



▲ Sarajevo/Milán, 2006, Jorge R. Pombo



▲ Excavación para la construcción del Centro George Pompidou, 1972. París

Proyectos del realismo crítico en la era de la simultaneidad

Debates sobre la gestión de la información y las actuaciones en la ciudad construida

Tesis doctoral de **Ferran Grau**

El vínculo entre realismo y arquitectura ha dejado de ser preciso, incluso diríamos que ya no es "real", y, paradójicamente, ha pasado a ser más abstracto. Esta nueva situación ha sido motivada por los múltiples significados que ha asumido el realismo arquitectónico en el contexto contemporáneo. Por lo tanto, sería más preciso referirnos a "realismos arquitectónicos", en plural, y no a un único realismo, en singular.

Cada vez existen más corrientes que acaban adjetivando a la arquitectura. Por ejemplo, hablamos de arquitectura icónica, virtual, sostenible, moderna comercial, clásico-posmoderna o realista, entre otras. Pero también es posible asignarle más de un adjetivo y referirnos así a la arquitectura -icónica, sostenible-real, icónica-virtual, virtual-comercial, clásico-posmoderna-sostenible o crítico-realista. Ante esta variedad arquitectónica, el debate entre 'realistas' y 'no realistas' se convierte en una cuestión cada vez más compleja.

En el contexto arquitectónico, la principal dificultad para la comprensión del realismo, y específicamente el realismo crítico, se halla en la definición del propio significado de 'realismo', ya que nos referimos a él por lo que significó en el pasado y no por lo que representa en el presente. Como sucede con los pies deformados por los besos de los feligreses de la escultura de bronce obra de Arnolfo di Cambio del año 1300 y que se encuentra en la basílica del Vaticano. El hecho de asumir la mutabilidad y de ahí, la multiplicidad de significados de los realismos arquitectónicos contemporáneos, establecerá un punto de partida para esta investigación.

En el contexto artístico, el realismo también se ha visto sujeto a significados cambiantes. A lo largo de los siglos XIX y XX hemos podido comprobar cómo el término "realismo" ha ido modificando paulatinamente su esencia. De este modo, el realismo artístico abarca, en diferentes momentos de la historia, obras de Courbet, Millet, Dalí, Miró, André, Johns, Morandi, Hopper, Warhol, Richter, Estes, entre muchos otros, demostrando que la realidad se puede leer de muchas maneras.

De entre todos los realismos arquitectónicos contemporáneos existe uno que asume una actitud crítica respecto a los otros mecanismos. La arquitectura del realismo crítico (doblemente adjetivada) pretende ser una "actitud ética", como lo fue el nuevo brutalismo de la década de 1950 y el realismo pictórico literario del siglo XIX. El realismo crítico basa su actitud y sus propuestas arquitectónicas en el conocimiento de la realidad, entendida como contexto físico, social, político, económico, tecnológico y cultural, reconociendo la complejidad de la nueva era de la información y de la globalización. El realismo crítico asume un fuerte compromiso con la ciudad construida, la sociedad y la disciplina arquitectónica. Esta investigación tiene como objetivo aproximarse a la definición del realismo crítico a partir del estudio de varios proyectos construidos en tres periodos de la historia: 1840-1870, 1950-1960, y 1980-2005, y emplazados en tres culturas diferentes: Reino Unido, Francia y España.

La era de la simultaneidad, que contextualiza cronológicamente esta investigación, es una consecuencia de la revolución tecnológica e informativa consolidada a partir de la década de 1990, coincidiendo con el traspaso a nivel global del sistema analógico al digital. La simultaneidad hace posible vivir y trabajar en diferentes lugares (no en términos absolutos) y compaginar diferentes actividades al mismo tiempo (transmitir, emitir, recibir, aprender, comprender, etc., gracias a las nuevas tecnologías de comu-

nicación). En el ámbito arquitectónico, concretamente, podemos reconocer esta simultaneidad en los programas híbridos, las nuevas organizaciones profesionales (la cada vez más habitual colaboración con consultores) y los nuevos sistemas de gestión de obra (por ejemplo, el *fasttrack*). Una de las consecuencias de la simultaneidad es la dificultad de la gestión de la información. Y en este sentido, el realismo crítico intenta siempre trabajar con la información esencial y necesaria para el diseño de un proyecto arquitectónico. La simultaneidad también es una condición que forma parte de esta investigación, ya que se ha compaginado al mismo tiempo el estudio de tres culturas europeas occidentales y de tres periodos históricos distintos.

La ciudad construida es el escenario propio de la actitud crítico-realista. La ciudad contemporánea es resultado de los efectos de la globalización, entre los que podemos destacar la urbanización del centro y del extrarradio de las ciudades, y la inevitable absorción urbana de la periferia, que fue uno de los grandes temas de debate en la década del 1980. El realismo crítico interviene en este contexto con el ánimo de revitalizarlo, transformarlo, rehabilitarlo e incluso derribarlo si es necesario, pero siempre con la idea de construir o reconstruir la identidad y asentar la idea de pertenencia urbana.

Prólogo de la Tesis doctoral dirigida por **Josep Lluís Mateo** y co-dirigida por **Eduard Bru**. Esta tesis fue defendida en la E.T.S.A. Barcelona el 9 de diciembre de 2013, en un tribunal presidido por **Juan Herreros** y formado por **Moisés Gallego**, **Manolo Laguillo**, **Javier Sánchez Merina** y **Amadeu Santacana**.

Ferran Grau es doctor arquitecto por la U.P.C. y profesor de Proyectos en la escuela de arquitectura la Salle-Universitat Ramon Llull de Tarragona.



Strada (Novissima)
crítico realista >

En los anexos de esta tesis doctoral se adjuntan cinco entrevistas a arquitectos vinculados a la teoría y la práctica del realismo crítico que han proporcionado información de primera mano fundamental para la comprensión de esta investigación.

A continuación se reproducen algunos extractos de las entrevistas realizadas a Tony Fretton, Peter St John, Jonathan Sergison, Patrice Goulet e Iñaki Abalos.

TONY FRETTON

Una arquitectura reflejada (mayo 2011)

Como arquitecto considero que tengo unas determinadas capacidades para observar los edificios y los objetos de la ciudad, y las calles, y la manera en cómo influyen en la gente, y puedo hacer algunas interpretaciones del material con el que voy a trabajar. El proyecto de Tietgens en Copenhague tiene la misma energía que la Lisson Gallery, a pesar de hallarse en un lugar muy distinto. En Dinamarca el contexto era más ordenado, pero existían grandes contrastes, como por ejemplo algunos edificios cercanos al Beaux Arts, u otros edificios con un carácter fuerte que eran también fantásticos. Como proyectistas, detectamos las extraordinarias posibilidades del lugar, una serie de cualidades que la sociedad ha generado en él y que la propia sociedad ignora porque no es capaz de verlas. Y afortunadamente yo sí las veo.

Por lo tanto, el contexto es un tema relacionado con la experiencia. Todos mis proyectos tienen que ver con la manera de entender los edificios próximos al solar en el que trabajo, entenderlos como poseedores de determinados valores de la sociedad que puedo comprender. Pero también con las características especiales de la ciudad donde me encuentro. Estas son las cosas que un extranjero puede ver y descubrir a la gente que vive en otra ciudad.

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

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

PETER ST JOHN

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

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

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

En estos momentos los arquitectos estamos trabajando cada vez más en el extranjero, la globalización ha tenido un impacto enorme en el ejercicio de la profesión, y en muchos casos llega a ser muy problemática. Somos cuidadosos con el tipo de proyectos en los que nos involucramos fuera de Gran Bretaña, porque el proceso y la idea del proyecto nos importan mucho. En nuestra práctica intentamos no perseguir oportunidades de negocio. No se trata de exportar tu experiencia a otros países, sino de hacer proyectos porque crees que eres el arquitecto

adecuado para esa situación concreta. Trabajamos mucho en el extranjero, cada vez más, pero siempre en países que creemos comprender desde un punto de vista cultural.

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

JONATHAN SERGISON

La arquitectura no está hecha con el cerebro ¹ (mayo 2011)

Creo que los Smithson han sido un punto de referencia permanente para Stephen [Bates] y para mí. Nuestro entusiasmo por su arquitectura ha sido una constante, aunque nuestra actitud respecto a ellos ha ido cambiando inevitablemente a medida que hemos ido cambiando nosotros. Hay algo en la aproximación arquitectónica de los Smithson que siempre ha estado arraigado a una especie de búsqueda de la originalidad. Uno de los ejercicios en los que nos inspiramos ha sido el hecho de dibujar sobre cosas que ya existen. Es sabido que la noción de *as found* está cuidadosamente reflejada en sus proyectos, pero cuando examinamos los documentos que elaboraron los Smithson -y fueron realmente prolíficos en cuanto a publicaciones y documentación de sus ideas- es fácil detectar ese tipo de inquietud intelectual; creo que uno de los temas que permanece constante en nosotros es el entusiasmo por referirse a cosas conocidas.

Respecto a la fase que precede al proyecto, creo que siempre hay un trabajo previo. Stephen y yo tenemos una pauta que consiste en escribir y tratar de articular las ideas y las reflexiones. Y supongo que esta pauta proviene de ver cómo los Smithson articulaban su postura arquitectónica de una forma más sólida a través de sus textos. Y este hecho me parece inspirador. Nunca me consideraría un gran escritor, pero descubriré que escribir ayuda a articular ciertas cosas que el rigor y la disciplina de la práctica realmente no permiten. Y creo que gran parte de nuestros escritos están influidos por la disciplina de la enseñanza.

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

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

PATRICE GOULET

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

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

Un día intenté explicarme a mí mismo por qué considero la casa Latapie excepcionalmente compleja. Llegué a la conclusión de que con esta casa era como si hubiera empezado de nuevo el Movimiento Moderno. Como si en una sola casa, Lacaton & Vassal hubieran revivido el nacimiento de toda la arquitectura moderna. Porque cuando nació la arquitectura moderna, el mundo (y la arquitectura) estaba corrompido, había normas académicas. Ya no había ninguna relación con el contexto del momento. (...) Hicieron falta años para quitarse de encima la carga estética del pasado, y para mí la casa Latapie tiene algo de todo eso. Lo que creo más acertado es cómo [Lacaton & Vassal] se reencuentran con su época, cómo utilizan los medios de su tiempo de la mejor manera posible y con generosidad. Es decir, que trabajan para los demás, para el resto de la gente y no sólo para ellos.

Pero es con el proyecto de la torre Bois Le Pêtre que, en relación a algunos de los planteamientos del Movimiento Moderno, “empieza todo”. Y es porque en este proyecto comprendieron por primera vez que tenían que decidir si abandonaban la estética arquitectónica, si abandonaban a Mies van der Rohe, y si podían reconstruir el proyecto a partir de otros parámetros. Si no abandonaban la manera de operar del Movimiento Moderno en este proyecto, no habrían podido llevarlo a cabo, porque habrían sobrepasado con creces el presupuesto del cliente. Para aceptar el encargo tenían que aceptar las reglas de juego de la economía. En esta situación, era necesario abandonar el rigor estético en favor de la economía. Y es por eso que quiero decir que renacieron, que eligieron estar al servicio de los demás y no al servicio de la arquitectura. Es importante, y no lo hicieron con una visión moralista.

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

¹ Jacques Houdelatte, *Des gratte-ciel dans la tête*, Norma Editions, Paris, 2002.

IÑAKI ABALOS

La gestión informativa (abril 2012)

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

El contexto sobre el que se opera, al ser esencialmente *constructo cultural*, cambia constantemente; también porque los medios técnicos cambian constantemente. Si tienes que definir en qué direcciones lo hace hoy subrayaría: en priorizar concepciones termodinámicas sobre tectónicas (en los edificios, en la ciudad, en el espacio público); en encontrar cómo canalizar la energía del activismo social; en redefinir el papel de los programas paramétricos; y, sobre todo, en identificar las técnicas para integrar un nuevo concepto de calidad en las nuevas y enormes ciudades que nos depara el presente y el futuro. Estos son datos contextuales que, aunque anclados en el pasado, demandan posicionamientos disciplinares.

Alguna vez he comentado que la filosofía, para dedicarse al tiempo, necesita del espacio, y a la arquitectura le pasa exactamente lo mismo pero al revés; arquitectura y filosofía son haz y envés, algo indisoluble. Ahora bien, ¿qué entendemos por tiempo? Veo que tiempo para muchos quiere decir proceso, en un sentido proyectado hacia adelante (el paisajismo ha expandido esta noción ecológica al igual que la iteración paramétrica en estos momentos). Yo me oriento por los tiempos geológicos y termodinámicos, por una visión entrópica del tiempo donde los sistemas cerrados se desploman en su muerte térmica y solo los sistemas abiertos consiguen reequilibrios ocasionales. Y creo en un tiempo histórico casi como Nietzsche, que vuelve una y otra vez sobre nosotros y que transforma la información en conocimiento. Construir sobre lo construido es a veces más visible, más elocuente de esta actitud, por ejemplo, cuando se construye sobre un edificio existente, pero en nuestro trabajo construimos siempre sobre una cantidad enorme de citas, referencias -plásticas, arquitectónicas, literarias o vitales- y están sedimentadas en la ciudad, en el lugar en el que continuas y en nuestra mente, de forma indistinta y a menudo superpuesta. Me pregunto muchas veces si en esto somos los últimos arquitectos posmodernos, pues hay cientos que cultivan una amnesia de pose, que solo les lleva a imposturas poco creíbles o, peor, a la ignorancia y la incapacidad de crecer.