

OPINIONES SINGULARES

Se exponen a continuación tres entrevistas a arquitectos destacados del panorama arquitectónico internacional, que reflejan la diversidad de posturas en este fin de siglo.

Frank O. Gehry

Entrevista con el arquitecto Frank O. Gehry sobre su diseño para el Vontz Center for Molecular Studies, Universidad de Cincinnati.

¿Qué es lo que le atrajo del proyecto Vontz Center?

Aprecio al Dr. Harrison – a ambos nos gusta el vino. Pero sinceramente, me interesa mucho la ciencia. Soy miembro de una fundación para enfermedades hereditarias, y me gusta rodearme de científicos. Me entusiasma su fluidez creativa y asociarme con ellos, su capacidad para volar, especular, entrar donde ni el demonio se atreve. Yo imito estos sentimientos en mi arquitectura. Por lo tanto participé con entusiasmo en un proyecto como este. Ojalá hubiera podido tener más contacto con los usuarios, pero no tuvimos tiempo para eso.

Pero mi relación con el Dr. Harrison fue decisiva para decidir asumir el proyecto. Para construir un buen edificio hay que tener un buen cliente – hay que establecer una buena relación de trabajo. Uno necesita alguien con quien asociarse, que retraiga, en un momento dado, su opinión y experimente nuevas cosas. Creo que he ganado un amigo y hemos hecho algo muy especial juntos.

De otra manera, es muy difícil construir en un sistema de universidad pública ya que la universidad está obligada a sacar las obras a subasta pública. Y los presupuestos son restringidos. Los contratistas locales pueden aprovecharse de uno. Por ejemplo, había varias opciones de materiales para el Vontz Center – todas eran de ladrillo. Yo quería utilizar un poco de metal para dar algo de brillo como he hecho con otros edificios. Pero era demasiado caro. Pensamos en otras materiales, pero surgieron problemas de durabilidad y mantenimiento.

Entonces dada esta situación limitada ¿qué ha aportado usted al edificio?

Gehry. Lo que he intentado ha sido darle una organización, una organización espacial, y movimiento complementario convirtiendo el centro en un mejor lugar de trabajo. Me gusta creer que cuando la gente venga aquí a trabajar se sentirán queridos; que sentirán que se ha construido con esmero, que se ha pensado en como se siente uno al estar en un edificio. Los tejidos, colores, y todos los materiales fueron elegidos para hacer que la gente se sienta bien.

Introducimos la luz natural, para que no pareciese una caverna, para que no fuera húmedo y malsano. Ya sé que en Cincinnati no luce el sol todos los días como en Los Angeles, pero la luz natural siempre levanta el ánimo. Sin embargo, puede ser muy molesto cuando no quieres que te dé en la cara y cuando sólo quieres sentirlo. Y si bien la luz invade las zonas públicas, quisimos que fuese una luz discreta en los laboratorios.

También me encanta lo que hemos hecho con las oficinas. No hay ninguna que se parezca a otra. Tienen los techos altos, tienen un aspecto ligero, cada una es singular.

Desde el principio el Vontz Center fue concebido como la entrada a la universidad y su centro médico. ¿Había tomado en consideración cual sería el impacto de un edificio tan llamativo entre las otras construcciones que le rodean?



Sin duda. Creo que este edificio respeta a sus vecinos. Dedicamos mucho tiempo a pensar en ellos, y también en la calle; en el tamaño del edificio en relación el de al lado, en su tamaño en relación con la calle, el jardín, los planes urbanísticos, la apariencia del edificio cuando uno se acerca a él, cuando uno entra en el campus.

Los edificios de laboratorio suelen ser muy lógicos, racionales, de forma rectilíneo, e incluso obras extraordinarias, como el Instituto Salk de Kahn en La Jolla. ¿Fue su intención con este edificio cambiar el concepto de cómo debería ser un laboratorio?

Creo que podría argumentar de manera convincente que mis formas curvadas tienen su lógica, que de hecho estas formas son más 'racionales'. No sacrifican el objetivo del edificio, que en su interior, contiene los laboratorios modulares y rectilíneos que deseaba el Dr Harrison.

¿Sabía usted que al principio el Dr Harrison tuvo sus dudas sobre la conveniencia de contratar a un arquitecto de firma reconocida?

Sí. Estaba preocupado de que no conseguiría los laboratorios avanzados que eran esenciales para su investigación. Intentamos solucionar todas sus necesidades y prioridades. Se consultaba con él cada paso que dimos. Este tipo de participación positiva del cliente conduce a un edificio mejor, con más riqueza de forma.

En realidad, no me gusta que me llamen un 'signature architect' (arquitecto de firma reconocida). Creo que es una etiqueta falsa. Hay buena arquitectura y mala arquitectura, pero no hay arquitectura de firma reconocida. Mucha gente de la universidad cree que están siendo conservadores al contratar arquitectos locales y diseñadores locales de laboratorios y bibliotecas. Al final lo que hacen es asumir un riesgo, porque esta gente no siempre tienen las soluciones más imaginativas. Y no consiguen una arquitectura superior. ■

Zaha Hadid

Entrevista a Zaha Hadid con motivo de la construcción del Centro de Arte Contemporáneo (CAC) en Cincinnati, Ohio.

¿Qué es lo que más le atrajo del proyecto de diseñar el Centro de Arte Contemporáneo?

Lo emocionante del proyecto del Centro de Arte Contemporáneo es el grado de imprevisibilidad que implica. Lo imprevisible de hecho fue parte de nuestra tarea.

El Centro ha renunciado a una colección permanente en favor de diferentes exposiciones temporales. No se puede saber de antemano qué forma de arte va a ser incluida en estas exposiciones que cambian. Las obras de arte contemporáneas pueden variar para incluir desde objetos de escala urbana a la experiencia íntima del video. Naturalmente, todas las instituciones que exhiben arte contemporáneo tienen que enfrentarse a este reto. Pero lo singular del Centro es que ha aceptado este reto desde el principio, en el programa que nos presentó. Esta actitud es vital. Debe manifestarse en el diseño del nuevo Centro.

¿Sería justo decir que usted ha diseñado un edificio imprevisible para albergar un arte imprevisible?

Amo la pintura, pero la idea de que el arte es la pintura ha cambiado. Los espacios en el Centro no necesitan ser definidos por la necesidad de paredes para colocar cuadros. Presentado con un programa para una institución que expone arte contemporáneo, podemos y debemos evitar la caja, los ángulos de noventa grados.

Dicho de otra manera: La práctica reciente del arte ha inventado varios cambios en la percepción, identidad y comportamiento social. ¿Cómo puede un arquitecto utilizar estos cambios para engendrar un nuevo espacio para la práctica del arte, trabajando dentro de la comunidad específica de Cincinnati?

Antes de considerar el contexto de Cincinnati, ¿nos podía explicar un poco más sobre “cambios en la percepción, identidad y comportamiento social”?

Durante los últimos treinta años, los artistas se han dedicado a establecer una relación a veces secreta, pero siempre crítica con las instituciones que exhiben sus obras. El Minimalismo, el Conceptualismo, la Ejecución, el Arte de Instalación – citando solamente los ejemplos más destacados – han querido romper la cadena que conduce de la obra de arte al artículo de consumo al museo. El legado de producir el arte “por el arte” debe ser tenido en cuenta en cada creación de un nuevo museo o galería de arte.

Dicho de otra manera ¿ya no se puede diseñar simplemente una caja limpia y blanca como un espacio neutral para exponer obras de arte?

“El espacio neutral” es un término contradictorio. Todo espacio está afectado por la memoria individual y la experiencia.

Queremos que el nuevo Centro refleje la variedad de arte contemporáneo de la misma manera que el edificio da expresión a su colocación y espacios. En vez de contemplar el objeto santificado fijo en su nicho, las percepciones múltiples y distintas perspectivas deberían crear una experiencia más amplia y más compleja, transportando al que contempla la obra hacia un viaje de comprensión, liberación y reflexión.

Dijo antes, este viaje tendrá lugar dentro de un contexto



específico: en la esquina de Walnut y West Sixth Street en el centro de Cincinnati. ¿Cuáles son sus impresiones de Cincinnati?

En cierto sentido, Cincinnati es muy parecida a una ciudad europea. Tiene bellas colinas con casas antiguas, en el barrio de Mount Adams y en las afueras; tiene el río y los puentes. En otro sentido, es típicamente americana en la manera cómo se ha desarrollado el centro. En algún momento las ciudades americanas tenían un cierto espíritu de misión sobre su función de metrópolis. Esto se aplica a Cincinnati. Y así, cuando uno se acerca a la ciudad por un lado, el horizonte que se contempla podría ser el de Nueva York o Chicago. Esta era el modelo. Está hecho de una manera muy inteligente en Cincinnati, aunque el centro es de hecho muy compacto, parece enorme desde otro ángulo. Pero cuando uno pasea en coche se da cuenta de que está observando el mismo edificio tres o cuatro veces.

La localización es, también, muy compacta. Al mismo tiempo, está ubicada en una zona donde el ayuntamiento ha creado un espacio monumental para la cultura. Por eso la idea del lugar, del vestíbulo, adquiere mucha importancia. El lugar tiene que vibrar y vertiginosamente activo.

¿Cómo se aplica su diseño a este entorno?

Como el solar es tan estrecho, el viaje a través del edificio tiene que ser más bien vertical que horizontal. Por eso una de las características principales que propusimos era un estudio cuidadoso de las posibilidades espaciales en las galerías, con una atención especial a esta verticalidad.

En segundo lugar, el solar está ubicado en un eje de considerable actividad peatonal. Nuestro deseo era aprovecharnos del tráfico urbano e incorporarlo: desde Walnut Street, de la Plaza en East Sixth

y Walnut, y de la más lejana Fountain Square. La entrada intenta atraer el movimiento desde estas “salas públicas”, mientras que la situación de la esquina nos condujo a desarrollar dos fachadas distintas, pero complementarias, para el edificio.

En tercer lugar, el CAC tiene compromisos y funciones más amplios que exponer arte. Es una institución pública, establecida en una zona central de cultura floreciente. Como tal, tiene responsabilidades ante el transeúnte igual que ante el cliente privado quien podría dar una recepción o un banquete. Hemos incorporado estas responsabilidades en nuestra estrategia de diseño.

Crear espacio público, teniendo en cuenta funciones múltiples, atraer el flujo peatonal y la gente hacia arriba en una estructura vertical: ¿cómo se enfrenta a todas esas cuestiones?

Tomamos la parrilla existente de la ciudad – la líneas que se encuentran en la esquina de Sixth y Walnut – lo arrastramos al interior del Centro a nivel del suelo, y retorquimos esa línea lentamente hacia arriba. Cuando uno entra, parece como si el suelo subiese para formar la pared trasera del Centro. Hay una superficie continua entre la calle exterior y la pared interior. Llamamos a esto el Urban Carpet (alfombra urbana).

¿Cuáles son las funciones del Urban Carpet?

En primer lugar, funciona como mediador entre la ciudad, el vestíbulo, y las galerías. En segundo lugar, permite la inclusión de diferentes tipos de circulación por todo el edificio. Podría decir que es un espacio público, un sistema de circulación, y una partición, todo en uno.

El vestíbulo del Centro debería convertirse en uno de los espacios públicos más atractivos de Cincinnati. De día, debería ser un tipo de plaza pública – una extensión abierta ajardinada iluminada con la luz del sol que debería ser vista como un parque artificial. Como el Urban Carpet se desarrolla directamente del flujo peatonal existente en Sixth y Walnut, va a permitir la existencia una variedad de pasarelas en este “parque”. También proveerá espacios estancos para reuniones; y, naturalmente, el Urban Carpet será una guía para los visitantes.

¿Qué tipo de camino ofrecerá el Urban Carpet al visitante?

Al subir y torcerse, el Urban Carpet le conducirá a un desnivel de entresuelo suspendido que recorre toda la longitud del vestíbulo, hasta el punto en donde penetra la pared del Carpet y se convierte en un rellano de entresuelo. También, en el vestíbulo, hay un corte en el espacio útil, donde otro desnivel conduce al nivel inferior.

Por lo tanto hay un sentido de movimiento que penetra el edificio desde Fountain Square: movimiento que se transforma en espacio, que sube y baja, ondulando de delante hacia atrás.

¿Cómo ayuda el Urban Carpet a definir las diferentes funciones dentro del edificio?

El vestíbulo y la planta baja están diseñados como un espacio público libre. Sin tener que pagar una entrada, uno puede disfrutar del “parque artificial”, pasear desde el vestíbulo hasta la tienda del museo, e ir al café en el nivel inferior. Este plan permite la posibilidad de aprovechar estas zonas independiente del resto del Centro. Por ejemplo, mientras que el resto del edificio permanece cerrado por la noche, espectáculos y películas pueden tener lugar en el nivel inferior, o se puede celebrar una recepción en el café o el vestíbulo.

La zona libre acaba en donde el Urban Carpet penetra la pared para convertirse en un desnivel de entresuelo. En este punto, se llega a un guardarropa y control de entrada y se puede continuar hacia las galerías.

¿Están conectados estos espacios por algo que no sea el Urban Carpet?

Están conectados visualmente. Cortes en el suelo del vestíbulo permiten la entrada de luz, la ventilación, y vistas del café. El techo del vestíbulo es un tipo de escultura relieve, perforado para permitir vislumbrar las galerías de arriba y los visitantes subiendo y bajando por los desniveles.

¿Cuál es su plan para las galerías?

En contraste con el Urban Carpet, que es una serie de superficies ondulantes muy pulidas, las galerías parecerán como algo tosco, esculpidas en uno solo bloque de hormigón y flotando por encima del espacio del vestíbulo. La primera impresión sería la de la antigravedad – como la roca suspendida en el aire que aparece en el cuadro de René Magritte.

Como el arte hoy puede tomar cualquier forma – cualquier tamaño, medio o materia – los espacios de exposición tienen varios tamaños y formas. Algunos de estos espacios idiosincrásicos deberían motivar el encargo de obras específicas para esos lugares. Elementos de pared flexible estarán disponibles para subdividir los espacios más amplios.

En conjunto, estas diferentes galerías se entrelazarán como un puzzle en tres dimensiones, compuesto de materia y vacío.

Por lo tanto, ¿uno no puede calcular el tamaño ni la forma de la galería en la que está a punto de entrar?

Esto es correcto. También, como el sistema de circulación hace zigzag por una estrecha hendedura en la parte trasera del edificio, no son previsibles las vistas desde el desnivel a las galerías.

Aparte de las galerías, a usted le encargaron el diseño de un centro educativo para niños – una facultad que el CAC llama el UnMuseum.

Sí. El UnMuseum está colocado por encima de las dos plantas de galerías, y tiene un sentido independiente de ellas.

¿Qué puede hacer el edificio para el Centro y para Cincinnati?

En primer lugar, naturalmente, el edificio afirmará la presencia del Centro en la ciudad. Hasta ahora, el Centro no ha tenido su propio edificio autoestable. En la actualidad ocupa un espacio alquilado en la parte superior de un edificio comercial. El espacio fue diseñado por Harry Weese y es bastante agradable. Pero si uno no sabe que está allí, lo pierde por completo. Pues esta situación va a cambiar.

Aparte de eso, espero que la gente que pasa tenga curiosidad de lo que ven. Deberían preguntarse “¿Qué pasa aquí?” y no dudar en entrar y descubrir lo que hay.

Finalmente, espero que el edificio y el Centro trabajen juntos. Yo creo que los arquitectos, como los artistas, tienen la posibilidad de hacer cultura. Como los artistas, los arquitectos deberían ser un poco adelantados a los demás, para que puedan enfocarse en lo que pasa. No quiero decir que se puede imponer una idea. Pero si el edificio y el Centro pueden permanecer frescos, imprevisibles, mirando hacia delante – contemporáneos – pues habríamos triunfado. ■

Juhani Pallasmaa. La arquitectura del silencio

El pasado 23 de noviembre Juhani Pallasmaa visitó Madrid. En la Sala de los Arcos del Ministerio de Fomento se exhibieron entonces sus expresiones sobre el silencio, doce argumentos que representan la esencia de la arquitectura. Pallasmaa prosigue el camino de los arquitectos finlandeses fascinados por el Sur, gentes capaces de depurar sus percepciones hasta volverlas asimilables con la esencia de sus recuerdos del Norte, sin perder por ello coherencia; al contrario, consiguiendo ese singular acuerdo entre la forma y el uso, la textura, el color, la luz, que convierte sus edificios en referencia para la arquitectura contemporánea.

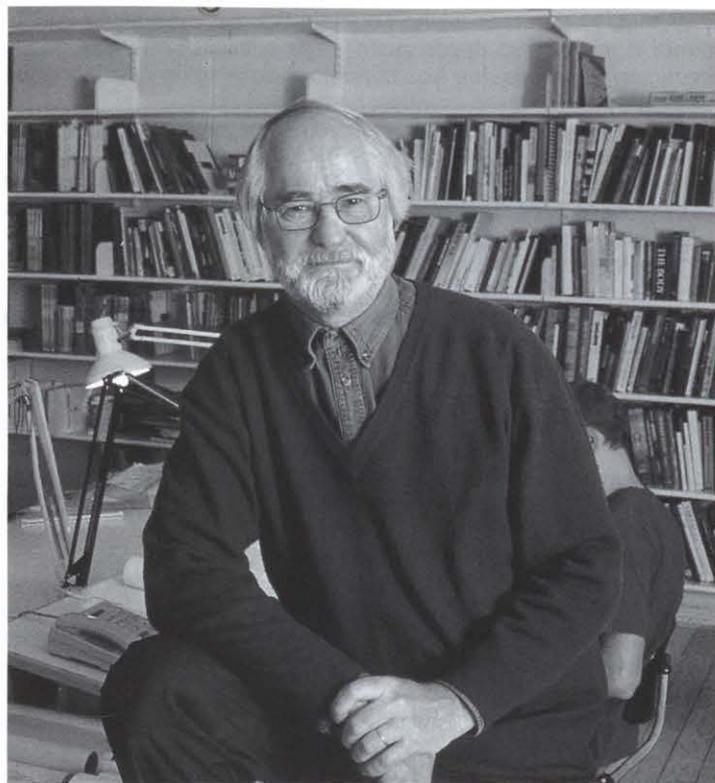
Juhani Pallasmaa pertenece a esa formación finlandesa. Sus primeras experiencias infantiles, en el tiempo de la Segunda Guerra, provienen del mundo rural, aislado y disperso, necesariamente autosuficiente del campo finlandés. Un tiempo de observación de la costumbre, de la valoración de la destreza artesana necesaria para la supervivencia. Más tarde, al igual que sus antecesores, Pallasmaa viaja extensamente y comprueba que pensamiento, materia y forma resultan inseparables. Su vida, su profesión, sus obras, pertenecen a un mundo esencial y singular, irreplicable por ser fruto de su propia contingencia. Un lenguaje que expresa la percepción íntima de las cosas, la relación entre los valores que definen la bondad y la belleza, el sentido final de los componentes intelectuales de la obra de arte.

La arquitectura como expresión de la propia intimidad se convierte así en la razón esencial de Pallasmaa. La sensibilidad que dimana de la expresión del silencio, el sosiego que desprende la sobriedad, son constantes en la actitud y el pensamiento de Juhani Pallasmaa, consciente de que a través de sus obras manifiesta al exterior su esencialidad interior. Su expresión pertenece al mundo geométrico, sumido en un abstracción que proviene del recuerdo, de las referencias atávicas de su percepción finlandesa, colmada de recursos para la evaluación de la medida del hombre.

Premio Nacional de Arquitectura de Finlandia en 1992, es catedrático de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Tecnológica de Helsinki, 1991-97, y recibe el premio Fritz Schumacher de Arquitectura en 1999. Entre sus obras figura el Museo de Arte de Rovaniemi, 1984-86; el Instituto Finlandés de París, 1986-91; la Exposición de Finlandia en la Expo '92 de Sevilla; el Banco KOP de Helsinki, 1988-93; el Banco Internacional de Moscú, 1990-95; el Museo de Arte Contemporáneo de Helsinki, 1994-98; y el Museo Sami de Laponia del Norte, 1990-98. Su exposición *Meditaciones sobre el silencio* ofreció en Madrid una secuencia de significados esenciales, doce argumentos que manifestaron el enlace de Pallasmaa con la razón de la arquitectura. Una manera de recordar mundos ya vividos, de transmitir sugerencias, de evocar el ancestral mundo de la pericia, el esmero en el detalle, el acuerdo con el entorno, la presencia perenne de la naturaleza; la esencia, en fin, de la actitud finlandesa. Su presencia en España nos permitió conocer sus impresiones, junto a sus opiniones sobre algunas cuestiones del pasado el presente y el futuro.

¿Podría definirnos el minimalismo sensual?

Utilizo el término minimalismo sensual en contraposición al actual concepto de minimalismo ideológico, estilístico y programático, sujeto sobre todo a la evocación de imágenes visuales. Para mí, el minimalismo y la abstracción son procesos de síntesis, me interesa que la arquitectura



surja de experiencias reales, de situaciones ya experimentadas más que de ideas o conceptos, una arquitectura dirigida a la percepción sensorial. Por eso, en lugar de proponer un minimalismo conceptual, aspiro a conseguir una forma de reduccionismo que logre despertar la recepción sensual. Me interesa, sobre todo, el sentido del tacto, hecho de intimidad y sensualidad. Incluso la mirada posee un componente táctil inconsciente. Me parece que la arquitectura debe volver a su faceta existencial y experimental; su objetivo ha de ser re-sensualizar, re-mitificar y re-erotizar el mundo.

Finlandia, los arquitectos finlandeses, han encontrado en el Sur, y también en España, referencias válidas para su arquitectura. ¿Cuál es su impresión del Sur?

El ideal arquitectónico del Norte es la imagen del Sur. Existen razones históricas y psicológicas para ello; históricas, porque el influjo cultural ha fluido del Sur al Norte; psicológicas, porque en el Norte existe una patente tendencia a idealizar la realidad climática, geográfica y cultural del Sur. La cultura mediterránea, tanto la elitista como la popular, ha proporcionado a la arquitectura finlandesa múltiples referencias para inspirarse; Alvar Aalto, por ejemplo, soñaba con convertir su pequeña ciudad de origen, Jyväskylä, en la "Flores del Norte". Por lo que a mí respecta, las ciudades y pueblos españoles forman parte de mis referencias, tanto por medio de sus imágenes, como a través de la literatura, el cine o mis viajes a España.

La arquitectura de Aalto y de los maestros finlandeses de la primera mitad del siglo XX manifiesta su aprecio por el detalle, por la medida del hombre. ¿Continúa esa actitud, tan finlandesa, entre los jóvenes arquitectos de su país?

Finlandia es uno de los países en los que permanece constante el sentido de tradición arquitectónica. Se trata de algo tácito, no explícito, hasta el punto de que la cultura arquitectónica es más importante, en mi opinión, que la calidad de la educación. Las nuevas generaciones desean continuar la tradición de los maestros, sin renunciar por ello a encontrar su propio lenguaje. Ciertamente persiste el deseo de construir edificios sujetos a la medida del hombre y cuidadosamente detallados.

Su arquitectura, su expresión, su diseño, aparece vinculado a la poética, a unión con la actitud interior, con el silencio. ¿Cómo definiría usted su arquitectura?

Una de las tragedias de la vida contemporánea es la sobreabundancia de todo: de imágenes, de bienes de consumo, ruido, manipulación comercial e ideológica; nos estamos ahogando en estímulos ficticios. Me parece que la arquitectura no debería competir por atraer la atención del público, como sucede con otros medios; su tarea es la de proporcionar silencio y establecer bases para la comprensión de la condición existencial del hombre. Sin embargo, el silencio no es tan sólo ausencia, ni vacío, ni neutralidad; el silencio positivo es un estado ontológico que agudiza y enfoca nuestra capacidad para comprender y percibir. Busco aumentar el silencio del mundo a través de mis diseños y palabras.

En su diseño, la geometría aparece como argumento recurrente, de la misma forma que aparece también la naturaleza. Ambas opciones parecen contrapuestas, ¿podría establecer una relación entre arquitectura y naturaleza?

Los principios de organización de la naturaleza son modelos complejos de configuraciones topológicas, mientras el hombre organiza su mundo a través de la geometría sobre todo. Los principios formales de la naturaleza se basan en "formas suaves", mientras la geometría crea "formas rotundas". Me interesa mucho el encuentro de esos dos mundos, de los aspectos teóricos de la "arquitectura frágil"; creo que las imágenes del arte resultan más expresivas cuando se debaten entre lo orgánico y lo geométrico. Pretendo sensualizar la geometría.

Seguramente la expresión de un arquitecto tiene relación con su forma de vivir, de afrontar lo cotidiano. En su caso, esa relación parece evidente pero, ¿valora usted también la heterodoxia? ¿cuál es el componente heterodoxo que usted se autoriza a sí mismo?

Creo que la arquitectura trata de la vida, o lo que es igual, que las imágenes de la arquitectura proyectan imágenes de vida, sobre todo de vida idealizada. Si hay una crítica que comparto con respecto a la vanguardia actual es que ésta proyecta a menudo imágenes autistas, desprovistas de todo sentido de vida. Todo trabajo creativo auténtico es, en esencia, autobiográfico; el artista articula a través de sus obras sus propias experiencias existenciales. Sin embargo, en arquitectura no es necesario crear espacios fantásticos o extraordinarios; por el contrario, asumo una arquitectura capaz de poetizar la experiencia cotidiana, del día a día, de lo corriente. Las fotografías de Walker Evans sobre los aparceros americanos y los edificios y objetos de la

Shakers son parte de mi ideal ético y estético. En nuestro mundo la espiritualidad desaparece sumida en la abundancia material. No podemos alcanzar nuestros ideales porque la contradicción y la heterodoxia son parte de la esencia de la vida.

Seguramente existen varios edificios que le interesan de manera especial. ¿Podría citar tres de ellos? ¿Motivos?

Sería más fácil para mí nombrar 300 edificios que tan sólo tres. Tal vez citándome tan sólo a las casas aisladas podría responder mejor. Mi elección sería: La Glass House de Pierre Chareau, la Fallingwater de Frank Lloyd Wright y la Villa Mairea de Alvar Aalto. Esas tres piezas maestras de la arquitectura consiguen condensar el mundo entero en el microcosmos de su arquitectura.

¿Qué sugerencias le produce la arquitectura clásica?

Me gustaría contestar a eso citando una frase al filósofo español Eugenio D'Ors: "Todo lo que no es tradición es plagio". La historia de la arquitectura otorga el argumento a la expresión contemporánea. Me interesan menos las cuestiones de estilo que las esenciales y ontológicas; la arquitectura clásica iluminaba ambas.

Usted ejerce la enseñanza de la arquitectura, dentro y fuera de su país. ¿Podría decirnos cómo afrontan los jóvenes su futura profesión?

Los jóvenes derrochan siempre optimismo y talento. Pero la imaginación de las generaciones actuales funciona de manera distinta a la mía, es más compleja. Confío en que no se dejen seducir por nuestro mundo abstracto e inmaterial, que no pierdan su optimismo natural al enfrentarse con un mundo tan surrealmente materialista.

Seguramente usted tiene su propia opinión sobre los programas que se enseñan en las Escuelas de Arquitectura. ¿Podría resumirnos lo esencial de la enseñanza que usted aconsejaría?

La enseñanza de la arquitectura debería servir para potenciar la personalidad del estudiante, en lugar de proponer fórmulas prefijadas. Es más importante apoyar esa identidad y confiar en la respuesta personal que difundir los detalles de la profesión. Además, me parece que los actuales criterios de enseñanza suprimen las singularidades propias de las distintas expresiones del arte. Podemos aprender mucho, en efecto, de poetas, filósofos y pintores, pero la arquitectura es una disciplina que posee su propia ontología, las imágenes de la arquitectura surgen a partir de los actos de construcción y uso del espacio. No quiero decir con eso que hayan de relegarse las cuestiones objetivas del oficio de la arquitectura; tan sólo deseo hacer notar que sin la comprensión de la esencia y la poética de la arquitectura la profesión tiene muy poco valor.

Para terminar, me gustaría conocer su opinión sobre el futuro.

El futuro de la cultura del consumo me horroriza, la arquitectura es un arte en peligro de extinción. Por un lado, está amenazada por la instrumentalización tecno-económica; y por otro, por la fascinación estética. La labor actual de la arquitectura es re-cimentar edificios y ciudades con bases existenciales auténticas. Mi visión del futuro en términos de filosofía cultural es pesimista, pero como arquitecto debo ser optimista. Seguramente el futuro de la arquitectura es la Esperanza.■

José Laborda Yneva