

- 309 **José Ballesteros>** Decidme si me equivoco. Quizá una de las formas de redefinir el contexto sería a través de su introducción no tanto como una serie de estructuras estables, sino como un material que el proyecto es capaz de procesar.

Este es un concepto que Iñaki destacaba, lo material, la materia como algo intrínseco a la actividad de la arquitectura, pero no como resultado sino como parte del proceso de su elaboración.

- 310 El contexto sería no tanto una forma ó un dato al que de alguna manera te tienes que referir, sino una serie de materias que pueden extraerse de entornos más o menos próximos o más o menos extensos. En ello deberíamos ampliar el concepto de materia a lo que, según nos señala la ciencia, en realidad es: un grupo de estímulos; y debemos asimismo ampliar la sensación de entorno desde los factores de influencia más cercanos geométrica y geográficamente, a lo que en realidad se muestra más cercano al proyecto, aunque no se encuentre en el mismo lugar y aunque ni siquiera pertenezca al soporte físico del proyecto.

El proyecto en estos momentos podría reconfigurar y organizar de una forma no tradicional estos materiales en bruto. Materiales no ya exclusivamente de la fábrica urbana, sino, como en Algeciras, del paisaje. En el caso de Yokohama, tal vez los barcos, la ingeniería naval, sus recursos y necesidades, pero también el movimiento y circulación de los peatones, ... etc. En el vertedero estos materiales no se entenderían si mirásemos la ciudad como una estructura a la que nos tenemos que referir. El contexto como materia, en ese sentido, no sería un concepto tan amplio. El contexto no se debería entender ya como ese grupo de formas consolidadas por la práctica histórica de la construcción de la ciudad.

- 311 Habría entonces un contexto de lo natural, lo inmediatamente aplicable de los entornos, y un contexto artificial que consistiría en la manipulación de todos los contextos no inmediatos en relación con el edificio.

Iñaki Ábalos & Juan Herreros> La diferencia más importante con la forma tradicional de operar con el contexto radica precisamente en el estreno de ésa libertad de elección de los materiales seleccionados.

JB> Exacto, y su manipulación.

A&H> Sí, una manipulación que puede conducir a resultados totalmente inesperados, no sólo aquellos circunscritos a lo estrictamente arquitectónico, o la intervención puramente pragmática. El contexto es interpretado cada vez a partir de aquello que el proyecto te ofrece como oportunidad específica. Esto incluye sin duda las diferentes memorias del soporte, la materialidad y fenomenología de su paisaje, las técnicas asociadas a su configuración... De este conglomerado, lo más atractivo es elegir aquello que en un momento te interesa. En Yokohama hay algo muy curioso al respecto. No tenemos mucha idea, con la documentación que habéis producido, de qué hay alrededor de la plataforma. Por lo tanto, este es un ejemplo práctico de contexto creado que no hace referencia alguna a las preexistencias, evidenciando además que no ha sido necesario hacerlo.



312 · ALBERTO SÁNCHEZ, "MONUMENTO A LOS PÁJAROS".

- 313 **FOA>** El contexto no es lo inmediatamente adyacente a tu intervención, sino todo lo que flota a su alrededor. Cuando habláis del vertedero, os referís a la introducción de imágenes de Benjamín Palencia y la Escuela de Vallecas. Es cierto que el material del contexto no tiene que ser literal o físico, sino que puede provenir de muchos orígenes que pueden ser puramente culturales. De hecho una de las cosas que son interesantes en una posible redefinición del contexto es como decidimos cuales son los materiales del contexto del proyecto y como entran dentro del ensamblaje de materiales con el que construimos. Los entornos son también culturales, distantes o próximos, como en el caso del vertedero, porque hay una historia de imágenes relacionadas con el lugar que tú puedes decidir activar y procesar como material del proyecto. En este caso, el contexto lo utilizais en una forma que no es la que se entiende tradicionalmente como "contextual".

CONVERSATIONS AROUND HÉIRICH BRAUM

PB> Tell me if I'm wrong. Perhaps one way of redefining the context would be through its introduction, not so much as the series of stabilised structures, but as a material that the project is capable of processing. Material is a concept that Iñaki highlighted. Material as something intrinsic to the activity of architecture. The context would not be so much a form or data to which you have to refer somehow, but a series of materials that can be extracted from environments more or less near or more or less extensive. We should widen the concept of matter to what truly is, as science points out, a group of stimulus. We must also expand the feeling of environment from the nearest geometric and geographic factors of influence to which actually is closest to the project, even though it is not in the same place and even if it doesn't belong to the physical support of the project. The project at these moments could reconfigure and organize those raw materials in a way that isn't traditional. Materials not only from the urban fabric but also, as in

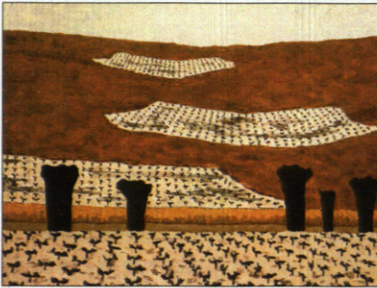
Algeciras, from the scenery. In Yokohama's instance, perhaps the boats, the naval engineering, its resources and needs, but also the movement and circulation of pedestrians, etc. In the dumping site these materials would not be understood if we saw the city as a structure to which we have to refer. The context as material, in that sense, would not be such an ample concept. The context should not be understood any more as that group of forms consolidated by historical practice in the building of the city. There would be a context of the natural, which is immediately applicable to environments, and an artificial context that would involve the manipulation of all the not immediate contexts in relation to the building.

AH> The most important difference with the traditional way of operating with the context lies precisely in the novelty of using that freedom of choice in the selected materials.

PB> Exactly, and its manipulation.

AH> Yes, a manipulation that can lead to totally unexpected results, not only those related to the strictly architectonic, or to the purely pragmatic intervention. The context is interpreted each time from what the project offers you as a specific opportunity. This undoubtedly includes the different memories of the support, the material nature and phenomenology of its scenery, the techniques associated to its configuration... The most attractive from this conglomerate is to choose whatever interests you at a particular moment. There is something very curious in Yokohama in that respect. We haven't got a clear idea, with the documentation that you have provided, of what there is around the platform. Therefore this is a practical example of a created context that doesn't make any reference to pre-existences, besides making clear that this has not been necessary.

AZ> The context isn't what is immediately adjacent to your intervention, but everything that is floating around it. When you talk about the dumping site, you refer to the introduction of images of

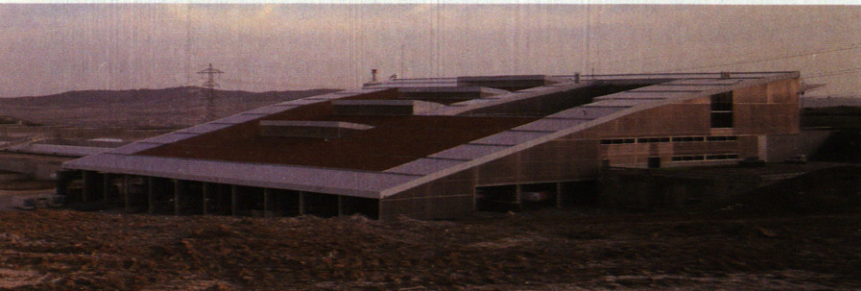


314 · GODOFREDO ORTEGA MUÑOZ

Territoriente
nº 322 / 160

Miralles, nº 322 / 135
Calpanoro, nº 322/252

316 No creo que esta idea amplia del material contextual sea un concepto nuevo precisamente. Es la forma en la que está construida la ciudad tradicionalmente. El problema es que en un cierto momento, la ciudad de los arquitectos se convertía en algo muy perverso, que consistía en ver cómo se había construido anteriormente, en lugar de pensar cuáles eran los materiales disponibles para construirla, como si la paleta de los materiales estuviera absolutamente determinada por aquellos materiales que ya se habían utilizado en la construcción de la fábrica. Y esa referencia que se hacía a la arquitectura histórica, a la fábrica como material se hacía sin ningún juicio. Creo que lo que nos interesa a todos aquí es la posibilidad de cuestionar esos materiales otra vez, encontrar nuevos materiales que podemos utilizar en un momento en el que el contexto de la arquitectura se ha expandido enormemente.



317 · PLANTA DE RECICLAJE DE RESIDUOS URBANOS DE MADRID

AH> Juan Benet decía que nadie se atreve a decir que cierto río no tiene corriente suficiente o que tal montaña no está bien rematada. Idénticos comentarios están igualmente prohibidos cuando nos referimos a la ciudad histórica, y es que parece que los emplazamientos que nos son dados o son intocables como la naturaleza o el centro de la ciudad o están enfermos irremediabilmente y frente a estas situaciones solo caben dos actitudes: el respeto absoluto o la curación.

Hablábamos antes de este cruce de raíces aparentemente distintas, entre el rizoma y la redescrípción, entre Deleuze y Rorty, estamos ambos estudios en una historia bastante parecida, que consiste en este empeño de inventar el lugar en que se interviene de manera que acabe adquiriendo una realidad nueva.

319 Yokohama tiene la voluntad imparable de crear un lugar a través del uso de referencias a la industria naval, el medio acuático, y la actividad que desarrolla. El destino final del proyecto es convertirse él mismo en un concepto específico, algo que se ofrece con vida propia, no algo que viene a completar un lugar existente, a remediar una falla de su configuración original.

Steven Holl
nº 322 / 49
Altamira
nº 322 / 54



320 · A+H. PLAZA DE COLMENAREJO. MADRID.

Benjamin Palencia and the School of Vallecas. It is true that the material of context doesn't have to be literal or physical, but it may come from many origins that can be purely cultural. In fact one of the things that is interesting in a possible redefinition of context is how we say which materials fit the context of the project and how they enter the assembly of materials with which we build. Environments are also cultural, distant or near, as in the case of the dumping site, because there is a history of images related to the place that you might decide to process as project material. In this case you use the context in a way that isn't understood traditionally as "contextual". However, the images are there, and the project is seen in relation to them in a certain extent. What you have chosen as context isn't part of the material that is traditionally understood as "architectonic". Though the context in Rio perhaps isn't as consistent as in Colmenarejo. In Ramos' project there's also a re-elaboration of materials that aren't strictly part of the local urban scenery, but of images of the decorative arts... I don't believe that this ample idea of contextual material is exactly

a new concept. It is the way the city has been built traditionally. The problem is that at a certain time, the city of architects became something very perverse, which consisted in watching how it had previously been built, instead of thinking about what materials were available to build it, as if the palette of materials was absolutely determined by those materials that had already been used in the building of the factory. And that reference that was made to historical architecture, to the fabric as material was made without any judgement. I think that what we are all interested in here is the possibility of questioning those materials again, to find new materials that we can use at a time when the context of architecture has expand enormously.

AH> Juan Benet said that nobody dares to say that a particular river hasn't got sufficient flow of water to be important or that a particular mountain is not well finished off. Identical comments are equally prohibited when we refer to the historical city, and it seems

that the sites that are given to us or are untouchable, like nature or the centre of a city, or are irremediable sick. In the face of those situations there are two attitudes: absolute respect or treatment. We were talking before about this crossing of apparently different roots, between rhizome and repetition, between Deleuze and Rorty, both studios are in a very similar story, which consist of a determination to invent the place that is intervened in a way that it ends up becoming a new reality. Yokohama has an unstoppable will of creating a place through the use of references to the naval industry, the marine environment, and the activity that it develops. The final destiny of the project becomes itself a specific concept, something which is offered with its own life, not something that comes to complete a place that already exists, to solve a mistake in its original configuration.

AZ> What you're saying about curing is interesting, because actually one of the ideas I'm less interested in is that of the architect as a doctor that cures the city, finishes it. The idea of reparation has

A la hora del café, en el taxi, en los camerinos

A menudo el auténtico crecimiento se da en lugares donde no lo buscamos, en los espacios intersticiales, lo que el Dr. Seuss llama "el lugar de la espera". Hans Ulrich Obrist una vez organizó una serie de conferencias de arte y ciencia, con toda la infraestructura necesaria: ponentes, charlas, recibimientos en el aeropuerto —pero sin verdaderas conferencias. Aparentemente fue un enorme éxito, y produjo numerosas colaboraciones. COFFEE BREAKS, CAB RIDES, GREEN ROOMS. REAL GROWTH OFTEN HAPPENS OUTSIDE OF WHERE WE INTEND IT TO, IN THE INTERSTITIAL SPACES —WHAT DR. SEUSS CALLS "THE WAITING PLACE." HANS ULRICH OBRIST ONCE ORGANIZED A SCIENCE AND ART CONFERENCE WITH ALL OF THE INFRASTRUCTURE OF A CONFERENCE —THE PARTIES, CHATS, LUNCHES, AIRPORT ARRIVALS — BUT WITH NO ACTUAL CONFERENCE. APPARENTLY IT WAS HUGE SUCCESSFUL AND SPAWNED MANY ONGOING COLLABORATIONS. 321



322 · FOA. TERMINAL PORTUARIA EN YOKOHAMA, JAPÓN.

FOA> Esto que dices sobre remediar es interesante, porque en realidad una de las ideas que menos me interesa últimamente es la del arquitecto como médico que cura la ciudad, que la completa. La idea de reparación ha llegado a convertirse en una obsesión profesional. Y no me gusta porque implica que la ciudad tiene un estado ideal, completo, que hemos de ser capaces de reconocer y reproducir. En un proyecto como el de Colmenarejo, lo que probablemente se hubiera esperado de vosotros es que hiciésteis una fachada de granito con ventanas, para "completar" la plaza, como si la plaza tuviera ya un estado ideal que se decidió el siglo pasado, y que no se puede cuestionar. Lo que es interesante es precisamente lo contrario. Preguntarse cual es el uso que se pide ahora, cuales son las técnicas y los presupuestos adecuados al proyecto ahora. Preguntarse incluso cual es el criterio, la actitud con la que se habían construido estas casas de piedra. Austeridad, facilidad constrictiva y disponibilidad de materiales, incluso definición del espacio público... Hay muchas continuidades no evidentes entre vuestra intervención y su contexto. Probablemente si hubierais pretendido ser mas contextuales, el proyecto hubiera resultado mucho mas forzado.

De la misma manera que antes citabas a Benet hablando de la incapacidad cultural para juzgar la naturaleza, aquí lo que ha venido ocurriendo es que la ciudad tradicional se ha naturalizado y por lo tanto no se puede juzgar. Lo que nos interesa no es trabajar en la reparación de la ciudad, sino a favor de su proliferación, su proyección fuera de lo que es en un momento concreto. Esto no significa ser no contextual, sino ser capaz de operar con esas materias, proyectándolas en lugar de reparándolas o reproduciéndolas. No queremos resolver problemas, sino en todo caso inventarlos. Casi iría más lejos y diría, anunciando otro de los temas que tenemos en la agenda, que lo que deberíamos hacer es empezar a desnaturalizar la naturaleza, a trascender ese estado al que se refiere Benet, y ser capaz de producir los instrumentos de análisis que nos permitan juzgar si una montaña o un río son adecuados... Y creo que estamos en posesión de los instrumentos que nos permiten medir las organizaciones materiales...

AH> Hay una cierta conciencia de que nos ha tocado trabajar en un momento en que nuestro único material disponible son los desechos de la propia ciudad, trabajamos en sus bordes, con sus conflictos latentes y es en esta responsabilidad de encontrar sus potencias, sus posibilidades, donde nos movemos. Esto no se puede hacer desde la referencia estricta a lo que ya conocemos, sino con la invención de cuáles son las aventuras pertinentes en cada momento. Cada proyecto tiene y encierra su oportunidad y las diferencias estarían en los temas sobre los que cada estudio trabaja para hacerlo visible. En nuestro caso, los proyectos que desarrollamos están muy ligados a decisiones constructivas, a inventar sistemas que sean pertinentes con el programa, el lugar o el carácter del edificio. No eludimos las

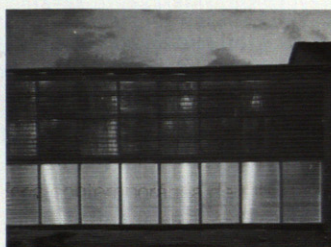
become a professional obsession. And I don't like it because it implies that the city has an ideal state, complete, which we have to be capable of recognising and reproducing. In a project like Colmenarejo's, probably what had been expected from you is that you did a granite facade with windows, to "complete" the square, as if the square already had an ideal state that was decided last century, and that cannot be questioned. What is interesting is precisely the contrary. To ask ourselves about the use that it is given now, and which are the appropriate techniques and budgets for the project now. Wondering what is the criteria, the attitude with which these stone houses had been built. Austerity, constrictive easiness and availability of materials, even definition of public space... There is much non-evident continuity in your intervention and its context. Perhaps if you had wanted to be more contextual, the project would have resulted a lot more forced.

In the same way I cited Benet before, when we are talking about the cultural incapacity to judge nature, here what has been happening is that the traditional city has naturalised and therefore it can not be

judged. What we are interested in is not working in the reparation of the city, but in favor of its proliferation, its projection outside of a specific moment. This doesn't mean being uncontextual, but being capable of operating with those materials, projecting them instead of repairing or reproducing them. We don't want to solve problems, in any case only to create them. I would go further and say that, introducing another matter that we have in the agenda, that what we should do is to start de-naturalising nature, to transcend that state that Benet mentioned, and be capable of producing instruments of analysis that allow us to judge whether a mountain or a river are adequate... And I believe that we are in possession of the instruments that permit us to measure material organizations...

AH> There is some consciousness about having to work in a time when our only available material is the waste of the city itself, we work in its borders, with its latent conflicts and it is within this responsibility of finding its potentials, its possibilities, that we move. This cannot be made from the strict reference of what we

already know, but with the invention of what are the pertinent adventures at any particular time. Each project has and contains its own opportunity and the differences would lay in the themes on which every studio works to make it visible. In our case the projects that we develop are very close to constructive decisions, inventing systems that are pertinent to the program, the place or the building's character. We don't elude cultural or iconographic implications, we work with them. In fact, we're very interested in the representative sense with which architecture is going to be seen. We call systems to what you call material organizations, but we create it in relation to each opportunity and with fragments, types, material we know and control only to some extent. For years we've worked on the idea that architecture is something very technical, that didn't talk. When we realized that this doesn't have to be so, we chose a different strategy. If it talks, we want it to say something that interests us. And it's in that sense that we operate with materials, types and object's positions that already have a representative load, making them ours and recontextualizing them. We call it recycling,



325 · A&H. PLAZA Y SALA MUNICIPAL DE COLMENAREJO. MADRID.

implicaciones culturales o iconográficas, sino que trabajamos con ellas, de hecho nos interesa mucho el sentido representativo con el que la arquitectura va a ser leída. Nosotros llamamos sistemas a lo que vosotros llamáis organizaciones materiales, pero los fabricamos en función de cada oportunidad y con fragmentos, tipos, materiales que conocemos y controlamos solo hasta cierto punto. Durante años hemos trabajado en la idea de que la arquitectura era algo muy técnico, que no hablaba. Una vez comprobado que no tiene porqué ser así, hemos elegido una estrategia diferente. Si habla, queremos que diga algo que nos interese. Y es en ese sentido que operamos con materiales, tipos y posiciones de los objetos que tienen ya cierta carga representativa apropiándonos de ellos y recontextualizándolos. Lo llamamos reciclar, no solo por la oportunidad que Valdemingómez ha supuesto sino porque reciclar es exactamente eso, dar nueva vida a algo que agotó su ciclo. Por eso mantenemos junto a otros arquitectos buenas relaciones con la arquitectura moderna, porque la utilizamos como un filón que está codificado aunque sus significados son muy ambiguos. Una vez que ya eres consciente de que la arquitectura moderna funcionalista murió, aparece como material listo para ser descontextualizado y recodificado, para ser reciclado como una referencia más. Y hay ciertos aspectos que son de una gran utilidad. Pensemos por ejemplo en la importancia de la simplificación formal o en la facilidad de puesta en obra; en alguna medida utilizamos estas referencias de forma similar a como los artistas pop usaban la publicidad o el diseño gráfico, como un atajo para solventar aquello que no es importante.

FOA> Yo creo que también se trata de la forma de contar el proyecto. Cuando presentamos un proyecto, empezamos con diagramas de flujos, etc... la forma se va construyendo sobre datos factuales. Pero estoy seguro de que no hubiéramos ganado Yokohama si el edificio no hubiera tenido forma de ola. La pura verdad es que a la vez que hacíamos nuestros diagramas, teníamos libros de Hokusai flotando por el estudio, y esto sólo lo contamos en determinados contextos... Yo creo que si no hubiéramos tenido estos libros, no habríamos ganado el concurso. De alguna manera, los diagramas iban proliferando a la vez que había una serie de resonancias con aquellas imágenes de las olas. Probablemente, la forma en que vosotros contáis el proyecto es distinta. A la investigación que hacéis le dais una forma

Evite las parcelas

Salte las vallas. Las fronteras disciplinarias y sus regímenes de control son intentos de domesticar la exuberante vida creativa. Con frecuencia constituyen comprensibles esfuerzos por ordenar procesos que son múltiples, complejos y evolutivos. Nuestra tarea está en atravesar campos y saltar sus vallas. AVOID FIELDS. JUMP FENCES. DISCIPLINARY BOUNDARIES AND REGULATORY REGIMES ARE ATTEMPTS TO CONTROL THE WILDING OF CREATIVE LIFE. THEY ARE OFTEN UNDERSTANDABLE EFFORTS TO ORDER WHAT ARE MANIFOLD, COMPLEX, EVOLUTIONARY PROCESSES. OUR JOB IS TO JUMP THE FENCES AND CROSS THE FIELDS. 328

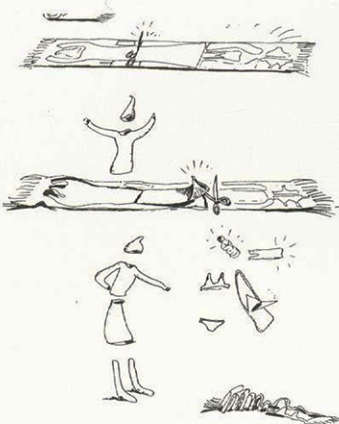
not only for the opportunity that Valdemingómez meant, but also because recycling is exactly that. To give a new life to something that has finished its cycle. That's why we've maintained, as have other architects, a good relationship with modern architecture. Because we use it as a seam that is codified although its meanings are very ambiguous. Once you're conscious that functionalist modern architecture died, it appears as material ready to be decontextualized and re-codified, to be recycled as one more reference. There are certain aspects that are very useful. For instance, think about the importance of formal simplification or the ease of starting the work. To some extent we use these references in a similar way to pop artists used advertising or graphic design, as a shortcut to solve what is not important.

AZ> I think that it is also something to do with the way you "tell" the project. When we present it we start with flow diagrams, etc. The shape is being built on feasible data. But I am sure that we wouldn't have won Yokohama if the building didn't have the shape of a wave.



329 - HOKUSAI. "EN EL HUECO DE UNA OLA EN LA COSTA DE KANAGAWA". Ukiyo-E de la serie "Vistas del Monte Fuji", 1827.

330 - ISSEY MIYAKE, "A-POC GIANT SERIES". Un tubo de tejido continuo del que se van cortando y extrayendo todo tipo de prendas.



ma
ría

“ La gente que visita nuestro estudio a menudo comenta cuánto reímos. Desde que me he dado cuenta, lo uso como barómetro para medir lo cómodamente que nos expresamos. LAUGH. PEOPLE VISITING THE STUDIO OFTEN COMMENT ON HOW MUCH WE LAUGH. SINCE I'VE BECOME AWARE OF THIS, I USE IT AS A BAROMETER OF HOW COMFORTABLY WE ARE EXPRESSING OURSELVES. 333

The pure truth is that at the same time that we were doing our diagrams, we had Hokusai's books floating in the studio, and we only tell about this in certain places... I reckon that if we hadn't had these books, we wouldn't have won the contest. In a way, the diagrams were proliferating at the same time that there were various resonances with those images of waves. Probably the way you tell the project is different. You give the research you're trying to create a different form from ours, because you have to make a caricature of yourself to be understood... It is true that the resonance with waves doesn't interest us much as research in Yokohama, and what truly interests us about the project is the work with diagrams, but we also evidently have images in our minds. In that sense, one of the things that we have seen lately and that has impressed us most is Miyake's monographic exhibition. What's really interesting about this exhibition is that, on one hand, there is a great emphasis on processes of production: how the fabrics are made, how they're cut, the machines, the handling and experimentation with fabrics, plastics. On the other hand the products suggest many other things:

you can see witches, gnomes, satellites, robots, jellyfish, butterflies... But what's interesting is that those echoes are not "pop", not "kitsch". It is a resonance that doesn't originate in the manipulation of popular or conventional images. It isn't communication for communication, manipulation of images or stereotypes. It's a resonance that's produced as an effect of a similarity of material organization. In the best pieces one can almost imagine Miyake thinking how to fold a piece of fabric in a certain way and the images resound in his mind as the prototypes come out of the oven which automatically help to determine the new tries, the scale of patterns, the transparency of fabric... They don't pre-exist material organizations, but adhere to it. What's interesting about material organizations is that they're more ambiguous than images or texts, more potent for communicating trans-culturally. This is something that we would like to learn to do. To generate resonance based on the logic of production. Our projects are produced in principle based on diagrams, databases, and statistics... metaphors are banned, analogies too... We've followed this strictly, above all in

diferente a la nuestra; porque siempre hay que hacer una caricatura de uno mismo para ser entendido... Es cierto que la resonancia con las olas no nos interesa mucho como investigación en Yokohama, y que lo que realmente nos interesa del proyecto es el trabajo con los diagramas, pero evidentemente también tenemos imágenes en la cabeza...

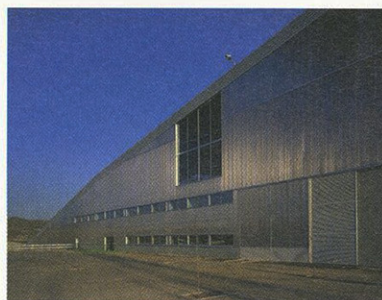
331 En este sentido, una de las cosas que hemos visto últimamente y que más nos han impresionado,

ha sido la exposición monográfica de Miyake. Lo que es realmente interesante de esta exposición es que por una parte, hay un énfasis enorme en los procesos de producción: cómo se fabrican las telas, cómo se cortan, las máquinas, la manipulación y experimentación con las telas, los plásticos... Por otra parte, los productos sugieren muchas otras cosas: puedes ver brujas, gnomos, satélites, robots, medusas, mariposas... Pero lo que es interesante es que esas resonancias no son "pop", no son "kitsch". Son resonancias que no se originan en la manipulación de imágenes populares o convencionales.

332 No es la comunicación por la comunicación, la manipulación de las imágenes o los estereotipos.

Es una resonancia que se produce como efecto de una similitud de organización material. Y en las mejores piezas uno casi puede imaginarse a Miyake pensando en cómo plegar un tejido de cierta manera y las imágenes que resuenan en su cabeza a medida que los prototipos van saliendo del horno, y que automáticamente ayudan a determinar las nuevas pruebas, la escala de los patrones, la transparencia de los tejidos... No preexisten a la organización material, sino que se adhieren a ella. Lo que es interesante de las organizaciones materiales es que son mucho más ambiguas que las imágenes o los textos, más potentes para comunicar transculturalmente.

Esto es algo que nos gustaría aprender a hacer. Generar resonancias a partir de las lógicas de la producción. Nuestros proyectos se producen en principio a base de diagramas, datos, estadísticas... las metáforas están prohibidas, las analogías también... Esto lo hemos llevado a rajatabla, sobre todo en el espacio académico. El problema que tiene esta forma de trabajo es que es difícil de comunicar. Los productos al final son trozos de materia, y ahí está



334 - EDIFICIO GENERAL. FACHADA NORTE



335 - INTERIOR DE LA PLANTA DE RECICLAJE

334+335+336+337+338:
PLANTA DE RECICLAJE
DE RESIDUOS URBANOS
DE MADRID

the academic world. The problem that this way of work has is that it's difficult to communicate. The products, at the end, are pieces of matter, and there lies its interest. They are like Benet's rivers. They are difficult to explain to somebody else, it's difficult to give them some sense or to judge them. This is one of the things that worries us most lately. How to distinguish between the explanation you give about the project and ours? Probably the project ought to contain the two approaches. We are both making a caricature of a process that is similar in many aspects. Each one explains it in a different way to "tell" it, to produce architectonic knowledge. Neither of them is true and they can not exist independently.

AH> Perhaps what you are saying it also refers to the context in which you produce your projects. All those questions linked to give content to your processes are present perhaps because they're not in the vocabulary of Anglo-Saxon architects. We all know that the education of Spanish architects is very positive. To explain the dumping site from its operative demands, from the statistics of the

recycling of waste or the functioning cycles of machines, has less sense here than doing it from the manipulation and concentration of images and references. The danger that in our context a building without architectonic value is validated by the exaltation of its efficacy is latent. In Yokohama, however, all the questions assigned to the poetic or formal possibilities of a passenger terminal were on the table and, nevertheless, when it's time to emphasise the production of the project, you insist more on diagrammatic questions. Perhaps because you move in an environment where creativity or participation in the production of that artefact isn't doubted. However, we have to certify it. This is important. In the end, the processes are interesting when they are creative. Maybe your environment inclines you to the vindication of the opposite: the architect is also capable of doing diagrams and comes to some conclusions from them that permit doing architecture.

AZ> There is a very representative moment of this, which was a presentation of the project for the academic year in the AA two years

ago. Your presentation was more like a proposal cultural character, of image, ways of live, an "artistic" recuperation of some scenery... We, on the contrary, dedicated ourselves to drawing small chests and air condition... It was interesting because it seemed that the positions of discourse were radically opposed, when they are probably not so far apart...

When we won the Yokohama contest, we gave many press conferences. They asked us "what was the idea of the project?" We looked at each other surprised and started talking about diagrams, circulations and flows. It seemed like people didn't understand a thing. On the fifth press conference we remembered Hokusai's drawings and when they asked us about the generating idea, we told them. There was a huge "Aaahh!" of approval in the room. Everybody understood immediately. Depending on the moment you have to emphasize one thing or another. This is the great genius in Miyake's work and the problem of some "experimental" projects about complex organizations that have been produced recently with the help of computer technology. The problem that these projects have, which on



336 - FACHADA SUR

AH> Quizá lo que comentas se refiera también al contexto en que vosotros producís vuestros proyectos. Todas esas cuestiones ligadas a dotar de contenido vuestros procesos están tan presentes quizás por no estarlo en el léxico de los arquitectos anglosajones. Todos sabemos que la formación de los arquitectos españoles es muy positivista. Explicar el vertedero a partir de sus exigencias operativas, de las estadísticas del reciclado de la propia basura o los ciclos de funcionamiento de las máquinas, tiene aquí menos sentido que hacerlo a partir de la manipulación y concentración de imágenes y referencias. El peligro de que en nuestro contexto un edificio sin valor arquitectónico quede validado por la exaltación de su eficacia es latente. Sin embargo, en Yokohama, todas las cuestiones asignadas a las posibilidades poéticas o formales de una terminal de viajeros estaban sobre la mesa, y, sin embargo, a la hora de enfatizar la producción del proyecto, insistís más sobre cuestiones diagramáticas. Quizá porque os movéis en un medio en que la creatividad o la participación en la producción de este artefacto no se pone en duda. Sin embargo, nosotros tenemos que certificarla. Esto es importante. Al final, los procesos son interesantes cuando son creativos. Quizá vuestro entorno os inclina a la reivindicación de lo contrario: el arquitecto es también capaz de hacer diagramas y extraer de ellos una serie de conclusiones que permiten hacer arquitectura.



338 - EDIFICIO DE BÁSCULAS Y PESAJE

también su interés. Son como los ríos de Benet. Es muy difícil explicárselos a alguien, es difícil darles sentido o juzgarles. Este es uno de los temas que más nos preocupan últimamente. ¿Cómo distinguir entre la forma en que vosotros explicáis el proyecto, y la nuestra? Probablemente el proyecto debe contener las dos aproximaciones. Los dos estamos haciendo una caricatura de un proceso que es parecido en muchos aspectos. Cada uno lo explica de una manera distinta para 'contarlo', para producir conocimiento arquitectónico. Ni el uno ni el otro es cierto ni puede existir independientemente.



337 - PATIO

FOA> Hay un momento muy representativo de esto, que fue una presentación del proyecto de curso en la AA hace dos años. La presentación vuestra era más una propuesta de carácter cultural, de imagen, modos de vida, una recuperación "artística" de ciertos paisajes... Nosotros por el contrario nos dedicamos a proyectar planos de arquetas y de aire acondicionado... Era interesante porque parecía que las posiciones del discurso eran radicalmente opuestas, cuando probablemente no son tan lejanas... Cuando ganamos el concurso de Yokohama, hicimos muchas ruedas de prensa. Nos preguntaban ¿cuál es la idea del proyecto? Nos mirábamos extrañados y empezábamos a hablar de diagramas, circulations y flujos. La gente no parecía entender nada. A la quinta rueda de prensa, nos acordamos de los dibujos de Hokusai, y cuando nos preguntaron por la idea generadora, se lo soltamos. Hubo un enorme Aaahh! de aprobación en la sala. Todo el mundo lo entendió

inmediatamente. Dependiendo del momento, tienes que enfatizar una cosa u otra. Este es el gran genio del trabajo de Miyake y el problema de algunos proyectos "experimentales" sobre organizaciones complejas que se han venido produciendo recientemente con ayuda de tecnologías informáticas. El problema que tienen estos proyectos, que por otra parte son los que más nos interesan, es que al final tienen una dificultad de lectura importante. Y esto termina siendo una limitación enorme, simplemente para poder hacer una práctica profesional sostenible. Si nadie te entiende, nadie te encarga proyectos, por muy interesantes que sean los procesos o las formas que estés haciendo.

AH> Si producimos objetos tangibles sujetos a experiencias físicas, si al fin y al cabo actuamos en el espacio fenomenológico, para tener una cierta sabiduría, para conocer los trucos de cocina, solo cabe tener una enorme confianza en la propia experiencia. Nuestra forma de entender la enseñanza de proyectos se basa en eso, que es bien distinto del ombliguismo freudiano. Uno debe depositar su confianza en lo que le convence, no solo de la arquitectura, y ser capaz de traducirlo en acciones concretas. Lo más productivo es el placer. Por supuesto no es automático y hay que aprender a ver qué es lo que vemos y porqué nos conmueve, cómo se relaciona con los patrones culturales dominantes y cuánto se aleja de ellos, tomar conciencia de la propia posición. Si queremos producir alumnos "productivos" nuestro esfuerzo debe ir dirigido hacia la maduración de su confianza y el enriquecimiento de sus experiencias. En un tribunal en el que coincidimos fue verdaderamente curiosa la distancia de nuestros consejos a un alumno que había pasado con dificultades. Mientras vosotros le recomendabais trabajar sin descanso en el verano, nosotros le aconsejábamos olvidar el mal trago y viajar a algún lugar como Marruecos, lleno de estímulos y sensaciones desconocidas para él y encontrar así otra dimensión del placer y de la diversión que encierra el dedicarse a manipular artificialmente esos estímulos. Ambos consejos tienen sentido y nos retratan con enorme precisión.

340 - GUSTAV PEICHL. EFA-ERDFUNKSTELLE, AFLENZ. 1976-80.

JB> Querría reconducir la conversación hacia las formas de interpretar lo natural inmediato y lo artificial elaborado, en las dos metodologías de proyecto de las que habláis. Una forma de reinterpretar la naturaleza que creo que se da en el edificio de las basuras, de una lectura (y no estoy convencido que esta sea la manipulación de los elementos del entorno que habéis practicado) inmediata y oficialista, como de abanderados ecológicos. Y el procedimiento inverso que hace FOA. En tu caso, la primera lectura de un edificio como la terminal de Yokohama, es el fruto de la manipulación constante donde no queda apenas nada de lo natural y sí todas esas manipulaciones o grupos de entorno de todo tipo que pueden ser introducidos en el proyecto. En Valdemingómez creo que también hay una posible lectura que se encamina hacia una artificialidad mucho mayor, en el sentido de que tras la aparente inmediatez de la asunción de lo natural como parte del edificio, este resulta de la manipulación de algunos elementos de ese entorno ampliado del que hemos hablado.

the other hand are the ones that interest us most is that in the end they have an important problem of how they are seen. This ends up being a great limitation simply to be able to do a sustainable professional practice. If nobody understand you, nobody is going to give you projects, even if the processes or the shapes you are doing are interesting.

AH> If we produce tangible objects subjected to physical experiences, if in the end we act on the phenomenological space, to have some wisdom, to know the cook's tricks, we can only have a huge confidence in your experience. Our way of understanding the teaching of projects is based on that, and is totally different from Freudian navelism. One should deposit ones trust on what find convincing, not only from architecture, and be capable of translating it into concrete actions. Pleasure is the most productive. Of course, it isn't automatic and you have to learn to see what it is that we see and why it moves us, how it relates with the dominant cultural patterns and how far away it goes from

them, to be conscious of your own position. If we want to produce "productive" pupils our effort should point towards the maturing of their confidence and the enrichment of their experiences. In a jury where we all coincided, it was very curious to see the distance of the advice we both gave to a student who had passed with difficulties. While you recommended him to study very hard during the summer, we advised him to forget the bad trance and travel somewhere like Morocco, full of stimulating and unknown experiences for him, and thus find another dimension of pleasure and enjoyment which entails the dedication to manipulating those stimulus. Both pieces of advice make sense and they also portrayed us with enormous precision.

PB> I'd like to move the conversation back towards the ways of interpreting the immediate natural and the elaborated artificial, to the two methodologies of the project you talked about. A way of interpreting nature that I believe is in the building of wastes, of a reading (and I'm not convinced that this is the manipulation of the

environmental elements that you have practiced) immediate and official, like ecological torchbearers. And the inverse process that Alejandro uses. In your case, the first reading of a building like the Yokohama Terminal, is the result of constant manipulation where there isn't much left of the natural and all those manipulations or groups of environments of all kinds that can be introduced in the project. I think that in Valdemingómez there's also a possible reading that goes towards a much bigger artificiality. In the sense that behind the apparent immediacy of the acceptance of the natural as part of the building, the building is the result of the manipulation of some elements of the amplified environment we talked about.

JH> For a time we've been working with the idea that there is no separation between city and scenery. The different categories of natural and artificial blur their limits. In the text "Eco-monumentality" you read about this successive naturalisation of architecture which has generated processes of chaotic and



ECOMONUMENTALIDAD

desarrolladas en las últimas décadas; desde las raíces fenomenológica -"anchoring" es el título de un texto significativo de Steven Holl - hasta actitudes que parten de la escuela de Frankfurt - Frampton y su contextualismo- pasando por la influencia bergsoniana en la obra de Moneo o la estructuralista del "genius loci" en Aldo Rossi. Pero en los últimos años estamos asistiendo a una transferencia significativa: todo lugar ha pasado a ser entendido como un paisaje" sea natural o artificial" y éste ha dejado de ser ese fondo neutro sobre el que destacan objetos artificiales arquitectónicos más o menos vocacionalmente escultóricos, para ser objeto de interés primario, foco de la atención del arquitecto. Así, modificado el punto de vista, el paisaje pierde su inercia y pasa a ser objeto de transformaciones posibles; es el paisaje lo que puede proyectarse, lo que deviene artificial. Al mismo tiempo la arquitectura inicia procesos aún difusos de pérdida de definición tradicional en los que es obvio un interés creciente por incorporar una cierta condición naturalista tanto en los aspectos geométricos y compositivos como en los constructivos, a la búsqueda de una sensibilidad medioambiental y de una complejidad formal que respondan con precisión a los nuevos valores de nuestra sociedad. El proyecto queda validado en tanto que construya una completa redescrípción del lugar; que proponga, ante todo, la invención de una topografía. Se rescata así con este doble movimiento, desde la naturaleza al proyecto y del proyecto a la naturaleza, una condición "ecomonumental", que comienza a abrirse paso inexorablemente más allá de cualquier argumento de oportunidad, de una forma que otros no dudarian en denominar "espíritu de los tiempos", o "voluntad de una época". ¿Cómo podríamos avanzar en esta investigación, qué aptitudes proyectuales e ideológicas deberíamos primar, qué técnicas soportarían mejor estos objetivos? Ayudar a una inmersión en este panorama esbozado, es el objetivo de este ensayo.

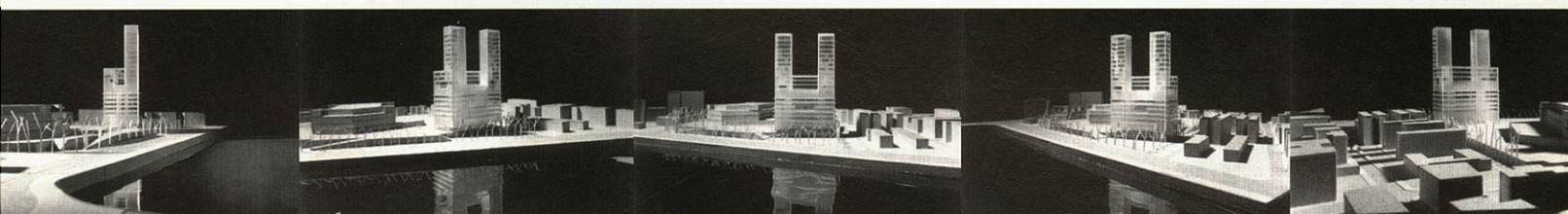
AH> Desde hace tiempo, venimos trabajando con la idea de que no hay separación entre ciudad y paisaje. Las distintas categorías de lo natural y lo artificial desdibujan sus límites. En el texto 'Eco-monumentalidad' se habla de esta sucesiva naturalización de la arquitectura que ha generado procesos de geometrías caóticas e inconexas junto a una evidente artificialización de la naturaleza a través de su apropiación. Acuñamos este término precisamente por la confrontación aparentemente imposible de dos conceptos, ecología y monumento, tratando de encontrar un filón de trabajo e investigación relativo a estas cuestiones.

Estamos convencidos de que si la naturaleza es ya prácticamente una cuestión artificial, se puede construir, se puede inventar. Hemos topado con una paradoja: llevamos algunas décadas sin poder trabajar en el centro de la ciudad, convertido en un organismo intocable y ahora me temo que nos vamos a pasar el resto de nuestra vida profesional sin poder construir en la naturaleza porque es el nuevo mito. El ecologismo del que tu hablas tiene las mismas connotaciones perversas que aquella momificación de la ciudad en los 70 donde cualquier calle o edificio era objeto de culto como lo pueda ser ahora cualquier árbol o arroyuelo. A partir de la idea de la que antes hablábamos de esa posibilidad de crear artificialmente conceptos con los que redescríbir cada situación hasta generar un fragmento nuevo de ciudad, podemos preguntarnos ¿qué pasa con la naturaleza? ¿Qué pasa con el paisaje? Hemos estado convencidos de que podíamos construir ciudad y ahora seguramente la nueva discusión sería si podemos o no construir naturaleza, ¿que hay de la ilusión por construir accidentes topográficos artificiales?. Nuestro proyecto más deseado sería un buen accidente topográfico con nombre propio que salga en el atlas.

Este texto está extraído de "NATURAL ARTIFICIAL", un ensayo iconográfico ideado por A&H dentro de la colección "Exit.LMI", 1999.

Ecomonumentality. We have been accustomed to think of architecture according to the place, understanding that we could find on it the keys to deal with the project. The forms of anchorage to the place developed in the last decades are many; from those of phenomenological root -"anchoring" is the title of a significant text of Steven Holl- to attitudes which start from the school of Frankfurt -Frampton and his contextualism- going through the bergsonian influence in the work of Moneo or the structuralist one of the "genius loci" in Aldo Rossi. But in the last years we have been witness to a significant transference: every place is now understood as a landscape, either natural or artificial, and landscape is no longer that neuter background on which artificial architectonic objects, more or less vocationally sculptural, highlight, for being object of primary interest, focus of the attention of the architect. Thus, the point of view changed, landscape loses its inertia and becomes an object of possible transformations; it is landscape what can be projected, what becomes artificial. At the same time architecture begins still vague processes of loss of traditional definition in which it is obvious a growing interest on incorporating a certain naturalist condition both in geometric and component aspects and in construction aspects, searching for an environmental sensibility and a formal complexity which respond with precision to the new values of our society. The project is validated if it constructs a complete redescription of the place; it must suggest, above all, the invention of a topography. Thus, with this double movement, from nature to project and from project to nature, an "ecomonumental" condition is saved that begins to make inexorably its way beyond any argument of opportunity, in a way that others wouldn't hesitate in calling "spirit of times" or "will of an era". How could we advance in this investigation, which projectual and ideological attitudes should take priority, which techniques would support better these objectives? Helping to an immersion in this outlined view, is the objective of this essay.

345 - EL MIRADOR: TORRE MIXTA EN LA BAHÍA DE ALGECIRAS. CÁDIZ. 1999.



unconnected geometry along with an evident artificialisation of nature through its appropriation. We made this term up precisely because of the apparently impossible confrontation between two concepts, ecology and monument, trying to find a gold mine of work and research relative to these questions. We're convinced that if nature is practically almost an artificial question, it can be built, it can be invented. We have come to a paradox. It's been a few decades without being able to work in the city centre, turned into an untouchable organism and now I'm afraid that we're going to spend the rest of our professional lives without being able to build in nature because it is the new myth. The ecology you talk about has the same perverse connotations, as that mummification of the city in the seventies where any street or building was a cult object like a tree or a river is now. From the idea we talked previously about, the possibility of artificially creating concepts with, which re-describe each situation until it generates a new city fragment, We can ask ourselves "what about nature? What about scenery?" We have been convinced that we

could build the city, and surely now the new discussion would be if we could build nature or not, what about creating artificial topographic features? Our most wanted project would be a good topographic feature with its own name that is in the atlas. The project in Algeciras would be capable of competing with the Gibraltar rock with some arrogance but of an special appreciation because of the historical accumulation in the strait, its extreme climate, its inland sierra, its superposed and hybrid cultures... And there is a critical position against these timid or falsely respectful attitudes such as extreme conservatism or threatening ecologism, infected by culpability complexes. What we're saying is that we are not interested in any form of morality in relation to the city, we don't want reformist politicians or plans that cure catastrophes. The city is the great utopia, the only one actually built and it's our most important patrimony. Although it seems that it must assume its deficiencies with shame in that confrontation, always lost, with nature looking for what it seems like a lost paradise...

PB> I want to establish the differences between what you have produced and those architectures of François Roche who obsessively paints tree leaves in the houses, crazy, as in the photograph of the Olmsted house you published in EXIT, completely wrapped in grass apart from some bits of opened windows. What's the distance between this immediate wrapping of nature and the recycling plant?

AH> One house that has a very small plot but clearly needs the presence of a garden because it is the mythical idea through which that house materialised as luxury villa for a collector from the city centre who can achieve it through his facade, of the conquering of the roof, of the tridimensionality that its itineraries give, of the manipulation of perception and living places... And there's some ironic tone that lives with a poetic research. Therefore it is not a fancy dress. However, there may be some ingenuity in that idea of building with natural green. It's necessary to recognise this dream as pertinent at this moment. You only have to take a walk around museums and advertising images; to have a look at a magazine as



346 · ROCHE, DSV&SIE. CASA ENTRE LOS ÁRBOLES. COMPIÈGNE, 1994.

wallpaper, to find clear references to this way of building nature transformed in surfaces and objects of daily use. If you think about it, there is a new technique associated to this question; recycled materials, energetic criteria, fascinating experiments that are coming out and are at our disposal. If the motor of so much research is fear or development of a new parcel of consumerism isn't the question. It's there, ready to be used.

AZ>This reminds me of an anecdote. The other day Rem Koolhaas gave a lecture in the AA and at the end there was a question from the audience recriminating him about the anti-ecological use of aluminium in the projects. To which he answered "we have nothing against ecologists but we are neither totally with them". It's about going back to that idea of operating as an architect from a productive position instead of operating therapeutically. We're interested in what you are exploring now about wrapping boxes with vegetable matter. More than in the experiments you've done with "natural" shapes, like in Bonn and Poble Nou... And we're interested

not only for what it has to do with references to images of nature as consumer goods and desirable environment, but from a more plastic perspective. It's interesting to work with "artificial" geometry, determined and lineal, distorted to a near scale for the complexity or the contingency of nature (have a look, as a similar example done with another material, at the H&M Winery in Napa Valley)... This, which is something we've seen happening as "accident" in rural architecture, is something that has been used deliberately and as the main theme is very interesting. It has probably never been so accessible as controllable architectonic effect. And besides, it is interesting as - why not? - climatic and ecological effect, like in the roof in Valdemingómez. The fact that our main intention is not to produce ecological effects doesn't mean that these aren't an added value in the use of this type of material. The main problem of architecture nowadays is to think about production as an operation a lot more appropriate than criticism. The practice of architecture as experimentation interests me much more than practising architecture as a reference to discourses, value systems,

El proyecto de Algeciras sería capaz de competir con el peñón de Gibraltar haciendo gala de una cierta soberbia pero también de un especial aprecio por la acumulación histórica del estrecho, su clima extremo, su sierra posterior, sus culturas superpuestas e híbridas.... y ahí hay una posición crítica respecto a las actitudes apocadas o falsamente respetuosas como el conservacionismo extremo o el ecologismo amenazante, infectadas de complejos de culpabilidad. Lo que estamos diciendo es que no nos interesa ninguna forma de moralismo respecto a la ciudad, no queremos políticos reformistas ni planes remediadores de catástrofes. La ciudad es la gran utopía, la única construida hoy por hoy y es nuestro patrimonio más importante y sin embargo parece que debe asumir sus carencias con vergüenza en esa confrontación siempre perdida con la naturaleza a la búsqueda de aquello que parece un paraíso perdido...

347
Territorialité
n° 322 / 115 + 160

JB> Yo quiero establecer las diferencias entre lo que habéis producido y esas arquitecturas de Francois Roche que dibuja obsesivamente hojitas de árbol dentro de las casas que está el tío enloquecido, como la fotografía de la casa de Olmsted que publicasteis en EXIT completamente revestida de hierba excepto unos trocitos de ventanas abiertas. ¿Qué distancia hay entre este revestimiento inmediato, este disfraz de naturaleza y la planta de reciclaje?

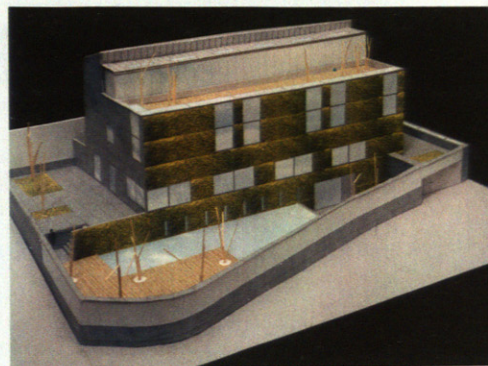


349 · CASA EN LA QUE VIVIÓ
FREDERICK LAW OLMSTED
EN FAIRSTED (BROOKLINE,
MASSACHUSETTS), 1883.



350 · HEATHER ACKROYD, DANIEL HARVEY,
"GRASS HOUSE", Instalación, Hull 1991.

AH> Una casa que tiene una parcela muy pequeña pero que necesita claramente la presencia de un jardín porque es la idea mítica a través de la cual esa casa se materializa como villa de lujo para un coleccionista en el centro de la ciudad puede conseguirlo a través de su fachada, de la conquista de la cubierta, de la tridimensionalidad que le otorgan sus recorridos, de la manipulación de la percepción y los lugares de estancia... y en ello hay también un cierto tono irónico que convive con una investigación poética. No es por lo tanto un disfraz. Aunque puede haber algo de ingenuidad en esa idea de construir con verde natural como suena, es preciso reconocer ese sueño como pertinente en este momento. Solo hay que darse un paseo por los museos y las imágenes de la publicidad, ojear una revista como el wallpaper*, para encontrar referencias claras a esta forma de consumir la naturaleza transformada en superficies y objetos de uso cotidiano. Si lo piensas, hay una nueva técnica asociada a esta cuestión, materiales reciclados, criterios energéticos, experimentos apasionantes que están surgiendo y están a nuestra disposición. Si el motor de tanta investigación es el miedo o el desarrollo de una nueva parcela de consumo no es el tema. Ahí está, listo para ser usado.



352 · A&H. CASA GONZÁLEZ. 1997-1999

348 · FRANCOIS & LEWIS, CASAS RURALES, 1997.



conventionalities, etc. The other day Paco Jarauta told me that architecture is nowadays, and more than ever before, an experimental activity. We are not trying to have judgement a priori (the judgement a posteriori is always necessary to be able to keep going...). The question is how to overcome the operative paradigm that has dominated all disciplines and intellectual or productive practices, shall we say since the seventies: the critical process. Practice as a judge, as a theorist who thinks about reality and questions it, has been considered good practice. Right now we're not interested at all in the critical practice, although I know it can not be excluded completely. I'm interested in the productive practice, the practice that produces things that a priori you don't know what they refer to or how they're going to be interpreted.

AH> It's not a dialectic question, because architecture is, in the end, a physical action whose production demands a clear positioning in front of what is around us. In your studio, as much as in ours, we've worked in a very determined way to dissolve the

existent barrier between theory and practice that it's so dramatically manifest in the most prestigious universities. In their vision, you either dedicate yourself to theory or you dedicate yourself to practice. If you are dedicated to practice you are a victim of the system and if you are dedicated to theory you fly over reality without blemish.

AZ> Joining these two questions together, there's something interesting about this possibility of operating from a non-critical position, a posture in which you don't take a position before the project a priori, but in some way you try to organize information from reality. Again, this is rather a caricature but what we're interested in is trying to organize data from reality so it doesn't require any previous judgment, to see where they take you. Some didactic methods that we use are orientated somehow to alienate the students in relation to the project, to finish with the "creativity" of the students... I hate creative students - and by defect I hate "creative" architects-, those who believe that their job is to get to

develop fully their "personality"... One of the great advantages of diagrams, statistics, notes, registers, geometry, is that they allow us to produce a state of alienation in relation to the project, which to us as good foreigners is very interesting. The last creative act is producing something that has its own life that produces by itself, that it is a kind of live creature. It's this that we like saying lately about architecture that it's the engineering of material life. What we want to do is organize things that are somehow productive instead of position ourselves at the start of that production in a position in respect to existent models and conventions... And in this attitude there's an implicit alternative to articulate the relationships between natural and artificial nowadays. Today the artificial constitutes in nature, it's alive, produces by itself, and it doesn't need a critical intelligence to produce. I think that Rem Koolhaas, for example, has done a very important job in articulating this idea. We don't like the idea of having to say what you are all the time, or having to position yourself as a Freudian subject: I am that one, I've got that need to create, this is my



353 · A&H INTERIOR DE LA SALA MUNICIPAL DE COLMENAREJO, MADRID.

Recuerde

El crecimiento es sólo posible como producto de la historia. Sin memoria, la innovación se vuelve mera novedad. La historia otorga al crecimiento una dirección. Pero la memoria nunca es perfecta. Cada recuerdo es una imagen compuesta ó degradada de una situación o momento anterior. Por esto lo reconocemos como pasado y no presente. De este modo, cada recuerdo es siempre nuevo, una construcción parcial y diferente de su origen, y, como tal, con potencial para el crecimiento mismo. REMEMBER. GROWTH IS ONLY POSSIBLE AS A PRODUCT OF HISTORY. WITHOUT MEMORY, INNOVATION IS MERELY NOVELTY. HISTORY GIVES GROWTH A DIRECTION. BUT A MEMORY IS NEVER PERFECT. EVERY MEMORY IS A DEGRADED OR COMPOSITE IMAGE OF A PREVIOUS MOMENT OR EVENT. THAT'S WHAT MAKES US AWARE OF ITS QUALITY AS A PAST AND NOT A PRESENT. IT MEANS THAT EVERY MEMORY IS NEW, A PARTIAL CONSTRUCT DIFFERENT FROM ITS SOURCE, AND, AS SUCH, A POTENTIAL FOR GROWTH ITSELF. 354

“

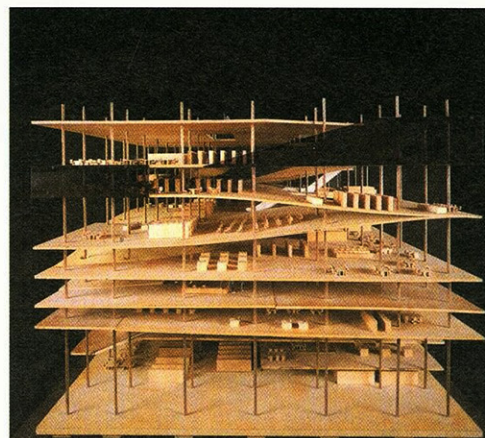
FOA> Esto me recuerda una anécdota. El otro día Rem Koolhaas dio una clase en la AA y al final hubo una pregunta del auditorio incriminándole sobre el uso anti-ecológico de aluminio en los proyectos, a lo que él respondió: "No tenemos nada en contra de los ecologistas, pero tampoco estamos del todo con ellos." Se trata de volver a esa idea de operar como arquitecto desde una posición productiva en lugar de operar terapéuticamente. Nos interesa esto que estáis explorando ahora de ferrar cajas con materia vegetal. Más que los experimentos que habéis hecho con formas "naturales", como en Bonn y en Poble Nou... Y nos interesa no sólo por lo que tenga de hacer referencias a las imágenes de la naturaleza como bien de consumo y medio deseable, sino que desde una perspectiva más plástica, es interesante el trabajo con geometrías "artificiales", determinadas y lineales, distorsionadas a una escala cercana por la complejidad o la contingencia de lo natural, -vease, cómo ejemplo análogo hecho con otra materia, las bodegas de H&M en Napa Valley... Esto, que es algo que hemos visto ya ocurrir como "accidente" en arquitecturas rurales, es algo, que utilizado deliberadamente y como tema principal es muy interesante. Y probablemente nunca ha sido tan accesible como efecto arquitectónico controlable. Y también es interesante -porque nó-como efecto climático y ecológico, cómo en la cubierta de Valdemingómez. El hecho de que nuestra intención fundamental no sea la de producir efectos ecológicos no quita que estos sean un valor añadido en la utilización de este tipo de materiales.

El problema fundamental de la arquitectura hoy es el de pensar en la producción como una operación mucho más apropiada que la crítica. La práctica de la arquitectura como experimentación me interesa mucho más que la práctica de la arquitectura como una referencia a discursos, a sistemas de valores, convenciones, etc. Me decía Paco Jarauta el otro día que la arquitectura es hoy en día y más que nunca una actividad experimental. No intentamos que haya un juicio a priori (el juicio a posteriori siempre es necesario para poder seguir avanzando...). La cuestión es como superar el paradigma operativo que ha dominado todas las disciplinas y las prácticas intelectuales o productivas digamos desde los sesenta: el proceso crítico. Practicar como un juez, como un teórico que reflexiona sobre la realidad y la cuestiona se ha venido considerando la buena práctica. A nosotros en estos momentos la práctica crítica no nos interesa nada, aunque sé que no se puede excluir completamente. Me interesa la práctica productiva la práctica que produce cosas que no sabes a priori a que se refieren o como se van a interpretar.



356 · OMA, PROYECTO PARA UN HOTEL EN AGADIR, MARRUECOS, 1990.

357 · DERECHA: OMA, PROYECTO PARA EL CONCURSO DE LA BIBLIOTECA DE JUSSIEU, PARÍS, 1992.



judgement, this is my opinion, this is my desire...We're more interested in using practises that somehow make you distant from yourself, to a position of alienation in relation to the project. Stop talking about the project...Simply because this is the position that probably allows us to be freer, more productive. Evidently one is behind a production, but in a mediated way. And I believe that the more sophisticated the production is, the more possibilities that the project doesn't have to rely constantly on the author, that it has a more independent life. We always say to our students "don't be so clever, try to be stupid for a few weeks and see if that produces something. Because perhaps being stupid you find something you didn't know, feel or desire". Being "clever is only possible in a closed frame of operation. When this frame doesn't exist, the only thing you can do is try to recognise patterns... very primitive operations, like an alien...

The relationship we're interested in between natural and artificial is Bergsonian, is the vital creation of the project itself as something that evolves and that from certain moment becomes

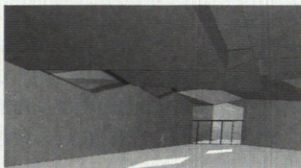
independent from your will, your critical judgement and your circumstances. That is the true act of creation and not that of some clever person who knows the terrain and the language and knows how to produce a brilliant discourse.

AH> This has more to do with the de-dramatisation of the architect's work. It seems that when we talk about critical load, we're referring to the figure of an architect that we abominate. That one of a solitary and dramatic character who doesn't find his place in the world, who is angry with everything around him and who thinks that things are getting worse, etc, etc. It is necessary to take some distance from teaching as well as work that allows thinking that things are not yours and so you don't have to walk regretting each decision or each change or each renunciation from your liver. To see your own work as something that is sufficiently out of oneself to be able to be critical with it, and throw it into the rubbish bin happily without thinking that what you're crumpling and throwing away is something intrinsic to your mind or to your

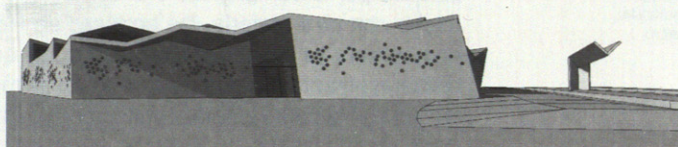
way of thinking. Schools are a fundamental place to combat this figure of the architect placed in the centre of gravity of world. It's very difficult to convince pupils that their work or their destiny doesn't have to be necessarily the basting of a concatenated biography where things happen always relying on the past and are permanently getting the ground ready for something which ought to come later and later never arrives. Thus the myth that architecture is an exercise of very old people who spent fifty years getting ready to end up filling everything with nice colours.

PB> I'd absolutely agree with that and besides it's something I would put into practice as a principle and above anything else. Deep down it's the practice of generating a system that bit by bit becomes independent from you. So the author limits himself to conditioning the action, to showing the ways to proceed in the same manner certain characters behave in some stories. The novels in which it's not necessary to intervene to make them function and decisions can not be made about that character

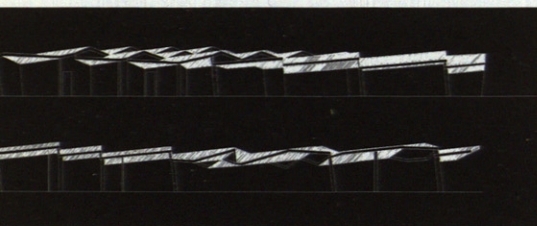
AH> No es una cuestión dialéctica, la arquitectura al fin y al cabo es una acción física cuya producción exige un posicionamiento claro frente a lo que nos rodea. Tanto nuestro estudio como el nuestro hemos trabajado de manera muy decidida por disolver la barrera existente entre la teoría y la práctica que tan dramáticamente se manifiesta en las universidades más prestigiosas. Según su visión, o te dedicas a la teoría o te dedicas a la práctica. Si te dedicas a la práctica eras víctima del sistema y si te dedicas a la teoría sobrevuelas la realidad sin mácula.



358 - FOA, COMISARÍA EN VILLAJUYOSA. 2000.



359



360 - FOA, COMISARÍA EN VILLAJUYOSA. 2000.

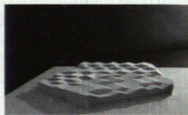
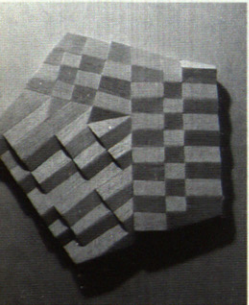
FOA> Uniendo estos dos temas hay algo interesante en esa posibilidad de operar desde una postura no crítica, una postura en la que uno no toma posición a priori ante el proyecto sino que de alguna manera intenta organizar los datos de la realidad. Esto es un poco otra vez una caricatura pero lo que nos interesa es tratar de organizar los datos de la realidad de manera que no requieran por tu parte ningún juicio previo, para ver donde te llevan. Algunos de los métodos didácticos que usamos van orientados de alguna forma a alienar a los alumnos con respecto al proyecto, a acabar con la "creatividad" de los alumnos... Odio a los alumnos "creativos" -y por defecto a los arquitectos "creativos"-, aquellos que creen que su tarea es la de llegar a desarrollar plenamente su "personalidad"... Una de las grandes ventajas de los diagramas, las estadísticas, las notaciones, los registros, la geometría... es que nos permiten producir un estado de alienación con respecto al proyecto, que a nosotros como buenos extranjeros nos interesa mucho. El último acto creativo es el de producir algo que tiene vida propia, que produce por sí mismo, una especie de criatura viva. Es esto que nos gusta decir últimamente de que la arquitectura es la ingeniería de la vida material. Lo que nos interesa hacer es organizar las cosas que de alguna manera sean productivas en lugar de posicionarnos al principio de esa producción en una posición con respecto a los modelos existentes, las convenciones... Y en esta actitud hay implícita una alternativa para articular las relaciones entre lo natural y lo artificial hoy en día. Lo artificial hoy se constituye en naturaleza, está vivo, produce por sí mismo, no necesita de una inteligencia crítica para producir. Yo creo que Rem Koolhaas, por ejemplo ha hecho un trabajo importantísimo para articular esta idea. No nos gusta esa idea de tener que decir todo el tiempo lo que tu eres o tener que posicionarte como sujeto freudiano: yo soy este, tengo esa necesidad de crear, este es mi juicio, esta es mi opinión, este es mi deseo... Nos interesa mucho más utilizar prácticas que de alguna manera te llevan a distanciarte, a una posición de alienación con respecto al proyecto. Dejar hablar al proyecto... Simplemente porque esta es la posición que probablemente nos va a permitir ser mas libres, más productivos. Evidentemente uno está detrás de una producción, pero de forma mediada. Y creo que cuanto más sofisticada sea la

because it has its own behaviour. Once the system is real (even if it doesn't exist) it can not be contradicted and is autonomous. This wonderful procedure gets us away from formalisms, caprices and vagueness so frequent in architecture.

AH> What is interesting is to organize those processes in a way that gives something back that surprises you, something that makes you fascinated with what's happening in front of your nose, on the paper, and capable of understanding the processes or methods to be able to go back and start again.
A frequent criticism of our students is that if they produce an analytic or pragmatic mechanism which generates, for instance, a frame of double entrance it is interesting to be able to say: "this frame does not satisfy me especially but if it had the configuration I invent, it would be a good frame, I can go back". A doctor watching an analytic x-ray can diagnose a cancer of colon, but these students are incapable of taking project decisions facing the results of their research.

AZ> This problem worries us because we've taken it to the limit and we've seen that it was worrying with people that were rather brilliant, and who had worked intensely and could have developed a very interesting process were incapable of communicating it, it simply was something that was there. This is something very exciting, to produce something that is what it is. This is what there is, but I can't read it yet... Sadly, this form of operation, almost like mountains formation in the Benetian sense, is little sustainable in practice because in the end you have to be capable of selling or communicating clearly. The interesting moment isn't the critical moment about what comes out of the experiment, but to be capable of identifying, understanding and articulating what is being produced. Like Miyake when he notices that the folds perpendicular to gravity function as a spring which distorts the effect of a body moving inside one of these dresses. To build new possibilities on the unexpected. And be capable of organizing materials so they give something surprising back.

AH> We're centring excessively in only one procedure of the project. We don't trust automatic processes, and less in "stupid" students, but trust elaborating particularized methods for each project, which drive towards productive ends. Processes as objects of referential interest had their moment and gave their results, for example J. Cage. But insisting in fabricating methods -to do the project of the project, to say it in a very elemental form- implies also introducing into the process the control of field results that may interest you. It gives a distance, if you want, but you continuously manipulate material you control and that to some extent anticipates the effects. From the attention to the methods, to project techniques you want to use it's easier to know with what you want to relate, how what you're fabricating is going to be seen. You are capable of being productive without the need to oppose production to criticism, rather exactly the opposite, to make cultural criticism, dialogue with your contemporaries, with geography or whatever, the vehicle of your productivity. For instance, in contemporary painting, in Richter or Peter Halley, who always work manipulating and combining



365 - FOA, COMISARÍA EN VILLAJAYOSA, 2000.

366
Milán / Virilio
nº 322 / 244 - 245

mediación, más posibilidades de que el proyecto no tenga que apoyarse continuamente en el autor, tenga una vida más independiente. A nuestros alumnos siempre les decimos: "No seas tan listo; prueba a ser tonto durante unas semanas y mira a ver si eso produce algo. Porque a lo mejor siendo tonto te encuentras algo que no sabías, sentías o deseabas. Ser "listo" sólo es posible dentro de un marco cerrado de operación. Cuando este marco no existe, lo único que puedes hacer es intentar reconocer patrones... operaciones muy primitivas, como de alienígena...

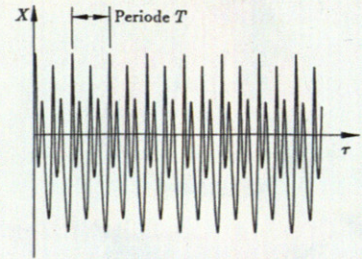
367

La relación que nos interesa entre lo artificial y lo natural es bergsoniana, es la creación vital pero del propio proyecto como algo que evoluciona y que a partir de un cierto momento se vuelve independiente de tu voluntad, de tu juicio crítico y de tus circunstancias. Ese es el verdadero acto de creación y no el de aquel listo que conoce el terreno y el lenguaje y sabe producir un discurso brillante...

AH> Esto tiene mas que ver con la des-dramatización del trabajo del arquitecto. Parece que cuando hablamos de carga crítica nos referimos a una figura del arquitecto que abominamos que es ese personaje solitario y dramático que no encuentra su sitio en el mundo, que se indigna con todo lo que le rodea y que piensa que las cosas están cada vez peor, etc, etc.

Es necesaria una toma de distancia tanto en la enseñanza como en el trabajo que permita 368 llegar a pensar que las cosas no son tuyas y así no tienes que andar lamentando cada decisión o cada cambio o renuncia desde el hígado.

Ver el propio trabajo como algo que está lo suficientemente fuera de uno como para poder ser crítico con ello, y para poder estrujarlo y tirarlo a la papelera tranquilamente sin pensar que lo que estrujas y tiras a la papelera es algo intrínseco a tu cabeza o a tu manera de pensar. Las escuelas son un lugar fundamental para combatir esta figura del arquitecto posicionado en el centro de gravedad del mundo. Es difícilísimo convencer a los alumnos de que su trabajo o su destino no tiene por que ser necesariamente la hilvanación de una biografía concatenada en que las cosas van ocurriendo apoyándose siempre en lo anterior y están permanentemente preparando el sustrato de algo que debe venir después y el después nunca llega y de ahí viene el mito de que la arquitectura es un ejercicio de personas ya muy mayores que se tiran cincuenta años preparándose para luego llenarlo todo de colorines.



369 - FUNCIÓN PERIÓDICA EN UN CUADRO DE DOBLE ENTRADA.

371 - INTERIOR DE LAS OFICINAS DE LA PLANTA DE RECICLAJE DE RESIDUOS URBANOS DE MADRID.

JB> Yo coincidiría absolutamente en esto y es algo que yo además llevaría a la práctica a modo de bandera y por encima de cualquier otra cosa.

370

Es en el fondo la práctica de la generación del sistema que poco a poco es independiente de ti. El autor se limita así a condicionar la acción, a mostrar los cauces de procedimiento de la misma manera que se comportan ciertos personajes en las novelas sobre los que ya no se necesita intervenir para hacerlos operar y ya no se puede tomar mas decisiones acerca de ese personaje porque tiene su propio comportamiento. Una vez que el sistema es real (aunque no exista) no puede contradecirse y es autónomo. Este procedimiento maravilloso nos distancia de los formalismos, caprichos y vaguedades tan frecuentes en la arquitectura.



references and genres looking for ideas and precise results. Halley's quite transparent. There is in him a double fascination for geometrical abstraction and by Warhol's capacity for creating icons, and his work, his writings and even the magazine he produced are a product of assembling references which previously seemed ridiculous if put together. However, what comes out is new and it's something different to previous references. To study methods of work, transform them at the crucial moment of the project gives you enormous freedom, there are no taboos, you build them and they build you in an open process.

JB> I think that the way you (A&H) use materiality is not the same as you (FOA) uses it. Talking about materiality as that general term which engulfs even many things that are not material but immaterial. But I insist that it seems to me that you use different ranges.

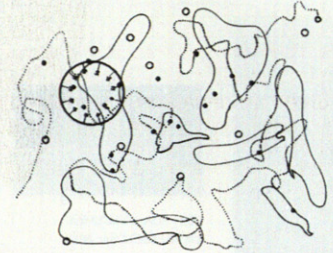
AZ> Neither you (A&H) nor us are much interested in the virtual thing. Materiality is finally the necessary condition of architecture

and the diagram, the instrument, which permits us to build new compositions. We don't work with literal materials, nor with virtual materials. It is not discourses but materiality we work with, because architecture doesn't generate through a theoretical discourse that materialises later. The specificity of this discipline is that we work with materials, which have geometry, organizations, and proprieties... What's interesting about operating with diagrams and abstractions is that they allow us to synthesize new materials and develop the project as a process of material transformation, more than trying to translate a theoretic discourse into architecture. For us what's interesting about diagrams and computer media isn't the capacity to produce virtual, immaterial worlds but the possibility of synthesizing new materials and working with them with a rigour that was not possible before the appearance of these tools. What we try to explore with this media isn't the possibility of generating a parallel immaterial world, but the possibility in the same plane different materials in a way that they can produce a hybrid assembly between them. To be able to

work with a new matter that isn't just wood, ceramic or steel, but that, for example, could be composed of concrete, glass and uses and quantities of fluid...

AH> To delay the decision about the material is surely something quite novel and it's through the mechanism of diagrams or through an approximation using external references. What you're doing is to postpone the compromise with material which it seems is going to solve it all. If from the beginning you are making a building with a defined collection of materials your repertoire of decisions and orientations is fixed to that first decision about concrete or steel. The technique and the market today offer us the advantage of working for qualities or characteristics that allow you, in the last moment, to say: "diluted, translucent and "auto-bearer, who gives it to me? That possibility which is given when materiality is absolutely open and that the final decision could be grass or a hybrid compound of materials that only through a process of differed decision could find itself...

AH> Lo que es interesante es organizar esos procesos de manera que te devuelvan algo que te sorprenda, algo con lo que fascinarse ante lo que se produce delante de tus narices, en el papel, y ser capaz de entender los procesos o métodos para poder volver atrás. Una crítica frecuente a nuestros alumnos es que si producen un mecanismo analítico o diagramático que les genera por ejemplo un cuadro de doble entrada, lo interesante es poder decir: este cuadrado no me satisface especialmente pero si tuviese la configuración que yo invento sería un buen cuadro, puedo volver atrás. Un médico viendo una radiografía analítica puede diagnosticar un cáncer de colon, pero estos estudiantes son incapaces de tomar decisiones proyectuales frente a los resultados de sus investigaciones.



373 - PARTITURA DE JOHN CAGE



374 - ISSEY MIYAKE, "JUMPING", INSTALACIÓN.

FOA> Ese problema nos preocupa porque lo hemos llevado muy al límite hemos visto que era preocupante que gente que era brillantísima y había trabajado intensamente y había desarrollado un proceso muy interesante, era incapaz de comunicarlo, era simplemente algo que estaba ahí. Esto es algo muy excitante, producir una cosa que es lo que es: esto es lo que hay, pero todavía no sé leerlo... Desgraciadamente, esta forma de operación, casi como de formación de montañas en el sentido Benetiano, es poco sostenible en la práctica, porque al final tienes que ser capaz de vender o comunicar claramente. El momento interesante no es el momento crítico sobre lo que sale del experimento, sino el de ser capaz de identificar, entender y articular lo que se está produciendo.

375 Como Miyake cuando observa que los pliegues perpendiculares a la gravedad funcionan como un muelle que distorsiona el efecto del cuerpo moviéndose dentro de uno de estos atuendos. Construir nuevas posibilidades sobre lo inesperado. Y ser capaz de organizar los materiales para que lo que te devuelvan te sorprenda.

AH> Nos estamos centrando excesivamente en un único procedimiento de proyecto. No confiamos en los procesos automáticos, ni menos en los alumnos "tontos", sino en elaborar métodos particularizados para cada proyecto que conduzcan a fines productivos.

Los procesos como objeto de interés referencial tuvieron su momento y dieron sus resultados -p. Ej. J. Cage- pero incidir en fabricar métodos -realizar el proyecto del proyecto- por decirlo de una forma elemental- implica introducir además en el proceso el control del campo de resultados que te puede interesar.

Te da una distancia, si quieres, pero continuamente manipulas material que controlas y que en alguna medida anticipa los efectos. Desde una atención a los métodos, a las técnicas proyectuales que quieres utilizar es más sencillo saber con qué te quieres relacionar, cómo va a ser leído lo que estás fabricando. Eres capaz de ser productivo sin necesidad de oponer producción a crítica, más bien es exactamente lo contrario, hacer de la crítica cultural, del diálogo con tus contemporáneos, con la geografía o con lo que sea, el vehículo de tu productividad. Esta posición es desde luego muy pragmática, pero es también la que vemos más productiva. P. Ej. En la pintura contemporánea, en Richter o en Peter Halley que

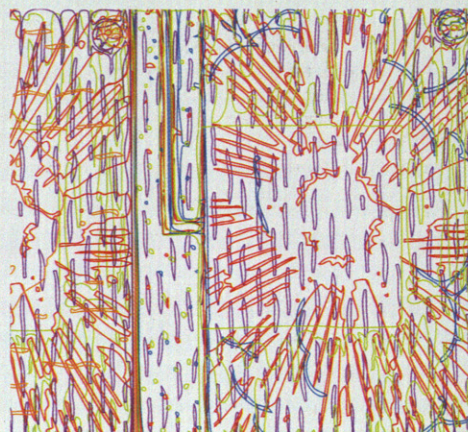
El juego sólo puede darse si la gente siente que tiene control sobre sus vidas.
No podemos ser agentes libres si no somos libres. **POWER TO THE PEOPLE.**
PLAY CAN ONLY HAPPEN WHEN PEOPLE FEEL THEY HAVE CONTROL OVER THEIR LIVES. WE CAN'T BE
FREE AGENTS IF WE'RE NOT FREE.

El poder para el pueblo

377

bruce mau

Los proyectos recientes de Bruce Mau Design incluyen la identidad del Museo UCLA Hammer (Los Ángeles), Access Storage Solutions (Londres), la galería Gagosian (Nueva York y Londres), la estrategia de comunicación de Vitra, y la instalación Book Machine y STRESS, un proyecto multimedia sobre los límites del cuerpo humano para la Wiener Festwochen 2000. Más recientemente, BMD ha desarrollado el proyecto Tree City en colaboración con Rem Koolhaas y Petra Blaisse, con Oleson Worland Architects, ganador del concurso internacional para el Parque Downsview en Toronto. La reciente publicación Lifestyles (Phaidon, 2000) reúne la obra gráfica y de colaboración de BMD. BMD's recent projects include new identities for the UCLA Hammer Museum (Los Angeles), Access Storage Solutions (London), the Gagosian Gallery (New York and London); a new communication strategy for Vitra; the installation Book Machine and STRESS, a multi-media installation about the limits of the human body for the Wiener Festwochen 2000. More recently, BMD's proposal "Tree city", developed in collaboration with Rem Koolhaas and Pietra Blaisse, with Oleson Worland Architects won the Downsview Park International competition in Toronto.



378 - CUADRO DE PETER HALLEY

trabajan siempre manipulando y combinando referencias y géneros en busca de ideas y resultados precisos. Halley es bien transparente, hay en él una fascinación doble por la abstracción geométrica y por la capacidad de Warhol de fabricar iconos, y su obra, sus escritos e incluso la revista que produce son producto de ensamblar referencias que previamente parecería absurdo juntar. Y sin embargo lo que sale es nuevo y es algo diferente a las referencias previas. Estudiar los métodos de trabajo, transformarlos en el momento crucial del proyecto da una enorme libertad, no hay tabúes, tu los construyes y ellos te construyen ti en un proceso abierto.

JB> Yo creo que la forma en la que vosotros (A&H) usáis la materialidad no es la misma en la que la usáis vosotros (FOA), hablando de materialidad como ese término general que engloba incluso muchas cosas que no son materiales sino inmateriales. Insisto en que me parece que usáis gamas distintas.

FOA> Ni a vosotros (A&H) ni a nosotros nos interesa mucho la cosa virtual. La materialidad es finalmente la condición necesaria de la arquitectura y el diagrama el instrumento que nos permite construir nuevos compuestos. No trabajamos con materiales literales, pero tampoco con materiales virtuales. No son discursos sino materialidad con lo que trabajamos, porque la arquitectura no se genera a través de un discurso teórico que después se materializa. La especificidad de esta disciplina es que trabajamos con materiales que tienen geometrías, organizaciones, propiedades...

Lo interesante de operar con diagramas y abstracciones es que nos permiten sintetizar nuevos materiales y desarrollar el proyecto como un proceso de transformación material, más que intentar traducir un discurso teórico a arquitectura.

IÑAKI ÁBALOS Y JUAN HERREROS
HAN PARTICIPADO recientemente en el seminario "Pragmatics on Architecture: The Making of Things" promovido en el MOMA por Terence Ridley (OMA) y Joan Ockman (editora de Oppositions), cuyas conclusiones se recogerán próximamente en una publicación y en una página web. Iñaki Ábalos ha publicado recientemente el libro "La Buena Vida", una serie relacionada de viviendas (ficticias y reales) y corrientes de pensamiento que las inspiran, relacionan o condicionan.

379 Para nosotros, lo que es interesante de los diagramas y de los medios informáticos no es la capacidad de producir mundos virtuales, inmateriales, sino la posibilidad de sintetizar nuevos materiales y trabajar con ellos con un rigor que no era posible anteriormente a la aparición de estas herramientas. Lo que tratamos de explorar con estos medios no es la posibilidad de generar un mundo paralelo inmaterial, sino la posibilidad de poner en un mismo plano materiales distintos de manera que puedan producir un ensamblaje híbrido entre ellos. Poder trabajar con una nueva materia que ya no está únicamente formada por madera, cerámica o acero, sino que, por ejemplo, podría componerse de hormigón, vidrio y usos y cantidades de flujo...

Territorialmente / Espacio de los flujos
nº 322 / 179

AH> Retrasar la decisión sobre el material es algo seguramente bastante novedoso y es que a través del mecanismo de los diagramas o a través de una aproximación utilizando referencias externas, lo que estás haciendo es posponer el compromiso con el material que parece que lo va a solucionar todo. Si desde el principio estás haciendo un edificio con una colección definida de materiales, tu repertorio de decisiones y orientaciones está ceñido a esa primera decisión del hormigón o del acero. La técnica y el mercado hoy nos ofrece la ventaja de trabajar por cualidades o características que te permitan en el último momento decir: ligero, traslúcido y autoportante, ¿quién me lo ofrece?. Esa posibilidad que da el que la materialidad esté absolutamente abierta y que la decisión final pueda ser césped o un compuesto híbrido de materiales que solo mediante un proceso de decisión diferido pueden encontrarse...

380 - A&H. CASA VERDE. 1997.

