

Como si volviéramos la vista a los órdenes clásicos, la ciudad contemporánea imagina su regeneración desde su base y su capitel. Saturada, sin posibilidad de extenderse, hurga en procesos metabólicos que afectan a su subsuelo y a sus cubiertas. Dominique Perrault, desde su arquitectura conceptual y precisa y también desde su faceta docente, extiende la reflexión a las posibilidades de una nueva metrópoli subterránea y nos plantea precisamente esa pregunta para la aportación de textos originales en la entrevista de este número de PALIMPSESTO. Su lenguaje sencillo es al tiempo denso y consistente, como la complejidad que esconde su nítida arquitectura.

Vicente Guallart, de la mano de una conversación con Eva Prats, y desde su posición de arquitecto jefe de la ciudad de Barcelona, señala estos procesos de regeneración poniendo el acento en las azoteas, un nuevo espacio de oportunidad que la metrópoli, y particularmente la mediterránea, no puede ignorar. El potencial social y energético de estos espacios centra la conversación y algunos de los ejemplos citados, como la propia propuesta final de carrera de la arquitecta.

Respondiendo al call for papers del número 10, Susana Velasco nos presenta su investigación sobre cámaras, cabañas y trincheras. Estas dos últimas suspendidas en las copas de los árboles o rasgadas en el suelo, como dos maneras de aprehender el territorio. Sus hermosos e inéditos dibujos materializan una voluntad de agujerar el mundo como pertinente actitud contemporánea. Carmelo Zapulla, en la otra aportación seleccionada, profundiza en las relaciones geométricas que arraigan la arquitectura en la técnica, entendida como material de proyecto y como desvelamiento de la realidad en toda época, como la actual, particularmente deslumbrada por las nuevas herramientas.

Técnica y sociedad que se maridan en la vivienda experimental que la arquitecta Anupama Kundoo, invitada al taller "Visting Studio" de la ETSAB del cuatrimestre de otoño de 2014, nos presenta en estas páginas. Construida en Auroville, India, emplea la tecnología local en beneficio de un novedoso concepto de vivienda adaptable en el tiempo. Fue la base del taller que la arquitecta dirigió en la Bienal de Venecia, muestra todavía en curso y que Ariadna Perich nos glosa en su totalidad en su artículo. Las fuentes de la exposición *Fundamentals*, en definitiva su bibliografía básica y específica, sirven de base para una investigación que nos habla del abecedario esencial de la arquitectura en quince elementos fundamentales. Rem Koolhaas, comisario omnipresente de las tres muestras asociadas a la Bienal, los identifica y describe desde un ingente despliegue teórico centrado en la estricta disciplina arquitectónica.

Arnau Puig, crítico y sociólogo de arte, catedrático de la desaparecida cátedra de estética de esta Escuela de Barcelona, insiste en su profunda y generosa y reflexión de la contra: la arquitectura es una cuestión social. Por ello, la pone en guardia primero frente a los propios arquitectos, frente al mercado, y también frente a la metafísica. Su mensaje optimista y comprometido, encuentra el eco oportuno en las palabras de Ramón Sanabria, que en su artículo sobre la 56 edición de los premios FAD que presidió, nos describe una profesión basculada de la producción a la reflexión. Arquitectura necesaria, eficiente, silenciosa y con oficio, de la mano de una nueva generación fundamentada en la ética, en su vocación social y con los pies en el suelo.

## PALIMPSESTO

ENTRE EL CIELO Y EL SUELO

#11 Año 03, Octubre 2014 (16 páginas) ISSN 2014-1505  
Revista cuatrimestral de temática arquitectónica

**Dirección**  
Carlos Ferrater y Alberto Peñín

**Redacción y diseño gráfico**  
Cecilia Obiol

**Editorial AP**

**Divulgación**  
Luis Amorós

**Colaboradores en este número**  
Dominique Perrault, Arnau Puig, Ramón Sanabria

**Edición**  
Cátedra Blanca - E.T.S.A.Barcelona - UPC  
Barcelona  
palimpsesto@cbarcelona.com

**Impresión**  
Arts Gràfiques Orient

Depósito legal B-5689-2011  
ISSN 2014-1505  
e-ISSN 2014-9751

V.O. PALIMPSESTO respeta el idioma original de los autores.

© 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.



Biblioteca Nacional de Francia, París, 1989-95. © Georges Fessy / DPA / Adagp ▲

# Dominique Perrault

Entrevista a cargo de Alberto Peñín

DOI: 10.5821/palimpsesto.11.3725

*Dominique Perrault (Clermont-Ferrand, 1953) responde a nuestra llamada en un encuentro fugaz y generoso, en el congreso de Pamplona "Arquitectura necesaria" (Fundación Arquitectura y Sociedad, junio de 2014), preludio de una intensa conversación telefónica a mitad de agosto. La escena, pese a la distancia, discurre en la proximidad que da la agilidad intelectual del arquitecto, y lo hace por la práctica totalidad de los temas concertados. La supervisión por parte de su equipo del resultado final de este texto nos habla del compromiso por el rigor, la fidelidad y la precisión de sus reflexiones, emanadas de una obra que sin duda comparte éstos y muchos otros atributos, y que salpican la siguiente conversación.*

## P Inicios

¿Por qué es usted arquitecto?

Porque no soy pintor. Quería ser artista y finalmente en mi familia no era una situación muy bien considerada y por tanto me orienté hacia la arquitectura. Es una historia muy simple y a la vez bastante clásica. Muchos arquitectos han sido arquitectos porque no han sido artistas.

En su etapa de formación, ¿quiénes han sido sus maestros? En su opinión, ¿necesitan los estudiantes estas referencias?

Puede que de una manera atípica, como arquitecto francés que ha realizado sus estudios en la Escuela de Beaux Arts, a decir verdad no muy fiel a Le Corbusier, estaba mucho más interesado en el trabajo de Mies van der Rohe e igualmente de Louis Khan. Son dos arquitectos que me han influido mucho en mis estudios y evidentemente después. Son referencias mínimas para un estudiante, que forman parte de la cultura arquitectónica.

## P La complejidad del vacío

Sus realizaciones, y de hecho su doble formación de arquitecto y urbanista, revelan un equilibrio entre una esencia artística y un compromiso con la creación de lugares. ¿Cómo un arte conceptual podría responder a la complejidad de la ciudad de ayer o de la metrópoli de hoy?

Podríamos hablar de vacío complejo, es un hermoso título, pero más bien hablaría de la complejidad del vacío. Es decir, el hecho de hacer una labor de urbanista obliga a quedarse fuera de la arquitectura en su sentido físico y a considerar que la arquitectura construye paisajes, que llamamos a menudo ciudades.

Es por tanto esta complejidad del vacío, es decir, la sustancia en la cual el hombre puede desplazarse, vivir y construir, la que crea el vínculo entre arquitectura y el territorio.

El recurso a geometrías siempre elementales, ¿nos haría pensar en la integración de la complejidad más bien a través de la concepción de los vacíos?

Absolutamente. Es la dimensión conceptual. Que la forma sea compleja no implica que exista una equivalencia inmediata con la noción de complejidad. Las formas simples constituyen referencias conceptuales puras, elementales en términos de forma y geometría, y se insertan en contextos que tienen su particularidad, su identidad y especificidad. Es este encuentro entre lo conceptual y lo contextual el que va crear efectivamente la complejidad, una verdadera complejidad. No porque el diseño sea complejo se produce la complejidad, no es una equivalencia obligatoria.

Encontramos fascinante esta idea de porosidad, de edificio público penetrable que se confunde con el espacio público, como ocurre en la universidad de Seúl y cuyos orígenes están, como ha señalado en alguna ocasión, en su proyecto final de carrera sobre los ayuntamientos de distrito de París. Podemos recordar también el primero de los proyectos del concurso para el Beaubourg que atravesaba desde el Parvis hasta el Marais. ¿Existiría incluso una razón de protección climática en este matiz?

Pienso que esta noción, muy ligada al espacio público en Francia, es una expresión de la democracia. Se trata de construcciones que conciernen a todos los ciudadanos y todos los ciudadanos las pueden utilizar. Es más bien esta dimensión ciudadana la que se reivindica a través de la idea de poder atravesar los lugares de arquitecturas plurales.

Se trataría por tanto de una concepción política...

Es una noción política, claramente, y aún lo es más en tanto en cuanto que la financiación de estos edificios es habitualmente pública. Es legítimo que, para el ciudadano que lo paga con sus impuestos, el espacio público pueda prolongarse al interior de los edificios.

¿Cuáles son las estrategias específicas de esta transformación en metrópoli? Las ha desplegado en París, Nápoles, Madrid, Seúl, Osaka... ¿Existe un lazo común entre estas transformaciones tan lejanas entre sí?

Pienso que existe un lazo común, que es la comprensión de la metrópoli como una sustancia. La ciudad ha sido descrita, definida mediante planos magníficos, dibujada, sobre todo en el siglo XIX, pero siempre a través de planos en dos dimensiones. La metrópoli de hecho es un conjunto urbano que hay que pensar en tres dimensiones. Está por supuesto la altura, pero también la profundidad de la metrópoli, en particular con sus infraestructuras logísticas, técnicas, pero también todas las infraestructuras de transporte. En todas estas ciudades que se transforman en metrópoli la relación con el suelo de la ciudad es una relación completamente nueva, que es más compleja y que se sitúa más bien en la interacción de todas las infraestructuras que alimentan la vida urbana.



## P Dualidades, diálogos, relaciones

Se ha mencionado su relación con una cierta tradición francesa del prefabricado y de la construcción metálica. No solamente del siglo XX -Prouvé, Perriand, Lods, Charreau o Peter Rice-, también del París del XIX -Labrouste, Viollet le Duc, Eiffel. ¿Existiría una cierta línea de conexión entre algunos de sus colegas como Nouvel o incluso, desde otro registro, Lacaton y Vassal, por una arquitectura metalizada, que aspira a una cierta desmaterialización?

Soy de una familia de ingenieros y mi infancia ha transcurrido rodeada de ingenieros. El pensamiento técnico no es algo que me dé miedo. Lo siento como algo muy cercano y familiar. Esta relación o interés por la producción industrial, más que por la industrialización, sigue siendo muy moderna y sigue estando de actualidad. Eso sí, con puntos de vista que implican que la industrialización hoy no pueda compararse a la de los años 70 ni a la de la posguerra.

Entramos en una era de industrialización en la cual hay que producir materiales con mejores prestaciones, menos caros, más adaptables y específicos a cada contexto o proyecto. Industrialización, hoy en día, no es sinónimo de estandarización. Y esto lo podremos hacer con robots, para ser más exactos con máquinas de varios ejes. Los alemanes están particularmente avanzados en esta cuestión al ser capaces de fabricar piezas industriales de una gran calidad, y diría incluso de una gran sofisticación. Sigo pensando que la producción industrial es una producción que hay que controlar y teorizar, y pensarla también desde el punto de vista de la calidad, del confort y de la economía.

Después existe un segundo elemento, que es la cuestión estética. No me da miedo la repetición. No me aburre. No considero que un elemento arquitectónico que se repita y que se repita sea monótono. Al contrario, existe una estética en la serie, la belleza está en el carácter anónimo del elemento duplicado. Ocurre así en la arquitectura, pero también, por ejemplo, en la música, ya sea ésta contemporánea o tradicional. Hay algo de tranquilizador, de emotivo, incluso de fascinante en un elemento o en una frase que se repite.

La complejidad de una situación no implica responder con un lenguaje arquitectónico complejo o gesticulante. Tampoco la repetitividad de un signo o de un elemento es sinónimo de monotonía. Estos clichés ocultan lo que es verdaderamente esencial en el trabajo del arquitecto e impiden desarrollar una arquitectura libre y compleja.

---

*No me da miedo la repetición. No me aburre. No considero que un elemento arquitectónico que se repita y que se repita sea monótono. Al contrario, existe una estética en la serie, la belleza está en el carácter anónimo del elemento duplicado.*

---

El recurso a un elemento originario de la arquitectura como es el tapiz, el tejido, ¿parecería un retorno a un arquetipo arquitectónico, más próximo al revestimiento de la cueva que a la construcción de una cabaña primitiva, contrastando radicalmente con la contemporaneidad y la alta tecnología?

Sí, creo que en nuestro comportamiento humano, en nuestra relación con el planeta, conservamos raíces primitivas. Es esa fragilidad la que hace grande al ser humano.

Ha señalado usted el desafío que supone el paradigma digital que aproxima el lugar de concepción al lugar de producción de la arquitectura. ¿Se sirve de esto en sus proyectos?

Desafortunadamente eso no es aún posible. Hace falta que la herramienta industrial evolucione todavía, de manera que podamos acercar el lugar de concepción a través de los medios de comunicación digital de tal forma que estemos lo más cerca posible de la producción de los materiales de la arquitectura. Llegará. Pero no me preocupa particularmente, de una cierta manera esa es la evolución del modo de producción de la arquitectura a través del mundo.

Una última relación interesante es la que se establece entre lo natural y lo artificial. Además de su genuina "arquitectura geográfica" que alcanza la desaparición por otros medios, y más que una construcción insertada en un paisaje, encontramos un paisaje introducido en su arquitectura...una suerte de "Land art" a la inversa, también en la tradición clásica francesa...Esta apuesta por la desaparición, ¿supondría negar la historia y su proceso acumulativo transformándola en monumento, o más bien una nueva capa, un velo que nos permita contemplarla de otra manera?

Esta noción de desaparición podría parecer una provocación pero de hecho es para comprender, sobre todo en términos de producción, que gracias a la arquitectura podemos transformar lugares sin que por ello exista una presencia visual de los edificios. Se trata entonces de una topografía que viene a acompañar las arquitecturas existentes y que participa en la construcción de un paisaje en el cual existen trozos de naturaleza, pero también en el que encontramos pedazos de arquitectura. Es este proceso de desaparición el que permite construir una arquitectura sin que ésta sea perceptible y reconocible, como lo podría ser una fachada, un techo, un delante y un detrás, como un edificio, diríamos tradicional, construido mediante los fundamentos de la arquitectura.

¿Una suerte de puesta al día de los principios arquitectónicos? ¿Una nueva lectura de los fundamentos de la arquitectura que se avanzaría de alguna manera al discurso actual de la



▲ Universidad femenina Ewha, Seúl, 2004-08. © André Morin / DPA / Adagp

Biennale que, por el contrario, pone el acento en la descomposición de la arquitectura en elementos?

Pienso que los fundamentos de la arquitectura deben criticarse todos. Es decir, el trabajo contemporáneo teórico, intelectual que concierne a la arquitectura, es la crítica de los fundamentos. Lo evocaba ahora mismo sobre la cuestión del vacío, de la presencia de la arquitectura, sobre la cuestión de la separación del muro, sobre la cuestión de la topografía, de la producción industrial...El hecho de proponer una crítica de los fundamentos permite ensanchar el campo de la arquitectura y llegar a compartirla con otros campos de investigación.

## P De lo social

¿Le gustaría trabajar más a menudo en la vivienda, y en particular en la vivienda social? En su opinión, ¿hay lugar para la arquitectura entre todo este laberinto normativo?

Confieso que estoy un poco... ¿cómo decirlo?, desesperado con respecto a la cuestión de la vivienda social. Se ha probado todo. Hay muchas dificultades para construir realmente viviendas sociales que sean confortables y low cost.

Esto no quiere decir que haya que parar de reflexionar y de trabajar sobre la cuestión. Hay que continuar, por supuesto. Pero quizá habría que hacer referencia primero a la noción misma que tenemos de vivienda. Hoy en día en las ciudades, tanto en las antiguas como en las más recientes, existen lugares tales como edificios de oficinas vacías, o incluso aparcamientos, que podrían ser transformados, utilizados para otros fines, liberando espacios en los que realizar viviendas. El hecho de concebir la vivienda social como un edificio, un objeto aislado, constituye una parte de la respuesta, pero no es la respuesta completa. Existen ciertamente diversos modos de habitar que deben responderse con diferentes tipos de particiones en la vivienda, lugares que hoy en día tienen que adaptarse a una población diferente, más joven, más móvil.

¿Qué es una vivienda? ¿Qué significa habitar una metrópoli? Estos son también elementos de programa y de reflexión para pensar la cuestión de la vivienda social.

Los tres eslóganes de los últimos congresos de Pamplona, donde nos hemos encontrado, "Más por menos", "Lo común", "Arquitectura necesaria" (me pregunto si esta pregunta es más bien para los clientes), parecen evocar una vez más una vuelta a la esencia pero más bien como necesidad social y de proporcionalidad de los medios a los fines. Si fuera el caso, ¿en qué aspectos su arquitectura ha evolucionado hacia una concepción de este tipo? ¿Cómo ha evolucionado en su opinión su arquitectura?

Es una evolución en el sentido de la capacidad de integrar en los proyectos una mayor complejidad, en términos de desarrollo sostenible, de la complejidad de los programas que evolucionan rápidamente, de la complejidad de tener un cliente que ya no existe como cliente, entre el principio y el fin de un proyecto...Son elementos que son nuevos y que condicionan la concepción de un proyecto. Esto forma parte de los elementos esenciales porque esta es la actualidad, es la transformación de nuestras sociedades, de nuestros territorios. Los planos no se conciben ya de la misma manera, los transportes evolucionan, la relación con la ciudad evoluciona. Hay cada vez más estructuras urbanas con varios millones de habitantes. Nos hallamos en otro tipo de programación arquitectónica, y esto es algo esencial, esta capacidad de integrar la mayor información posible en el programa arquitectónico y por tanto en la arquitectura misma.

¿Sigue usted dinámicas colectivas en la génesis del proyecto? ¿Cree usted que la creatividad puede tornarse colectiva?

Pienso que el acto creador es un acto que no es democrático. Es un acto solitario que es un acto de decisión. Y es una decisión que no se puede tomar si no es solo consigo mismo. Por el contrario, todo el período previo al acto creador, antes de expresar el *statement*, el pensamiento, es una creación colectiva. Se producen intercambios, influencias, discusiones. Nos gusta, no nos gusta... Es la vida. En la vida nos encontramos solos con nosotros mismos.

Y después, esta elección se expone delante de los demás, delante de un colectivo de arquitectos, delante del cliente, de los ciudadanos, delante de los colaboradores. Se expone y por tanto vuelve a ser un proceso democrático.

---

*Los planos no se conciben ya de la misma manera, los transportes evolucionan, la relación con la ciudad evoluciona. Hay cada vez más estructuras urbanas con varios millones de habitantes. Nos hallamos en otro tipo de programación arquitectónica, y esto es algo esencial, esta capacidad de integrar la mayor información posible en el programa arquitectónico y por tanto en la arquitectura misma.*

---

## P DPA

¿Cuál es el papel de una directora artística en un despacho de arquitectura? ¿Cómo se desarrolla su proceso creativo con Gaëlle Lauriot-Prevost?

Gaëlle Lauriot-Prevost es una persona con la que trabajo desde hace mucho tiempo, y esto ya en sí es una situación particular. Ella interviene precisamente en la permanencia del concepto. Esta noción de directora artística, que parece en principio un poco extraña, permite tener un cómplice, un confidente. Una dirección artística no en el sentido comercial, sino en el sentido sensible del término. Se trata de una mirada exterior que va a intervenir a lo largo del proceso y va a plantear una serie de preguntas o que va a estar atenta a determinados dispositivos que se van a poner en práctica con el objetivo de que la idea inicial, aquella a la que hemos llegado y que hemos presentado al cliente, sea coherente con nuestro discurso.

¿Qué papel juegan sus colaboradores técnicos en la génesis de su arquitectura, por ejemplo en el DPA-LAB? ¿Trabaja usted conjuntamente con las ingenierías desde el inicio, seguramente presentes en proyectos como el hotel ME?

DPA Lab responde más bien la idea de disponer de un cierto número de temas de investigación que, o bien se van a nutrir de experiencias ya realizadas, o bien van justamente a provocar experiencias nuevas. Es una manera de crear un lugar paralelo alimentado por proyectos operativos en realización y que permite imaginar proyectos nuevos. Es un poco el trabajo y la organización que Rem Koolhaas ha llevado a cabo con OMA y AMO. Hay que introducir en los procesos de un despacho de arquitectura ciertos campos de investigación. Si estos campos



de investigación necesitan de la participación de ingenieros o socios técnicos, serán bienvenidos. Los integramos, ya sean artistas, personas que trabajan con la luz, con el paisaje, con los materiales... Es extremadamente abierto y permite intercambios con diferentes *partenaires*. En general son sobre todo personas que tienen complicidades con nosotros desde el punto de vista de la investigación y desde el punto de vista arquitectónico.

¿Cómo pudo usted afrontar un desafío de las características de la Biblioteca de Francia con 36 años? ¿Prácticamente usted comenzó con la gran escala, o se trata de una idea falsa?

De hecho, el gran desafío fue para mí, con 30 años, cuando dirigí un proyecto importante; construir una escuela de Ingenieros en París, un edificio de 250 metros de longitud. Era muy grande y aprendí mucho. Esta experiencia me ayudó, aunque no lo suficiente, para lanzarme a la aventura de la Biblioteca.

Una trayectoria más bien al revés, dado que muchos arquitectos han comenzado por lo pequeño...

Sí, he hecho una carrera un poco al revés. ¡Acabaré como profesor! Ahora mismo enseño en la EPF de Lausana, he comenzado abriendo un laboratorio, hablamos cada vez más de investigación. Confieso que es una carrera al revés. Sería muy agradable terminar con 80 años como un arquitecto joven...

## P Enseñanza

Precisamente, ¿Qué papel ha jugado en su trayectoria la enseñanza de la arquitectura?

Doy clase en la escuela doctoral y de postgrado. El tema sobre el que trabajo es "lo subterráneo", que llamamos SUB, un curso que se centra en la epidermis de la ciudad, una parte de la ciudad que va a alimentarla y a transformarla.

Pero doy clases también en el segundo curso de carrera. Los estudiantes son verdaderamente bebés en tanto que arquitectos y esto es muy interesante.

Estructuro el curso en dos partes. El primer semestre se desarrolla un trabajo conceptual sobre la noción de subterráneo, sin contexto, sin lugar. En la segunda parte del curso, en el segundo semestre, este concepto que han elaborado debe contextualizarse. Los estudiantes deben dar vida a este concepto en un lugar de su elección, sin que desaparezcan las cualidades de este lugar o más bien creando un nuevo lugar gracias a este concepto. Concepto en seis meses y contexto durante seis meses, en una relación de conformación del lugar.

*Pienso que el acto creador es un acto que no es democrático. Es un acto solitario que es un acto de decisión. Y es una decisión que no se puede tomar si no es solo consigo mismo. Por el contrario, todo el período previo al acto creador, antes de expresar el 'statement', el pensamiento, es una creación colectiva. Se producen intercambios, influencias, discusiones. Nos gusta, no nos gusta... Es la vida. En la vida nos encontramos solos con nosotros mismos.*

De su paso por la ETSAB ¿cuáles serían en su opinión las virtudes de esta escuela barcelonesa? Planteamos siempre la misma pregunta, ¿qué haría usted si fuera mañana director de esta escuela? Para usted, y volvemos a las dualidades, la doble condición de la arquitectura en tanto que arte y oficio, ¿es una contradicción? Napoleón resolvió bien esta cuestión al integrar sus escuelas nacionales...

Si fuera director de la escuela, partiría de la idea de que la arquitectura es un aprendizaje. Por tanto hay que ser capaz de poner en marcha las condiciones de este aprendizaje. Una de las cualidades de la Escuela des Beaux-Arts, puede que una de las pocas no reaccionarias, era que nos permitía a todos convivir en el mismo taller vertical. Daba igual que estuviésemos en primero, segundo, o quinto curso. Y esto es algo extremadamente formativo. Se trata del despliegue de las condiciones de aprendizaje que permiten adquirir un oficio. Esta noción de verticalidad entre el primer año y el proyecto final de carrera, compartiendo el mismo espacio, es un elemento extremadamente formativo, un tipo de enseñanza particular y específico para los arquitectos.

¿Cuál sería su "call for papers"?

Lo subterráneo como estrategia de intensificación de la actividad y de la vida urbana a través de la creación de nuevas raíces de las superestructuras que constituyen los edificios de la metrópoli.

# Rethinking materiality Building voids with less resources

## Excerpts from a lecture by Anupama Kundoo

Transcribed and edited by Cecilia Obiol

ANUPAMA KUNDOO is the professor in charge of the first *ETSAB Visiting Studio*. Assisted by Carles Crosas she runs the Design Studio *Made in Ciutat Meridiana* at the ETSAB which is promoted and supported by *Hàbitat Urbà* from the Barcelona City Council (*Ajuntament de Barcelona*). This lecture -sponsored by the *Càtedra Blanca* and presented by *Jordi Ros*, Director of ETSAB- took place within the frame of her academic collaboration with ETSAB and is an inspiring starting point of our new section *Docencia* (Teaching).

My practice is 25 years old and has been associated with many different labels throughout time, at the moment mainly with the material research. I want to explain that I am not interested in the material in fact at all. I am interested in the negative spaces that we have to build because architecture occupies nothing actually. What we need to build is the nothingness. They say that the function of the pot lies in the nothingness; what we use is the pot we don't build. That is the important focus for me, so it is the design of the spaces. People are so distracted by the material that they don't realize that what we are trying to do is to craft the space, and that's the actual work. But the main reason why the material has to be rethought is because of the incredible speed of organization and social transformations taking place in the cities, and the fact that the world is becoming urban from rural -at the time in which I graduated we already knew this. And also the new knowledge of the environmental shortage of resources, not only affordability, not only money but all kind of resources. Thus, we have to build everything without anything.

Fortunately I come from a country which was already poor; for us what you are having now -the "crisis"- was the normal landscape. It was not frightening to have a crisis because we grew up with shortage, and I don't want to make it look like a social work because it's just a normal architecture work in a time when this is happening in the world. I was looking for methods to be able to construct architecture in new ways where it will become affordable and not only in money terms but in environmental terms. This is what I mean with *building voids with less resources*, like this joke about a child who doesn't like the cheese which has holes in it, and his mother tells him "ok, you eat the cheese and you keep the holes aside". This is a way to think about what is a material and what is not a material. So my focus throughout the material research is required because of the way we have created habits to build after industrialization: there is no future in that. There is a dead end and like in the Titanic the people are still having champagne because they don't want to believe that this is really true. It's like an element of fiction.

So when I graduated I was not depressed, I thought we should not be depressed because when there is a problem even so big as in Ciutat Meridiana it's a question of being creative, it's an opportunity to be able to be efficient with the design and to build with less. And that for me was a challenging creative thing. I started thinking that low cost is not only for the poor people but for everybody, because it is good design; if you can achieve with less it's fantastic!

Our project we are working in was called *Made in Ciutat Meridiana* because the poverty that is part of the problem needs to be included in the design response. Otherwise the designs will remain on the paper. So we want to offer these poor people (many of them have a lot of time and no work) something where they can be involved in many levels. I worked in many contexts where people were able to participate -and you don't have to think about India because this doesn't apply- and I like to explain how exciting it is when you have the opportunity to create with new materials that you don't know nothing about. (...)

Years ago I worked in a very luxurious project -which involved designers like Prada among many others- that was about exhibiting handmade products. It was promoted by an organization based in Milan and was founded on the fear that we will forget how to make things with hand. Because we keep on talking about industrialization but in post industrialization we realize that it has led to people not having work and every practice like this is done by the machines, so there are many problems of over-industrialization. And this organization was trying to promote to make with the hand. (...) If we stop making with the hand what is the impact in the society and in the mind? (...) This is the reason behind this project, and I like to show how difficult is to make things and to tell people that you don't have to surrender to the standard project of a catalogue. If it is good for you then you use it. And if it's not good to you don't be limited by the module that somebody designed because of the machines sizes and everything You must always focus on what you want, and technology should follow that, not the other way around. (...)

Not only India was a very rural country now rapidly becoming urban but in the whole world it is being clearly accepted that urbanization is the biggest worry for everybody in global terms. (...) We have very new conditions today and we are not able to manage them. And of top of it the population is increasing in so many countries and that is another worry on the resources. In places like India -where the population is so much compared to the land it occupies- it was a good opportunity to develop what they are now calling *green buildings*- in those days we didn't have such names. I didn't believe that we should follow the world's standards, the global standards of construction because if you calculate that every Indian, every Chinese and every African should have the same life then we need about six planets which we don't have. (...) We need to invent a way so that you can still be at the party without the same resources.

(...) The fact is that housing for all is a very difficult thing in these times. If you see UN habitat and all these numbers 30% of the people are without houses, and it is growing and growing and growing. It's not a problem only of Ciutat Meridiana, it's the problem to afford the standard we have created for housing today. It's unaffordable. (...) Something has to be reworked drastically on the government side, but also we should think if the standard position for housing is maybe too high. In the old days everybody had a house because they all built their own houses in the vernacular times. But now the technology makes impossible that everyone can build; even to paint a wall is expensive now because you have to pay the people who have a degree. So we need to rethink at all the levels; otherwise we will not make any change. If people who have full-time job cannot have a house, what about the ones who don't have a job? How can we build so that we can actually provide a house to everybody? (...) Construction generates employment, so if we design a technology that is more user-friendly then maybe we can have better chances to solve this problem of housing for all.

When I grew up in Bombay it was more or less a line. Now I go to Bombay in these years and it's becoming like this picture (...). Not only in Bombay but in all the countries where cities are happening, "slums" is becoming synonyms with urbanization. All the countries where urbanization is taking place have got slums in order to build housing for the huge amount of people who are going to come. The immigration problem that Ciutat Meridiana has is the same, because this people already left their houses where they lived and then they had to make a new house... it's impossible to pay that. It's even more complex now that people don't even have a job. On top of it, all the materials and technologies that we have now invented have thrown away all the richness of so many traditions and knowledge to build, and now everybody has to know only one thing: to do reinforced concrete, otherwise they can't participate.

*I don't believe that we should follow the world's standards, the global standards of construction because if you calculate that every Indian, every Chinese and every African should have the same life then we need about six planets which we don't have.*

So affordability is not only about economic affordability, it is for all resources, the earth resources. Environmental issues become automatically of our concern: what kind of habitat can we afford to build for the future? That was a background and when I started my practice in 1990 (...) I went from Bombay to live in a rural area where I got my first project and I started living in a simpler way. I realized that the concrete houses of my friends when I would visit them were more hot and uncomfortable than the huts of coconut patch in which I lived -because I could only afford that. I think life is temporary, I don't mind about the house at all, I just mind what kind of life I have and what I do with my time. So I tried to have an office at all cost, a simple office but not to stop to be an architect.

I started to work on developing roofing systems because I had a French client who asked me to do a house and he was always treating me like it was my first project and trying to help me and I told him "I compromise on some other points, but you let me make whatever roofing experiment I want". That was my deal. And I didn't realize that I had so many reasons to be afraid because I really didn't know how to do this by myself. (...) I saw what people in the area -the potters- where able to do, and I saw they didn't have jobs. And I was thinking how to use what was there because it was a rural area and to import from the city there was going to be a truck to bring the concrete. And then the first truck who makes the first way that will become a highway little by little -because nobody plans anything in India- then after somebody will put concrete on it and so on... So I was trying to do local and to figure out with the people in full scale to some extent to develop this efficiency. I was always trying to use geometry and some engineering knowledge to achieve efficiency because I think form follows technology. It was very important that the people in my team understood and helped me because I didn't know so many things. I thought if you make it in full scale then the whole team can understand everything, and I was doing in this way instead of working in my computer. So the first house I did -with ferrocement in which I am still researching- was the combination of a climatic response. At this time I had not yet been to Germany but they told me it had a very Bauhaus aspect!

I was like a modernist actually because in my aesthetic sense I tried to have a rational and poetic combination in my expression. Afterwards through the maintenance I realized what happens to this kind of white walls in tropical climates. I used all the white to cool the house but then because of the monsoon and all that I started to find ways to build with other materials where the degeneration will not be noticed so much. Immediately they called me vernacular from that moment: so from the Bauhaus it went to traditional architect, but I see the same continuity in my research. So at that time I myself had to build an affordable house for me so I built a hut because I saw that the majority of people in the area were living in huts. And for me coming from a big city like Bombay it seemed quite exotic, it was like Mowgli living in the jungle, enjoying charming life, snakes and all that.