo trabajáis el tema de la escala en las relaciones entre paisaje, ciudad y arquitectura?

El taller que impartimos en la escuela tiene unas reglas que inventamos de forma intuitiva, pero que se van manteniendo año tras año. Se plantearon seis escalas de trabajo muy específicas que tenían que ver con seis núcleos urbanos que, por temas logísticos, se correspondían a seis grupos de alumnos. En este caso se trataba de buscar la unidad de un valle, el valle de Guadalest, que no tenía una unidad política pues estaba dividido en cinco ayuntamientos. La experiencia con las seis escalas en este taller acabó convirtiéndose en un sistema que reproducimos en otros talleres. Esas seis escalas fueron dando forma a las escalas de trabajo del taller, pues reducían la problemática, pues en muy poco tiempo teníamos que enfrentarnos a un problema muy complejo. Además de reducir el ámbito de trabajo, las escalas son obligatoriamente autónomas y entre todas generan una imagen lo suficientemente compleja como para dar forma aproximada al lugar.

El tema de la pequeña escala permite ser un poco más frívolo, como trabajar con menos responsabilidad aparente, donde los males que se pueden llegar a producir son menores. El trabajo pequeño es más intuitivo y tiene algo de capricho. Pequeñas acciones pueden acotar mejor ciertos problemas concretos y ofrecer soluciones muy ajustadas. La arquitectura no lo puede cambiar todo y cada edificio no tiene porqué convertirse en el eje del mundo. En este sentido, la arquitectura tiene algo de ensayo y error, de proposición abierta.

En nuestro curso insistíamos mucho en la construcción de nuevos léxicos o gramáticas, con una voluntad de que los alumnos se liberaran de prejuicios para que pudieran explorar nuevos ámbitos y límites —de ahí que introdujéramos temas la ambigüedad de la escala, los conceptos de paisaje y ecología, que no de sostenibilidad— y para abrir vías de investigación internas a la disciplina que pasaran por el descubrimiento de nuevas herramientas o instrumentos (que podrían ser un *software*, una normativa, la interdisciplinariedad o el conocimiento específico de otro profesional). ¿Qué podríais decirnos acerca de la relación entre estos nuevos instrumentos y esas nuevas gramáticas dentro de la disciplina?

La introducción de nuevas herramientas producen momentos emocionantes que, en un principio, te dejan fuera de juego, pero que permiten ser más receptivos al descubrimiento, a no basarse siempre en certezas; fuerzan a moverse a otro lugar y genera momentos muy interesantes. Nos obstante, cuando esos instrumentos se convierten en el único motor resulta un tanto preocupante. Siempre hay algo que más allá de esos instrumentos, que está por encima de ellos, que podríamos llamar intuición, que es imprescindible que esté, independientemente de los instrumentos. Los instrumentos pueden catalizar ciertos temas de una forma mucho más potente, más rápida o más intensa. En ese sentido, un nuevo sistema es un cambio que te ayuda a entender mejor que lo que estás haciendo.

En el curso nos apropiarnos de conceptos procedentes de la cibernética, como los *loops*, las interacciones o la edición del material, entendiendo que un proyecto necesita de una constante revisión del material generado, de formular una serie de preguntas o testarlo en diferentes contextos para ver cómo se transforma, se adapta y se sofistic a cada iteración. ¿Qué papel tiene, si es que lo tiene, esta exploración de cuestiones formales en vuestros proyectos?

El proyecto tiene versiones infinitas, nunca deja de cambiar, incluso cuando, una vez acabado, pasa el tiempo y sigue evolucionando, porque ha dejado de ser tuyo y sigue

cambiando por el uso. En los proyectos de paisaje se lanzan las bases, pero después el proyecto evoluciona y quizá no tenga nada que ver con lo que se había pensado en el principio. En estos proyectos el arquitecto es uno entre tantos agentes conformadores y lo único que hace es intentar conducir todo el proceso hacia un resultado final.

Al final todo tiene que tener una forma, pero lo que nos interesa es que esas formas contengan las máximas relaciones posibles con lo que nos rodea y que se contagien de todas ellas. Nos interesa cada vez más los proyectos como sistemas abiertos a manipulaciones, más participativos, más flexibles con lo que nos rodea. Esa flexibilidad hace que el proyecto sea más llevadero, más cómodo de ejecutar.

Si hablamos del contexto académico, generalmente los alumnos no trabajan con sistemas, no saben aplicarlos. Lo que sí saben hacer es idear escenarios finales, y cuando se exponen a la crítica por parte de los profesores, los proyectos pasan a otro escenario final, a ser otro proyecto, pero no evolucionan en sí mismos. Digamos que al alumno le sobran ingredientes; si realmente supiesen elegir unos pocos ingredientes, seguramente sería más cómodo para ellos. Cuando nosotros estudiábamos en la escuela había muchos menos ingredientes disponibles y si eras hábil acababas descubriendo pequeños matices en ellos; en cambio, ahora los alumnos tienen tantos datos que a veces resulta muy difícil que el proyecto sea coherente, pues continuamente se producen saltos al vacío.

En las escuelas estamos incidiendo mucho en la captación y recolección de ingredientes, pero en ese proceso no hemos adquirido todavía una experiencia de qué hacer con esos nuevos ingredientes. Hasta ahora los ingredientes eran escasos y había una querencia de ellos; ahora los alumnos siguen acumulando ingredientes hasta el final, y no entregan el proyecto hasta el último momento porque no tienen capacidad de control sobre los infinitos ingredientes y apuran hasta el final para poder incorporar otros nuevos ingredientes, lo que les lleva a una pérdida de control de los procesos y los resultados.

LLUÍS ORTEGA ENTREVISTA A CIRO NAJLE

Hace unos años el decano de la Graduate School of Design (GSD) de Harvard University, Moshen Mostafavi, me pidió que planteara una investigación que introdujera la sostenibilidad en uno de los cursos de grado. Para lidiar con el problema, sustituí el término 'sostenibilidad' por 'ecología', por lógicas más sistémicas, no para eludir la cuestión, sino para hacerla más operativa, quizás menos moralista, y cargar la palabra con menos sentido en términos externos en la disciplina.

En un ejercicio de autocrítica proyectiva respecto a los cursos, podría decirse que estos desarrollaban una confianza excesiva en la autonomía de la disciplina. En este sentido, creo que la pregunta acerca de la sostenibilidad debe hacerse en clave política para que el arquitecto pueda ser un interlocutor válido en cierto tipo de círculos ajenos a la disciplina. En mi caso tiendo a buscar términos exclusivamente disciplinares y, por ejemplo, cuando menciono operatividad, me refiero a la capacidad de operar dentro de una disciplina que tiene cierta historia, ciertos conocimientos y ciertas culturas propios. Creo que tus trabajos son mucho más autónomos que lo que yo planteo en mis cursos. ¿Cómo situarías la investigación académica respecto a la tradición autónoma de la investigación arquitectónica? Cuando se produce una presión exterior para que el arquitecto se convierta en un interlocutor político en ámbitos profesionales, en ese sentido, ¿dónde posicionarías tu trabajo, tu previsión de trabajo? ¿Percibes, como yo, esa presión a abrir los cursos a modos de operar menos autónomos, como, por ejemplo, el tema de la sostenibilidad?

Mi posición es seguir trabajando para expandir el aparato disciplinar, pero sí que se produce una autocrítica de para qué hace uno lo que hace si no es para producir una mayor capacidad de inserción. Pero en el momento en que trabajos como los nuestros se disponen literalmente como una mediación transdisciplinar, creo que pierden su interés, pues pierden su capacidad de conocimiento para pasar a ser meros instrumentos. A mí me sigue interesando la construcción de una disciplinariedad más robusta.

Entiendo la robustez de la que hablas, me siento cómodo en ella, y justamente por eso me entra cierta incomodidad por la autocomplacencia que puede suponer un marco de trabajo estable. En estos momentos, mantener la misma investigación durante quince años es un valor en sí mismo, pero por otro lado puede automarginarte como operador cultural, pues parece que acaba teniendo interés solo en un "circuito de amigos". En ese sentido, más que el tema de la sostenibilidad, me preocupa la figura del arquitecto como especialista, y para evitarlo se requeriría algún tipo de estrategia de apertura y evitar la autorreferencia en los trabajos de investigación académica.

Quizá sea parte de la propia construcción autorreferencial a la que te refieres, pero creo que ese riesgo no es un problema nuestro, sino de quienes construyen sistemas o procedimientos autorreferenciales sin haber atravesado en ningún momento un diálogo transdisciplinar. Creo que no es nuestro caso, o al menos yo constantemente efectúo de una forma bastante sistemática ese movimiento hacia afuera y después hacia dentro. En ningún momento se convierte en una construcción parada en los procedimientos anteriores, sino que justamente los expande desde la incorporación de nuevos agentes externos autoincorporados. Entiendo el trabajo académico necesariamente como una ficción que recorta aquellos aspectos de la realidad que son intensos, dominantes o pretenciosos, pero a la vez los interpreta, los integra en el discurso anterior para hacer que sean justamente ficciones, no literalidades.

Cierto, pero la construcción de esas ficciones, que en el fondo se trata de la selección de unas cosas excluyendo otras, se transfiere a una agenda más política o ideológica, aunque también tenga una carga operativa. Por ejemplo, resulta un tanto paradójico que en los cursos que llevé a cabo en el GSD arrancamos de una revisita de muchas de las lógicas cibernéticas como metodología operativa, y la carga política de muchos de los trabajos cibernéticos era la transdisciplinariedad, el intercambio total con varias disciplinas o la construcción de un lenguaje común con varias disciplinas. En estos casos, la cibernética se convierte en un lenguaje relativamente opaco respecto a una especie de autoconstrucción ficticia, no para conseguir más intercambio desde la disciplina, sino como un sistema para conseguir innovación disciplinar.

¿De qué tratamos cuando hablamos de disciplina? Yo no me refiero a la cibernética, sino a la arquitectura, una arquitectura actualizada o expandida como campo disciplinar en la medida en que incorpora, entre otras, técnicas de la cibernética, pero sigue siendo arquitectura y sigue rindiéndole cuentas al pasado, a la historia, a las tradiciones y a las formas arquitectónicas existentes. Por otro lado, operar comunicándose con otras disciplinas es una iniciativa que tiene que ver con que, de repente, ciertos campos de conocimiento de la disciplina se vuelven más demandados. El problema de la sostenibilidad alude a esos territorios externos a la disciplina, se comunica con ellos y les roba parte del lenguaje, pero siempre para volver a expandir el campo disciplinar. Todo esto resulta paradójico; por un lado se alimenta del exterior, pero, por otro, construye un aparato interno que se expande. Tengo una confianza plena en que el valor de lo que hago se sustenta fundamentalmente en esa doble acción: ir afuera y volver a construir el interior de la disciplina, y no hacer ninguna de las dos polaridades, ni el mero trabajo sobre la instrumentalización como tal, ni la disciplinariedad como un campo autónomo con una trayectoria paralela. Si se produce algo de innovación en el trabajo, esta tiene que ver justamente con esa oscilación. Lo quijotes de la transdisciplinariedad me tildan de excesivamente autónomo y los de la autonomía de excesivamente transdisciplinar. Creo que este debate polarizado constituye justamente la reducción del problema.

Volviendo sobre el mismo problema pero en unos términos radicalmente distintos. Por ejemplo, si estos cursos de Harvard se plantean en las escuelas politécnicas españolas que proceden de unas culturas muy distintas, desde el punto de vista estrictamente académico, ¿plantearías esa misma pregunta sobre la autonomía de la disciplina en ambos contextos? ¿Mantienes tu autonomía pedagógica o metodológica independientemente de la institución académica en la que estás trabajando?

No, en este sentido soy completamente político. Dependiendo de los contextos, mi discurso sobre el trabajo se vuelve más aparentemente heterónimo, más literal, celebratorio o disciplinar, o, por otro, más reaccionario o historicista. Por ejemplo, en una charla que di en el GSD hice una especie de alegato ultradisciplinar donde parecía estar hablando a ciertos amigos o colegas de aquel contexto y ahora, en Buenos Aires, la última interpretación de mi trabajo es, de repente, asociarlo con una teoría del error. Estos malentendidos son siempre visiones parciales que tratan de atarnos a ciertas tradiciones, a veces a favor y otras en contra, pero tratan de clasificar. Hay cosas de las que yo hablaba fervientemente en el 2000, pero las planteaba de una manera provocativa y claramente cínica, y cinco años más tarde se transformaron en una especie de celebración literal. Por ejemplo, en el caso de la tecnología, en el 2000 planteé el curso Technologies of Habitation [Tecnologías del habitar], donde se hacían casas y se citaba la máquina de habitar con un discurso ultratecnológico. Después vino otro curso que se llamaba Emergent Technologies [Tecnologías emergentes] que se transformó en una especie de celebración literal de la tecnología en trabajos disciplinares

basados de una forma muy literal en una idea de que la arquitectura es pura tecnología; o en otro curso donde se celebró la relación con los ingenieros y sostuve que la arquitectura era ingeniería.

Si lo entiendo bien, no estás planteando tu actividad académica en términos de investigación científica, tan de boga estos últimos años en la academia, sino más de desplazamientos. En tu sabotaje sistemático de cualquier intento de estabilizar la estructura de trabajo, lo que sería la estructura más clásica de la investigación académica, estableces una crítica al modelo de investigación *versus* un modelo más filosófico teórico que tiene que ver con el desplazamiento de los modos de pensar, más que en un contenido determinado de pensar u operar en el caso del diseño. Pero si hablamos un poco más de contenidos determinados, una de las cosas que a mí me estimuló era volver a hablar de la ciudad cuando parecía que se había abandonado todo el discurso sobre ella. En tus investigaciones has trabajado mucho una escala intermedia, desde los barrios cerrados hasta grandes rascacielos, megaestructuras o miniciudades, y eras muy consciente de que se trataba de una escala muy operativa; siempre acabas volviendo a esa escala. Como laboratorio de trabajo, parece que siempre te ha interesado la escala de arquitectura urbanística. ¿Por qué crees que es que te interesa esa escala? ¿Es algo puramente circunstancial, una casualidad logística?

La razón por la que me interesaban las grandes escalas en la época del curso Landscape Urbanism [Urbanismo paisajista] que desarrollé en la Architectural Association de Londres,¹⁷ es muy diferente a la de por qué me interesan ahora. Me doy cuenta que mis propios errores, o al menos de lo que creía que era un campo muy fértil que de repente se convirtió en un cliché, pero me interesan ahora porque se parecen más a las razones por las que me interesaron en un principio, que tienen que ver con la idea del edificio grande, con la idea de que en ciertas escalas los problemas y los límites de la arquitectura se superan como disciplina estética o representacional. Me interesa la capacidad que tiene esa escala de trabajo de producir artefactos cuasi naturales, pero no en su sentido naturalista, sino en que contienen cierta indiferencia, como objetos que se manifiestan como una presencia, donde el objeto existe más allá de los sistemas de valoración críticos y estéticos o solamente culturales que tienen que ver una presencia más allá de lo puramente humano. En ese sentido, me interesa trabajar sobre grandes escalas, porque son oportunidades bastante literales que no tienen tanto que ver con el registro sistémico. Dentro de este problema, es como si lo sistémico fuera un medio necesario para construir un tipo de configuraciones que más allá de la historia. Se trata claramente de un instrumento interno, no un mecanismo de mediación o de comunicación transdisciplinar, sino una especie de condición interna del objeto sublime.

Sí, pero esta condición trascendental que persigues, ¿tiene que ver con la escala o con el resultado de una sistematicidad aplicada a una creación material de una cierta manera? Puede que el papel de la escala tenga otro papel más político.

En lo que se refiere al papel de la escala, el material de trabajo, o el programa de trabajo si se quiere, tiene que ver con una vocación de encontrar las cosas existentes que me interesan. En cierto tipo de intervenciones, hechas más o menos rápidamente en gran escala, creo que ya tienen un potencial, y me gusta especialmente la fricción que se genera al trabajar con material supuestamente banal y no tanto con una especie de lugar sin restricción.

¹⁷ Véase: Mostafavi, Moshen y Najle, Ciro, *Landscape Urbanism: A Manual for the Machinic Landscape*, Architectural Association, Londres, 2003.

¿Pero por una provocación política o por operatividad?

Por ambas. No creo que sea tan provocativa, pues existe toda una historia de ese tipo de búsqueda, de trabajo sobre materiales banales y objetos encontrados; me interesa formar parte de esa historia, de ese tipo de actitud cultural que resulta provocativa por el hecho de quedarse fuera. Pretender ser provocativo por el mero hecho de serlo no me lo parece tanto a estas alturas. Aunque hay cierto interés por situar el discurso en ciertos contextos culturales, a un nivel interno también me interesa la dificultad que plantea. Me interesa tratar un mal material como si tuviera valor porque genera mucha dificultad en el trabajo —de otro modo sería demasiado sencillo— y en la enseñanza está bien tener una mayor fricción a la hora de operar. Me interesa la provocación que esto puede llegar a tener, pero más su problemática, su dificultad.

Digamos que la resistencia que planteas es un motor de invención más potente que el verse acompañado de material venerable.

Sí, tal vez porque es menos reductible a la belleza.

Volviendo un poco a la pregunta sobre la autonomía, pero más desde un punto de vista profesional que académico. En una conversación con Iñaki Ábalos acerca del futuro de la disciplina, decía que a corto o medio plazo los discursos hipersimplificados van a ser más operativos. La arquitectura del titular o del diagrama sintético no operativo es una síntesis cerrada del proyecto que permite operar en situaciones de alta complejidad. La cultura que arrancó en la década de 1990 ambicionada ser políticamente operativa en entornos de alta complejidad, implementando la complejidad en los modelos. Se llevaron a cabo una serie de invenciones conceptuales e instrumentales que aparentemente permitían lidiar con más variables, con más simultaneidades, con modelos más dinámicos, etc. Quienes llevaron más al límite esa complejidad del modelo, con el tiempo han demostrado ser absolutamente incapaces de lidiar con complejidades externas a sí mismas desde el punto de vista profesional, y los más inteligentes y mejores arquitectos se han retirado rápidamente de estas posturas y han renunciado parcialmente al discurso de la complejidad para entrar en otro tipo de discursos más políticos o culturales. ¿Cuál es tu intuición respecto al entorno más profesional o más político de la arquitectura en cuanto a la complejidad? Simplificación mucho, creo que habría tres modelos: un primero, el hipersimplificado; un segundo, el moralista, que sería el paramétrico, y que viene a ser una visita del *high tech* que intenta conseguir un hipercontrol en los elementos de alta complejidad; y un tercero, el subversivo cultural, donde enmarcaría más tu trabajo, que no ambiciona el hipercontrol ni la oportunidad o el oportunismo mercantil en la simplicidad, sino que utilizan la simplicidad para promover algún tipo de innovación o de invención tipológica.

De los tres, el segundo discurso se cae por su propio peso, en el sentido que se vuelve profesión, como hicieron SOM o Norman Foster en su época, o una nueva actualización del mismo modelo. Este modelo tiene mucho éxito comercial, pero ha conseguido su éxito intelectual gracias a diversos malentendidos; creo que le queda poca vida y forma parte del devenir de la arquitectura comercial.

Sobre el primero, creo que es una vuelta literal, un movimiento a contrapelo de lo que parece no haber funcionado de la cultura de los últimos quince años y que oportunistamente está capturando el mercado, incluso la academia. A mí no me parece tan mal, es simplemente una posición viable en este momento, pero eso no implica una renuncia a los valores culturalmente transformadores de lo que se viene haciendo, sino que, en todo caso, significa otro tipo de sabiduría, no sólo política, de cómo se comandan los instrumentos. No tener

aparición de complejidad ahora es un trabajo. Los proyectos que más me interesan ahora no tienen esta aparición de complejidad, pero sí son complejos. No son literalmente contrarios a la idea de complejidad, pero contienen un trabajo más laborioso que es producir una aparición de simplicidad. Quizá la hipersimplificación sea una especie de táctica momentánea o de reconfiguración del tercer modelo que mencionas, el subversivo cultural, pues en la medida en que es demasiado explícito, creo que es marginal; o mejor dicho, puede no ser marginal, pero se puede volver comercial, una impostura.

Me siento más cómodo y más operativo en entornos de cierta abertura y me preocupa mucho la especialización, que tiene que ver con la idea de estilo y de técnica. Esta categorización cerrada de los arquitectos es algo que empobrece; y digo esto desde una posición muy clásica, la del arquitecto generalista.

Lo que comentas de hacer que una cosa compleja sea simple, no lo leería sólo en clave interna, sino que lo reestablecería como operación externalizante del trabajo, de comunicabilidad para los no expertos en ciertas operaciones complejas, de modo que puedan retroalimentar los procesos.

Se trataría de llevar a cabo una construcción disciplinar que se expanda no solo mediante derechos, sino mediante datos externos y que la retroalimentación se produzca introduciendo exterioridades de una manera receptiva. La preocupación principal sería cómo hacer para no convertirse en autorreferencial.

Volviendo al tema de la simplicidad, un tema muy visible, creo que si se encara desde la lógica sistémica o literalmente como un problema de simplicidad aparente, me parece interesante por la oportunidad o las articulaciones profesionales que tiene. Algo que me interesa últimamente y que creo que está emparentado con la idea de simplicidad, es la idea de irreductibilidad o de síntesis. Desde lo puramente operativo me interesa seguir trabajando procesualmente, que el producto no sea deduzca del proceso. Construir procesos de proyectación que desde el inicio estén planteados para llegar al punto en el que la lógica interna ya no tenga validez para justificar el objeto y que aparezcan lógicas externas, incluso como una cuestión de imagen y de figuración. Mi trabajo con las morfologías tenía que ver con la idea de la figura, y no sólo con la idea del proceso. En otro curso que desarrollé en el GSD de Harvard, los proyectos estaban desarrollados como sistemas, pero también tenían la lógica del enclave. Entonces todos los proyectos trabajaban con la interioridad del sistema y del proceso de producción, pero finalmente se conformaban con la idea de una especie de manifiesto sobre la ciudad en una clave de proposición sintética muy simple de comunicar, pero también como objeto. Los proyectos de ciudad que hicieron los alumnos a diferentes escalas eran literalmente objetos edificios grandes, algo que tiene que ver con el problema de la "grandeza" que planteaba Rem Koolhaas,¹⁸ pero con una vocación de síntesis y de simplicidad, no en el sentido de la simplificación o de la reducción, ni como funcionamiento o aparición, sino como un acceso o momento de irreductible proceso.

En los cursos cada vez me interesa hablar más del resultado. Existen figuras que ayudan en todo esto: la idea de manifiesto, de ciertas figuraciones naturalistas o la cuestión del perímetro en los proyectos, e incluso con cuestiones de acceso a un orden simple. Me interesa el problema de la estructuración, que se vincularía con esa idea de simplicidad, de los momentos en los que el proceso se disipa completamente y se vuelve estructura, ese momento sintético en el que el proceso queda muerto, cerrado, pero porque literalmente sea un sistema cerrado, sino porque se manifiesta como un objeto sintético.

¹⁸ Véase: Koolhaas, Rem, "Bigness, or the Problem of Large", en Koolhaas, Rem y Mau, Bruce, *op. cit.*, págs. 495-516 (versión castellana: *Grandeza, o el problema de la talla*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2011).

En el fondo, en esta revelación de síntesis que se convierte en una especie de proceso en algo con cierta autonomía presencial y organizativa en clave más disciplinar, ¿hasta qué punto juega un papel la autoconsciencia? ¿Se trata de un proceso de revelación o un proceso provocado con prejuicios respecto al tipo de síntesis que buscas?

No es ninguna de las dos, sino que suele ser una construcción paralela que opera en una dimensión superior, pero que no es ni un encuentro ni una prefiguración. Es como plantear una doble construcción: procesual, sistémica, sistemática y orientada a la investigación, pero que aparentemente tiene un final abierto, por un lado; y, por otro, cultural, históricamente determinada, figurativamente clara, incluso muy provocativa o dogmática. Es un proceso que se retroalimenta mutuamente.

Trabajar en líneas paralelas que conservan su discrepancia con otras líneas, como formatos o medios de trabajo, y donde ciertos discursos permiten un cierto tipo de trabajo en diferentes registros que, en realidad, son disímiles y se transfieren información, pero que son irreductibles el uno al otro. Continúo trabajando de modo que el núcleo del trabajo reside en el trabajo sistémico, y donde los trabajos paralelos a ese núcleo siguen siendo secundarios.

LLUÍS ORTEGA ENTREVISTA A FRANÇESC MUÑOZ

Hace un tiempo me lanzaste el reto de pensar sobre el posturbanismo. Me gustaría que desarrollases un poco por qué decidiste utilizar este término y cuál era tu expectativa al respecto.

Creo que seguramente el prefijo ‘post’ ha sido tan criticado por haberse abusado de él, al igual que sucede hoy, por ejemplo, con el término ‘sostenibilidad’. Sin embargo, por ser tan inmediato y descriptivo creo que el ‘post’ todavía tiene su interés. Por “arquitecturas posturbanas” entendía lo urbano como lo propio de la ciudad después de todo un siglo XX consagrado a la urbanización —que arranca con la urbanización en Europa, que después de II Guerra Mundial explota a otros ámbitos, como Latinoamérica, y que en el último tercio de siglo se globaliza y alcanza Asia y África—, y no tanto a la ciudad; la ciudad sería, pues, parte de este trabajo urbanizador sobre el territorio planetario. En el momento actual, debe plantearse desde qué principios inspiradores y desde qué claves debe pensarse la arquitectura como máquina de creación de sentido a partir de la urbanización, de lo construido. Existen momentos de fractura, momentos para repensar la disciplina dentro de la historia, unos muy claros que todos conocemos, como *La Carta de Atenas* o las propuestas urbanas de Frank Lloyd Wright.

Al organizar el seminario sobre arquitecturas posturbanas¹⁹ intuía que nos encontrábamos en un momento en que algunas ideas estaban en ebullición, aunque no todas ellas eran igualmente buenas o potentes. Existían varios filones —la idea de sostenibilidad, de participación ciudadana asociada a procesos de construcción del territorio, etc.— y en el curso se trataba de especular sobre una “arquitectura posturbana”, en el sentido de saber cuál sería esa arquitectura que resulta después de la ciudad, después de esta arquitectura que hizo la ciudad del siglo XX, intentar averiguar cuáles iban a ser los escenarios de su trabajo. Debemos repensar que ocurrirá con las arquitecturas de la costa, de los *resorts* turísticos, de los *downtowns*? En el caso europeo, los centros históricos y los frentes marítimos constituyen los laboratorios desde los que poder repensar la ciudad, del mismo modo que las periferias residenciales del *urban sprawl* [esparcimiento urbano] fueron quizás uno de los filones que más claramente mostraron la globalización del último tercio de siglo XX, aunque durante todo el siglo XX ya habían formado parte de la cultura norteamericana o anglosajona del norte de Europa. Es durante el último tercio de siglo cuando se globalizó el *urban sprawl*, incluso en aquellos territorios reserva del urbanismo de alta densidad, como es el caso de la costa mediterránea. Por tanto, la idea del seminario era intentar ordenar todos estos territorios y paisajes de la arquitectura y aquellos temas que estaban en ebullición para ver si alguno de ellos, o todos, o ninguno, tenían el potencial necesario para poder repensar una arquitectura —si no nueva, al menos posturbana— que nos permitiera pensar un escenario urbano después de la ciudad.

La pregunta venía justamente tras interrogarme si nos encontrábamos en un escenario posturbano o reurbano, porque la idea de que el urbanismo ya no constituye un instrumento —una idea que lanzó Rem Koolhaas con mucha potencia—,²⁰ provocó un

¹⁹ El seminario “Arquitecturas posturbanas. Escenarios sobre el futuro de la ciudad” se celebró en el Museu d’Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en mayo/junio de 2010. Coordinado por Françesc Muñoz, el seminario contó con conferencias de Jordi Borja, Carlos García Vázquez, Andrew Kirkby, Lluís Ortega, Pablo Ciciolella, Camilo Restrepo y Willy Maas.

²⁰ Véase: Koolhaas, Rem, *La ciudad genérica*, op. cit.

verdadero terremoto en el interior de la disciplina. Sin embargo, creo que muchos de los portavoces de esta hipótesis la ponen en tela de juicio en el momento en el que tienen de volver a pensar los mecanismos y las escalas de intervención relevantes para los problemas más urgentes desde el punto de vista territorial, energético, social, etc. Es decir, que la capacidad o la escala de la arquitectura relevante para estos problemas muchas veces va más allá de la edificación y, por tanto, de la reconstrucción del discurso sobre lo urbano; de ahí que lo posturbano sea un concepto un tanto tensionado, pues implica un tipo de final de lo urbano, y quizás podría repensarse el término como una revisita de lo urbano...

En el seminario me interesaba mucho escaparme de cualquier juicio nostálgico (en ese sentido, el prefijo 're' se presta a ello), y en el contexto europeo el prefijo 're' está cargado de nostalgia. Estoy de acuerdo con tu planteamiento, pero en aquel momento me parecía que era más claro el 'post' y también, por qué no decirlo, tenía más potencia, era más atractivo. La idea de reurbanizar me parece demasiado cercana a la idea de recuperación, a una visión historicista que creo que está más que agotada.

Podría decirse que tu trabajo siempre se articula alrededor de crisis. Una de las ideas que habías desarrollado alrededor de la crisis fue la *urbanización*,²¹ y ahora el posturbanismo; en el fondo, ambas todavía no reconocen de una manera explícita, ni articulan de una manera muy directa, la crisis real en la que nos encontramos en estos momentos. ¿Cuál es tu perspectiva al respecto? ¿Cuáles serían los focos de tensión? Al igual que en un momento dado parecía que con la *urbanización* los procesos de consumo articulaban nuevos procesos de socialización, seguramente la crisis actual demanda reenfocar la reflexión. Sin caer en discursos moralistas, que parece que son los que imperan en estos momentos, ¿cuáles podrían ser los articuladores de nuevas teorías urbanas?

El razonamiento anterior a la crisis buscaba respuestas a partir de las posibilidades que abría la pregunta crítica. Por ejemplo, en el caso de la *urbanización* se trataba de un discurso más crítico, aunque en el estudio se hablase de procesos de especulación urbana, como los casos de Berlín, Londres, Barcelona o Buenos Aires, que en este caso servía como prototipos de otras muchas ciudades: Buenos Aires simbolizaba la gran megápolis descentralizada, Londres y Berlín las metrópolis clásicas evolución de las antiguas capitales imperiales y Barcelona la ciudad mediana que hace un salto de escala gracias al urbanismo y a las celebraciones y acontecimientos globales. Detrás de todas estas ciudades había muchas otras, pero ante todo el discurso de la *urbanización* llama la atención primordialmente sobre los aspectos culturales. A pesar de que se hace una denuncia de los procesos económicos, el discurso se dirigía finalmente hacia intentar evitar la repetición hasta la saciedad de los procesos de "copia y pega" entre ciudades y abogar por mantener las diferencias que existen entre ellas. En el caso de las arquitecturas posturbanas que yo reclamaría, se trata de un discurso más político, entendiendo el arte de hacer ciudad, el urbanismo, como un ejercicio político que debe asentarse sobre nuevas bases, cuando las que ya se han utilizado han dado todo lo que podían dar. En cambio, la vía abierta con la reciente crisis económica exige unos nuevos planteamientos. La crisis que sufrimos en España estaba más que anunciada, y por ello afecta más a los territorios mediterráneos —como España, Portugal o Grecia—, pues se trata de países con economías en las que la reinversión se concentra en el sector de la construcción del territorio. Además, podría establecerse una genealogía, que simplificando un poco sería: en la década de 1960 se colonizan las playas (que no las costas) con los primeros

²¹ Véase: Muñoz, Francesc, *Urbanización: paisajes comunes, lugares globales*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

flujos turísticos; en la década de 1970 se colonizaron las costas, en las de 1980 y 1990 las montañas (con los deportes de invierno), y a finales de la década de 1990 los espacios entre ciudades, el espacio agrícola, el territorio periurbano, que dejó de serlo para pasar a ser otra cosa. Aunque parezca que está parado, en realidad este proceso de colonización sigue en marcha, lo que ocurre es que ya no se produce aquí, en España, sino que se trasladó a la frontera libia o a Marruecos hasta que el estallido de la inesperada crisis política de los países árabes que ha afectado a sus economías (hay un momento clave, cuando se le perdonan todos los “pecados” al presidente libio Muamar el Gadafi, momento que fue acompañado de la inversión italiana que abarca desde el Adriático hasta la costa libia). Por tanto, las fronteras de esta economía basada en la construcción del territorio se han ido desplazando. Esto no quiere decir que este fenómeno no se produzca en otros lugares de Europa; se produce, pero en países como el Reino Unido o los países escandinavos existen otros modos de reinversión y de retroalimentación del proceso. Así, con la llegada de la crisis, una crisis que afecta principalmente al sector de la construcción, el impacto es total en las sociedades basadas en la construcción del territorio.

Volviendo a la pregunta que me formulabas acerca del discurso, así como *Urbanización* se centraba en la cultura y la fisonomía, en el orden visual del paisaje urbano, el discurso de las arquitecturas posturbanas se enfoca hacia las políticas. Ninguno de los dos discursos presta demasiada atención a una serie de temas que ahora están emergiendo, como los procesos de participación ciudadana o los temas de sostenibilidad autogestionada, temas que sí pueden constituir respuestas con una raíz económica muy clara. Creo que esta crisis económica ayuda a replantear el tema de la participación de una forma nueva, aunque aún no se ha acabado de visualizar claramente.

Sin embargo, las dos vertientes económicas que mencionas —la participación ciudadana y la sostenibilidad autogestionada— son de ámbito local.

Son locales porque los lugares tienen la ventaja de ser pequeños, de permitir hacer experimentos sin tanto riesgo. Nos encontramos en un buen momento para las experiencias de autogestión económica y ambiental, y de participación ciudadana, que durante los últimos 30 años han sido meramente consultivas o cosméticas. Para mí el problema de estas experiencias consiste en intentar colocar, a veces forzosamente, mecanismos de participación en un momento muy concreto de la construcción urbana, en la toma de decisiones sobre un proyecto, cuando en realidad podría hacerse en otros momentos, como en la diagnosis o en la valoración. La ausencia actual de un motor económico hace que sea más fácil plantear procesos de participación, y esto nos conduce, en palabras de Paul Virilio, a la velocidad como una de las causas explicativas de todos estos fenómenos;²² es decir, si se toca la tecla de la velocidad, muchos de los parámetros cambian. De haber habido menos velocidad, quizá ciudades como Dubai o Astaná nunca hubiesen existido, ni se habrían erigido como modelos urbanos de finales de la década de 1990. El auge de la arquitectura icónica se explica en gran parte por la voracidad de estos ciclos urbanizadores tan fuertes y potentes de creación de nuevos urbanismos, por la velocidad de unos procesos que ahora han desaparecido de golpe. Sin embargo, también ha quedado claro que no se producirá ninguna respuesta innovadora a la salida de la crisis, o al menos hasta ahora ninguna ha tomado fuerza. Hubo un primer momento en el que todo el mundo —me refiero a los grandes operadores y los sectores económicos con capacidad para transformar el territorio— tenía claro que era necesario refundar el capitalismo. Ahora todo el mundo está en *stand-by*, con el dinero guardado, los paquetes de suelos urbanizables preparados para dentro de quince

²² Véase: Virilio, Paul, *La Vitesse de libération: essai*, Éditions Galilée, París, 1995 (versión castellana: *La velocidad de liberación*, Manantial, Buenos Aires, 1997).

años. Nos encontramos en un momento en el que hay que repensar muchas cosas, pero tengo la impresión que sólo una parte de la población está por la labor de repensar a fondo las cosas.

Pero esto siempre ha sido así, a excepción de las crisis provocadas por las grandes guerras. Sin embargo, ha llegado a un punto en que la crisis está empujando justamente a hablar en clave política y participativa a una parte de la población que nunca había participado, o al menos en los últimos diez años.

Pero para ir cerrando temas, en los cursos que llevé a cabo en la Graduate School of Design (GSD) de Harvard University, el primer año planteé un ejercicio de curso en un solar en Brooklyn, en Nueva York, donde no había nada (un gran vacío urbano dejado por una infraestructura en desuso), y el segundo planteé lo mismo en Valencia, el vacío dejado por el soterramiento de una línea ferroviaria. En ambos casos, la investigación, la especulación y los trabajos recogían gran parte de la tradición disciplinar sobre la ciudad ideal, la ciudad utópica, la tabula rasa, etc. Sin embargo, en el último año se planteó un proyecto muy diferente, un ejercicio en el Ensanche de Barcelona, en un tejido consolidado y que no se podía tirar a tierra. No había vacío urbano, y el tejido urbano debía reconstruirse y reciclarse para articular nuevas maneras de urbanizar. La resistencia del contexto fue muy distinta que en los otros casos en los que había un perímetro más o menos consolidado, un clima, una cultura y una economía, pero donde el lugar físico era básicamente un solar plano. En el caso de Barcelona no lo había, sino que lo que había era todo un tejido. Fue muy interesante, todo un reto, pues la arquitectura está poco preparada para trabajar en ámbitos de tanta resistencia, sobre todo con los instrumentos que la propia disciplina ha ido desarrollando y que son de clave formal, operaciones de bisturí. Tengo la intuición de que hay todo un mundo sobre el que poder repensar la idea de urbanización, no en clave de desarrollo, sino en clave de reciclaje, que tiene mucho recorrido, sobre todo ahora y por muchas razones (razones de colmatación de la urbanización territorial, razones económicas, razones de consciencia social sobre los procesos de gasto y de consumo). ¿Qué piensas tú sobre este tipo de situaciones? No me refiero exclusivamente a Barcelona, ciudad que constituye un buen laboratorio, pues se trata de un territorio muy cerrado, con poco suelo disponible, al menos aparentemente. A pesar de que creo que esto tiene un largo recorrido, sin embargo si uno escucha las diferentes propuestas urbanas de los distintos equipos que trabajan desde las instituciones, pocas veces proponen este tipo de intervención; continúan con la misma mentalidad de la nueva planta, de barrios nuevos en diferentes zonas de la ciudad.

Hace un tiempo preparé un material para un seminario que venía a decir que se produce un conocimiento deficitario del concepto de reciclaje. A partir de esta reflexión, quise acotar el concepto y busqué ejemplos muy claros que permitiesen identificar un “gesto” de reciclaje, independientemente de la escala de la situación. Surgieron ejemplos interesantes de reciclaje en función de la morfología y la función. Se puede reciclar la forma conservando la función, o también introduciendo funciones nuevas. Por ejemplo, a un CD de música se le puede introducir un programa nuevo (el viento) en lugar del antiguo (la electricidad) para que cumpla una nueva función, como ahuyentar pájaros; también puede cortarse por la mitad para hacer de él un posavasos. Para reciclar pueden combinarse la forma y la función de diversas maneras. Por otro lado, había un concepto muy interesante que yo llamaba “efecto multiplicador del reciclaje”, aquello que se consigue reciclando algo. Creo que todo no se realiza este ejercicio conceptual y se banaliza mucho la idea de reciclaje (mantener en lugar de tirar lo que tienes). Por tanto, aquí queda mucho camino por recorrer, porque podían surgir diferentes modalidades de reciclaje urbano, y que existiese una especie de receta. Sabemos

cómo hacer espacio público en la ciudad compacta: tenemos un conocimiento, un *know-how* que da pistas, una paleta para hacerlo, para operar sobre el espacio público. Sin embargo, no existe un recetario, un libro de instrucciones, para operar con el reciclaje urbano, y estaría bien tenerlo. Creo que sería un trabajo futuro bonito constituir una serie de grupos que puedan reflexionar y llevar a cabo una especie de taxonomía.

Volviendo un poco al principio de la conversación, hay momentos de crisis en los que se inaugura una nueva manera de hacer las cosas; es posible que el reciclaje sea una nueva manera de hacer las cosas en lugar de algo anecdótico, como colocar una pantalla verde a una fachada o medianera. Se trataría de una taxonomía parecida a la de los estándares de Le Corbusier, que inauguran una nueva mirada sobre la repartición de los usos del suelo. En estos momentos, en temas de reciclaje vamos un poco a ciegas porque operamos con un código abierto. El código abierto es muy estimulante, pero es imprevisible: a veces sale bien, otras veces mal. El problema reside en que la ciudad compacta no ofrece muchas oportunidades para la equivocación, pero no porque no haya mucho espacio (como dirían algunos arquitectos), sino porque esa ciudad compacta actual es muy diferente a la que teníamos hace cincuenta años, pues ahora no encontramos con dos índices de cambio: el turismo global y las migraciones transnacionales.

Creo que debe aprovecharse todo. Seguramente el reciclaje del Ensanche de Barcelona deba ser muy distinto al de la franja urbana periférica, pero esta reflexión apunta a que ya estamos pasando de la escala de la arquitectura y del propio urbanismo para llegar a la de la planificación territorial. Deberíamos tener unas directrices generales lo suficientemente flexibles como para modelar estos conceptos y adaptar las necesidades a una serie de territorios tipos, una especie de catálogo de territorios interesantes donde poder actuar. Por ejemplo, el suelo no urbanizable se está llenando de elementos urbanos (aunque no en su sentido literal), como prisiones o *campigns*. En un estudio de impacto de integración paisajística para la Generalitat de Cataluña, identificamos más de 6.000 intervenciones de este tipo en cuatro años, 6.000 trocitos de ciudad trasladados a suelos no urbanizables. Al hacer el estudio nos encontramos con que el suelo no urbanizable estaba plagado de urbanización, como, por ejemplo, antenas para telefonía móvil (el mapa de telefonía móvil se encuentra fuera de la ciudad y no tanto en los núcleos urbanos). Por tanto, existen otros muchos territorios con código abierto. En líneas generales, tendríamos que disponer de una taxonomía de la forma de actuar teóricamente sobre el territorio de reciclaje, y después cruzarlas con modos de actuar sobre diversos tipos de territorio. En cada lugar pueden modularse estas formas de hacer para llegar a un resultado de mayor calidad y complejidad. Sin embargo, creo que en realidad se hace al revés; por un lado se abusa de las ideas comodín que permiten resolver fácilmente lo más complejo; por otro, no se cruza con el perfil del territorio, de modo que uno se encuentra el mismo elemento en lugares donde la solución debería ser muy diferente. Todo este fenómeno puede apreciarse muy claramente en el espacio público: en centros urbanos de ciudades medianas y en zonas de barrios nuevos de municipios pequeños colindantes con espacios naturales uno se encuentra con el mismo tipo de banco, la misma solución de espacio público, cuando debería ser mucho más “salvaje”, menos urbanizado. En resumen, existen dos parámetros importantes: primero definir de manera teórica la paleta de intervención (esa taxonomía en la que el reciclaje podría ser uno de los conceptos) y después cruzarla con diferentes tipos de territorio donde se tendrían que modular. Creo que después de tantos debates, corrientes, discusiones, etc., deberíamos disponer de algo más tangible, aunque fuese con vacíos y dudas.

Para cerrar querría acabar con una reflexión de ámbito más académico, de investigación si quieres. Al menos en el ámbito de la arquitectura, tras la infección del discurso de la sostenibilidad en toda la universidad, sobre todo en la norteamericana,

se ha producido una explosión de un discurso a favor de la transdisciplinabilidad. Yo soy bastante crítico después de haber sido bastante entusiasta durante un tiempo, porque pienso que lo que finalmente debería ser transdisciplinar, en realidad se convierte en un vaciado de disciplinas y de falta de especificidad. Los tres cursos que he impartido en Harvard University tenían una vocación muy disciplinar; se trataba de unos cursos de y para arquitectos, pero encuentro que muchos de los temas tratados deben ser objeto de un discurso más complejo, que no puede hacer referencia exclusiva a la arquitectura. Desde tu experiencia concreta, ¿cómo articularías el tema de la transdisciplinabilidad de modo que no se produzca un vaciado de la especificidad de cada disciplina?

La multidisciplinabilidad forma parte de la realidad actual, y seguramente porque se trata del proceso más fácil para introducir veracidad a los procesos de acumulación de capital desde el siglo XIX. Con la Revolución Industrial apareció la figura del experto, y más en ámbitos como el territorio y la ciudad. Hacia 1870, los estudiantes de ingeniería de las escuelas francesas tenían asignaturas de Bellas Artes, pues se entendía que el ingeniero era un artista. En todo el proceso de derribo de las murallas de las ciudades y de su urbanización —no solo la construcción de viviendas, sino también de las redes, el alcantarillado, la iluminación, los puentes, los viarios, etc.—, se produjo un reparto del pastel del negocio urbano. Los arquitectos se encargarían del decoro, del embellecimiento y del diseño de la ciudad y de la arquitectura, de la obra construida y de sus espacios; los ingenieros se quedaron con toda la obra pública. A partir de entonces, desaparecieron todas las asignaturas de Bellas Artes de los planes de estudio de las escuelas de ingeniería: los ingenieros ya no necesitan ser artistas. Con todo esto me refiero a que se trata de movimientos con una enorme inercia. En la década de 1990 se produjo un debate sobre hasta dónde tenían capacidades los expertos. Cuando un arquitecto tiene que enfrentarse con la reurbanización de un territorio —con un río, un valle, un vertedero, etc.—, uno se percata de que es necesario tener al lado un botánico, un geógrafo, un agrónomo, etc. Es decir, la multidisciplinabilidad pertenece a la realidad que nos rodea y, por tanto, nos haría falta una especialidad posnormal —según la noción de ciencia posnormal de Silvio Funtowicz y Jerome Ravetz— que reconozca dicha complejidad. Volviendo a tu pregunta, sería un gran error pensar que se obtendrán mejores resultados simplemente por el hecho de tener gente diferente a tu lado. Eso no lleva a ninguna parte más que al vaciado disciplinar, a una desorientación de los estudiantes, e incluso peor, a una cosmética de la transdisciplinabilidad. La solución pasaría por una pregunta doble: ¿cuántos expertos distintos son necesarios según el territorio y problema al que hay que enfrentarse? Y, ¿en qué momento son útiles? Por poner un ejemplo, seguramente un proyecto de paisaje en un territorio periurbano deba arrancar con un geólogo o un botánico. Sin embargo, más tarde llegará un momento en el que estos ya no serán necesarios. Deberíamos tener un manual de instrucciones de cuándo se necesita un experto u otro, y sería necesario también tener otro experto en coordinar el tempo de la transdisciplinabilidad, una formación que debería introducirse en los planes de estudio. Mientras la transdisciplinabilidad sea *amateur*, cada uno se lo cocina y va aprendiendo a trompicones según su experiencia y finalmente dependerá mucho del equipo.