

Editorial

Bajo este título recogen los arquitectos Fuensanta Nieto y Enrique y Sobejano su obra y reflexiones de los últimos años en una reciente monografía. Entre estos dos conceptos, complementarios antes que opuestos, discurre la entrevista que publicamos en las primeras páginas de esta revista, y que construye precisamente la pregunta que formulan en la llamada de escritos originales que incluimos en la separata. Una selección de las mejores aportaciones será realizada por los revisores de la revista y presentada en un acto público que recorrerá en directo todos los contenidos de las distintas secciones de la revista y que se celebrará entrada la primavera de 2014 con motivo de la publicación del número 10.

Tradición y originalidad es la versión próxima, pero sin duda no idéntica, de estos dos polos entre los que se mueve según Kenneth Frampton la joven arquitectura española de principios de este siglo. Conceptos retomados en este texto inédito transcrito por Palimpsesto e introducido por Jesús Donaire, comisario junto a Jesús Aparicio de la exposición "Young Architecture of Spain" que cierra este año una itinerancia por 18 ciudades de todo el mundo.

Como una de las más recientes figuras de esta generación de arquitectos Olga Felip, que junto a Josep Camps forma estudio profesional, nos desentraña en su texto-reseña de la conferencia impartida en la Cátedra Blanca de la ETSAB los mecanismos empleados en su proceso de proyecto. La invención aquí nace de la yuxtaposición cinematográfica de distintas ideas, como Godard en el film "Vivre sa vie".

Este procedimiento, próximo al montaje en seco, conduce la mirada a la técnica de la arquitectura. Recurriendo también al origen de las cosas, Cristina Pardal, con la introducción de Ignacio Paricio, realiza una necesaria reubicación en la arquitectura contemporánea de los conceptos de fachada ventilada, drenada y revestida. La confusión en el empleo de estos términos conduce a praxis equivocadas e innecesarias.

La reflexión sobre las envolventes, de nuevo entre lo adquirido y lo propositivo, encuentra en el corazón de la revista uno de sus temas centrales, la ventana. La cuidadosa selección por parte de Carlos Ferrater de seis ventanas de otros tantos maestros de la historia de la arquitectura, además de reivindicar su pertinencia frente a lo ligero, ilustra cómo es posible el progreso desde la historia. Seis regalos que aguardan completarse con las colecciones particulares de cada lector.

El matiz, la variación sobre un mismo tema, conduce nuestra narración a la aportación de Álvaro Clúa titulada "La arquitectura del swing" y surgida de la convocatoria realizada por Alvaro Siza en el número 9. Pequeñas variaciones de la partitura permiten adaptaciones, integraciones, matices, precisamente como ocurre en el proyecto de Siza en Berlín conocido como "Bonjour Tristesse". Matices que remiten a una nueva espacialidad urbana en el proyecto de Mario Ridolfi y Wolfgang Frankl para la ciudad de Terni al norte de Roma. La actitud de este proyecto, fruto de la reconstrucción tras la guerra, nos remite al neorealismo italiano y al interés que este tipo de posicionamientos suscita en la actualidad. Ferran Grau en su tesis doctoral, cuya sinopsis publicamos como aportación académica, ahonda y actualiza el concepto de Realismo Crítico en la era de la simultaneidad. Lo hace a través de una serie de proyectos, en definitiva el verdadero lenguaje del arquitecto.

Lenguaje que el arquitecto y poeta Joan Margarit, en la conversación que mantuvimos con él, declina en palabras precisas, apasionadas y experimentadas. Son el instrumento común y de siempre que, en su mano, como los trazos de sus estructuras y de sus poemas, exploran los territorios del acto creativo y de la condición humana.

PALIMPSESTO

MEMORIA E INVENCION

#09 Año 03. Febrero 2014 (16 páginas) ISSN 2014-1505
Revista trimestral de temática arquitectónica

Dirección
Carlos Ferrater y Alberto Peñín

Redacción y diseño gráfico
Cecilia Obiol

Editorial AP

Divulgación
Luis Amorós

Textos en inglés
Marta Gómez López

Colaboradores en este número
Álvaro Clúa, Rafael Diez, Olga Felip, Kenneth Frampton, Ferran Grau, Joan Margarit, Eduard Miralles, Fuensanta Nieto, Ignacio Paricio, Cristina Pardal, Enrique Sobejano, Angel Solanellas

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

Impresión
Artis Gráficas 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.

Fuensanta Nieto y Enrique Sobejano

Entrevista realizada en el despacho de los arquitectos en Madrid el 8 de octubre de 2013. Alberto Peñín

La conversación se inicia con Enrique Sobejano, a la que se incorpora Fuensanta Nieto en un trágico de proyectos, maquetas y sus desplazamientos a Berlín. Acaban de recibir su monografía "Memoria e invención", objeto del Call for papers propuesto para el próximo número de la revista.

P Formación

¿Por qué decidisteis dedicaros a la arquitectura?

En mi caso la motivación no fue familiar, puesto que soy el primero de toda la rama, ni por relaciones cercanas. Tampoco fue algo muy temprano, que tuviera claro desde la infancia. Lo mío fue más tardío y no muy consciente, al comienzo, de lo que suponía esa decisión.

¿Cómo fue vuestra formación?

De igual modo que hay arquitectos que se han sentido muy cercanos a algún maestro que les ha abierto el camino, en nuestro caso no fue así. La Escuela de Madrid supuso una buena formación, cosa que ahora puedo comprobar desde un punto de vista distinto al estar dando clases en una universidad alemana. No nos vimos directamente guiados por ningún arquitecto cercano, pero sin embargo sí por lo que indirectamente aprendimos y conocimos, es decir por aquellos que podríamos considerar padres de nuestra generación. Pese a no haber sido alumno de ellos, Saénz de Oiza y De la Sota fueron arquitectos que me influyeron claramente. Realmente son, junto con Coderch, los tres arquitectos que muchos de nosotros tuvimos como referencia, aunque no fuera directa.

En cambio, al acabar la carrera, al ir a los Estados Unidos, -donde Fuensanta y yo nos "reconocimos"- se abrieron muchos caminos para nosotros, incluso la propia valoración de estas figuras que te mencionaba.

Recuerdo que precisamente Kenneth Frampton lo primero que nos preguntó al ver que éramos españoles fue acerca de toda esta arquitectura de los años 60. Nos hablaba de los poblados dirigidos, de Caño Roto de Vázquez de Castro, por ejemplo. Sin duda nos influyeron mucho aquellos dos años en Estados Unidos...

¿Y qué es lo que crees que pudo aportaros aquella estancia?

Nos aportó una visión exterior de la disciplina. Algo que nos hizo comprender que no solo existía el mundo que habíamos aprendido en la escuela en Madrid. La universidad americana es más dada al debate teórico y quizá la española estaba más atenta a lo proyectual y constructivo. También descubrimos cuestiones muy útiles tales como aprender a hablar en público, o a comprender que la arquitectura abarca campos muy amplios, más allá de la simple elaboración de unas plantas, alzados o secciones. La arquitectura es compleja y es esencial saber transmitirla, transmitir las ideas también con la palabra.

Volviendo a la influencia de los maestros, llama la atención el acento puesto sobre Utzon y en particular sobre su proyecto para el museo de Silkeborg, del que editaste un texto, que es tal vez uno de los más propositivos, incluso reconocible en alguno de vuestros proyectos, enterrado en aquellas geometrías...

Utzon es uno de los arquitectos de los que hemos aprendido constantemente, a través de trabajos, publicaciones, conversando con él y visitando casi todas sus obras. Es un arquitecto que abre muchísimos caminos aunque en muchos casos no llegaran al final. El museo de Silkeborg, por ejemplo,

pero también muchos otros, incluso sus esbozos, sus ideas.

Tengo que decir que el primer trabajo que nos pidió Frampton en la Universidad de Columbia fue sobre Utzon. Hay que pensar que en la Escuela de Madrid estaba casi olvidado cuando estudiábamos, excepto para Oiza o Fullaondo. Cuando yo acabé en 1981 no formaba parte del discurso arquitectónico del momento, más atento a los inicios del postmodernismo y la discusión sobre la historia. Utzon era un arquitecto que no entraba en la enseñanza de aquellos años. Por ejemplo, en la Historia de la Arquitectura Contemporánea de Tafuri y Dal Co, a lo sumo, aparecía como una nota a pie de página.

Como decía, fue Frampton quién nos hizo fijarnos en su obra. Más tarde, cuando comenzamos a dirigir la revista "Arquitectura" y, tras un primer número centrado en Le Corbusier, dedicamos el segundo a Utzon con la publicación de la casa de Mallorca.

P Proceso creativo

¿Cómo es vuestro proceso creativo? ¿Abordáis conjuntamente aquella hoja en blanco a la que aludía Oiza?

No creemos que haya una hoja en blanco. Siempre existe algo previo, datos, la memoria de un lugar y nuestra propia experiencia. No solo me refiero a las vinculaciones con el lugar, si no a la relación que los proyectos y obras establecen entre sí. De hecho, nuestro libro *Memory and Invention*, que hoy mismo hemos recibido, se inicia con tres citas, una de las cuales, de Georges Perec, dice: "Toda obra es el espejo de otra". Otra es cita gráfica al *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, de nuevo las relaciones visuales entre diferentes obras. Los proyectos, los viajes, nuestros recuerdos, interfieren continuamente entre sí. Tratamos de que la hoja en blanco no exista, porque de hecho no existe. La mente no está nunca en blanco.

¿Cuál es el momento de vuestro proceso de mayor tensión creativa? ¿Qué papel juegan las maquetas en la elaboración de las propuestas?

No existe un momento determinado, existen múltiples. A veces son cuestiones secundarias las que ponen en marcha el proyecto. Y hasta que no construimos una maqueta, aunque sea rápida y de cartón, no acabamos de ver lo que estamos haciendo.

¿La idea arquitectónica ha de ser reconocible y transmisible? ¿Los mecanismos de proyecto deben hacerse evidentes?

Cuando existe una idea, que es siempre más universal, se transmite fácilmente. Pero cuando hablamos de mecanismos o procesos, éstos son más personales. Se ha extendido en los últimos años una cultura arquitectónica que ha puesto en valor el proceso por encima del resultado. Continuamente aparecen análisis, críticas, conferencias o debates que hablan de los procesos de proyecto. A mí me interesa entender el proceso con una perspectiva temporal, es decir como un conjunto de resultados parciales.

P Presencia

En una ocasión hablabais de la depuración de lo innecesario hasta alcanzar la raíz mínima de la arquitectura, recurriendo a la poesía visual. ¿Es tal vez ese trabajo de síntesis arquitectónica el que logra por otra vía una cierta desaparición del arquitecto?

En nuestro libro citamos una poesía visual en la que se suprimen sucesivamente determinadas letras hasta llegar al límite en el que el texto deja de ser comprensible. Esta metáfora representa una aspiración común a la mayor parte de nuestro trabajo, es decir, la voluntad de eliminar lo superfluo, pero sin llegar a perder el significado del proyecto.

Nos interesan las metáforas entendidas como "leit motiv" que guían todo el proceso. Un ejemplo sería el proyecto, para nosotros quizá esencial, de Medina Azahara. Allí la idea o la metáfora no consiste en una imagen, sino más bien en una determinación; "trabajaremos como arqueólogos".

A partir de esa premisa, todo lo que viene después, desde el proyecto hasta la obra, queda incorporado a aquella intención. En otras palabras, el edificio aparece bajo tierra, el material es hormigón puesto que una vez desencofrado ya está acabado, el color es blanco como el de la antigua ciudad árabe, etc...

No creemos que haya una hoja en blanco. Siempre existe algo previo, datos, la memoria de un lugar y nuestra propia experiencia. No solo me refiero a las vinculaciones con el lugar, si no a la relación que los proyectos y obras establecen entre sí.

Cuando os enfrentáis a una realidad construida ¿facilita una suerte de contextualización del proyecto? ¿Sería lógico que la mano del arquitecto tendiera a diluirse?

En nuestra opinión, hay proyectos en los que la mano del arquitecto debe desaparecer casi del todo. El Museo Nacional de Escultura que rehabilitamos en Valladolid supuso un esfuerzo enorme para que la mayor parte de las operaciones en un edificio complejo y de gran tamaño no fueran visibles. Tenía sentido que fuera así, porque el edificio histórico era de gran valor, y había conservado en gran medida sus elementos arquitectónicos.

En otros casos, como el museo de Moritzburg, donde quedaba solo la ruina de sus muros, nuestra intervención no solo es visible sino que se convierte en protagonista. Establecimos un diálogo entre la intervención contemporánea y el edificio original. No nos interesa la oposición canónica de lo nuevo y lo antiguo que el movimiento moderno propugnaba, ni por supuesto tampoco la actitud historicista y mimética.

Nos gusta pensar en una conversación en la que nuestro trabajo toma constantemente en referencia la memoria de lo existente, aunque lo hace con formas y materiales contemporáneos. En el caso de Moritzburg aparece por primera vez un tema esencial como es de las cubiertas. Ya estaba presente en Medina Azahara, aunque se tratara de una cubierta ausente concebida como un tapiz en el terreno. Después de Mies, Le Corbusier y la Bauhaus la cubierta plana se estableció como canon que ha perdurado durante la mayor parte del siglo XX. Muy pocas excepciones, como algunas obras de Louis Kahn o de Jorn Utzon, recuperaron la cubierta como argumento de proyecto.

En Moritzburg los tejados fuertemente inclinados que el castillo tuvo, y las vistas de la ciudad de Halle que Lyonel Feininger pintó admirablemente en los años 30 cuando tuvo su estudio allí mismo, nos llamaron mucho la atención. La cubierta metálica se convirtió para nosotros en la solución natural del proyecto.