



Mano con esfera reflejante, 1935. M.C. Escher

Lentitud

Tod Williams y Billie Tsien*

En un artículo publicado en la revista 2G dedicado a Arne Jacobsen, Knud Aerbo, uno de sus antiguos socios, refiriéndose al despacho de Jacobsen, decía lo siguiente:

“Lo que teníamos cuando trabajábamos con Arne era lo siguiente: una mesa de dibujo, es decir, un tablero de 90x160 cms con la superficie rugosa; una silla sin brazos con el asiento de paja. Una escuadra y un lápiz para cada uno, al que teníamos que sacar punta con un cuchillo. [...]”

Para sujetar el papel utilizábamos chinches; todavía no se había inventado la cinta adhesiva. [...]”

Si lo vieran hoy, se sentirían obligados a decir: no es posible. Por suerte, entonces nosotros no lo sabíamos.”

Recientemente, uno de los arquitectos de nuestro estudio colgó el teléfono y exclamó con estupor: “Ya no hay minas!” Al hacer un pedido de reposición de minas F, le dijeron que la casa Faber Castell había dejado de fabricarlas. Al parecer, la gente ya no dibujaba lo suficiente como para hacer

rentable su fabricación. Esta no es más que la última desaparición. Este fenómeno de paulatina desaparición de las herramientas de dibujo que utilizamos cotidianamente se está produciendo cada vez con mayor celeridad. Las letras adhesivas y las plantillas de rotulación están desapareciendo.

En 1993 se nos comunicó que en todos los almacenes de material de dibujo de Estados Unidos sólo quedaban 144 plantillas Dietzgen, de manera que compramos 20. Los signos S y 4 de esas plantillas se están desgastando o rompiendo y ya no quedan más plantillas para reemplazar. A raíz de esto, estamos proveyéndonos de Rapidographs, ya que nos hemos enterado de que también éstos empiezan a estar descontinuados. Uno se siente aislado y desorientado, una extraña sensación, como si al despertar de un sueño descubriésemos que ha crecido la marea y ha borrado todas las señas de identidad que nos eran familiares. Lentamente, las herramientas manuales desaparecen.

En Estados Unidos, la práctica de la arquitectura se basa ahora en el uso del computador. En las oficinas, la palabra que siempre se menciona es eficiencia, y en las escuelas de arquitectura se sobrevalora la capacidad de crear y hacer extrañas rotaciones de figuras complejas en el espacio. Así, pues, los útiles de dibujo manuales se están extinguiendo a una sorprendente velocidad.

Este es un lamento por las herramientas desaparecidas y un sereno manifiesto que describe nuestro deseo de lentitud. Que conste que este escrito no va en contra de los computadores, de hecho, estamos a punto de introducirlos en nuestra oficina, sino que aspira a ser un punto de discusión acerca de la importancia de la lentitud. Escribimos en defensa de ésta.

"Hay un vínculo secreto entre la lentitud y la memoria, entre la velocidad y el olvido. Evoquemos una situación de lo más trivial: un hombre camina por la calle. De pronto, quiere recordar algo, pero el recuerdo se le escapa. En ese momento, mecánicamente, afloja el paso. Por el contrario, alguien que intenta olvidar un incidente penoso que acaba de ocurrirle acelera el paso sin darse cuenta, como si quisiera alejarse rápido de lo que en el tiempo se encuentra aún demasiado cerca a él.

En la matemática existencial, esta experiencia adquiere la forma de dos ecuaciones elementales: el grado de lentitud es directamente proporcional a la intensidad de la memoria; el grado de velocidad es directamente proporcional a la intensidad del olvido." (Lentitud, Milán Kundera).

Lentitud de método

Nuestro deseo de seguir utilizando los útiles manuales, aún cuando tengamos que empezar a usar el computador, está relacionado con su conexión con nuestro propio cuerpo. Los edificios se continúan construyendo manualmente, y parece que la mano todavía es la que mejor sabe lo que es capaz de hacer. Al mover las manos, tenemos tiempo de pensar y observar nuestras acciones. Dibujamos con lápiz y tinta, sobre papel Canson o sobre papel vegetal. Cuando introducimos algún cambio, este se produce con esfuerzo y a través de laboriosos procesos de borrado con goma o saliva, o de rascado con cuchillas. Nos vemos obligados a rescatar dibujos previos y volver a ponernos de acuerdo sobre ellos; de este modo, las decisiones se llevan a cabo lentamente, tras una meditada investigación, ya que todo cambio es un acto que produce consecuencias importantes. Es mejor ir despacio. Nos gusta tener a mano la pila de dibujos anteriores, acabados e inacabados, de modo que resulte fácil

revisar todo el proyecto. Su presencia física es una evidencia del trabajo hecho y un recordatorio de lo que queda por hacer. El tizne que queda en las manos después de haber dibujado un largo rato es conmovedor y satisfactorio. Vemos la historia del dibujo impresa en nuestras manos. El hecho de tener todos los dibujos a nuestro alcance nos permite entender el proyecto de una manera más completa y global. En los edificios que proyectamos, luchamos por conseguir una unidad y un sentido de globalidad que, en parte, procede del equilibrio de los gestos individuales dentro de un contenedor más amplio y singular. El ámbito de una pantalla de computador nos parece demasiado compartimentado y restringido para ver y comprender el proyecto en su globalidad. Y si cada vez que hacemos un cambio, imprimimos el resultado, existe el problema de que las impresiones son demasiado limpias. No muestran lo que la goma de borrar soba y manosea, de modo que no queda rastro alguno de la historia del desarrollo de una idea. Para crear esa globalidad, es crucial entender el desarrollo de la idea. En nuestra oficina trabajamos 12 personas juntas dentro de la misma sala, sin división alguna. Como en una familia, esperamos de los demás que nos ayuden siempre que los necesitemos y como quiera que los necesitemos. No existe, pues, una división del trabajo entre proyecto, producción, construcción de maquetas o interiorismo. Cada arquitecto interviene en la redacción de contratos, facturas y cartas. Como no tenemos secretaria, el teléfono lo contesta el que tiene menos paciencia para soportar el timbre. Como cada persona ha de saber y hacer un poco de todo, se pierde cierto grado de eficiencia, ya que todos tenemos que aprender las tareas posibles de la oficina. Constantemente pedimos a alguien que deje su tarea particular para atender a otra de interés general. Lo que se consigue con este planteamiento casi casual del manejo de la oficina es que todo el mundo sabe lo que se está haciendo a su alrededor. Si surge algún problema, se comparte, del mismo modo que también intentamos compartir las alegrías. El sentido del bienestar en el estudio debe ser apoyado y fomentado por cada uno de sus miembros.

De esta manera, nuestra forma de trabajar nos permite experimentar la lentitud. Las herramientas están relacionadas con la mayor lentitud de la mano; la presencia de las hojas dibujadas a mano nos documenta tanto sobre el camino recorrido como sobre el fin a conseguir; la generalización de las tareas se traduce en que la oficina no funcione como una máquina eficiente, sino como una familia libre e independiente y, en cierto modo, ineficiente. La lentitud del método nos permite respirar y ver las cosas con perspectiva.

Hemos redactado una especie de código de conducta para nuestra oficina:

1. Todo lo que proyectemos debe tener un uso pero, al mismo tiempo, debe trascender más allá de su uso.
2. Debe estar enraizado en el tiempo, el lugar y las necesidades del cliente, pero debe trascender al tiempo, al lugar y a las necesidades del cliente.
3. No queremos desarrollar ningún estilo concreto ni especializarnos en ningún tipo de proyecto.
4. Confiamos en seguir trabajando en pocos proyectos simultáneamente, con un intenso compromiso personal en todos los aspectos del diseño y de la construcción.
5. Queremos que la oficina sea un buen lugar para trabajar, aprender y crecer, tanto para la gente que trabaja en ella como para nosotros mismos.
6. La metáfora de la oficina es una familia. Cada uno de nosotros debe responsabilizarse de su propio trabajo, pero ha de responsabilizarse también del bienestar del conjunto.
7. No creemos en la separación o especialización de tareas, cada arquitecto de la oficina debe trabajar todos los aspectos del proyecto.
8. Nos gustaría ser estables económicamente, pero nunca en perjuicio de nuestras creencias estéticas o artísticas, que están por encima de todo.
9. El trabajo debe reflejar optimismo y amor.
10. El aspecto espiritual del trabajo surgirá si el trabajo está bien hecho.

Lentitud de Proyecto

En un acto público se nos preguntó: "¿Cuál es su estrategia de proyecto?" Nos quedamos sin palabras. No hay una estrategia para una carrera ascendente o, aún más importante, para nuestro modo de proyectar. ¡Resulta tan fácil usar el colchón de pensamientos pasados para suavizar la aterradora caída libre del comienzo de cada nuevo proyecto! Es inevitable que, a medida que nuestra experiencia en proyectos se va dilatando, repitamos cosas inconscientemente. Aún así, y tal vez ingenuamente, en principio intentamos empezar cada proyecto partiendo de cero. El proyecto es una suma de pasos, pequeños avances que se realizan en respuesta al sitio, al cliente, al constructor y a nuestra propia intuición. Tratamos de progresar, a través de lo aprendido, hacia una libertad basada en la inocencia. El proyecto es una lenta y a menudo desigual acumulación de puntadas de costura que, con frecuencia, nos vemos obligados a deshacer a medio camino, en nuestra lucha por clarificar o entender cómo deben ser el modelo y la organización del proyecto, aún cuando, en la medida de lo posible, siempre evitamos anticipar cuál ha de ser su imagen final.

Así, pues, los primeros dibujos intuitivos suelen ser bosquejos muy bastos, en los que se puede atisbar el gesto del movimiento

del cuerpo y cómo ello se expresa mediante un volumen y su relación con el terreno. Enseñamos siempre estos primeros bocetos al cliente, porque queremos que comprenda la intuición o el gesto que dan origen al proyecto. También es un modo de decir: "todavía no sé muy bien lo que estoy haciendo, pero presiento algo sobre ello."

A menudo, mientras se trabaja sobre los planos, surge una idea sobre un corte, un detalle, o un mueble concreto, y durante un rato se dejan los planos a un lado y se trabaja sobre esa idea repentina. El proyecto avanza a ráfagas, no sigue una línea continua: tres pasos adelante, dos a un lado, y uno atrás. Es una coreografía que, de algún modo, trabaja en armonía. En cada proyecto tenemos la sensación de volver a ser como niños que aprenden a andar: nos levantamos, tambaleamos, damos unos pocos pasos y nos caemos.

Este modo de desarrollar el proyecto es un reflejo del método de trabajo de la oficina; nos movemos hacia atrás y hacia adelante, entre avanzar un trabajo determinado y atender a los mil detalles que nos apartan de la línea principal. Hay quien piensa que estar en una vía secundaria es algo negativo, pero nosotros pensamos que es enriquecedor. La vía secundaria no es más que una vía paralela.

Se ha dicho que la arquitectura es la madre de todas las artes, queriendo dar a entender, suponemos, que es la raíz generadora de las demás. Nosotros preferimos creer que la arquitectura es como una madre que cuida a un niño que empieza a andar y que debe tener una visión más global del adulto en que se ha de convertir, sin dejar por ello de detenerse de vez en cuando a limpiar sus pañales y sonar su nariz.

Para nosotros, las elevaciones son siempre la última parte del proyecto a desarrollar. A menudo nos encontramos casi al final del desarrollo del proyecto, sin haber hecho siquiera un solo esbozo de ellas. Esto es debido a que los dibujos de fachada acaban con el proceso de preguntas, al dar una imagen del edificio demasiado clara, demasiado tangible y, por consiguiente, demasiado definitiva. Clientes, revistas, hasta nosotros mismos como arquitectos y como seres humanos, todos queremos una respuesta fácil y sencilla. Pero es preferible no proporcionar ninguna, antes de que el interior y la estructura del edificio hayan dado el tiempo suficiente para desarrollar la fachada de manera lógica. En nuestra práctica cotidiana dibujamos los planos de construcción en hojas transparentes de 75x105 cms, utilizando lápiz y tinta. Las notas se teclan en el computador y se fotocopian sobre un adhesivo transparente

que se pega seguidamente sobre el papel. Los dibujos de trabajo consisten en el típico plano de situación, plantas, plantas de techos proyectados, cortes y detalles generales. Paralelamente y a lo largo de casi todo el proceso de construcción, vamos rellenando un cuaderno de bocetos. Su tamaño es de 11x17", que coincide con el formato máximo que admite nuestra máquina fotocopidora. El cuaderno está subdividido en capítulos correspondientes a detalles de carpintería, de cerrajería, de ventanas, de cubierta y detalles constructivos varios; en ocasiones este cuaderno ha llegado a ocupar cerca de 200 páginas. Basándonos en experiencias anteriores, siempre tratamos de que el constructor prevea un cierto margen para oficios tales como carpintería y cerrajería. El cuaderno de bocetos es útil por varias razones. Permite que varias personas trabajen al mismo tiempo sobre ciertas partes específicas del proyecto. Además, permite responder rápidamente a las cuestiones que se planteen utilizando el cómodo formato de una hoja de boceto, en lugar de tener que acudir al dibujo mayor. Pero lo más importante es que se puede seguir proyectando sin tener que esperar a la entrega de todos los documentos del proyecto. Nos permite continuar desarrollando dibujos y detalles, incluso mientras se construye el edificio.

Finalmente, el arquitecto responsable del proyecto, aquél que se ha ocupado de él desde los primeros bocetos intuitivos, es el que lleva a cabo la supervisión de las obras. En proyectos de envergadura, no es extraño que el arquitecto del proyecto se traslade al lugar durante un periodo de tiempo de hasta un año y medio. De esta manera, ante cualquier duda que surja en el curso de la obra, las decisiones que se adopten serán acordes con el sentido de la evolución de la idea y resultarán más auténticas y relacionadas con la totalidad del proceso. Esta decisión nunca estará basada en la mayor o menor experiencia que se tenga en obra.

Esta posición de "desconocimiento a priori" es la antítesis del modelo habitual del arquitecto-héroe. Pensamos que este estereotipo es perjudicial ya que va en contra de la lentitud del proceso, fruto de una paciente búsqueda. La certeza es una cárcel.

Lentitud de percepción

A medida que nuestra obra madura, su percepción se hace cada vez menos comprensible a través de fotografías. Sólo puede ser comprendida estando allí y desplazándose y contemplándola tranquilamente. Una de las razones de esto es que siempre tratamos de integrar nuestros edificios en el paisaje. De ahí que, muy a menudo, el espacio más importante de nuestras obras sea el espacio vacío

contenido entre las formas construidas. Este espacio vacío es, por ejemplo, el corazón del proyecto del Instituto de Neurociencias en La Jolla, California. Es el imán invisible que mantiene unidos los edificios independientes y proporciona la coherencia que hace que el proyecto se sienta como un todo. De modo que lo que no está allí es tanto, o quizás más importante, que lo que sí está. ¿Cómo se fotografía la nada? Sólo es posible experimentarla. Y, dado que desarrollamos nuestras fachadas lo más tarde que podemos, no nos basamos en una superficie plana para sostener la fuerza del edificio o para transmitir un sentido del lugar. Es muy difícil fotografiar la fachada de un edificio, porque únicamente la vemos por sí sola y no como la ven nuestros ojos en realidad, en relación con los edificios cercanos a ella, en relación con el espacio vacío que está junto a ella.

Nuestras obras no se pueden apreciar por medio de una fotografía rápida; no existe ninguna imagen potente y singular que las pueda resumir.

No estamos muy seguros de cómo presentar nuestras obras. Sabemos que la respuesta no está en el paseo virtual generado por un computador ni tampoco en un video de la obra terminada. El ritmo y el punto de vista de esos métodos son todavía demasiado lógicos. Son como lentes, son fríos y siguen una secuencia de movimiento demasiado lógica y previsible. El ojo humano escruta de manera panorámica y, súbitamente, se detiene en un punto diminuto. Vemos el océano y pasamos a ver un minúsculo grano de arena de distinto color que los demás. Las fronteras de lo que escogemos percibir sufren continuas expansiones y contracciones. Y, naturalmente, están los incontables pensamientos dispersos, recuerdos e imágenes que nos vienen a la mente cuando vemos tal color o sombra del espacio real. También están las distracciones que proporcionan los sonidos, los olores, las luces cambiantes e incluso las conversaciones de los viandantes. Todo esto ocurre cuando uno está allí. Por todo ello, suponemos que ante una recopilación de nuestro trabajo en una publicación, sólo podemos ofrecerla a modo de sugerencia de lo que hacemos, o tal vez incluso como una sarta de mentiras que han de ser aprobadas o refutadas por vuestros propios pies y vuestros propios ojos.

Notas:

*Tod Williams & Billie Tsien. TWBT Architects
Publicado originalmente en la sección Nexus de la revista 2G, NQ 9. Barcelona, 1999.

[obras seleccionadas de TWBT Architects pueden verse en www.twbta.com]