Editorial

Territorio, técnica y ciudad son tres vértices de la disciplina arquitectónica que recorren la tercera propuesta de **Palimpsesto** y recogen la clasificación de la obra de Paulo Mendes da Rocha que aparece en la extensa entrevista que publicamos, tras la generosa acogida que nos dispensó. En sus realizaciones, la técnica al servicio de la arquitectura es capaz de encontrar su mejor disposición en el territorio y ponerlo en valor, así como de articular a su alrededor nuevos episodios urbanos.

La carga heroica que se asocia en ocasiones a la arquitectura brasileña aparece con delicadeza caligráfica en la propuesta de Álvaro Siza para la fundación Iberê Camargo en Porto Alegre. Nos hallamos frente a arquitecturas que nacen de certezas y que expresan su realidad técnica y funcional para transformar un lugar.

No es casual la recurrencia del uso del hormigón como material y procedimiento de construcción en estas arquitecturas. La verdad a la que remite, nos acerca también a su proceso constructivo como sucede en muchas de las arquitecturas argentinas del pasado siglo tal y como recoge la reflexión de Fernando Díez. El hormigón como resultado de una acción tiene en la ausencia de la madera del encofrado su origen constructivo y una gran carga evocadora que nos remite desde a las geometrías de los fluidos hasta la oculación y al deseo.

El solape del discurso contemporáneo con arquitecturas y propuestas con cierta carga utópica, tiene en las instalaciones del Laboratorio de “Politics of fabrication” una vertiente más propositiva generada desde la sofisticación de las herramientas contemporáneas. Esta contraposición que plantean Nuria Álvarez Lombardero y Curro González de Canales invita a la relectura disciplinar de lo existente.

De una manera muy distinta Helio Piñón nos propone su mirada “purovisual” a la casa Alvarez de México DF que recogemos íntegramente como un paréntesis silencioso al contenido de este número.

La atmósfera doméstica a la que nos traslada, enlaza con la descripción de Elena Fernández de la gestación de la casa Schröder como resultado de una relación sintónica entre arquitecto y cliente que tendrá su réplica en el número 4.

Por último, y cerrando el número, Oriol Bohigas nos regala su reflexión sobre la situación de la profesión y de los estudios de arquitectura, donde encontramos sin duda ese acento en algunos de los vértices disciplinares con los que nace el número pero también la transgresión de una mirada siempre lúcida.

PALIMPSESTO

TERRITORIO, TÉCNICA Y CIUDAD

03 Diciembre 2011

Dirección
Carlos Ferrater y Alberto Peñín

Redacción y diseño gráfico
Cecilia Obiol

Colaboradores en este número
Nuria Álvarez Lombardero, Oriol Bohigas, José Luiz Canal, Fernando Díez, Elena Fernández, Francisco González de Canales, Sergio Marques, Paulo Mendes da Rocha, Helio Piñón

Edición
Cátedra Blanca - E.T.S.A.Barcelona - UPC

Impresión
Arts Gràfiques Orient

Depósito legal B-5689-2011
ISSN 2014-1505

V.O. PALIMPSESTO respeta el idioma original de los autores. El papel utilizado para su impresión es ecológico, certificado por el Forest Stewardship Council ®. Las bolsas de celofán en las que se suministra son 100% reciclables. La tipografía empleada, Helvetica Light ®, garantiza una máxima legibilidad con un mínimo gasto de tinta.

© De los textos: sus autores.
Las imágenes han sido cedidas por los autores de los artículos. No ha sido posible encontrar todos los propietarios de sus derechos. Las partes interesadas pueden ponerse en contacto con el editor.

Reservados todos los derechos. Ninguna forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra se puede hacer sin autorización expresa de los titulares.

Paulo Mendes da Rocha

Premio Pritzker 2006

Entrevista realizada en agosto de 2011 en el estudio de Paulo Mendes da Rocha, Sao Paulo

P Inicios-Aprendizaje

¿Cómo, y en qué momento, tomaste la decisión de hacerte arquitecto?

Yo no creo mucho en vocaciones predeterminadas, no consigo imaginar a alguien destinado a ser arquitecto. En mi caso particular, mi formación, digamos que desde mi infancia, está muy ligada a esa idea de la virtud del espacio construido. Yo nací en la ciudad de Vitória, en Espírito Santo, que es un puerto de mar. Un puerto de mar, como es sabido, contribuye de forma decisiva a la educación si uno presta atención de lo que puede llamarse los trabajos del mar, porque el mar no es nada fácil: barcos, puertos, astilleros, grúas, máquinas, comercio... Es una ciudad, una ciudad portuaria muy activa. Y también, por otro lado, con el paso del tiempo fui haciendo otras reflexiones que, de forma natural, me llevaban siempre a esas memorias iniciales sobre la condición de lugar. Los barcos siempre han establecido esas relaciones entre un pequeño lugar y el mundo entero, y yo poco a poco fui tomando conocimiento de ello. Mi padre era ingeniero, y yo me eduqué siempre en esa visión de que las cosas pueden ser construidas; es decir, la naturaleza siempre fue más que simple paisaje, un conjunto de fenómenos, mares, tierra ganada al mar, territorio estable e inestable... Sin preocuparme por la arquitectura o la propia ingeniería como objetivo en sí mismas, casi sin querer las fui estudiando hasta que, llegado el momento en que tuve que decidir qué hacer, me decanté por la arquitectura porque algo me decía que, en relación a la ingeniería, es la gran abertura hacia lo que llamamos proyecto, o sea, la proyección de las ideas para hacer posible aquello que se ha visto antes de que se haga definitivamente, que en mi opinión es la esencia de la idea del proyecto.

En contraposición a la ingeniería me interesó de la arquitectura una cierta dimensión de gran libertad en la cuestión fundamental de qué es necesario hacer, en el sentido más político de las decisiones. Hoy nos quejamos de las ciudades, del desastre urbano; Sao Paulo es un caso muy ilustrativo pero el mundo entero está así. En estas circunstancias es posible ver con claridad que la razón fundamental, el asunto fundamental de lo que llamamos arquitectura se piensa hoy en día en términos de proyecto de la ciudad.

¿La construcción de la ciudad es hoy, y todavía, el escenario de la arquitectura?

La construcción paulatina de la ciudad, poco a poco, por acumulación, sedimentación... Se podría decir

que la primera posición de la arquitectura es evitar el desastre. No se puede imaginar una ciudad perfecta, definitiva, pero si uno no sabe qué hacer siempre puede decidir qué no hacer. Soy consciente de que lo que estoy diciendo es un lugar común, y que en general los arquitectos coinciden con esta idea, pero no está mal que haya algún consenso; que la cuestión principal ya no sea una visión digamos palladiana de composición, simetría, objeto aislado e idealizado, sino el resultado de lo que precisamente es la ciudad. Más o menos ésta fue mi formación. Tanto que hasta hoy me sorprende mi posición de gran respeto hacia las decisiones que debo tomar, que de alguna manera tienen que ver con esas mismas memorias de mi infancia... que ya no son las mismas. Cuando uno evoca un recuerdo cincuenta años después, éste está ahí almacenado porque estaba reservado para el momento oportuno, pero ya es otra cosa, un producto de la reflexión. Nuestra vida es un discurso; no tenemos salida.

Y entonces, después de esta decisión más o menos inducida por la memoria de la infancia, ¿cómo fue tu formación? ¿Cuáles fueron tus maestros? ¿Qué papel jugó Vilanova Artigas?

Estudí en una escuela privada, la universidad Mackenzie. El director hacía una arquitectura digamos clasicista; era el famoso Cristiano Stocker das Neves cuya postura ética influyó mucho en nuestra formación. Era un arquitecto cuya obra ya empezábamos a rechazar, pero su actitud frente a la sociedad, la conciencia de lo que hacía influyó mucho en mi educación. La cátedra de construcción y estructuras, que tenía un gran peso en esa escuela, estaba dirigida por un hombre extraordinario, Roberto Zúculo. Este ingeniero fue el que introdujo aquí el sistema de pretensado. Tenía un despacho importante, calculaba puentes y obra civil, y era un hombre brillante. De él aprendí a desarrollar la limpidez de la visión de aquello que debe ser construido. Por tanto, la inseparable concomitancia entre arte, ciencia y técnica la aprendí desde muy pronto.

Poco después de acabar la carrera fui invitado por Vilanova Artigas para ser su asistente en la Universidad de Sao Paulo, y con esto mi formación se completó porque él era un arquitecto brillantísimo, de un razonamiento límpido, claro, muy bien estructurado, de formación marxista... que tuvo una gran influencia en mi manera de ver las cosas. Podría decir, en resumen, que fui muy afortunado. Tuve mucha suerte en la aproximación a la vida profesional con oportunidades que no busqué por mí mismo.

Empecé a trabajar muy pronto. Me presenté al concurso para el Club

Atlético Paulistano, y lo gané, y esto fue decisivo. No tanto por el hecho de ganarlo, sino porque me puso en la órbita de colegas ilustrísimos con los que empecé a convivir. De hecho Vilanova Artigas me llamó después del fallo del concurso.

Yo tenía 29 años e hice el concurso recién salido de la universidad, sólo para tener una primera experiencia, con absoluta libertad y sin ninguna esperanza de ganarlo. No seguí una u otra corriente, fue un proceso muy intuitivo, fresco. Rescaté esa visión de gran espacialidad construida durante mi infancia frente a los trabajos del mar, y me di cuenta de que el solar era extraordinario, que no valía la pena hacer un espacio cerrado, no me inspiré en otros gimnasios ya construidos. Y presenté esa plaza abierta con los primeros croquis que se presentan a un concurso, un proyecto a escala 1/200...pero ya estaba todo allí. Una vez más tuve mucha suerte, porque los concursos no siempre se desarrollan felizmente; dependen mucho del jurado. Y en ese jurado estaban nada menos que Rino Levi y Plínio Croce. Lo gané y entonces me pregunté: “¿ahora cómo construyo esto?” En la fase de concurso me había asesorado por ese ingeniero del que hablé antes, Zúculo, pero ya en el proyecto tuvo un papel importantísimo el ingeniero Tulio Stucchi, que casualmente fue colega de promoción de Vilanova Artigas. Él desarrolló todo el proyecto de aquella estructura bellísima, exactamente como yo había propuesto de una forma muy básica en el concurso.

Más tarde ese proyecto ganó el Gran Premio Internacional en la 4ª Bienal de Arte, en la sección de arquitectura, y formaba parte del jurado Affonso Eduardo Reidy, que es uno de los arquitectos más brillantes de nuestra historia. Por tanto, de alguna manera acabé rodeándome de un grupo de personajes interesantísimos, siendo aún muy joven. Como en el poema de Edgar Allan Poe, “*coveted by the winged seraphs of heaven*”. Por eso a veces siento que no he hecho lo suficiente, que con todas las oportunidades que tuve podía haber hecho más y mejor.

Hablando de dos figuras como Vilanova Artigas y Reidy, ¿cómo ves ese ámbito recurrente de la crítica, especialmente europea, de distinción entre la escuela carioca y la arquitectura paulista?

Nunca he entendido esa cuestión, seguramente porque nunca me ha gustado. En la obra de Vilanova Artigas y de Reidy es evidente la coherencia de cada uno de ellos. No se trata de que sean o no similares. En la arquitectura el parecido desde un punto de vista formal no es la cuestión; lo importante es la genealogía de la imaginación centrada en la idea y en la disposición espacial sustentada

▼ Club Atlético Paulistano, 1958

por un nítido sistema constructivo. Ésa es la cuestión, aunque no lo parezca. Yo veo tanto en Artigas como en Reidy una gran coherencia, la invención de un sistema, aquello que puede ser tan estimulante para alguien que viene de Europa como Lina Bo Bardi, una auténtica apertura de miras...claro que Lina era una mujer muy inteligente, lo que le permitió desarrollar su universo. Pero lo que yo llamo intuición no es nada que surja de lo absolutamente abstracto. La intuición surge como un elemento fundamental y positivo del proceso de invención, de lo que podríamos llamar el proceso creativo, que convoca lo que debe convocar. Porque cada uno elige su memoria como forma de conocimiento, y en eso se basa la intuición: en escoger los recuerdos adecuados.

Trayectoria profesional

La expresión explícita de la estructura en tu obra es sin duda un tema central. En ocasiones, como el Pabellón de Brasil en Osaka, se manifiesta una poética de la estructura que trasciende el mero acierto técnico. ¿Cómo la incorporas en el proceso de concepción del proyecto?

En la concepción de un proyecto todo surge a un mismo tiempo de una forma inherente al pensamiento humano que es difícil describir. El Pabellón de Osaka, que también fue un concurso, es un ejemplo interesante por la ausencia de programa explícito. La parte funcional del proyecto es muchas veces una herramienta a la que agarrarse para encontrar un punto de partida, pero en este caso ¿cómo y dónde estaba aquello? Así que, como siempre, decidí hacer mi propuesta no para ganar el concurso sino para exponer mis propias ideas para un edificio tan singular. El caso del pabellón del propio país para una exposición internacional es muy especial porque no es otra cosa que una visión necesariamente simbólica de la imagen que uno tiene de sí mismo y que quiere transmitir a los demás: “yo veo el mundo así”. Por tanto me pareció apropiado explotar la idea de nuestro continente tan reciente, 400 años no es nada, y confrontar el hecho de su descubrimiento (y por tanto de la conciencia de su existencia) con su naturaleza amplia, extraordinaria, que no se sabía que existía. ¡Como si fuese un nuevo planeta! Nuevas personas, nuevos temas de conversación, aquellos indios nativos, incas, aztecas...una maravilla.

Lo que yo llamo intuición no es nada que surja de lo absolutamente abstracto. La intuición surge como un elemento fundamental y positivo del proceso de invención, de lo que podríamos llamar el proceso creativo, que convoca lo que debe convocar. Porque cada uno elige su memoria como forma de conocimiento, y en eso se basa la intuición: en escoger los recuerdos adecuados.

Esa visión de lo maravilloso y la posibilidad de lo que allí había que hacer me hicieron entender que el carácter simbólico de ese pabellón era fundamental. En contrapunto, había que considerar una serie de situaciones objetivas en cuanto al emplazamiento del proyecto. Por ejemplo, en Osaka la media de terremotos está en 7 al día. ¡Imagínate! Por supuesto también me asesoré por un gran calculista de aquí desde las primeras ideas, Siguer Mitsutani, un nisei hijo de japonés que había estudiado en nuestra politécnica y con el que ya había colaborado en anteriores proyectos. Me pareció extremadamente interesante esa mezcla entre la imagen del paraíso terrestre en América y al mismo tiempo un terreno que tiembla 7 veces al día, y decidí mostrar que la construcción se ampara primordialmente en el territorio. E imaginé ese pabellón que sería fundamentalmente un techo, que es el mejor símbolo de lo construido.

La primera decisión fue apoyarlo con nitidez. No podía ser en un punto, porque aquello tenía 50 x 30 m, 1.500 m². Imaginé que podría resolverse con dos vigas armadas en sentido transversal, y después pensé que podía ser una cubierta como la de nuestra facultad de arquitectura (FAUSP), construida mediante unos prismas de hormigón y vidrio, y que transmite la sensación de algo que se ha roto y se ha recolocado en trozos. Y uno de esos trozos sería el palo, ese apoyo nítido que yo imaginaba y que representaría las consideraciones previas respecto a las diferencias de los dos lugares y a la condición de inestabilidad, a la naturaleza como desastre. Decidí apoyar esas vigas conforme la solución clásica de voladizo – vano central – voladizo, pero haciéndolas distintas, variando las distancias entre apoyos. E imaginé estos apoyos como dos pares de colinas falsas, que fueron construidas en el suelo y que culminan con la pared de apoyo tal y como exige la normativa antisísmica. Pero me pareció que uno de los 4 apoyos debería ser diferente, y representar la ciudad. No se trata de un pilar, es la propia ciudad representada en ese pilar. Pensé en el arco como símbolo de la ciudad hasta el punto que decidí hacer no un arco sino dos, y generar esa situación absurda de que en el punto donde debería estar el pilar hay en realidad un vacío. Vi también que podía regular la relación entre el vano y el voladizo, forzándola de tal manera que ese pilar no fuera en realidad necesario. Porque la situación más o menos central del otro apoyo de la misma viga hace que ésta funcione prácticamente en una situación de equilibrio generada por el doble voladizo compensado. El pilar, entonces, adquiere un papel secundario, prácticamente parece que esté sólo asegurando, y que en cualquier momento pueda ser arrancado. Esta imagen me parece muy bonita, y me recuerda a las patas de una grúa. Fue así como intuitivamente intenté representar de forma simbólica la ciudad y el territorio.

▲ Pabellón de Brasil en Osaka, 1969. Vista del apoyo de la losa sobre una de las colinas

Y también la técnica. En el monográfico sobre tu obra que editó Cosacnaify, tus proyectos están clasificados en tres campos temáticos recurrentes: territorio, técnica y ciudad. ¿Osaka es un híbrido de los tres?

Sin duda. Para hacer que esa viga que se apoya en una de las colinas y en los dos arcos cruzados pudiese trabajar según este esquema tiene que tener una rigidez...Este aspecto desencadenó todo un discurso sobre la técnica, que se exhibe de forma muy clara en este proyecto. Pero me gustaría hablar de otra cuestión que en mi opinión es muy bonita, muy conmovedora, que es la enorme dificultad que surgió para cumplir el programa. El gobierno exigía tener, como todos los pabellones, una oficina de administración, de representación diplomática para fomentar relaciones comerciales internacionales. Era extremadamente difícil colocar este despacho y un pequeño auditorio dentro del pabellón tal y como había sido pensado, abierto, sin ningún cerramiento ya que el clima de Japón en esa época del año lo permitía. Decidí entonces construir un anexo que no sólo albergara esa piezas sino que estableciera un diálogo fundamental con el propio pabellón. Cuando uno construye un edificio, desde sus ventanas puede verse el paisaje circundante, todo lo que no es el propio edificio. Pero un anexo permite de alguna manera mirarse a uno mismo, y aquello me pareció un gran valor añadido. Así que decidí enfrentarlo al pabellón, darle una longitud inferior ya que el programa era reducido, y hacerlo semienterrado, de forma que la línea de visión, a una altura de 1.30 m., quedase al nivel del suelo. Como una línea abstracta, como si la construcción terminase en ese horizonte. Y lo cerré con un vidrio inclinado, desde la cubierta hasta el suelo

El recorrido es el siguiente: uno entra a través de la rampa y se encuentra de frente el arco, y al fondo esa línea horizontal de vidrio. Ya no se tiene una visión completa del pabellón sino un detalle del arco, como si fuera el ingreso a una ciudad. Principalmente de noche, con el anexo iluminado, se convierte en una gran escenografía. Había también un pequeño sótano que excavamos para completar el programa y cerrar el discurso de aquello que iba a exponerse. Hice, junto a Flávio Motta, un proyecto expositivo y lo editamos todo amparados por al empresa “Dinepon”, una empresa excelente que imprimía sobre todo tipo de superficies. La idea era imprimir dibujos y obras de arte que contasen hasta cierto punto la historia de la ocupación de nuestro territorio. Y también dibujos antiguos de viajeros, todo seleccionado por Motta, de forma que la exposición sería una especie de resultado de la rotativa de un periódico continuo, con todos sus anuncios y relatos. Incluso experiencias científicas recientes de César Lates, planos de Lúcio Costa y Oscar Niemeyer explicando la construcción de Brasilia...la historia de nuestro país, de la formación de la conciencia de Brasil sobre sí mismo. Todos aquellos dibujos podían comprarse allí mismo, y estaba todo pensado con mucha delicadeza.

Pero Brasil no realizó nada de todo aquel proyecto expositivo porque justamente en aquel momento fui censurado por el golpe militar y se me prohibió seguir trabajando en el proyecto. Construyeron el edificio pero no la exposición, lo cual fue una forma de censura...o de tortura. Para mí fue muy doloroso y es algo de lo que nunca he hablado, pero creo que ahora vale la pena recordar que ese proyecto pasó por una censura muy fuerte. Me fui de Osaka sin ver el proyecto terminado, y nunca volví.

Acabas de explicar este proyecto a través de la sección, que es siempre el primer croquis que muestras de tus proyectos en todas las publicaciones. ¿A qué se debe esta constante?

Yo creo que todos los proyectos son así. Se comenta poco, tal vez, pero en mi opinión todos los proyectos surgen

Me pareció extremadamente interesante esa mezcla entre la imagen del paraíso terrestre en América y al mismo tiempo un terreno que tiembla 7 veces al día, y decidí mostrar que la construcción se ampara primordialmente en el territorio. E imaginé ese pabellón que sería fundamentalmente un techo, que es el mejor símbolo de lo construido.

surgen de la sección. El templo romano es una figura de revolución del arco. Cuando uno hace una estructura regular donde la sección es siempre la misma, de pronto tiene que cortar en un sitio y el edificio acaba allí, y ya está. Al contrario, en Osaka hay una transformación de los laterales, unas deformaciones que generan de forma natural el final del edificio, y que existían desde la primera maqueta que hicimos improvisadamente. Como el apoyo en las colinas. Me acuerdo de que hicimos una bolita de cinta adhesiva...y nos fuimos con ella a Japón.

Volviendo a estos tres temas en los que se clasifica tu obra, una pregunta respecto al territorio. ¿Crees realmente que más allá de las condiciones propias del paisaje hay una idiosincrasia específica de construcción del territorio brasileño o americano?

Es difícil defender esa tesis hoy en día. Cuando fui a Osaka y tuve que tener en cuenta el riesgo sísmico propio del lugar me pareció que el terremoto era una patente japonesa., pero recientemente en Chile, y antes en otros lugares, ha quedado claro que no. La flora exuberante tampoco es un privilegio exclusivamente brasileño. Así que la arquitectura acaba compartiendo muchos rasgos a nivel planetario. Es evidente que el clima es una gran condicionante, pero a nivel práctico: nuestras casas, tan abiertas, sorprenden a un europeo que puede encontrarlas descuidadas, a primera vista poco confortables. Pero las diferencias de clima son decisivas. Incluso en el propio Brasil el norte y el sur son muy diferentes.

En cuanto a la técnica, los recientes avances brutales, tanto a nivel computacional como de recursos y materiales, ¿crees que ha banalizado de alguna manera la arquitectura a favor de objetos icónicos que abanderan determinados alardes técnicos?

A veces la propia pregunta es la mejor respuesta, ¿no? Por poner un ejemplo arriesgado, no se puede decir que el descubrimiento de la bomba atómica fuera un desastre en sí mismo. El desastre fue el uso que se le dio. Como los incendios en los bosques: no era eso lo que el hombre pretendía cuando descubrió el fuego. En relación a los recursos tecnológicos pasa lo mismo, el problema es la exacerbación de los mismos, que se materializa en una arquitectura que va hacia atrás, que pretende usarlos todos sin filtros, sin capacidad crítica.

Para mí la gran cuestión de la arquitectura hoy no son los edificios sino la ciudad para todos, sin discriminación entre pobreza y riqueza, entre vivienda social y no social ¿Cómo puede una vivienda no ser social? ¿Con sanitarios de oro? Porque el agua es agua, la electricidad es electricidad, la telefonía es telefonía, y todos cuelgan de una gran red metropolitana conjunta. Sociales somos todos, y no se trata de una igualdad basada en un

Pabellón de Brasil en Osaka, 1969. Sección ▼

▲ Poupatempo Itaquera, 1998. Sección

socialismo ingenuo, sino en un pragmatismo técnico. La vivienda, social o no, debe ser vertical. La ciudad hoy está hecha de máquinas, ascensores, transporte público, que hacen más fácil la vida de todos. Hoy en Sao Paulo un trabajador puede salir del despacho a las seis de la tarde y tiene un metro cercano que pasa con una frecuencia de un minuto. Puede quedar con un amigo y tomar un cerveza en un punto intermedio, y después llamar a su mujer y quedar en el teatro, o hacer un curso nocturno...La vida se multiplica con el transporte público. En cambio el mismo trabajador conduciendo su coche puede invertir tres o cuatro horas al día atrapado en atascos terribles. Nuestra responsabilidad es decir: “esto puede cambiar”.

Para mí la gran cuestión de la arquitectura hoy no son los edificios sino la ciudad para todos, sin discriminación entre pobreza y riqueza, entre vivienda social y no social. ¿Cómo puede una vivienda no ser social? ¿Con sanitarios de oro? Sociales somos todos, y no se trata de una igualdad basada en un socialismo ingenuo, sino en un pragmatismo técnico.

Ayer visitamos tu proyecto de Poupatempo Itaquera, una obra reciente. ¿Crees que esta lógica de transporte metropolitano y servicios asociados es una propuesta urbana en sí misma o, por el contrario, es una intervención quirúrgica para solucionar un problema coyuntural?

No, Itaquera es un ejemplo, pero no es coyuntural. Esa situación se repite constantemente en las ciudades. El gobierno instituyó este servicio, “Poupa-tempo”, previendo un número elevadísimo de usuarios al día porque ofrece todo tipo de servicios necesarios para el ciudadano: expedición de pasaporte, cambio de domicilio, pago de impuestos, reposición de documentos caducados o que deben renovarse... Toda esa burocracia que suele ser tan molesta. Bien, si existe una situación como en este caso, con una estación intermodal de metro, autobús y un enorme espacio de estacionamiento de coches, ¿qué mejor que aprovecharlo para instaurar un servicio como éste, cuyo objetivo es ahorrar tiempo al usuario? Me gustó mucho hacer este proyecto, porque fue una solución sencilla pero muy adecuada. El gobierno decidió instalar el servicio cerca de la estación, tenía un terreno más o menos próximo, pero a me pareció que quedaría demasiado alejado, obligando a un acceso incómodo por un terreno sin urbanizar. Por tanto, partiendo de la premisa de que debía ser un servicio asociado a la estación, decidimos aprovechar una pasarela existente que salía de la misma y utilizarla como acceso a un gran pabellón de 300 m. de longitud elevado a la cota de la pasarela existente. Se trata de una superestructura que se construyó en gran parte con elementos prefabricados y se montó con una serie de grúas para no entorpecer el uso de la estación. Estoy interesado en la arquitectura que no descuida, o mejor que no teme mostrar su utilidad, porque no por ser útil es menos arquitectura, al contrario.

Consigue un carácter contemporáneo extraordinario, ¿no?

“Poupa-tempo” es una palabra que el gobierno inventó. Pero había un profesor aquí en la Facultad de arquitectura de Sao Paulo, que no sé si no era yo mismo, que ya llamó la atención de los estudiantes hace mucho tiempo sobre el mismo concepto. En la línea de la ciudad de la que estamos hablando, imagina por ejemplo nuestra Avenida Paulista: es una línea recta perfecta, horizontal y verticalmente, donde hoy hay varias paradas de metro. Imagina que no existen los edificios, sólo sus ascensores, todos iluminados de noche. Imagina las líneas de metro también iluminadas, yendo de aquí para allá... esta es la ciudad contemporánea. No importan los edificios, que en su mayoría están muy mal hechos porque se construyeron en terrenos sin reurbanizar donde antes había casitas. Lo que importa son sus infraestructuras, que configuran el nuevo espacio que es hoy la ciudad., que representa otro tamaño de las cosas. Esto permite ver lo que también es arquitectura, aunque no se hable muy a menudo, cuyo objetivo claro es amparar antes de nada los problemas específicos. Esa visión de los ascensores y los metros es muy gráfica. Porque en los edificios hay consultas de médicos, gimnasios, despachos de ingeniería, etc., pero

cuando todos los usuarios salen de trabajar y llegan a la planta baja uno no sabe si vienen del quinto o del décimo piso, lo único que tienen en común es que todos han usado el ascensor para abandonar el edificio. La movilidad de la gente puede ser uno de los objetivos primordiales de la arquitectura, uno de los más fundamentales, amparar la imprevisibilidad de la vida, que es un espectáculo. Es posible incluso que una visión erótica de la propia vida sea otro de los objetivos. Por tanto, tengo la impresión de que los horizontes son un poco distintos a aquellos de los que suele hablarse habitualmente, y que no tienen nada que ver con esos edificios aislados que quieren brillar más que el de al lado y acaba siendo un desastre.

En términos brasileños, la construcción masiva de la vivienda social, si es que se puede llamar así, es un tema fundamental en este momento de cambios económicos importantísimos. ¿Confías más en la construcción de nuevos territorios – ciudades, barrios o incluso grandes conjuntos como los del BNH de los años 60-70 -, o en las intervenciones puntuales en los núcleos ya consolidados, como el programa favela-bairro de los años 80-90?

Confío más, o mejor dicho, confío mucho en la formación de la conciencia colectiva sobre todo esto como la principal cuestión de la ciudad para todos y la desmitificación de la idea de vivienda social o no social. Estamos avanzando pero muchas veces las buenas acciones pueden degenerar. Ahora Brasil tuvo una iniciativa manicomial, que fue crear un nuevo ministerio, muy fuerte, que se llama el Ministerio de la Ciudad. Mi opinión es que no se puede distinguir entre ciudad y vivienda, no se puede pretender que el foco de atención sea la ciudad en abstracto, porque la ciudad está hecha de casas, no de teatros, cines y centros culturales, que son simplemente complementos de los que hoy llamamos “la casa del mundo”. En el fondo la ciudad es una casa, nuestra casa es la ciudad contemporánea que, como dije antes, es la transformación de la naturaleza en habitable, ya que por sí misma es inhabitable. Para nosotros las cosas en Sao Paulo son con frecuencia muy tristes, en relación a lo que había antes, como los ríos Tietê y Pinheiros...todo eso ha sido destruido. Ni siquiera sabemos copiar los buenos ejemplos. Todas las ciudades importantes del mundo están cortadas por ríos muy bien tratados, algunos extraordinariamente conocidos

Estoy interesado en la arquitectura que no descuida, o mejor que no teme mostrar su utilidad, porque no por ser útil es menos arquitectura, al contrario.

▼ Poupatempo Itaquera, 1998. Vista desde la pasarela de conexión con la estación intermodal

como ríos urbanos, y nosotros lo destruimos todo de una manera estúpida. Existe una actitud muy reaccionaria en relación a los límites de la interlocución entre lo público y lo privado; cuanto más libertad se tiene en la iniciativa privada, más se necesitan planeamientos claros.

En esta línea, es poco probable que continuemos con esa fiebre de la decoración, del mobiliario de las casas. Un diseñador crea una silla con inteligencia que se vende por 3.000 euros o por una cantidad tan absurda como esta, y sabemos que en realidad podría costar 200. Hemos invertido la virtud por la ganancia. La especulación en general, y en particular la exacerbación de la especulación inmobiliaria, que vende la ciudad como un producto, no es un buen camino, no tiene visión de futuro. No se puede vender un trozo de planeta a nadie, y tarde o temprano la formación de la conciencia será capaz de acabar con eso.

A ver cuándo llegamos...

No, eso es inminente, vamos a llegar mañana. He oído discursos infames y discursos sublimes, todos contruidos con las mismas 27 letras. La cuestión es hacerse las preguntas adecuadas. ¿Cuánto cuesta una guerra? ¿Cuánto costó, en monedas en circulación, la última gran guerra? ¿Cuánto costaron las flotas navales japonesa, italiana, francesa, inglesa, americana... todos en el mar al mismo tiempo? Nosotros, occidentales prepotentes, hablamos del Mediterráneo como la cuna de la civilización, y en África entera hay gente que huye a nado y no consigue salir de ahí. Creo que la época que estamos viviendo es una revisión crítica el colonialismo; los franceses ahora no saben qué hacer con Argelia, ni los españoles con Marruecos, ni los holandeses con Sumatra... ¿De qué estamos hablando? ¿Durante cuánto tiempo más arrebataremos toda la riqueza de esos lugares? España se adueñó de todo el Pacífico, nunca buscó alianzas, el tratado de Tordesillas dividió el continente como si fuera un jamón...fue el anuncio del desastre, hace mucho tiempo que deberíamos haberlo visto. La naturaleza no acepta eso, es mucho más compleja. La unión entre el Pacífico y el Atlántico no la hemos hecho hasta hoy, y no eran los indios de aquí los que tenían que hacerla. En este punto de la conversación yo podría indignarme, atacar el colonialismo, pero no soy nativo brasileño. Soy europeo, mi padre era de origen portugués y mi madre venía de una familia italiana, así que no tengo nada de “tupí”. Pero ¿qué sería este país sin ellos? ¿Qué sería Estados Unidos sin los negros, sin Charlie Parker...?

La frugalidad del brutalismo, tan presente en alguna de tus obras incluso de viviendas como tu propia casa (Casa en Butanta), ¿tiene que ver con una noción de valores, casi como una fetichización del desconfort, o es simplemente un lenguaje constructivo y formal?

Bueno...no sé. A mí me gusta el confort. La sensación de confort no es necesariamente táctil, existe un plano ético para el confort. El confort puede ser una actitud mental, no es sólo una cuestión del cuerpo. En cualquier caso, al hilo de la pregunta, ya no estoy a favor de construir casas aisladas. Construí mi casa hace 50 años, pero ahora creo que ya no tiene sentido. Si uno reserva una pequeña parte de un territorio para hacer el jardín de una casa, y al lado otra, y otra, es mejor construir 10 casas, un edificio de 10 plantas con un bonito patio...esta es mi tesis hoy. Uno no puede imaginar vivir en Rio de Janeiro a no ser que sea en un apartamento, porque si se empezaran a construir casas a lo largo de la playa ya no habría playa. Tiene que ver también con el disfrute del lugar. La cuestión es saber convertir en playa cualquier espacio público, organizar los espacios públicos proporcionalmente a la concentración de las personas. Esa es una actitud inteligente y es como nos gustaría vivir. Otra cuestión fundamental es ese tema de la casa popular y no popular que comenté antes. Todas las casas hoy tienen que tener acceso al transporte público, la red de agua, energía, servicios. Todas son iguales en este sentido. ¿Entonces qué convierte una vivienda en social? El tamaño. Se reduce la escala, y se construyen apartamentos de 40 o 50 m², y eso es absurdo porque uno no puede brincar en casa, estudiar...nada. Deberíamos tener un criterio sobre cuáles son las áreas mínimas que necesita una persona para vivir.

▲ Casa Gerassi, 1938

La especulación en general, y en particular la exacerbación de la especulación inmobiliaria, que vende la ciudad como un producto, no es un buen camino. No se puede vender un trozo de planeta a nadie, y tarde o temprano la formación de la conciencia será capaz de acabar con eso.

El arquitecto se ve envuelto en cuestiones de carácter conceptual, sociológico, socio-urbano, lingüística, tecnológico... y no puede saber de todo. Poco a poco vamos descubriendo que la arquitectura es una peculiar forma de conocimiento que envuelve una visión de totalidad, de contemplar todos los parámetros al mismo tiempo. Considerando toda esa gama de problemas enormes que hoy estamos enfrentando, es necesaria una transformación de la dimensión de la presencia da la Escuela de Arquitectura en la universidad. En mi opinión, la arquitectura ha pasado a tener una importancia enorme en el mundo de la universidad que nunca tuvo de una forma tan fuerte, y creo que deberíamos forzar una gran revolución en la enseñanza y en sus horizontes, incluso en la escuela primaria. Porque las transformaciones futuras van a ser muy violentas, basta considerar aspectos como la superpoblación; el planeta no va aguantar todo lo que le está pasando. Eso significa un cambio de conciencia, por eso me parece absurdo mantener el mismo discurso que hemos tenido hasta ahora, la casa social o no social, etc. No tiene sentido.

P Panorama

En algunas de tus obras como el conjunto habitacional Cecap y, posteriormente, la casa Gerassi, has puesto a prueba los procesos de prefabricación e industrialización de la construcción. ¿Cómo ves el panorama en este sentido hoy en Brasil?

La cuestión de la prefabricación es sin duda interesantísima. Las obras suponen un trastorno en la ciudad, y la industrialización, la construcción en seco tiene enormes ventajas de ejecución, de transporte. Hoy se construye principalmente con máquinas, lo cual obliga a revisar la condición de la famosa mano de obra. La prefabricación no debería crear desempleo, sino substituir las ocupaciones históricas de la construcción por la manipulación y el montaje de piezas excelentes. La técnica en sí misma no es tan extraordinaria, hace décadas que fabricamos hormigón armado, sólo que ahora se produce en industrias y la ejecución es mucho más precisa. Nosotros ya hemos trabajado muchas veces con elementos prefabricados, en ocasiones exhibidos de forma exagerada, pero siguiendo un discurso determinado. La casa Gerassi es un ejemplo. A pesar de que, como he dicho, hoy estoy en contra de proyectar casas aisladas, he construido algunas como esta. Un amigo ingeniero me convenció de hacerla con prefabricados y fue divertido, porque mientras los vecinos tardaban uno o dos años en construir sus casas, nosotros montamos todo entre un miércoles y un domingo.

Pero en Brasil todavía hay una cierta resistencia al uso del prefabricado. En Sao Paulo hay 20 o 30 fábricas, un enorme catálogo donde elegir, y es sin duda un muy buen recurso.

Tu actual estructura de despacho, una unidad mínima y compacta con células asociadas de forma puntual para el desarrollo de proyectos determinados, ¿es también una racionalización de la producción arquitectónica o simplemente una adaptación a los tiempos contemporáneos en el contexto de la globalización?

En realidad yo siempre trabajé así. Los arquitectos siempre hemos funcionado de esta forma desde el momento en que colaboramos con los especialistas en estructuras, instalaciones eléctricas, hidráulicas... La dinámica de los despachos de arquitectura es ésta: uno desencadena un proyecto, un simple dibujo de apertura, y aquello se resuelve después en otros lugares. Y principalmente debido a la agilidad de los ordenadores hoy en día, he pasado a trabajar con dos o tres despachos, seleccionados de forma muy precisa, con los cuales me asocio eventualmente, en función del tipo de proyecto y en base a un acuerdo determinado. Aprendí esto en los 70 cuando fui a Japón con aquella bolita de papel que era el anteproyecto del concurso, y ahí tuve que discutir con los calculistas y otros agentes. Llevamos una memoria de cálculo y yo ya sabía cómo tenía que ser todo, no cambié nada, todo aquello era realizable pero fue dibujado en otro despacho, en otro lugar. Además, cuando trabajas en otro país, es lógico recurrir a un equipo que está familiarizado con las leyes del lugar, las tecnologías, etc. Hay reglas locales para el desarrollo del trabajo, dimensiones mínimas, y es más sencillo ser el autor de las ideas y dejar que el desarrollo lo realice un gran grupo... Eso es muy bonito. No siempre el arquitecto es necesariamente un gran empresario. Envidia y respecto mucho a los que saben hacerlo, pero yo nunca he encajado en ese perfil.

Para acabar, y como una pregunta clásica en esta serie de entrevistas, ¿qué harías si fueras director de la Escuela de Arquitectura de Sao Paulo?

No me gustaría ser director de la Escuela de Arquitectura. No creo que fuera capaz de enseñar nada hoy en día en una escuela, porque de los jóvenes es mucho más fácil aprender que enseñar; esto es algo que se dice muchas veces pero que hoy es una gran verdad. El mundo está al alcance de los que están llegando ahora.

Pero teniendo en cuenta la experiencia, y aceptando esta pregunta como una provocación, yo diría de forma rotunda que el objeto de la arquitectura tiene que ser la ciudad. La habitabilidad del planeta que por sí mismo no es habitable. Hay que dominar la naturaleza para construir la ciudad, que es una transformación fortísima de lo natural. Naturalmente no se construye una ciudad en el borde del mar, en un terreno inundable. El fenómeno de las aguas es muy visible: la mecánica de fluidos, la navegación fluvial, las costas, la interlocución entre el territorio firme y el territorio frágil, el nivel freático, las cimentaciones... Permite ver que la naturaleza, tal y como estaba, es inhabitable, y los múltiples desastres naturales lo demuestran, con gente que pierde sus casas y sólo sobrevive unos días, y muere.

Es necesario seguir construyendo la ciudad. Sería muy desagradable no tener un lugar donde comprar cigarrillos.

Schröder - Rietveld

Habitar la flexibilidad

Binomios creadores necesarios para la reformulación del espacio doméstico

Elena Fernández

Truss Schröder nunca pudo sospechar, cuando su hermana Ann le enseñó su anillo de compromiso, que el autor de aquella preciosa joya le cambiaría años mas tarde la vida.

Se trataba de una sortija tan innovadora como la tienda donde había sido comprada, la joyería *Goldsmiths and Silvermiths Company*, más conocida en Ámsterdam como la G.&Z.C. Su propietario, el célebre orfebre Cornelis Bergeer, decidió emprender la reforma interior de sus tiendas al descubrir los trabajos de un joven ebanista de Utrecht llamado Gerrit Rietveld. Aquellos diseños en madera atrajeron la atención del orfebre porque utilizaban la desnudez ornamental para poner en valor el ingenioso sistema con el que se ensamblaba su inteligente despiece. En definitiva, reconoció en esta metodología nuevos valores plásticos y formales derivados de la estética de la técnica y la voluntad de abstracción, respectivamente. Bergeer, que se caracterizaba por ser un hombre muy perspicaz, retomó, enseguida, estas cualidades como propias, convirtiéndolas en el emblema que debía distinguir tanto su remodelada cadena de tiendas, como su nueva línea de producto. Convencido de ello, recurrió al artifice de esta nueva plástica para llevar ambas cosas a cabo movido, más que por el respeto hacia su autoría, por la garantía que le brindaba una trayectoria profesional que reflejaba un profundo conocimiento del oficio y una gran sensibilidad innata. Su intuición no le engañó, el joven diseñador había aprendido el oficio en la empresa familiar dirigida por su padre, una de las ebanisterías que mejor trabajaban el mobiliario estilo “art-déco” de Utrecht. No obstante, lejos de limitarse a continuar el emporio familiar, sus inquietudes culturales y artísticas le animaron a acudir, entre 1904 y 1908, a clases nocturnas en la Escuela de Artes y Oficios de Utrecht. Durante este periodo de formación, sus trabajos docentes estuvieron determinados más desde el conocimiento práctico que desde la reflexión intelectual. No obstante, lejos de convertirse en una limitación, la falta de metodología conceptual se convirtió en el mejor de los incentivos para perfeccionar una resolución técnica basada en la precisión y la meticulosidad, algo que despertó el interés de uno de sus profesores, el arquitecto P.J.C. Klaarhamer, con el que establecería una relación de amistad que marcaría el resto de su trayectoria. Este seguidor de Berlage introdujo a Rietveld en el despacho del arquitecto Robert van’t Hoff, uno de los pocos arquitectos holandeses que había trabajado en Taliesin con Frank Lloyd Wright. Entre 1914 y 1919, Rietveld colaboró con Van’t Hoff como diseñador del mobiliario de sus proyectos. Con él estudió profundamente la obra de Wright para luego hacer réplicas de su mobiliario, algo que determinó la evolución de su propio estilo.

Los encargos de Robert van’t Hoff le ayudaron a emanciparse de la empresa paterna y montar su propia firma en una planta baja situada en Adriaan van Ostadelaan. Se trataba

de un espacio que se presentaba ante el público de forma ambivalente, algo a medio camino entre la tienda de muebles y el taller de ebanista. En él, se replanteó el ejercicio del oficio en sí mismo, a través del uso de una nueva maquinaria de corte de material que le posibilitaba profundizar en la investigación formal en la que se había aventurado hacia la descomposición volumétrica del objeto. A pesar de esta tecnificación en la fabricación de cada una de las piezas, sus diseños no perdieron nunca su carácter artesanal gracias a la originalidad del ensamblaje utilizado para unirlos. En una de las visitas que Robert van’t Hoff realizó al taller de Rietveld descubrió la Red Blue Chair todavía sin pintar y le impresionó de tal manera, que le invitó a formar parte del grupo de intelectuales que formaban De Stijl. A pesar que Rietveld acabó vinculándose a esta tendencia, su compromiso por la causa no fue pleno al no compartir la defensa a ultranza del funcionalismo que defendían sus fundadores. A las diferencias en el “fondo”, se le añadían las diferencias en la “forma”, pues mientras el resto de componentes de De Stijl se apoyaban en la dialéctica para defender y reivindicar sus ideas, Rietveld basaba su alegato en la práctica, una herramienta ya utilizada con éxito en su época de aprendizaje en la Escuela de Artes y oficios de Oficios de Utrecht. No obstante, a pesar de estas diferencias, hay que reconocer que aunque el diseñador no llegó a suscribir ningún manifiesto ni escrito del grupo, la consolidación de su lenguaje fue posible gracias a la influencia recibida de sus miembros. Por contrapartida, la obra de Rietveld fue utilizada por el grupo como la materialización de la vertiente neoplástica de sus teorías, sin tener en cuenta que la faceta más plástica de su obra es consecuencia directa de la búsqueda personal del diseñador, iniciada con anterioridad a la creación del movimiento artístico.

Entre 1914 y 1919, Rietveld colaboró con Van’t Hoff como diseñador del mobiliario de sus proyectos. Con él estudió profundamente la obra de Wright para luego hacer réplicas de su mobiliario, algo que determinó la evolución de su propio estilo.

Así, al tiempo que Rietveld iba poco a poco consolidándose como profesional, Truss Schröder iba alejándose de forma paulatina de aquellas convicciones que habían forjado su personalidad feminista y liberal. El carácter independiente que la distinguía del resto de sus coetáneas fue la consecuencia de una infancia vivida sin tutela familiar alguna. Este desarraigo fue provocado no sólo por el fallecimiento de su madre cuando ella y su hermana contaban con cuatro y seis años de edad respectivamente sino, sobre todo, por la decisión del

Joyería Goldsmiths & Siversmiths Company, Ámsterdam ▼