

Eduardo Souto de Moura

Entrevista realizada por teléfono el 3 de mayo de 2014. Cecília Obiol

Recuerdo haber tenido palpitaciones en el corazón, haber sentido un placer violento contemplando un muro de la Acrópolis, un muro completamente desnudo [...] Me pregunto si un libro, independientemente de lo que diga, no podría producir el mismo efecto. En la precisión de sus ensamblajes, la escasez de sus elementos, el pulido de la superficie, la armonía del conjunto, ¿no hay una virtud intrínseca, una especie de fuerza divina, algo de eterno [...]? Así, ¿por qué existe una relación necesaria entre la palabra justa y la palabra musical? ¿Por qué somos capaces de escribir un verso cuando se comprime el pensamiento? La ley de los números gobierna los sentimientos y las imágenes, y lo que parece ser exterior se halla simplemente en su interior."

En 1876 Gustave Flaubert, envía una de sus interesantísimas cartas a George Sand en la que nos habla de la belleza a través del oficio literario. Nos recuerda, como hiciera Jordi Llovet en la celebración en la ETSAB de este número 10 de la revista, la impronta humanística de la arquitectura y la constante búsqueda de la pertinencia como camino hacia la belleza. La efeméride nos permite volver la vista atrás y constatar que con frecuencia en nuestra publicación hemos recogido los lazos que unen arquitectura y literatura.

Emilio Tuñón (PALIMPSESTO 02), además de apoyarse en referencias filosóficas a Deleuze, Guattari, Rorty, subrayaba la influencia en el origen de su trabajo del Taller de Literatura Potencial OULIPO, formado en los años 60 por escritores y matemáticos, y postulaba que las constricciones amplifican el campo de trabajo del arquitecto. En la misma idea, Enrique Sobejano (09) recurría a la poesía visual para justificar una arquitectura justa, con el mínimo de elementos capaces de transmitir un mensaje.

O el mismo Alvaro Siza (08), que nos describía sus trayectos en tranvía desde Matosinhos a Porto -donde no leía teoría de la arquitectura sino más bien nuevas ediciones traducidas al portugués de los nuevos autores de novela americana, Steinbeck, Hemingway, Faulkner.

Y sobre todo, cuando nos señalaba su interés por el rigor y la precisión de la poesía a través de su economía de medios. Unas palabras que provienen de un hombre que combina el oficio con su amplia cultura artística y cuya trayectoria viene marcada por la búsqueda constante de una arquitectura adecuada y pertinente. Como Eduardo Souto de Moura quien, en este número, también nos habla de las cualidades literarias de la arquitectura cuando asocia el detalle a la puntuación de un texto.

Pero es el corazón de las palabras de Flaubert, autor traducido precisamente por Jordi Llovet, el que nos interesa destacar en las aportaciones de este número. Así, la intervención precisa y justa de Junquera arquitectos en el hipódromo de la Zarzuela de Torroja rescata, pone al día y rehabilita la desnudez del proyecto de Torroja y sirve para definir su pensamiento en este tipo de proyectos. Francisco Cifuentes analiza la obra de Sagrera maestro de obras de la catedral de Mallorca y su proceder para adscribirse a esta idea de belleza a través el rigor constructivo y el buen uso de la técnica. Desde otro punto de vista, Eduard Bru nos propone como proyecto la intervención mínima de Marco Navarra, también sobre lo existente, en el bar de la escuela de Siracusa, un escenario posible para generar situaciones, encuentros, desde la atención por el uso. Por último, la profunda reflexión de Clara Solà-Morales sobre las tensiones de la teoría y la práctica en los postulados de Habraken sobre *Support e Infill*, permite sospechar el abandono de la discusión tipológica en favor de la adaptación a "una realidad con sistemas de producción múltiples, diversos y no necesariamente formalizados".

Técnica y contenido, memoria e invención -sobre el que versan las aportaciones seleccionadas del *call for papers*-, rigor y belleza... debates de hoy, aunque no tan lejanos a los literarios de los salones parisinos de finales del siglo XIX. Como el que inicia estas líneas, donde frente a la capacidad emotiva de Sand, Flaubert reclama la precisión y pertinencia del lenguaje como camino hacia la música; aspiración ideal y a la vez referencia obligada para toda publicación como la nuestra.

PALIMPSESTO LA PALABRA JUSTA

#10 Año 03, Junio 2014 (16 páginas) ISSN 2014-1505
Revista trimestral de temática arquitectónica

Dirección
Carlos Ferrater y Alberto Peñín

Redacción y diseño gráfico
Cecília Obiol

Editorial AP

Divulgación
Luis Amorós

Colaboradores en este número
Alfredo Baladrón, Eduard Bru, Rosana Castañón, Francisco Cifuentes, Jordi Franquesa, Jerónimo Junquera, Jordi Llovet, Josep Muntañola, Zaida Muxi, Marco Navarra, Giuseppina Scavuzzo, Clara Solà-Morales, Eduardo Souto de Moura

Edición
Càtedra Blanca - E.T.S.A.Barcelona - UPC
Barcelona
palimpsesto@cbbarcelona.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.

La complicada agenda de Eduardo Souto de Moura, Premio Pritzker de Arquitectura 2011, no ha permitido el encuentro entre el equipo de redacción de PALIMPSESTO y el arquitecto portugués. A cambio, Souto de Moura nos regala un mediodía de sábado en el que, a través del teléfono y con un tono grave e irónico, contesta a nuestras preguntas desde su estudio, en el mismo edificio donde Alvaro Siza, entrevistado en PALIMPSESTO 08, maniere su despacho.

P Formación

Está publicado en varios medios su encuentro en Zürich, siendo aún estudiante de Escultura en la Escuela de Oporto, con Donald Judd, y cómo la conversación con éste le impulsó a estudiar Arquitectura. ¿Cómo fue el paso de una a otra escuela? ¿Cómo recuerda su formación, y cuáles fueron sus referencias durante ese período?

Hay un equívoco en esta información, y los medios que lo han publicado están confundidos con Siza. Muchas veces escriben esto. Yo nunca estudié escultura, sólo estudié arquitectura. Siza sí estudió escultura, y de ahí dio el salto a la arquitectura, pero existe una confusión recurrente y muchas veces me preguntan esto. Lo que sí es cierto es que me encontré con Donald Judd en un hotel en Zürich; por entonces yo no lo conocía, y después de nuestro encuentro compré sus libros y me entusiasmaron. Pero yo no era escultor, ni había estudiado nada de escultura.

Más tarde le invité a venir a Oporto a dar una conferencia, y pasamos un tiempo seguido en contacto. Entonces decidí ir a visitar su obra en Marfa y me maravilló, y me marcó para el resto de mi vida. Sin duda es un personaje que ha tenido una gran influencia sobre mí.

¿Qué aportó en su mirada posterior de la arquitectura, en su adopción de estrategias?

En aquel momento yo estaba un poco desencantado de la arquitectura, no era capaz de encontrar qué hacer, estaba cansado de ser arquitecto. Y entonces, hablando con él y leyendo su libro "Architektur"... ¡él hacía al revés de Siza, era escultor y quería ser arquitecto!. Decía una cosa que era muy interesante: que no aguantaba ser escultor -artista-, por la ausencia de un interlocutor, porque eso le obligaba a decidir todo en una soledad enorme. Todo tenía que decidirlo él, tenía que encontrar los medios para darse respuesta a sí mismo. Y en cambio la arquitectura, donde hay un cliente, y que es una arte social en el que intervienen muchos factores -económicos, políticos, programáticos, etc.-, le parecía más confortable que la escultura. Eso me dio un poco más de fuerza para continuar.

Y además de esta fuerza encontrada en el minimalismo americano, ¿cuáles serían sus otras referencias intelectuales, artísticas, filosóficas?

Yo durante esta época trabajé mucho con Siza, que es una referencia siempre, como arquitecto y como persona.

Y otro personaje que ha sido mi profesor es Távora.

Mi evolución, también, ha estado marcada por lo que viví en mi país. Después de la revolución había que empezar todo de nuevo. Dominaba la moda del posmodernismo, y nos invitaron a hacer una exposición sobre el posmodernismo... y nosotros respondimos que habíamos estado 48 años bajo el fascismo, haciendo columnas y frontones, y que no teníamos posmodernismo. ¡Queríamos hacer pilotis!

Hablando de Siza y Távora, en alguna ocasión ha descrito su relación con ellos como "un legado entre generaciones, que es algo espontáneo, sin preparar, pero que sucede".

Más allá de algunas lecturas que insisten en la "Escuela de Oporto", ¿cómo se sitúa usted mismo en referencia a la escena de Oporto? ¿Y a los "obligados" maestros?

Távora fue mi profesor. Después vino Siza, con el que trabajé durante cinco años y continuo trabajando hasta hoy -el proyecto de Nápoles que comentaba-, hicimos juntos el pabellón para la Serpentine Gallery de Londres, hemos hecho la Bienal de Venecia juntos, mientras al mismo tiempo seguíamos trabajando por separado en cosas diferentes. Hay una evolución en nuestra relación, que primero fue de profesor-alumno en la escuela, después pasó a colaborador-maestro en el estudio, y finalmente nos volvimos amigos. Además, como trabajamos en el mismo estudio, comemos, hablamos, viajamos muchísimo, hacemos los mismos viajes -a Grecia, al Machu Picchu... Todo esto no es una relación programada, es una convivencia natural. Y tú dices ¿por qué?, ¿cómo? No sé, somos diferentes. Távora era un admirador de Le Corbusier; Siza, como se sabe, es un admirador de Alvar Aalto... y yo, después de la revolución, enfrentando la reconstrucción de un país casi nuevo, tenía problemas y referencias distintas. Somos diferentes.

Y sobre esta idea de la Escuela de Oporto... Se habla mucho de la Escuela de Oporto, y quiero desmontar un poco esta leyenda. Simplemente es una manera de hacer, natural.

Al final hay unas diferencias enormes entre Siza, Távora y yo. Tenemos intereses diferentes, pero discutimos mucho, hablamos mucho y compartimos una identidad física y de relación con el trabajo. Así que la Escuela de Oporto no sé lo qué es ni por qué se habla tanto. ¡Es como las brujas, que en la Escuela también las hay! Yo diría que se trata básicamente de un ambiente particular -empezando por el mismo edificio de la Escuela-, donde se respira la importancia del proyecto, la importancia del dibujo, fortísimo en la formación de los estudiantes, y después una convicción de ser un país marginal. ¡Por eso me gusta Alvar Aalto!

¿Quién recoge el testigo de estas tres generaciones? ¿Cómo ve el panorama en Portugal?

Lo veo muy mal. Hay una crisis enorme y, aunque sea muy triste, las nuevas generaciones no tienen nada que hacer aquí. Y nosotros, que somos viejos, trabajamos fuera: Siza trabaja en China y Corea, yo trabajo en Francia. En Portugal, cero. La nueva generación o emigra o no hace nada.

Estadio Municipal de Braga, 2003. Fotografía de Luis Ferreira Alves



P De lo material

En su texto "La transmutación de la materia", Jacques Lucan habla, en alusión a su obra, de "la arquitectura como representación de la materia", y de su "libertad para explorar significados (...), no sintiendo rechazo por atravesar lugares comunes".

¿De dónde surge esta habilidad insólita de reunir materiales sin que pierdan individualidad? ¿Esa capacidad de dar continuidad a cada uno de los elementos que constituyen el edificio con el todo?

Nunca pensé en esto. Pienso que la cultura de los años 80 era una cultura muy fragmentaria. No había una visión global de la arquitectura, aquella que yo intento hacer.

Para mí la arquitectura no tiene que ser pura sino puntual, afrontando los problemas concretos... No tiene que ser unitaria en el sentido de una casa de granito, una casa de madera. Puede ser de granito y madera. El tema es cómo elegir los materiales, buscando una presencia pictórica, para mostrar la construcción como un cuadro neoplástico.

No soy moralista en el sentido de creer en una jerarquía de materiales. Son todos buenos, desde el plástico, al bronce, al mármol, cada uno tiene su dignidad, así que los uso como quiero, sin ninguna preocupación.

Desde la **materialidad** abstracta del Mercado de Braga, pasando por la **materialidad** manifiesta del Estadio, o a la **materialidad** plástica del Museo Paula Rego... ¿en qué proyectos ha disfrutado más con la manipulación de la materia?

El proyecto en el que más he disfrutado con la manipulación de la materia es sin duda el Estadio de Braga, porque fue un trabajo impresionante. Cortaron la montaña de piedra, y con la misma piedra hicieron el hormigón, que colocaron de nuevo dentro de la montaña. Esto es una transformación que no es posible hacer todos los días... Y además, los dos juntos trabajan para sostener la cubierta; hay unos contrafuertes fortísimos de hormigón metidos en la piedra, tallada. Entonces lo natural y lo artificial necesitan del otro, si no no se aguantan. Por otra parte fue un trabajo muy apoyado por un equipo brillante de ingenieros, y por tanto una obra muy apasionante. También fue dura.

El Mercado de Braga es una obra interesante, fue mi primera obra de estudiante. No era arquitecto, y me gustó mucho porque después resultó ser una situación muy insólita. Se degradó, y el alcalde lo iba a demoler, se iba a derribar, para después hacer una escuela de música, y decidí transformarlo en una calle con un jardín. Esto no es normal en la historia, puede pasar al cabo de muchos siglos pero no sucede después de veinte años. Fue una manipulación de la materia trabajando con la ruina, pero donde la ruina era un mercado del siglo XX, que tampoco es normal.

Al final hay unas diferencias enormes entre Siza, Távora y yo. Tenemos intereses diferentes, pero compartimos una identidad física y de relación con el trabajo. Así que la Escuela de Oporto no sé lo qué es ni por qué se habla tanto.

Es un poco como esas máquinas que trabajan con la generación de partículas para estudiar la materia; en este caso hubo una máquina de aceleración del tiempo, que disparó una transformación desde un punto de vista muy artificial, acelerando mucho el tiempo.

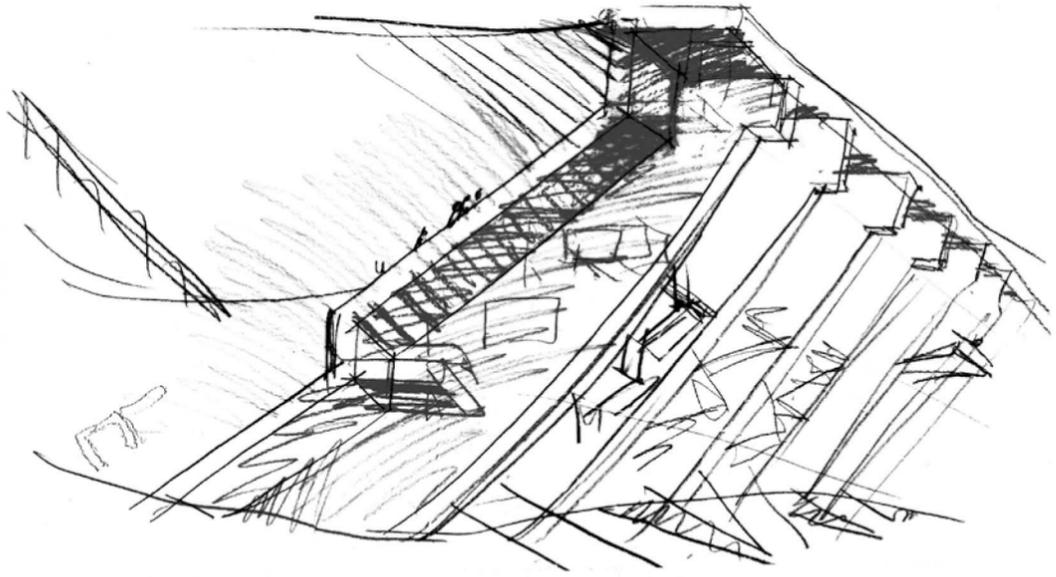
Al mismo tiempo que una transformación brutal de la materia, el estadio es un trabajo de enorme precisión. ¿Qué importancia le otorga al detalle? ¿Es la génesis del proyecto? ¿Es el motor que enciende un proceso racional en el que el detalle y el todo se retroalimentan?

El detalle tiene que estar siempre presente. Porque es como un texto; con las palabras se construye un texto, pero lo que después da otras cualidades -el ritmo, el sentido- es la puntuación; los puntos, las comas. Y es el detalle, como la puntuación, lo que da la coherencia a la gran obra. Una gran obra sin detalle es como un reloj sin agujas. Es lo que da el ritmo, la secuencia, el rigor... es necesario. No puede ser exagerado, porque si no mata, pero es fundamental. Y en una obra grande, por enorme que sea, el tamaño no implica que todo son detalles de diseño y de aspecto técnico... no, el detalle sigue siendo necesario, aunque claro que es otro tipo de detalle. Es lo que se llama escala.

Explicaba Eduard Bru, en un texto en tu monografía de 2G, que el detalle te permite crear tu propia sintaxis, en un proceso racional que hace que cada paso, cada decisión, cada material que se incorpora en la obra tenga un sentido porque forma parte del todo conservando, a su vez, su individualidad.

Se trata simplemente de decidir cómo relacionar los materiales entre sí. O se abren juntas -hay una arquitectura de juntas, donde cada plano tiene una entidad en sí mismo-, o existe otra arquitectura donde las cosas están pegadas, atadas como con una grapa. Si los separas abres una junta, que necesita un detalle. Si no, los juntas con una grapa, y también necesitas un detalle de la grapa. Es decir, o por lo positivo o por lo negativo, pero es necesario.

¿La sección es tal vez la herramienta de mayor potencial en el instrumental del arquitecto?



▲ Estadio Municipal de Braga, 2003. Croquis

La sección es muy importante pero no más que otras herramientas. Es un poco como la prueba del nueve. Yo trabajo mucho con la planta, para seguir el programa y todo lo que eso supone, y después la coherencia del proyecto se pone a prueba en la sección. Sistema constructivo, material, lenguaje, programa... trabajo mucho la sección pero sobre todo para confirmar: si la sección está mal, el proyecto está mal. Como la prueba del nueve.

P La construcción del tiempo

¿Hasta qué punto su arquitectura es capaz de construir o de gestionar la condición temporal?

Pienso que la arquitectura tiene siempre que mostrar y visualizar la cultura y la identidad de nuestro tiempo. No podemos ser románticos o conservadores a la hora de valorar los materiales actuales. Los materiales actuales no pueden sustituir a los antiguos, pero tengo una idea de la arquitectura como una variación de las reglas clásicas... por ejemplo, ahora en Londres construyen las puertas palladianas, de 4 metros de altura, de hormigón, y de 2 cm. de espesor... Entonces el tema es siempre el mismo: la arquitectura griega no es antigua, puede ser actual, tiene proporciones que resuelven cuestiones actuales. Lo que cambia son los materiales y los sistemas constructivos, y la arquitectura tiene que responder a su tiempo, a los problemas actuales. Y después se autonomiza. Y en el momento que es autónoma es atemporal. Y deja de ser del arquitecto que la dibujó para ser de la comunidad.

¿Se siente cómodo con la etiqueta de minimalismo?

Nunca me han gustado las etiquetas. Yo creo que la palabra minimalismo está muy desgastada, porque transformó una cosa que era muy importante, que era un trabajo enorme para poner de acuerdo las formas -como los animales, que durante millones de años han evolucionado para adaptarse a las funciones-, en algo muy banal. Yo creo que ahora predomina una especie de moda de la pereza; uno no hace casi nada, hace todo blanco, con hormigón en el suelo y ya está, eso es minimalismo. Es un peligro el minimalismo, porque puede desembocar en una actitud muy perezosa.

La abstracción es una herramienta de síntesis capaz de integrar la complejidad?

Me interesa la complejidad porque no sé ser simple. Por eso me gusta tanto Venturi y su posición, que suscribo, de visualizar la contradicción de los problemas cuando no pueden resolverse de un modo simple.

El detalle tiene que estar siempre presente. Porque es como un texto; con las palabras se construye un texto, pero lo que después da otras cualidades -el ritmo, el sentido- es la puntuación; los puntos, las comas. Y es el detalle, como la puntuación, lo que da la coherencia a la gran obra.

P Arquitectura y sociedad

Hace dos años, con motivo de nuestra entrevista para el número #03, Paulo Mendes da Rocha nos hablaba de su proyecto Poupatempo Itaquera: *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.* ¿Se identifica con esta afirmación?

Totalmente. La arquitectura que no sirve para nada es escultura. La escultura está hecha para ser vista, pero en la arquitectura entran en juego muchas más cosas. La arquitectura tiene que ser vivida, y para ello debe ser útil. Si después provoca emociones es otro asunto: si provoca es arte, si no provoca es construcción.

¿Qué supone para un arquitecto construir una infraestructura como el metro de Oporto?

Siempre que se hace arquitectura hay una enorme responsabilidad social, y cuando se hace una infraestructura como ésta, imagínate. Cómo diseñar un pasamanos por el que pasan 720 millones de manos al año... Hay que hacerlo bien, tiene que ser durable y sobre todo tiene que ser útil.

¿La labor del arquitecto debe orientarse hacia un servicio a la sociedad?

Sin duda.

¿Por qué no ha construido demasiada vivienda social?

Porque no he podido. Después de la Revolución, cuando había tanto por hacer, como colaborador de Siza trabajé en muchos proyectos de tipo social en diversos sitios, dentro y fuera de Portugal. Cuando monté mi propio despacho, en los años 70, y empecé a trabajar por mi cuenta, no existían estos programas, ya estábamos en una especie de suspensión en este sentido. Y hoy tampoco, con estas políticas liberales, no hay una gran divulgación de la construcción social.

La arquitectura tiene que responder a su tiempo, a los problemas actuales. Y después se autonomiza. Y en el momento que es autónoma es atemporal. Y deja de ser del arquitecto que la dibujó para ser de la comunidad.

P Capacidades técnicas

Alvaro Siza nos decía, en la entrevista que le hicimos para Palimpsesto #08, *(El arquitecto) en absoluto es un especialista, o si se quiere está especializado en no ser especialista. Por tanto es el único que puede trabajar teniendo siempre presentes las contradicciones, los intereses opuestos y acompañar siempre al equipo en el control de la situación.*

¿Cómo colabora con los ingenieros? ¿Participan del proyecto desde su concepción?

Sí, los ingenieros están desde el inicio. Cuando visito un sitio, para ver lo que se puede y no se puede hacer, los ingenieros han de estar ahí para contrastar ese primer pulso; la ingeniería, la estructura, están desde el primer día, porque la única parte objetiva de nuestro trabajo es la construcción, que cada vez me interesa más.

Volviendo al estadio de Braga, ¿cómo fue el proceso de definición técnica y tecnológica?

Fue un caso particular porque no había tiempo para hacerlo de la forma habitual. No hubo ese proceso normal donde el arquitecto dibuja y después el ingeniero calcula. No, mientras yo hacía croquis ellos hacían los modelos de cálculo, así que fue como un concierto a cuatro manos.

Siza, en la misma entrevista, también nos hablaba de la rapidez del dibujo y de su inmensa capacidad de tentar la forma una y otra vez. Usted, que comparte con él la facilidad del dibujo, ¿trabaja en maqueta? ¿La utiliza como herramienta de comprobación o de creación de su arquitectura? ¿Y el ordenador? ¿Sabe dibujar en CAD?

Yo personalmente no sé usar el ordenador, sólo lo toco para pasar las diapositivas en una conferencia. Pero aquí en el estudio

todo se hace con ordenador. A mí me gusta trabajar con maquetas, no me gustan los 3ds, son demasiado manipulables y peligrosos.

¿La maqueta como herramienta de comprobación de creación de la arquitectura?

Es útil en ambos casos, empiezo con maquetas muy naïves, que ilustran conceptos, y van evolucionando con el proyecto. Los 3ds los utilizo sólo como herramienta de concurso. Y el croquis es lo que controlo mejor, porque es algo instantáneo. Tomas un café y haces un croquis.

¿Tampoco le interesan particularmente los softwares paramétricos?

Me interesan desde el punto de vista técnico. Estos programas que ahora se utilizan en el estudio, donde se trabaja en tres dimensiones, pero no para hacer imágenes bonitas sino para integrar todas las infraestructuras, para saber si todas las tuberías pasan por el falso techo, si es compatible la proporción arquitectónica con la proporción de la estructura, con las tuberías de aire acondicionado, etc., y en dos minutos sabes lo que está bien y lo que está mal. Y esto ayuda mucho. Pero para ver las vistas, para decir si la casa está mejor con o sin techo plano, no me interesan nada. Para eso está el croquis, y sobre todo la maqueta.

P Práctica

¿Ha cambiado su modelo de despacho después del Pritzker? ¿Cómo le ha afectado la profunda crisis que, como en España, han vivido en Portugal?

No ha cambiado mucho con Pritzker o sin Pritzker porque la crisis no tiene nada que ver con eso. Ha cambiado muchísimo porque no hay trabajo local, cada vez las reglas económicas son más complejas, y cada vez se exige más por menos. Hay una aceleración del tiempo del proyecto, y el proyecto, que es construcción y espacio, necesita tiempo. Y no existe el milagro, no hay ordenador que acelere ese proceso. Es una batalla constante, es la guerra.

¿Cómo ha cambiado su manera de proyectar en relación a los avances productivos? En ese sentido, ¿hacia dónde cree que se puede producir el avance en los sistemas de producción?

Lo que ha cambiado más es el espesor de las cosas, que son cada vez más delgadas. La tendencia de la arquitectura es utilizar cada vez menos material. Es triste pero es así.

Quando visito un sitio, para ver lo que se puede y no se puede hacer, los ingenieros han de estar ahí para contrastar ese primer pulso; la ingeniería, la estructura, están desde el primer día, porque la única parte objetiva de nuestro trabajo es la construcción, que cada vez me interesa más.

P Aprendizaje

¿Qué relación existe entre su faceta docente y la profesional? ¿Cuál es en su opinión la posición que deben adoptar las escuelas de arquitectura?

Yo ya no puedo ser profesor porque la docencia pide mucho tiempo, y yo viajo mucho y no puedo dedicarme. Sí que hago de vez en cuando seminarios cortos, conferencias, y me gusta mucho porque me da un poco de fuerza. Y me gusta hablar con los estudiantes, me interesa mantener esta actividad, puntual, y ver y hablar de los proyectos con la gente joven.

Yo pienso que no hay una fórmula específica que deberían seguir las escuelas, pero sí hay dos temas fundamentales. Uno es incorporar la realidad exterior; la escuela no puede ser un microcosmos, no puede estar cerrada. Hay que entender la vida, la realidad, y entender que la arquitectura no es algo abstracto. ¡Y la otra cosa es que la carrera son cinco años muy aburridos! Hay que ofrecer la posibilidad de investigar -en estructuras, en construcción-, de permitir a los estudiantes hacer cosas diferentes, que probablemente nunca harán en su vida profesional. Esta relación dialéctica entre sueño y realidad es lo que yo propondría para las escuelas.

Solemos acabar nuestras entrevistas con una pregunta recurrente: ¿qué haría si fuera director de la Escuela de Arquitectura de Oporto? ¿Qué le diría a un estudiante que comienza?

Le preguntaría dónde quiere ir a vivir. Porque no le sirve para nada estar en el Escuela si después tiene que decidir entre irse a América Latina, a China, a Brasil... Porque si se queda en Oporto no va a hacer nada. No es pesimismo, es realismo. Es hipócrita no aceptarlo.



▲ Ezra D. Ehrenkratz, *Building blocks for diversity in housing types*, circa 1970
Fuente: *Housing for the Millions*, John Habraken and the SAR (1960-2000), p. 80



▲ Tony Linck, for *Life* magazine, "Workmen and the materials to construct a house gathered in a lot before construction", Junio 1948

Cuando es difícil que la teoría y la realidad anden a la una

A propósito de la conferencia de J. Habraken, *"Thematic Design. Skills needed to serve a living environment"*

Clara Solà-Morales i Serra

Recibido 2014.05.20 :: Aceptado 2014.05.22

1. El pasado. La historia y Habraken: un contexto

La voluntad de racionalizar la producción masiva de vivienda ha sido central en el pensamiento de la arquitectura del siglo XX, y seguirá siéndolo en el XXI, tanto por el cambio de paradigma de las ciudades occidentales, como por el crecimiento vertiginoso de las metrópolis en los países emergentes y asiáticos.

A principios del siglo XX, la industria permitió la sistematización de la producción de vivienda, facilitando el acceso a la vivienda (urbana) a un sector creciente de la población, y reconfigurando consecuentemente la sintaxis urbana; la democratización de la vivienda involucró la reconceptualización de su formalización, pero también de la estructura y forma de la ciudad. La arquitectura moderna fue claramente un motor de formalización, y probablemente engranaje indispensable para la transformación de la industria vinculada a la producción de vivienda en los primeros años 20 del pasado siglo. Los congresos del CIAM, con la Carta de Atenas (1931) como documento estrella, son la cara visible de un proceso que regirá la reconstrucción europea en la posguerra de la 2ª Guerra Mundial, y el modelo de crecimiento urbano en occidente durante varias décadas, y también, y con especial incisión, en los países soviéticos.

El Team X marca a finales de 1950 un punto de inflexión y de crítica abierta a la producción sistemática de vivienda colectiva; la discusión en torno a la producción de vivienda masiva aborda por primera vez la falta de consideración que dichas tipologías están proporcionando al significado social y psicológico de la vivienda. La industrialización ha permitido hasta ese momento la producción de viviendas de bajo costo en un plazo muy corto de tiempo, pero su masificación y la falta de planeamiento, construye un tipo de ciudad de edificios anodinos incapaces de generar interacción social a ninguna escala. Así, movimientos como los Situacionistas o los propios Archigram, desarrollan en esa época nuevos conceptos para otro tipo de ciudad, propuestas que pueden leerse como el resultado de la frustración creada por una ciudad sin un espacio urbano habitado, sin actividad en la calle y sin interacción con sus edificios. No obstante, y mientras se generan estas grandes utopías para la ciudad futura, una discusión más realista y basada en la producción industrializada aborda el análisis y definición de los espacios mínimos necesarios para habitar, y las formas para generar una mayor interacción social, así como posibles maneras de generar comunidad e identidad a través de la arquitectura. Además, y como parte de dicha discusión, se busca redefinir el papel del arquitecto en una arquitectura producida industrialmente. La extensión del rol del arquitecto en la definición y producción de viviendas es un argumento abordado exhaustivamente en la década de 1960.

La publicación *Supports, an Alternative to Mass housing* de John Habraken en 1962¹ es una crítica profunda a la interpretación de la producción masiva de vivienda del movimiento moderno y las consecuencias sociales que ésta ha generado representa un episodio relevante en la discusión de la vivienda a gran escala. Su postura sobre la producción masiva de vivienda, es una visión que aborda todos los ámbitos implicados; desde lo urbano hasta lo social, desde lo económico hasta la producción industrial y para todos los niveles de la arquitectura (de la gran escala del espacio colectivo, al edificio, a la unidad de vivienda). En opinión de Habraken la producción industrializada de la arquitectura ha conducido hasta ese momento a un empobrecimiento de las tipologías y la complejidad de sus espacios interiores, así como las áreas relacionadas con lo común y lo urbano.

"En todo el mundo, urbanistas y arquitectos tienen que ver con la vivienda y el rápido crecimiento de la población urbana. En cuanto a proporcionar refugio, pura y simple, sus logros han sido formidables, aunque insuficientes. En el

contexto social, sin embargo, la situación se ha deteriorado gravemente, y se ha sugerido que gran parte de la violencia al azar de la vida urbana moderna es una protesta desesperada contra un ambiente en el que las personas no tienen sentido de pertenencia y de la que se sienten impotentes de forma, incluso en el nivel de su entorno inmediato"².

Habraken apunta que la producción industrial tiene que ser el vehículo para permitir una arquitectura flexible e individualizada, y no sinónimo de repetición y anulación de la individualidad. En su opinión es necesario redefinir el significado de la arquitectura, así como el proceso de toma de decisiones y el rol de los distintos participantes. Como reflexión inicial, Habraken abordaba el significado social de "el acto de habitar" [en inglés, *the act of dwelling*], para así definir el significado de "hábitat" o vivienda [*dwelling*], y así revisar el sistema de producción de viviendas para incorporar la participación del habitante en el proceso de construcción de vivienda; necesariamente, a través de la revisión del rol de los "habitantes" [*dwellers*] se redefine a su vez el rol del arquitecto y la industria. El "nuevo arquitecto", en palabras de Habraken, colaborará con la industria para definir un sistema matriz para la construcción de vivienda, centrando sus proyectos en las decisiones que hacen referencia a la comunidad y a al individuo. Como Habraken señala, el trabajo del arquitecto se basará en la sociedad;

"En el caso de viviendas de producción masiva, al arquitecto se le pide que haga nada más que el diseño de un prototipo. Él juega un papel menor. Diseña una vivienda estandarizada para cada proyecto y afronta el diseño de la vivienda como un mero problema estético. [...] La industrialización de los sistemas de "Support" de vivienda será el fin del arquitecto que quiere vivir su arte mediante la manipulación del hombre y de los materiales, pero al mismo tiempo que servirá de base para una arquitectura enraizada en la sociedad".³

La propuesta de Habraken se enmarca en una reflexión consolidada a inicios de los años 60 a nivel europeo y norteamericano; una generación de arquitectos aboga por la búsqueda de una arquitectura que responda a las necesidades de sus usuarios, propiciando un acercamiento a visiones antropológicas, de recuperación o re-lectura de las arquitecturas vernáculas y también, de incorporación de estrategias para acomodar análisis propios de las ciencias sociales. Así, figuras como Christopher Alexander, John Turner, Amos Rapaport o el mismo Habraken, encabezan un movimiento de perfil académico que se consolida básicamente en el norte de Europa y en las universidades del sur de los Estados Unidos⁴. John Habraken se une a este discurso mediante la comprensión de la necesidad de adaptación de la arquitectura a su usuario final y la necesidad de incorporar a éste en el proceso de diseño como parte necesaria; sin embargo, y como parte fundamental del discurso, afronta este imperativo desde la producción industrial de la arquitectura, y por lo tanto, desde el conocimiento de sus procesos y posibilidades técnicas.

2. La teoría

Supports, an Alternative to Mass housing, es sobre todo, y más allá de una crítica a la producción de vivienda en los años 50 y una valoración social del papel de la arquitectura, la publicación de la teoría de Supports and Infills, una propuesta para otorgar flexibilidad dentro del marco de producción industrial de vivienda, incorporando la participación del usuario y redefiniendo así el rol del arquitecto y la industria. El enunciado de la teoría afronta la redefinición del significado de arquitectura (y en particular, de redefinición de la vivienda colectiva), la diferenciación entre lo colectivo y lo individual, y finalmente, y como consecuencia de los puntos anteriores, la definición y el alcance de la participación del arquitecto en el proceso de producción.