

Título original: *Architektur Denken*, tercera edición ampliada publicada por Birkhäuser Verlag, Basilea, 2010

Diseño y cubierta: Hannele Grönlund  
Versión castellana: Pedro Madrigal  
Fotografías de Laura J. Padgett tomadas en la casa de Peter Zumthor en julio de 2005

3ª edición, 2ª tirada, 2014

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© de la traducción: Pedro Madrigal  
© de las fotografías: Laura Padgett  
© Birkhäuser Verlag, GmbH, Basilea. Todos los derechos reservados  
© de la presente edición: Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2014

Printed in Spain

ISBN: 978-84-252-2730-1

Depósito legal: B. 6.763-2014

Impresión: agpograf, Impressors, Barcelona

Una intuición de las cosas	7
La dura pepita de la belleza	29
De las pasiones a las cosas	39
El cuerpo de la arquitectura	53
Enseñar arquitectura, aprender arquitectura	65
¿Tiene la belleza una forma?	71
La magia de lo real	83
La luz en el paisaje	89
Arquitectura y paisaje	95
Las casas de Leis	103

## Una intuición de las cosas

### En busca de la arquitectura perdida

Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto; contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. Aún creo sentir en mi mano el picaporte, aquel trozo de metal, con una forma parecida al dorso de una cuchara, que agarraba cuando entraba en el jardín de mi tía. Aquel picaporte se me sigue representando, todavía hoy, como un signo especial de la entrada a un mundo de sentimientos y aromas variados. Recuerdo el ruido que hacían los guijarros bajo mis pies, el suave brillo de aquella madera de roble de la escalera, siempre bien fregada, y todavía retengo en mis oídos cómo la pesada puerta de la calle se cerraba tras de mí, y recorro el sombrío pasillo y entro en la cocina, el único espacio de la casa realmente luminoso.

Solo este espacio —así se me quiere aparecer hoy— tenía un techo que no se difuminaba en una luz indirecta, y las pequeñas baldosas hexagonales del pavimento, de un rojo oscuro y casi sin junta, oponían a mis pasos una inflexible dureza, mientras que del armario de la cocina emanaba aquel singular olor a pintura al aceite.

En esa cocina todo era como suele ser en las cocinas tradicionales. No tenía nada especial. Pero quizá precisamente por ser, de una forma casi natural, una cocina ordinaria, ha quedado tan presente en mi memoria como símbolo de lo que es una cocina. La atmósfera de ese espacio se ha fundido para siempre con mi representación de lo que es una cocina.

Y así podría proseguir con una narración continuada que hablara de todos los picaportes que vinieron después de aquel picaporte que abrió la puerta del jardín de mi tía; o de los suelos, o de las blandas superficies de asfalto calentadas por el sol, o de los adoquines recubiertos de hojas de castaños en otoño, o bien del particular sonido que cada puerta emitía al cerrarse: algunas lo hacían de un modo suave y elegante, otras con un fino y justo chirrido, y otras, a su vez, con dureza, con magnificencia, intimidantes.

Recuerdos de este género contienen las vivencias arquitectónicas de más hondas raíces que me han sido dadas a conocer, y constituyen los cimientos de los estados de ánimo y las imágenes arquitectónicas que trato de sondear en mi trabajo como arquitecto.

Cuando me pongo a proyectar me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos y casi olvidados recuerdos, e intento preguntarme: qué exactitud tenía, en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tornar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa. En este proceso no deberíamos destacar, en absoluto, ninguna forma especial, pero sí dejar sentir ese asomo de plenitud, y también de riqueza, que le hace a uno pensar: eso ya lo he visto alguna vez, y, al mismo tiempo, sé muy bien que todo es nuevo y distinto. Y que ninguna cita directa de una arquitectura antigua revela el secreto de ese estado de ánimo preñado de recuerdos.

### **Construido de materia**

Las obras de Joseph Beuys y algunos artistas del grupo del *arte povera* encierran bajo mi punto de vista algo instructivo. Lo que me impresiona es el empleo preciso y sensorial del material que hay en esas obras de arte. Ese empleo del material parece enraizado en el saber ancestral del hombre, y libera, al mismo tiempo, aquello que constituye propia-



mente la esencia de esos materiales, carente de cualquier significación culturalmente mediatizada.

En mi trabajo intento utilizar los materiales de un modo similar. Creo que, en el contexto de un objeto arquitectónico, los materiales pueden adquirir cualidades poéticas si se generan las pertinentes relaciones formales y de sentido en el propio objeto, pues los materiales no son de por sí poéticos.

El sentido que se trata de fundar en el material reside más allá de las reglas de composición, e incluso de la tangibilidad, el olor y la expresión acústica de los materiales, todos ellos elementos del lenguaje en el que nosotros mismos tenemos que hablar: El sentido surge cuando se logra suscitar en el propio objeto arquitectónico significados de determinados materiales constructivos que únicamente son perceptibles en este objeto de esta manera.

Si trabajamos con este objetivo, debemos preguntarnos, incesantemente, qué puede significar un determinado material en un determinado conjunto arquitectónico. Las buenas respuestas a esta pregunta pueden hacer aparecer bajo una nueva luz tanto la forma de uso habitual de ese material como también sus peculiares propiedades sensoriales y generadoras de sentido. Si lo logramos, los materiales pueden adquirir resonancia y brillo en la arquitectura.

### **El trabajo en las cosas**

Se dice que una de las cosas más impresionantes de la música de Johann Sebastian Bach es su "arquitectura". Su construcción produce la impresión de algo claro y transparente. Es posible seguir, uno a uno, los elementos melódicos, armónicos y rítmicos de esa música, sin perder con ello la percepción de la composición como un todo, donde toda particularidad encuentra su sentido. Una clara estructura parece subyacer en esa obra y, si uno sigue cada uno de los hilos del tejido musical, podrá también barruntar las reglas que determinan la estructura constructiva de esa música.

La construcción es el arte de configurar un todo con sentido a partir de muchas particularidades. Los edificios son testimonios de la capacidad humana de construir cosas concretas. Para mí, el núcleo propio de toda tarea arquitectónica reside en el acto de construir, pues es aquí, cuando se levantan y se ensamblan los materiales concretos, donde la arquitectura pensada se convierte en parte del mundo real.

Siento respeto por el arte del ensamblaje, por las aptitudes de los constructores, artesanos e ingenieros. Me impresiona ese saber sobre la producción de cosas que sirve de base a sus capacidades y por ello intento proyectar edificios que hagan justicia a dicho saber y que sean también merecedores de plantear un desafío a esas aptitudes.

"Ahí hay mucho trabajo encerrado", suele decirse cuando uno contempla un objeto hermosamente trabajado y cree percibir el meticuloso cuidado y el saber de la persona que lo ha hecho. Pensar que nuestro trabajo se conserva realmente dentro de las cosas que nos salen bien es una representación que se acerca a los límites de la reflexión sobre el valor de una obra. ¿Reside realmente nuestro trabajo en las propias cosas? Muchas veces, cuando me conmueve un edificio, una música, una pieza literaria o bien un cuadro, estoy tentado a creer que esto es así.

### **Por la tranquilidad del sueño**

Amo la música. El lento fraseo de los conciertos de piano de Mozart, las baladas de John Coltrane, el timbre de la voz humana en ciertas canciones me son muy cercanos.

La capacidad humana de inventar melodías, armonías y ritmos me deja estupefacto.

No obstante, el mundo de los sonidos abarca también lo contrario de la melodía, la armonía y el ritmo; aparte de los sonidos meramente funcionales que llamamos ruido, conocemos desarmonías y ritmos quebrados, fragmentos y apolotonamientos de sonidos, elementos con los que trabaja la música contemporánea.

Pienso que la arquitectura contemporánea debería disponer de un plan tan radical como la nueva música, aunque poniéndole límites a ese imperativo. Cuando la composición de un edificio se basa en desarmonías y fragmentaciones, en una secuencia de ritmos rotos, *clustering* y quiebras estructurales, si bien es verdad que esa obra puede transmitir mensajes, la curiosidad se disipa con la comprensión del enunciado, y lo que queda es la pregunta sobre la utilidad del objeto arquitectónico para la vida práctica.

La arquitectura tiene su propio ámbito existencial. Dado que mantiene una relación especialmente corporal con la vida, en mi opinión, al principio no es ni mensaje ni signo, sino una cobertura y un trasfondo de la vida que junto a ella transcurre, un receptáculo sensible para el ritmo de los pasos en el suelo, para la concentración del trabajo, para el sosiego del sueño.

### **Dibujados a partir del anhelo**

La arquitectura construida tiene su lugar en el mundo concreto. Allí es donde está presente, donde habla por sí misma. Las representaciones arquitectónicas cuyo contenido es lo aún no construido se caracterizan por el empeño en dar habla a algo que todavía no ha encontrado su lugar en el mundo concreto, pero que ha sido pensado para ello. El dibujo arquitectónico intenta traducir en imagen, del modo más preciso posible, la irradiación del objeto en un determinado lugar. Pero justamente el empeño puesto en esta representación puede dejar sentir con especial claridad la ausencia del objeto real, lo que conlleva que se manifieste la insuficiencia de toda representación, así como una curiosidad por la realidad prometida en esa representación y, quizá también en el caso de que lo prometido nos conmueva, el deseo ardiente de que se haga presente.

Si el realismo y el virtuosismo gráfico devienen demasiado grandes en una representación arquitectónica, si esa representación no deja ya ningún

“lugar abierto” donde nosotros podamos entrar con nuestra imaginación y que haga surgir en nosotros la curiosidad por la realidad del objeto representado, entonces la propia representación se convierte en el objeto deseado. Pálidese el deseo del objeto real, y poco, o nada, apunta hacia lo presuntamente real, lo real que esté fuera de la representación. La representación ya no contiene ninguna promesa, se refiere a sí misma. En mi trabajo son importantes los bocetos que señalan expresamente hacia una realidad que aún está en el futuro. Por ello, desarrollo mis dibujos buscando aquel punto delicado donde se hace perceptible la atmósfera fundamental deseada, sin que esta se desvíe por lo accidental. Incluso el propio dibujo debe incorporar las cualidades del objeto buscado. Análogamente al esbozo que un escultor hace para su escultura, el dibujo no debe ser mera copia de una idea, sino parte integrante del propio trabajo de creación, que se consuma en el objeto construido.

Dibujos de este género le permiten a uno dar un paso atrás para aprender a contemplar y entender lo que todavía no es, y, sin embargo, comienza ya a hacerse.

### **Rendijas en el objeto sellado**

Las casas son creaciones artísticas. Se componen de particularidades que deben concatenarse unas con otras. La calidad de esas uniones determina, en gran medida, la calidad del objeto acabado.

En la escultura hay una tradición que subordina la expresión de los ensamblajes y uniones existentes entre las distintas piezas de la obra a la forma en su conjunto. Por ejemplo, los objetos de hierro de Richard Serra dan una sensación de tanta homogeneidad y totalidad como las esculturas de tradiciones más antiguas, hechas de piedra o madera. Muchos artistas de las décadas de 1960 y 1970 recurren, en sus instalaciones u objetos, a los métodos de ensamblaje y unión más sencillos y patentes que conocemos: Joseph Beuys y Mario Merz, entre otros, no han dejado de trabajar con naturalidad y desenvoltura en composicio-



nes espaciales, con recubrimientos, pliegues o estratificaciones, a fin de dar forma a un todo mediante estas partes.

Es instructivo ver el modo directo y aparentemente natural con que se ensamblian estos objetos artísticos. En estas obras no hay ninguna perturbación de la sensación de conjunto por efecto de partes pequeñas que no tengan nada que ver con el enunciado de la obra. No hay particularidades accidentales que induzcan a error en la percepción del todo. Cada tacto, cada unión, cada ensamblaje está allí para servir a la idea del todo y fortalecer la serena presencia de la obra.

Cuando proyecto edificios intento conferirles una presencia similar. Sin embargo, a diferencia de los artistas plásticos, yo tengo que partir de imperativos de carácter funcional que todo edificio debe cumplir. A la arquitectura se le presenta el desafío de configurar un todo a partir de un sinnúmero de detalles integrantes que se diferencian entre sí en su función y en su forma, en su material y en sus dimensiones. Se debe buscar construcciones y formas con sentido para los remates y las juntas, allí donde se intersectan las superficies del objeto y los distintos materiales se encuentran entre sí. Mediante estas formas detalladas quedan organizados los sutiles estadios intermedios dentro de las grandes porciones del edificio. Las particularidades determinan el ritmo formal, la finura de la medida del edificio.

Los detalles deben expresar lo que exija la idea fundamental del proyecto en su lugar correspondiente: copertenencia o separación, tensión o ligereza, fricción, solidez, fragilidad.

Los detalles, cuando salen bien, no son decoración. No distraen, no entretienen, sino que conducen a la comprensión del todo, a cuya esencia necesariamente pertenecen.

En toda creación cerrada en sí misma se aloja una fuerza mágica. Es como si uno sucumbiera al encanto de un cuerpo arquitectónico plenamente desarrollado. Quizás a partir de ahora nuestra mirada lo primero que tope sea con un detalle, y persista en su admiración: esos dos

clavos del suelo, que mantienen firmes las placas de acero junto al umbral desgastado. Emergen sentimientos. Algo nos conmueve.

### Más allá de los signos

“Todo es posible”, se oye decir en el mundo de los espectadores. “*Main street is almost all right*”, dice Robert Venturi, el arquitecto. “Nada funciona ya”, afirman aquellos que sufren con la inhospitalidad de nuestra época. Estas expresiones representan opiniones que se contradicen entre sí, cuando no hechos contradictorios. Parece que nos hemos acostumbrado a vivir con contradicciones, e incluso podemos mencionar algunas razones para ello: las tradiciones se disuelven y ha dejado de haber identidades culturales cerradas. La economía y la política ponen en marcha una dinámica que nadie parece entender y controlar realmente. Todo se mezcla con todo, y la comunicación de masas produce un mundo artificial de signos. Arbitrariedad.

Quizá podríamos describir así la vida posmoderna: todo aquello que va más allá de nuestros datos biográficos personales parece vago, borroso y, de algún modo, irreal. El mundo está lleno de signos e informaciones que representan cosas que ya nadie entiende del todo, pues estas, al fin y al cabo, no se muestran más que como signos de otras cosas. La verdadera cosa permanece oculta; ya nadie consigue verla.

Con todo, estoy convencido de que siguen existiendo cosas verdaderas, aunque estén amenazadas. Hay tierra y agua, luz del sol, paisaje y vegetación, y hay objetos creados por el hombre —como máquinas, utensilios o instrumentos musicales— que son lo que son, que no son portadores de ningún mensaje artificial y cuya presencia es obvia.

Cuando contemplamos objetos o edificios que parecen descansar en sí mismos, nuestra percepción se hace también, de una forma singular, sosegada y sin aristas. El objeto así percibido no nos impone ningún enunciado; simplemente está ahí. Nuestra percepción deviene tranquila, sin prejuicios, sin afán de posesión; trasciende los signos y los sím-

bolos. Está abierta y vacía, como si viéramos algo que no deja que se lo ubique en el centro de la conciencia. Ahora, en ese vacío de la percepción, puede emerger en el espectador un recuerdo que parece proceder de lo hondo del tiempo. Ver el objeto significa ahora también barruntar el mundo en su totalidad, pues allí no hay nada que no pueda entenderse.

En las cosas corrientes de la vida cotidiana reside una fuerza especial, nos parecen decir los cuadros de Edward Hopper. Solo hay que mirarlas el tiempo suficiente para verlas.

### Paisajes completados

La presencia de determinados edificios tiene, para mí, algo secreto. Parecen simplemente estar ahí. No se les depara ninguna atención especial, pero sin ellos es casi imposible imaginarse el lugar donde se erigen. Estos edificios parecen estar fuertemente enraizados en el suelo. Dan la impresión de ser una parte natural de su entorno, y parecen decir: “Soy como tú me ves, y pertenezco a este lugar”.

Despierta toda mi pasión poder proyectar edificios que, con el correr del tiempo, queden soldados de esta manera natural con la forma y la historia del lugar donde se ubican.

Con cada nuevo edificio se interviene en una determinada situación histórica. Para la calidad de esta intervención, lo decisivo es si se logra o no dotar a lo nuevo de propiedades que entren en una relación de tensión con lo que ya está allí, y que esta relación cree sentido. Para que lo nuevo pueda encontrar su lugar nos tiene primero que estimular a ver de una forma nueva lo preexistente. Uno arroja una piedra al agua: la arena se arremolina y vuelve a asentarse. La perturbación fue necesaria, y la piedra ha encontrado su sitio. Sin embargo, el estancamiento ya no es el mismo que antes.

Creo que los edificios que, poco a poco, son aceptados en su entorno, deben poseer la capacidad de hablar de múltiples maneras con el sen-

timiento y la razón. Ahora bien, nuestro sentir y comprender están enraizados en el pasado, razón por la cual la relación de sentido que nosotros creamos con un edificio debe respetar el proceso de la rememoración. Sin embargo, lo recordado no es comparable con el punto final que se encuentra en el extremo de una línea, nos dice John Berger en su libro sobre la visión: "Numerosos puntos de vista o estímulos convergen y conducen hasta ella [la cosa recordada]. De forma parecida han de crear un contexto para la fotografía impresa las palabras, las comparaciones y los signos; es decir, han de señalar y dejar abiertos diferentes accesos a la cosa. Se ha de construir un sistema radial en torno a la fotografía, de modo que esta pueda ser vista en unos términos que son simultáneamente personales, políticos, económicos, dramáticos, cotidianos e históricos".<sup>1</sup>

### **La tensión en el interior de un cuerpo**

De todos los dibujos que los arquitectos producen, prefiero los planos de obra. Los planos de obra son detallados y objetivos. Dirigidos a los especialistas que dan cuerpo material al objeto pensado, se ven libres de una dirección de la exposición asociativa. No tratan ya de convencer ni de seducir, como los dibujos de proyecto, sino que se caracterizan por la certidumbre y la confianza. Parecen decir: "Esto se hará exactamente así".

Los planos de obra tienen el carácter de dibujos anatómicos. Muestran algo del misterio y de la tensión interna que el cuerpo arquitectónicamente ensamblado ya no revela sin más: el arte del ensamblaje, las geometrías ocultas, la fricción de los materiales, las fuerzas internas de los soportes y apoyos, el trabajo humano incorporado a las cosas.

Per Kirkeby erigió en un Documenta de Kassel una escultura de ladrillo que tenía forma de casa. La casa no tenía entrada. Su interior era algo inaccesible y oculto. Siguió siendo un misterio, lo cual, junto a otras características, daba a la escultura un aura de hondura mística.

Pienso que las estructuras portantes y las construcciones secretas de una casa deben estar dispuestas de tal forma que pongan al cuerpo arquitectónico ya acabado en un estado de tensión y vibración interna. Los violines se construyen de esta manera y nos recuerdan los cuerpos vivos de la naturaleza.

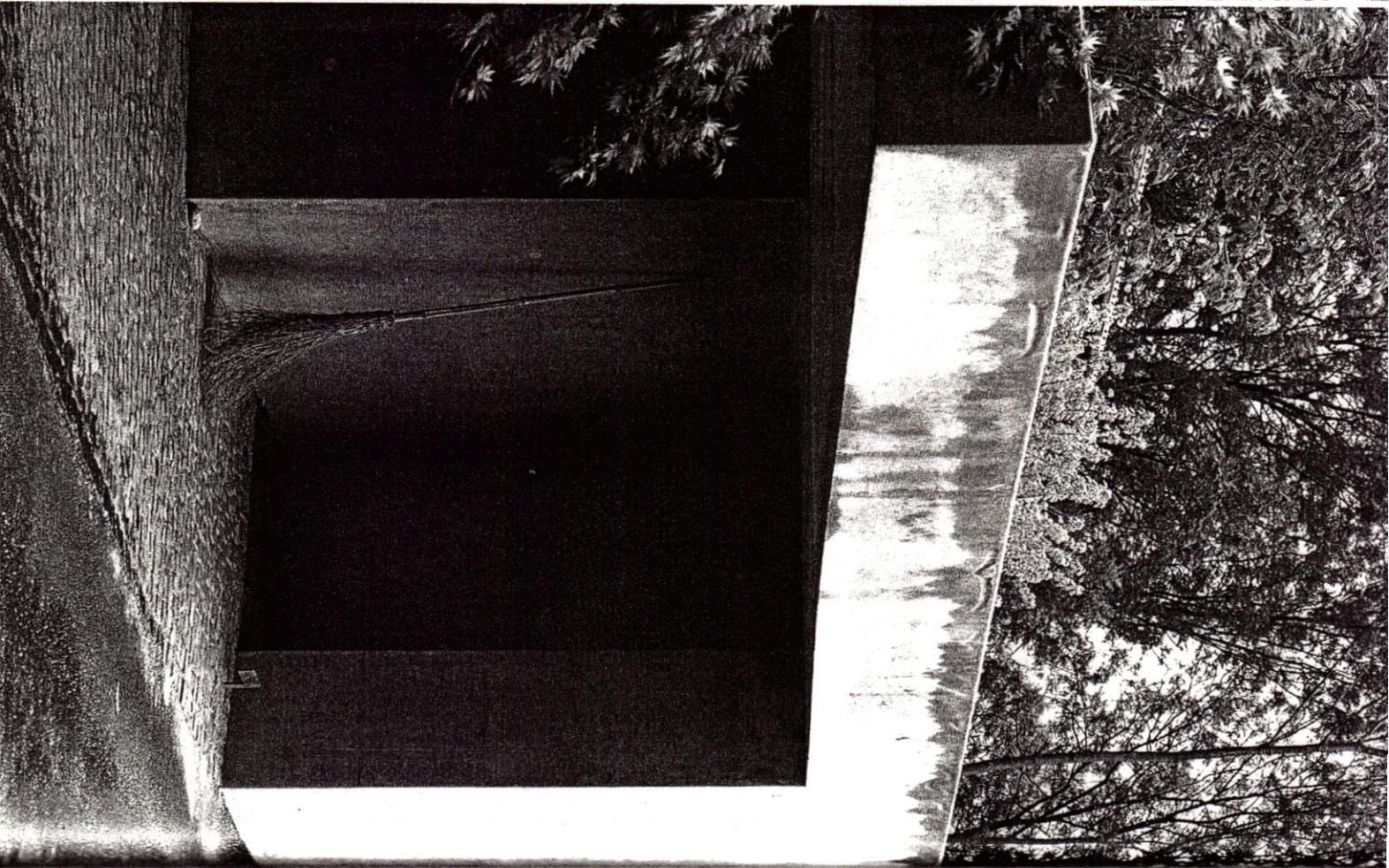
### **Verdades inesperadas**

En mi juventud me imaginaba que la poesía era una especie de nube de color de metáforas y alusiones más o menos difusas, de la que, en determinadas circunstancias, se podía gozar, pero que se hacía difícil conectarla con una visión vinculante del mundo. Como arquitecto, he aprendido a entender que probablemente se acerca más a la verdad lo contrario a esta idea juvenil.

Una obra arquitectónica puede disponer de calidades artísticas si sus variadas formas y contenidos confluyen en una fuerte atmósfera capaz de conmovernos. Este arte no tiene nada que ver con configuraciones interesantes o con la originalidad. Trata sobre la visión interior, la comprensión y, sobre todo, la verdad. Y quizá la verdad, inesperada, sea poesía. Su aparición precisa de tranquilidad. La tarea artística de la arquitectura consiste en crear esa espera sosegada, pues la construcción en sí nunca es algo poética. Únicamente así se obtienen esas delicadas cualidades que, en ciertos momentos, nos dejan entender algo que nunca pudimos comprender anteriormente.

### **Deseo**

Para construir un edificio de una forma clara y lógica es necesario hacer un proyecto que siga criterios racionales y objetivos. Si admito que el transcurso objetivo del proceso del proyecto se ve entrelazado, una y otra vez, con ideas subjetivas e irreflexivas, no hago más que reconocer la importancia que tiene el sentir personal en el proyecto.



Cuando los arquitectos hablan sobre sus obras lo que dicen normalmente no casa con exactitud con lo que cuentan sus propias obras. Probablemente esto tenga que ver con el hecho de que dicen mucho sobre los aspectos reflexivos de sus trabajos y dan a conocer poco acerca de las secretas pasiones que animan realmente su trabajo.

El proceso de proyecto se basa en un continuo juego conjunto de sentimiento y razón. Por un lado, los sentimientos, las preferencias, las nostalgias y los deseos que emergen y que quieren cobrar forma deben examinarse por medio de una razón crítica. Del otro, el sentimiento nos dice si las reflexiones abstractas concuerdan entre sí.

Proyectar significa, en gran parte, entender y ordenar. Pero creo que la genuina sustancia nuclear de la arquitectura que buscamos surge a través de la emoción y la inspiración. Los preciosos momentos de inspiración aparecen en el curso de un paciente trabajo. Con una imagen interior que, de repente, hace su aparición, con un nuevo trazo en el dibujo, parece transformarse y cobrar nueva forma en fracciones de segundo la totalidad del edificio proyectado. Es como si, de súbito, uno experimentase el efecto de una extraña droga: todo lo que sabía un poco antes acerca del objeto a crear aparece bajo una nueva y nítida luz. Y siento alegría y pasión, y hay algo en mí que parece decir: "Esta es la casa que quiero construir!"

### **Escrito en el espacio**

La geometría enseña la regularidad de las líneas, las superficies y los cuerpos en el espacio, y nos puede ayudar a entender cómo podemos proceder con el espacio en la arquitectura.

La arquitectura conoce dos posibilidades fundamentales de configuración del espacio: el cuerpo cerrado, aislado en su espacio interior y el cuerpo abierto, que circunda un sector del espacio unido al continuo ilimitado. La extensión del espacio puede hacerse visible mediante cuerpos colocados abiertamente o bien alineados, tales como forjados o pilares.

En realidad, no aspiro a saber qué significa el espacio. Cuanto más reflexiono acerca de su esencia tanto más misterioso me parece. Sin embargo, hay una cosa que sé de cierto: si, como arquitectos, nos ocupamos del espacio, únicamente tratamos con una pequeña parte de esa infinitud que rodea la tierra. Pero cada edificio señala un lugar en esa infinitud. Esta es la idea con la que dibujo los primeros bocetos y secciones de mis proyectos. Dibujo diagramas espaciales y volúmenes sencillos. Intento ver los volúmenes pensados como objetos precisos en el espacio, y para mí es importante percibir cómo a partir del espacio que los rodea delimitan un espacio interior, o bien cómo capturan el indefinido continuo espacial con la forma de un receptáculo abierto.

Los edificios que nos impresionan siempre nos transmiten un sentimiento fuerte de lo que es su espacio. Rodean, de un modo peculiar, ese misterioso vacío que llamamos espacio y lo hacen vibrar.

### **Razón práctica**

Proyectar significa inventar. En la época en que frecuentábamos la *Kunstgewerbeschule* [Escuela de Artes y Oficios] tratábamos de seguir ese principio fundamental. Buscábamos una nueva solución para cada problema, pues para nosotros era importante ser vanguardistas. Solo más tarde me vi obligado a constatar que, en el fondo, son pocos los problemas arquitectónicos para los cuales no hayan sido halladas con anterioridad soluciones válidas.

Si hago un análisis retrospectivo he de decir que mi formación de proyectos me produce la impresión de algo ahistórico. Nuestros modelos eran los pioneros e inventores de *Das neue Bauen*. Considerábamos la historia de la arquitectura como una especie de formación general, que apenas confluía en nuestros proyectos. Así es como, con frecuencia, encontramos lo que ya se había encontrado en algún momento y ensayábamos, de múltiples maneras, en el ámbito de lo inencontrable. Esta formación en la elaboración de proyectos que acabamos de des-

cribir tiene sus valores didácticos. Pero más tarde, cuando uno ya es arquitecto, hará bien en asegurarse todo ese inmenso saber y experiencia contenidos en la historia de la arquitectura. Creo que si los incluímos en el trabajo que hacemos, tanto mayores serán nuestras posibilidades de hacer nuestra propia aportación.

Ahora bien, proyectar no es ningún proceso lineal que, partiendo de la historia de la arquitectura, conduzca, por así decirlo, a un nuevo edificio de un modo lógico y directo. En mis búsquedas de la arquitectura vuelvo a vivir, una y otra vez, esos momentos vacíos de opresión. Nada de lo que conozco parece casar con lo que quiero y sobre lo que no sé aún cómo debe ser. En tales situaciones, intento desprenderme de mi conocimiento arquitectónico académico, que, repentinamente, me deja paralizado. Este procedimiento ayuda. Mi respiración se hace más libre, aspiro el bien conocido aire de los inventores y pioneros. Y proyectar es ahora, de nuevo, inventar.

El acto creador en el que surge una obra arquitectónica trasciende todo saber histórico y técnico. La confrontación con las cuestiones de la época ocupa un lugar central. En el momento de su nacimiento, la arquitectura está vinculada con la actualidad de una forma especial. Refleja el espíritu de sus inventores y da sus propias respuestas a las preguntas de la época, a saber, por medio de la modalidad de su aparición y uso así como de su relación con otras arquitecturas y con el lugar donde se yergue. Las respuestas a estas cuestiones que pueda formular como arquitecto son limitadas. Estos tiempos de transformaciones no permiten grandes gestos. Son pocos los valores comunes que todos aún compartimos y sobre los cuales se puede construir. Por tanto, soy partidario de una arquitectura de razón práctica, que surja de aquello que todos nosotros aún podemos conocer, entender y sentir. Contemplo con toda precisión el mundo de la construcción e intento asir, con mis edificios, aquello que me parece valioso, corrigiendo lo que estorba y volviendo a crear lo que nos falta.

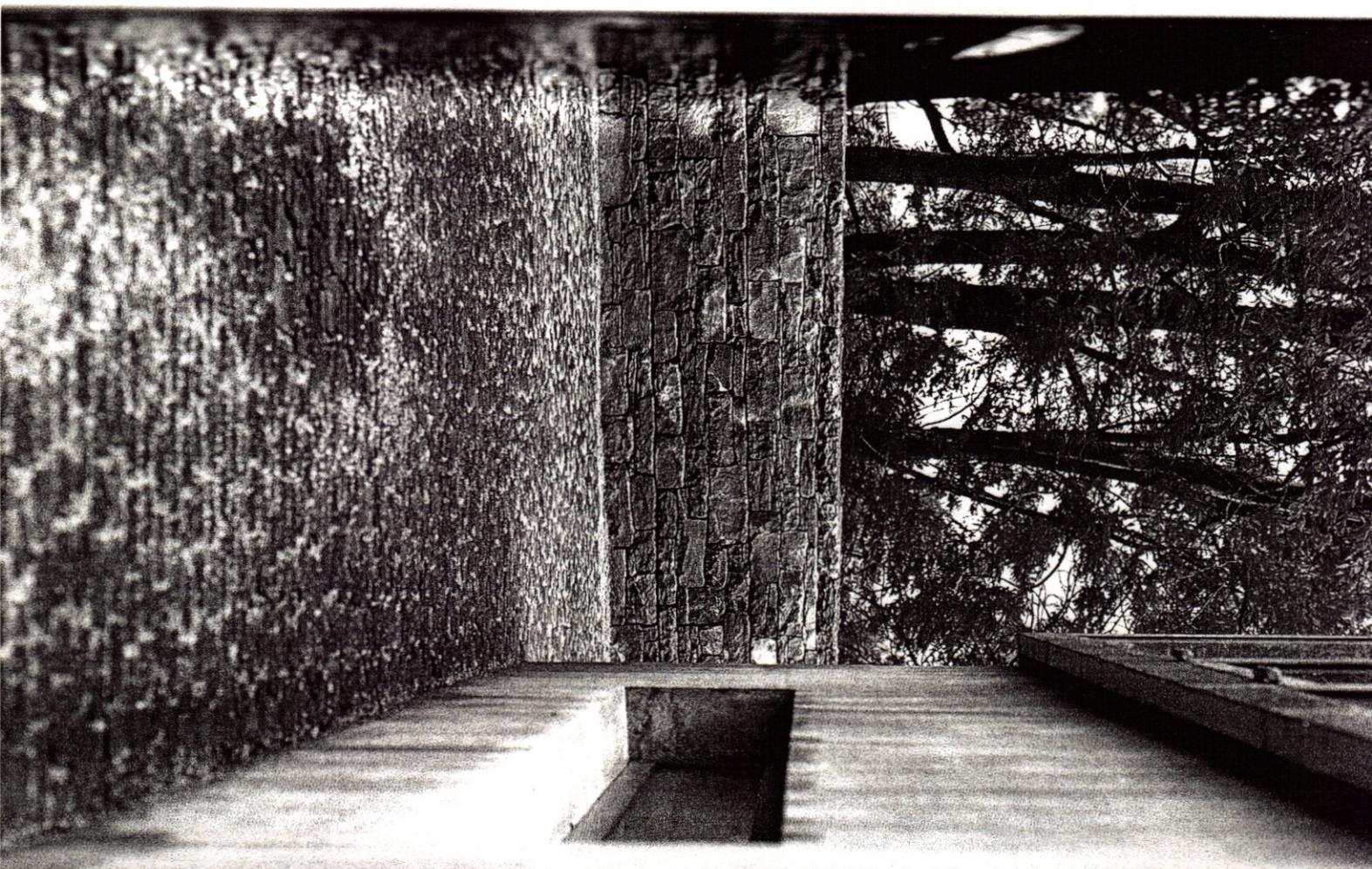
## Percepción melancólica

La película *La sala de baile*,<sup>2</sup> de Ettore Scola, muestra una sala de baile en la que tiene lugar toda su acción. Si mi memoria no me engaña, la película no tiene ni diálogos hablados ni ningún cambio de escena; no hay en ella nada sino música y personas en movimiento. Se ve siempre la misma sala, donde entra la misma gente para bailar; mientras el tiempo pasa y los danzantes se van haciendo más viejos.

En el centro de la película se encuentran esas personas en acción. Pero lo que genera la densa atmósfera de la película es la sala de baile, con su suelo de tablas y sus panelados; la escalera al fondo y la garra del león en el lateral. ¿O es, al contrario, la gente la que da esa peculiar atmósfera al espacio?

Planteo esta pregunta porque estoy convencido de que un buen edificio debe ser capaz de absorber las huellas de la vida humana y que, con ello, puede adquirir una riqueza especial.

Pienso aquí, naturalmente, en la pátina del tiempo sobre los materiales, en el sinfín de pequeñas rozaduras de las superficies, en el brillo del barniz desgastado y descascarillado y en los cantos pulidos por el uso. Pero si cierro los ojos e intento dejar desatendidas todas estas huellas físicas y mis primeras asociaciones, sigue quedando, con todo, una impresión, un hondo sentimiento: una conciencia del transcurso del tiempo y un sentimiento de la vida humana que se lleva a cabo en lugares y espacios, dándoles una pregnancia especial. Los valores estéticos y prácticos de la arquitectura pasan ahora a un segundo plano. Su significado estético o histórico no tiene ya, en este momento, ninguna importancia. Lo único que cuenta ahora es ese sentimiento melancólico que se apodera de mí. La arquitectura está expuesta a la vida; si su cuerpo es lo suficientemente sensible, puede desarrollar una cualidad capaz de ser garante de la realidad de la vida pasada.

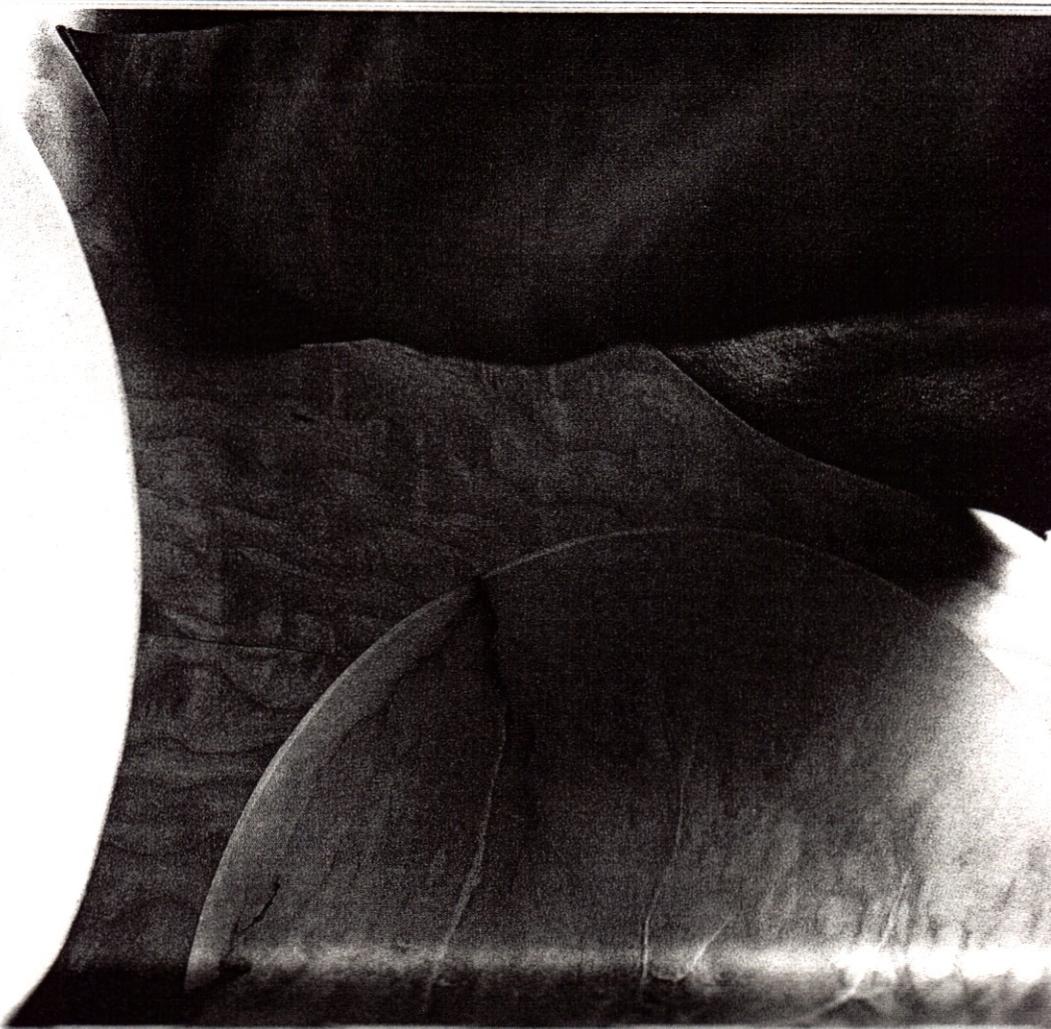


## **De las pasiones a las cosas**

Para mí es importante reflexionar sobre la arquitectura, tomar distancia del trabajo cotidiano, dar un paso atrás y contemplar qué estoy haciendo y por qué lo hago. Esto es lo que me gusta y probablemente, también lo que necesito, pues no soy un arquitecto que provenga de la teoría, un arquitecto que, por así decirlo, haya surgido de un lugar teóricamente delimitado y se haya puesto a proyectar en el marco de la historia de la arquitectura. Más bien, soy una persona que ha sucumbido ante la tentación del hacer arquitectónico, del construir, del dar un acabado perfecto a la cosa, de la misma manera que, ya en mi juventud, hacía cosas que debían conformarse a mi representación interior, cosas que tenían que ser necesariamente así y no de otra manera, por razones que, para decir verdad, desconozco. Siempre había en mí ese sentimiento, sumamente personal, tanto respecto a los objetos que producía para mí mismo como a los que producían otras personas. Ese sentimiento no me ha llamado nunca la atención como si se trata de algo especial; sencillamente, siempre estaba ahí. Hoy sé que, en el fondo, en mi trabajo como arquitecto, sigo el rastro de aquellas primeras pasiones, quizás incluso obsesiones, intentando entenderlas mejor y refinarlas. Y cuando actualmente me pongo a recapacitar sobre si desde mi juventud se han añadido nuevas imágenes y pasiones a las antiguas, tiendo a pensar que, de algún modo, he conocido ya desde siempre el núcleo emocional de mis nuevos descubrimientos.

### **Lugares**

Trabajo rodeado de montañas en una aldea del cantón de Graubünden; trabajo desde ese lugar, vivo allí. Muchas veces me pregunto si esto influye en mi trabajo, y no me disgusta imaginarme que pudiera ser así.



¿Tendrían mis casas un aspecto distinto si no hubiera trabajado mis últimos 25 años en Grabünden, sino en el paisaje de mi juventud, a los pies de la vertiente norte del Jura, con sus colinas ondeadas, sus hayedos y en familiar cercanía con la urbanidad de la ciudad de Basilea? Tan pronto como comienzo a reflexionar sobre esta cuestión me apercibo que mi trabajo lleva la cuña de muchos lugares.

Cuando me concentro en un determinado lugar, para el cual debo hacer un proyecto, si intento sondearlo, comprender su estructura, su historia y sus características sensoriales, ya desde muy pronto empiezan a confluír en este proceso de visualización precisa de imágenes de otros lugares: lugares que conozco y que alguna vez me han impresionado, imágenes de lugares cotidianos, o especiales, cuya forma llevo dentro de mí como un símbolo de determinados estados de ánimo y cualidades, e imágenes de lugares, o situaciones arquitectónicas que provienen del ámbito de las artes plásticas, del cine, de la literatura, del teatro.

Sin quererlo, caen sobre mí todas esas otras imágenes, que a primera vista a menudo son improcedentes o se refieren a lugares extraños de la más variada procedencia. O bien yo mismo las urjo a venir. Las necesito. Solo cuando dejo que en el lugar concreto irradie en espíritu aquello semejante a él, esté emparentado con él o le sea ajeno, en principio, surge en mí esa imagen estratificada y honda de lo local, que revela toda una serie de relaciones; hace reconocer determinadas líneas de fuerza, construye tensiones. Surge el fondo sobre el que se ha de pintar; aparece la red de las diversas vías de acercamiento al lugar; lo que me posibilita la toma de decisiones en mis proyectos. Así es como me sumerjo en el lugar de mi proyecto, lo rastreo y, al mismo tiempo, miro hacia fuera, al mundo de mis otros lugares.

Edificios que despliegan una presencia especial en un determinado lugar me producen a menudo la impresión de estar sujetos a una tensión interna que apunta más allá de ese lugar. Fundan su lugar concreto dan-

do un testimonio del mundo. En ellos, aquello que proviene del mundo ha contraído un vínculo con lo local.

Si un proyecto bebe únicamente de lo existente y de la tradición, si repite lo que su lugar le señala de antemano, en mi opinión, está falto de la confrontación con el mundo, la irradiación de lo contemporáneo. Y, si una obra de arquitectura no nos cuenta sino del curso del mundo o de lo visionario, sin hacer oscilar con ella al lugar concreto donde se levanta, entonces echo de menos el anclaje sensorial de la construcción a su lugar, el peso específico de lo local.

## Enseñar arquitectura, aprender arquitectura

Los jóvenes acuden a la universidad, quieren ser arquitectos o arquitectas, quieren averiguar si poseen las cualidades para ello. ¿Qué es lo primero que se les transmite?

Lo primero que se les ha de explicar es que no se encontrarán con ningún maestro que plantee preguntas ante las cuales él sepa de antemano la respuesta. Hacer arquitectura significa plantearse uno mismo preguntas, significa hallar, con el apoyo de los profesores, una respuesta propia mediante una serie de aproximaciones y movimientos circulares. Una y otra vez.

La fuerza de un buen proyecto reside en nosotros mismos y en nuestra capacidad de percibir el mundo con sentimiento y razón. Un buen proyecto arquitectónico es sensorial. Un buen proyecto arquitectónico es racional.

Antes de conocer siquiera la palabra arquitectura, todos nosotros ya la hemos vivido. Las raíces de nuestra comprensión de la arquitectura residen en nuestras primeras experiencias arquitectónicas: nuestra habitación, nuestra casa, nuestra calle, nuestra aldea, nuestra ciudad y nuestro paisaje son cosas que hemos experimentado antes y que después vamos comparando con los paisajes, las ciudades y las casas que se fueron añadiendo a nuestra experiencia. Las raíces de nuestro entendimiento de la arquitectura están en nuestra infancia, en nuestra juventud: residen en nuestra biografía. Los estudiantes deben aprender a trabajar conscientemente con sus vivencias personales y biográficas de la arquitectura, que son la base de sus proyectos. Los proyectos se abordan de manera que pongan en marcha todo ese proceso.

Nos preguntamos qué es lo que entonces nos gustó, nos impresionó, nos commovió en esa casa, en esa ciudad, y por qué. Cómo estaba dis-

puesto el espacio, el lugar, qué aspecto tenía, qué olor había en el ambiente, cómo sonaban mis pasos, cómo resonaba mi voz, cómo sentía el suelo bajo mis pies, el picaporte en mi mano, cómo era la luz sobre las fachadas, el brillo de las paredes. ¿Era una sensación de estrechez o de amplitud, de intimidad o vastedad?

Pavimentos de listones de madera como ligeras membranas, pesadas masas pétreas, telas suaves, granito pulido, cuero delicado, acero rudo, caoba bruniada, vidrio cristalino, asfalto blando recalentado por el sol; he aquí los materiales de los arquitectos, nuestros materiales. Los conocemos a todos ellos y sin embargo, no los conocemos. Para proyectar, para inventar arquitecturas, debemos aprender a tratarlos de una forma consciente. Eso es un trabajo de investigación; eso es un trabajo de rememoración.

La arquitectura es siempre una materia concreta; no es abstracta, sino concreta. Un proyecto sobre el papel no es arquitectura, sino únicamente una representación más o menos defectuosa de lo que es la arquitectura, comparable con las notas musicales. La música precisa de su ejecución. La arquitectura necesita ser ejecutada. Luego surge su cuerpo, que es siempre algo sensorial.

Todos los trabajos del proyecto del primer curso de arquitectura parten de la sensualidad corporal y objetiva de las arquitecturas, de su materialidad. Experimentar la arquitectura de una forma concreta, es decir, tocar su cuerpo, ver, oír, oler. Los temas del curso son descubrir esas cualidades y, después, saber tratar con ellas conscientemente.

En todos los ejercicios se trabaja con materiales reales, se apunta siempre, y de una forma directa, a objetos concretos, cosas e instalaciones hechas de materiales reales (barro, piedra, cobre, acero, fieltro, tela, madera, yeso, ladrillo, etc.). No hay maquetas de cartón. Lo que se debe producir no son, en absoluto, "maquetas", en su sentido habitual, sino objetos concretos, trabajos plásticos a una determinada escala.

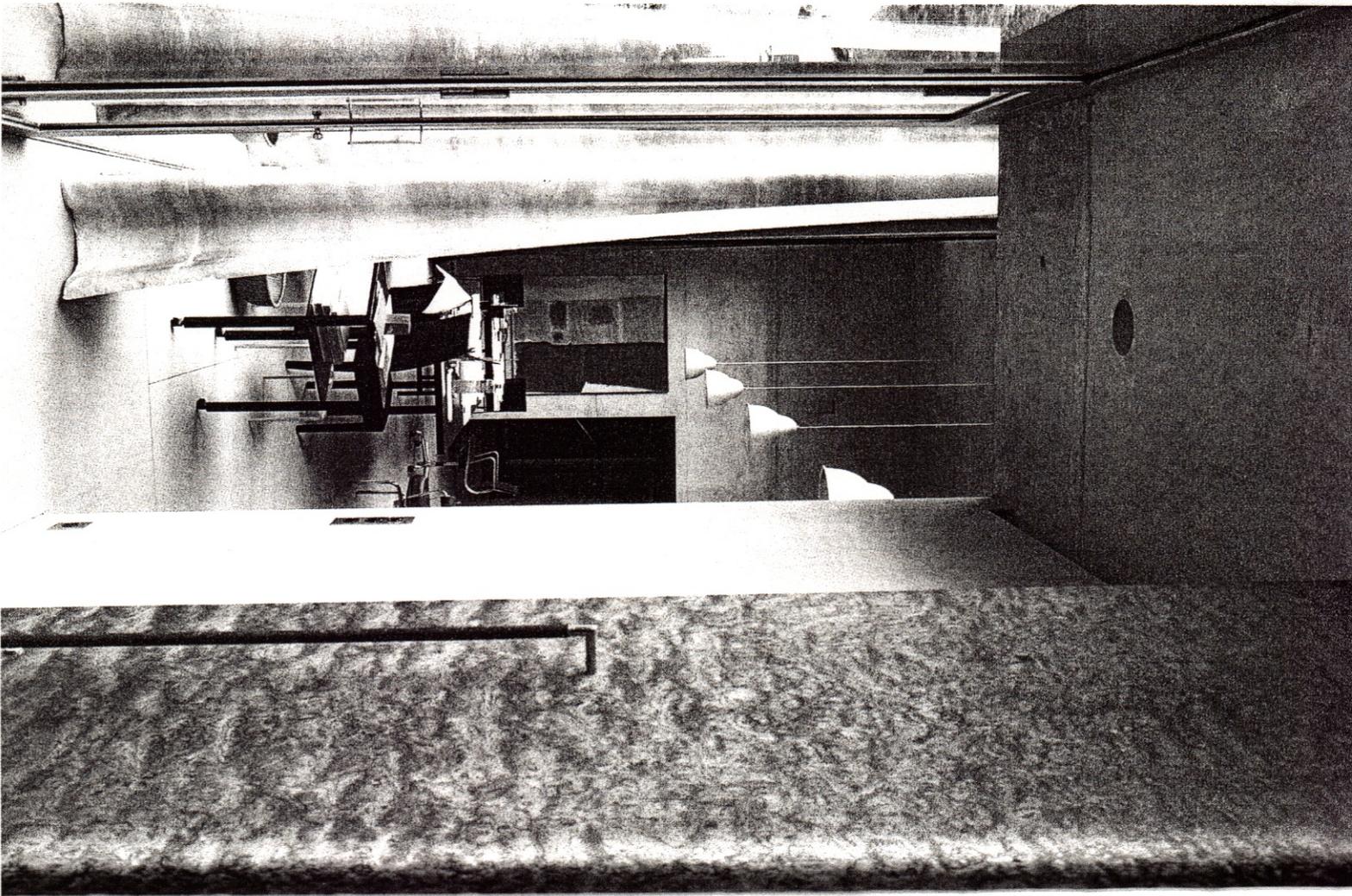
Incluso el dibujo de planos a escala debe partir siempre de un objeto concreto (aquí el orden habitual en la práctica arquitectónica — idea, plano, modelo, objeto concreto — se invierte). Primero se crean los objetos concretos y más tarde se dibujan a escala. E incluso la comprensión de las distintas dimensiones de la escala en la arquitectura se estudia en objetos concretos (por ejemplo, tomando medidas de una sección transversal o longitudinal de un trazado viario, dibujos detallados de un espacio interior existente, etc.).

Llevamos en nuestro interior imágenes de las arquitecturas que nos han ido configurando, y podemos hacer revivir estas imágenes en nuestro espíritu y hacerles preguntas, pero de todo esto no surge aún un nuevo proyecto, ninguna nueva arquitectura. Todo proyecto ansía tener imágenes nuevas, nuestras "viejas" imágenes únicamente nos pueden ayudar a encontrar las nuevas.

Pensar en imágenes al proyectar algo entraña siempre pensar en la totalidad. Pues, por su naturaleza, la imagen muestra siempre la estructura total del sector de la realidad imaginada objeto de consideración, como, por ejemplo, la pared y el suelo, el techo y los materiales, la atmósfera luminosa y la tonalidad de un espacio. E incluso, igual que en el cine, vemos todos los detalles en la transición del suelo a la pared y de la pared a la ventana.

Es evidente que, con frecuencia, estos elementos no están ahí al comenzar un proyecto, cuando intentamos hacernos una imagen del objeto que estamos pensando. La mayor parte de las veces, la imagen es incompleta al comienzo del proceso del proyecto, de modo que nos esforzamos por volver a concebir y clarificar una y otra vez el tema de nuestro proyecto, a fin de que las partes que faltan encajen en nuestra imagen.

O, dicho de otro modo: proyectamos. La clara y concreta perceptibilidad de las imágenes que nos representamos nos ayuda a hacerlo, a no perdernos en la esterilidad de abstractas hipótesis teóricas, a no perder el contacto con las cualidades de concreción de la arquitectura. Nos ayuda



a no enamorarnos de la calidad gráfica de nuestros dibujos y a no confundirla con lo que constituye realmente una calidad arquitectónica. Producir imágenes interiores es un proceso natural que todos nosotros conocemos. Forma parte del pensamiento.

Un pensamiento asociativo, salvaje, libre, ordenado y sistemático en imágenes, imágenes arquitectónicas, espaciales, en color y sensoriales; he aquí mi definición preferida del proyectar. Me gustaría transmitir a los estudiantes que el método adecuado para proyectar es ese pensar en imágenes.