

UNA ENTREVISTA CON SARA DE GILES

MGM | MORALES · DE GILES · MARISCAL ARQUITECTOS

POR SANTIAGO MEDERO

Entrevista realizada en el marco de la visita de la Arq. Sara de Giles (MGM - Morales · De Giles · Mariscal Arquitectos) a Montevideo como directora de uno de los talleres del XIII Seminario Montevideo, en octubre de 2011.

La entrevista la realizó el Arq. Santiago Medero en el Museo Casa Vilamajó, el jueves 20, en una típica tarde de primavera.

Interview with Architect Sara de Giles (MGM - Morales · De Giles · Mariscal Architects) during her visit to Montevideo to direct one of the workshops of the 13th edition of the Montevideo Seminar held in October 2011.

The interview was conducted by Arch. Santiago Medero at Museo Casa Vilamajó, on Thursday, October 20, on a typical spring afternoon.

ESCULTURAS SOBRE EL ÁTICO

SARA DE GILES Y LAS AZOTEAS DE MONTEVIDEO

Antes de comenzar la entrevista, observando la perspectiva desde el que fuera el estudio particular de Vilamajó, en su propia casa, Sara de Giles nos comentó sobre su interés, o más bien dicho, su fascinación por las azoteas de los edificios montevideanos. No se trata de las azoteas con claraboyas de nuestras casas de patios, revaloradas en los años ochenta como ícono de un modo de habitar y de una morfología urbana. Hablamos de edificios en altura. Hablamos de tanques de agua y, también, de todas aquellas cosas que sin orden ni concierto emergen de las azoteas. Un paisaje ajeno al de las tierras sevillanas de la arquitecta.

Para la arquitecta, “estas extrañas arquitecturas se han creado por superposición de necesidades, adaptadas al espacio disponible y al movimiento necesario de las personas que las van a usar: un depósito de agua que convive con la casita del portero. La cuerda del vecino que la necesita para tender....se genera un mundo fascinante, lleno de vida y de posibilidades”.

En un artículo publicado recientemente, el veterano arquitecto uruguayo Francisco Villegas Berro, afirmaba, y cito en extenso: “miro al exterior por mi ventana, bajo los ojos y veo, una cantidad de azoteas, llenas de horribles protuberancias que alojan los tanques de agua, casetas de ascensor y los ductos, chimeneas, antenas y basuras varias de cosas que yacen sobre las azoteas y se van acumulando a lo largo de los años. Pero además una cantidad de planos quebrados, medianeras, muros - algunos con ventanas, frentes y fondos y una volumetría similar a la que produciría un terremoto que hubiera afectado y dañado la ciudad dando como resultado semejante tremendo caos. Siempre me han asqueado los horribles «coronamientos» de algunos edificios. Visto desde arriba, este mi Pocitos es muy feo, rematadamente feo”¹.

1. Berro, Villegas: “A propósito de arquitecturas pocitenses”, en Arteaga Hill, magazine digital. <http://www.artegahillpropiedades.com/informacion/index.php?Id=17>

La azotea, siguiendo a Villegas, no parece haber sido un asunto de Arquitectura, sino de puerta trasera. Es la expresión de funciones y necesidades concretas, pero casi nunca del diseño. Es también la expresión, en cada caso diferente, de una apropiación espontánea: la ropa tendida, los objetos que se acumulan, alguna que otra obra precaria para fines diversos.

Debo decir que los comentarios de De Giles me tomaron por sorpresa. Salvo algunas honrosas excepciones, la resolución del remate de nuestros edificios en altura nunca me pareció un asunto de interés desde el punto de vista arquitectónico. Quizá

INTERVIEW WITH SARA DE GILES

ATTIC SCULPTURES SARA DE GILES AND THE ROOFTOPS OF MONTEVIDEO

POR SANTIAGO MEDERO

Before we begin the interview, as she looks out from what was once the private atelier of Vilamajó, in his home, Sara de Giles tells us about her interest, or rather, her obsession with Montevideo's rooftops. Not the rooftops with skylights of our interior courtyard houses, which gained renewed appreciation in the eighties as icons of a particular way of inhabiting and as an urban morphology. But rather the rooftops of high-rise buildings. With their water tanks and other various things that emerge with no sense of order or harmony. Such a landscape bears no relation to that typical of Seville, the architect's homeland.

For this architect, "these strange architectures have been spawned by an overlapping of needs, by a process of adapting to the space available and to the necessary movements of the people who are meant to use them: a water tower and the doorman's small dwelling standing side by side; the clothesline a neighbor uses to hang his wash... all these elements generate a fascinating world, full of life and possibilities."

In a recently-published article, the veteran Uruguayan architect Francisco Villegas Berro said, and I quote *in extenso*: "As I look outside my window and lower my gaze, I see numerous rooftops covered with unsightly protrusions bearing water tanks, machine rooms and ducts, chimneys, antennas and assorted trash, things that lie on rooftops, accumulating over the years. But, also, numerous crooked planes, party walls, low walls, in some cases with windows, fronts and backs, and a volumetric scenario such as would have been produced by an earthquake impacting and wounding the city, leaving enormous chaos in its wake. I have always been disgusted by the horrendous crowns on some buildings. Seen from above, this neighborhood, my Pocitos, is very ugly, it is the pinnacle of ugliness."

Rooftops, as described by Villegas, seem less an architectural concern than a backdoor matter. They are the expression of specific functions and needs, but they almost never reflect a design. They are also the expression, unique in each case, of a spontaneous appropriation: laundry hanging out to dry, objects piling up, here and there makeshift constructions erected for various purposes.

I must say that de Giles' remarks take me by surprise. Apart from some notable exceptions, the way our high-rise buildings are topped off never seemed particularly interesting to me from an architectural point of view. The reason for this is perhaps the fact that the meticulous details of geometric and material composi-

tions are one of my greatest concerns, precisely what de Giles resists.

Is it a rejection of formalism in defense of an architecture determined by its functionalities—broadly understood—and resulting also from spontaneous appropriation? And which is the aesthetical conception that consigns the forms of so many buildings – some of excellent quality – to mere apparel, while enthroning the concoction of our rooftops?

While it is clearly a critique of an architectural culture preoccupied with formal details and meanings, it hardly seems a criticism of formalism as such. Both in the interview and in her articles, de Giles does not pass up the opportunity to criticize the idea of sculpturally-conceived buildings. How, then, can we explain works such as the Níjar theater or her public housing units in Ceuta, embedded in the landscape like enormous minimalist sculptures? However, most rooftops in Montevideo are not the result of a deliberately artistic stance. With the fresh view of an outsider, de Giles sees them as art (just as we consider art today so many objects that have been conceived simply to satisfy functional requirements). The aesthetic-formal interest is thus present, but it is alien to the principles of proportion and regularity. It could be, perhaps, a **poetry of dwelling**.

But, what results can such a notion yield in the city if we apply it in general to create architecture?

1. F. Villegas Berro: "A propósito de arquitecturas pocitenses," in Arteaga Hill, online magazine. <http://www.arteagahillpropiedades.com/informacion/index.php?Id=17>

porque una de las cosas que valoro, una cuidada composición geométrica y material, sea justamente lo que De Giles rechaza.

¿Se trata del rechazo al formalismo en defensa de una arquitectura resultado de sus funciones –entendidas en un sentido amplio- y producto también de la apropiación espontánea?, pues ¿qué concepción estética relega la forma de tantos edificios, muchos de ellos de excelente calidad, a un mero ropaje y entrona el mejunje de nuestras azoteas?

Parece claramente una crítica a una cultura arquitectónica preocupada por los resultados formales y por los significados. Pero dudosamente sea una crítica al formalismo como tal. Tanto en la entrevista como en sus artículos De Giles no deja pasar la oportunidad para criticar la idea de edificio pensado escultóricamente. ¿Pero cómo explicar, entonces, obras como el teatro en Níjar o sus viviendas sociales en Ceuta que se implantan en el paisaje como enormes esculturas minimalistas?

La mayoría de las azoteas de Montevideo, sin embargo, no son el resultado de una postura deliberadamente artística. De Giles, con la frescura de la mirada ajena, las ha señalado como arte (como también hoy consideramos arte tantos objetos pensados meramente para cumplir sus funciones). El interés estético-formal, entonces, está presente, pero es ajeno a los principios de proporción y regularidad. Quizá, una poesía del habitar.

¿Pero qué resultados en la ciudad puede dar tal concepción si, de forma general, la utilizamos para crear arquitectura?



Sara de Giles en el Museo Casa Vilamajó. Sara de Giles in Vilamajó House Museum. Foto: Andrea Sellanes.



Santiago Mederos: Quería comenzar con la “biografía” del estudio Morales-Giles-Mariscal que integras a partir del año 1998. El estudio estaba en funciones desde 1987. ¿Cómo fue que te vinculaste con el estudio? ¿Fue inmediatamente después de terminar tus estudios?

Sara de Giles: No, en realidad yo comencé a trabajar como estudiante en el estudio a partir del año 1994. Empecé ayudando y me fui involucrando poco a poco en los proyectos como colaboradora. Como empezamos a funcionar bien y compartíamos las mismas ideas sobre la arquitectura, pues finalmente, cuando me titulé, me integré al estudio como una socia más.

En la época en la que trabajé como estudiante en el estudio colaboré en proyectos importantes. El primero de ellos fue en el año 1995; se trata del proyecto de adecuación del Teatro Ramos Carrión de Zamora a Palacio de Congresos y Exposiciones. Este proyecto hoy en día todavía está en proceso de construcción.

Ayer, escuchando tu charla en Facultad, noté que hay mucha obra de tu estudio que depende del ámbito público, del Estado. La obra del Teatro Ramos Carrión no es la única con la que te has enfrentado a problemas ligados a la política o a las cuestiones económicas, presupuestales...

Bueno, en realidad trabajar en el ámbito público es una decisión propia de nuestro estudio, que no fue fundado con ánimo de lucro; siempre lo hemos pensado como un apoyo, a modo de laboratorio, a nuestra condición de docentes. Tanto Juan González como José Morales y yo somos profesores de Proyectos arquitectónicos en la Universidad de Sevilla. En el caso de José Morales es aun más claro, pues ha desarrollado una carrera docente completa y hoy es catedrático. El estudio MGM, entonces, se tornó una vía de investigación. En ese sentido, hemos elegido el camino de los concursos de ideas.

La elección de a qué concursos presentarse no reside en cuestiones de tamaño del programa, sino en la investigación que nos interese llevar a cabo en cada momento. Por ejemplo, nos presentamos al concurso para la Fundación de Arquitectura Contemporánea en Córdoba, que se trataba de un edificio pequeño, de menos de mil metros cuadrados. Pero su condición de representación de la **arquitectura contemporánea** en un enclave tan histórico como es el centro histórico de Córdoba, nos embaucó. Para nosotros hay una carga ética en este tipo de elecciones. En nuestro caso, proyectar un hospital, un palacio de Congresos o una casita, tiene el mismo grado de dificultad. Da igual si el edificio mide cien, mil o diez mil metros cuadrados, el tiempo de dedicación es el mismo.

202

Santiago Mederos: I would like to begin with the “biography” of the Morales-Giles-Mariscal architecture firm, which you have been a part of since 1998. The firm had been operating since 1987. How was it that you came to join it? Was it right after you completed your studies?

Sara de Giles: No, actually I started working in the firm when I was still a student, in 1994. I began by helping out and gradually I became more and more involved in the firm’s projects as a collaborator. Since we worked well together and we shared the same ideas on architecture, eventually, when I graduated, I joined the firm as a partner.

During the time I worked as a student at the firm I collaborated in some important projects. The first one was in the year 1995 and it was the renovation project to convert the Ramos Carrión de Zamora Theater into

a Conference and Exhibition Center. This project is still under construction today.

SM: Yesterday, as I listened to you speak at the School of Architecture, I realized that a lot of the work your firm does is commissioned by the public sector, by the state. The Ramos Carrión Theater is not the only work in which you’ve met with political, economic or budgetary-related problems...

Well, working in the public sector is actually a deliberate decision on the part of our firm, which was not established as a profit-oriented venture; we have always thought of it as supporting our teaching role, as a sort of laboratory. Juan González, José Morales, and I all teach architecture project courses at the University of Sevilla. In José Morales’ case this is particularly so, as he’s

had a long teaching career and is currently a full professor. MGM, then, became a way to conduct research. It was in this sense that we chose to focus on design competitions.

The decision to enter a competition is not based on the program’s dimensions, but rather on what our research interests are at that given moment. For example, we participated in a competition for Fundación Arquitectura Contemporánea, in Cordoba, which involved a small building, of less than 1000 m². But being as it was a representation of contemporary architecture in such a historic enclave as is Cordoba’s historic center, it captivated us. For us, these choices have an ethical component to them. In our case, designing a hospital, a conference center, or a small house all have the same degree of difficulty. It doesn’t matter if the building is 100, 1,000 or 10,000 m², the time we devote to it is the same.

El hecho de que los proyectos y obras sean obra de promoción pública nos ha permitido tener mucha libertad de proposición, sobre todo al tratarse de concursos de ideas. En estos casos se trata de premiar al mejor proyecto y no sucede como en otro tipo de concursos o en otros países donde vence aquel que haya bajado más sus propios honorarios o vaya de la mano de empresas constructoras, etc. ...

En ocasiones también trabajamos con promotores privados. Fundamentalmente se trata de clientes que nos conocían previamente por otras obras o proyectos realizados. Este fue el caso, por ejemplo, del Hotel Holos, cuyo promotor privado vino de Madrid y nos solicitó la realización de un proyecto de hotel de cinco habitaciones. En estos casos aceptamos encantados el encargo, ya que no se trata del privado que viene con la casa ya dibujada en un papel, sino que es un cliente interesado en el perfil de investigación que tiene nuestro estudio, por lo tanto la libertad para trabajar es mayor.

Tienen entonces el estudio enfocado a la investigación en arquitectura y no dependen de privados que impongan las condiciones de trabajo. Han ganado concursos que han permitido seguir retroalimentando esa vía del estudio. ¿Cómo se trabaja en el estudio? ¿Cuánta gente trabaja en él? ¿Qué proyectos nuevos están pensando en cuanto al estudio en sí mismo?

La base fundamental somos Pepe, Juan y yo. Nuestra manera de trabajar es quizá peculiar, no somos un estudio unido como una piña, se puede ver en la revista 2G dedicada a nuestra obra: hay proyectos en que aparecen Pepe y Juan como autores, en otros proyectos aparecemos los tres... últimamente repetimos más Pepe y yo. Entre nosotros libremente decidimos nuestra participación en los proyectos.

Respecto al número de personas que integran el estudio MGM, aparte de nosotros tres, trabajan arquitectos colaboradores, más una asistencia de becarios y arquitectos en prácticas. El número total de personas depende de la cantidad de trabajo que exista en cada etapa. En los momentos en los que hay más trabajo solemos ser doce, pero nunca más, pues los tres queremos tener el proyecto bajo control. Estratégicamente no nos interesa tener un gran volumen de trabajo a la vez que nos impida controlar los proyectos que se generan.

En cuanto a la parte técnica: ¿cómo trabajan el tema estructural?, ¿les importa desde el punto de vista expresivo?

En el estudio no calculamos la estructura ni tampoco calculamos las instalaciones, pero desde los inicios de cualquier proyecto trabajamos con los colaboradores técnicos en instalaciones y en estructuras. Es más,

203

The fact that the projects or works are state-developed has given us a lot of freedom in our proposals, especially when it's a design competition. In these cases the idea is to select the best project, and it's not like in other types of competitions or in other countries where the winning project is the one that has lowered the architects' fees the most, or is tied to a building contractor, etc. ...

Occasionally we also work with private developers. It's mostly clients who know us from previous works or projects. This was the case, for example, with the Holos Hotel, where the private developer came from Madrid and asked us to design a five-room hotel. In these cases, we are delighted to take on the project, as it's not a private client coming to us with a house already drawn on paper, it's a client interested in our firm's research profile, and that gives us greater freedom to work with.

The firm, then, is focused on architectural research and does not depend on private clients who impose working conditions. You've won competitions that have allowed you to nourish that line of work. What is the work like at the firm? How many people work there? What new projects are you considering as a firm?

The core team is made up of Pepe, Juan, and I. Our method of work might seem peculiar, because we don't necessarily act as an indivisible group, as you can see in the issue of 2G magazine dedicated to our work: there are projects in which Pepe and Juan are named as authors, in others it's all three of us... lately it's more Pepe and I. We decide freely among ourselves who's going to participate in each project.

As for the number of people who are part of MGM, besides us three, there are

architects working as collaborators, plus interns who work as assistants, and architects doing their training. The total number of people depends on the amount of work we have at each stage. During the busiest periods there's usually 12 of us, but never more than that, because all three of us like to have each project under control. For strategic reasons we're not interested in having a large volume of work all at once, as that would prevent us from controlling the projects that come up.

What about the technical part? How do you approach structural aspects? Does structure matter to you in terms of expression?

We don't calculate the structure or the installations at the firm, but from the onset of every project we work with the techni-

nos gusta cada vez más trabajar con colaboradores en estructuras que sean arquitectos. Por ejemplo, se nos ha dado el caso de colaborar con Miguel Hernández, arquitecto y además calculista, en el proyecto para un edificio de aulas y departamentos para la Universidad Pablo de Olavide, en el que nos sentimos muy cómodos con el trabajo en equipo.

¿Y participa de la parte creativa?

En ese caso sí, porque nos presentamos al concurso de ideas juntos.

Siguiendo con su pregunta acerca de las localizaciones de los proyectos que llevamos en el estudio, acabamos de entregar el proyecto de ejecución de una hospedería en Fregenal de la Sierra, en Extremadura. Un hotel de cuarenta habitaciones, sala de disertaciones, etc., que presenta la peculiaridad de que se emplaza en un antiguo colegio de Jesuitas del siglo XVII, con su iglesia y zona de huertas. En este concurso, entonces, había que proponer la rehabilitación de ese complejo –que ocupa una manzana completa- y darle un uso adecuado al nuevo programa. Sucede lo que comentaba anteriormente: a pesar de los proyectos de concursos paralizados, podemos decir que tenemos la suerte de que otros proyectos procedentes de concursos sí están en construcción o presentan grados de

avance, como es este caso. De hecho, tengo que decir que nos ha venido bien que no estén marchando todos los proyectos a la vez, pues de otro modo no podríamos mantener la estructura del estudio que tenemos ahora, en la que controlamos nosotros mismos cada proyecto en todas sus fases. A pesar de los inconvenientes, la lentitud en el tiempo producto de los vaivenes de la política y la economía tiene sus ventajas, pues nos deja tiempo para pensar y seguir investigando en cada proyecto.

Como pasó en Níjar...

Exacto. El proyecto que presentamos al concurso era un volumen blanco, muy correcto la típica **caja blanca**. Pero luego pensamos que debía evolucionar. Evidentemente, la razón de cambiar un proyecto no refiere al hecho de querer probar nuevas formas o pretender proyectos con más presupuesto. Se trata de una actitud de inconformismo y de intentar siempre dar más por menos.

¿Y cómo ves que haya repercutido la crisis económica que se está viviendo en Europa y en España en particular? Me refiero sobre todo a la reflexión que la crisis ha producido (o no) en la cultura arquitectónica europea y española.

204

cal collaborators in charge of installations and structure. What's more, we increasingly enjoy working with structure designers who are architects. For example, we had the opportunity of working with Miguel Hernández, who is an architect and also a calculation engineer, on the project for the classroom and academic department building of the Pablo de Olavide University, and we felt very comfortable working as a team.

And did he participate in the creative part of the project?

In that case he did because we entered the design competition together.

Getting back to your question on the location of the projects we take on at the firm, we just handed in a project for the construction of an inn in Fregenal de la Sierra, Extremadura. It's a forty-room hotel, with a

conference room, etc., that has the particularity of being located in an old 17th century Jesuit convent, with a church and a vegetable garden area. So in this competition we had to propose the renovation of this complex –which occupies an entire block- and give the new program a proper use. This is what I was referring to before: while there are some design competition projects of ours that are at a standstill, we're fortunate to have other competition projects that are under construction or are at an advanced stage, as is the case here. In fact, I have to admit that it's a good thing that not all our projects are being implemented at the same time, because if they were we wouldn't be able to work with the structure we have at the firm right now, which allows us to have direct control of each project at every stage. Despite the inconveniences, the slow pace imposed by political and economic changes has its advan-

tages, as it gives us time to think and conduct further research in each project.

Like in Níjar...

Exactly. The project we presented in that competition was a white volume, very correct, the typical white box. But then we thought it should evolve. Obviously, the reason for changing a project has nothing to do with wanting to try out new forms or hoping to obtain bigger budgets. It has to do with having a nonconformist attitude and trying to always give more for less.

And what do you think has been the impact of the economic crisis that Europe, and Spain in particular, is experiencing? I am referring primarily to the reflection that the crisis may have sparked in Europe's and Spain's architectural culture.

Yo creo que se han unido varios problemas. En la actualidad no solamente nos encontramos con la crisis económica, sino también la crisis energética. Son crisis ligadas. Es necesario que los edificios funcionen mejor energéticamente, ya que los recursos son limitados. Si esto lo unimos a la carencia de medios debida a la crisis económica, llegamos a la conclusión de que los arquitectos tenemos que ser más conscientes y pensar que la arquitectura no solo tiene que resolver un determinado programa, sino que tenemos que ofrecer más e intentar no ser gratuitos en las resoluciones. Incluso podemos añadir que la arquitectura debe resolver de manera efectiva el funcionamiento energético de cada edificio. En lugar de recurrir a los diferentes *kits* por acondicionamiento hay que trabajar con la arquitectura de los espacios intermedios, lo que no solo es una buena incorporación a nivel espacial sino también a nivel energético. Evidentemente, los arquitectos ya no estamos para resolver la arquitectura con lenguaje, hay otras cosas que son más importantes. Hay que ser efectivos y generar espacios para las relaciones humanas.

En la revista 2G, en el artículo “Espacio y habitar”, escrito en coautoría con José Morales, ustedes hablan del proyecto arquitectónico como promesa de un habitar. Toman ejemplo de las artes visuales como los *Sun Tunnels* de Nancy Holt. El habitar tal como lo

entienden ustedes, ¿se trata de algo genérico, que pertenece a cualquier intervención de lo humano, o es algo más específico?

Nos interesa introducir en la concepción de nuestros proyectos la idea de lo cotidiano. Para nosotros el habitar no es resolver una casa funcionalmente, aplicando de manera directa y evidente la normativa. La normativa hay que cumplirla pero siempre es interpretable. Está claro que no vamos a generar espacios en los que la gente no quepa y cuyas habitaciones no estén iluminadas ni ventiladas. Se presupone que esto es obvio, pero más allá de los metros cuadrados que indiquen las normativas, lo importante es resolver la necesidad de las personas que van a habitar el edificio. Intentamos recurrir entonces a esas necesidades cotidianas, es decir, las actividades que realiza cada persona a lo largo el día, sus costumbres, etc. Entonces, para nosotros el contexto siempre es importante, no solamente el contexto natural o de situación, sino también sociológico. En el caso, por ejemplo, de las viviendas sociales en Ceuta, lo realmente importante no era crear una fachada, sino proteger a las viviendas del fuerte viento del Levante que azota el emplazamiento. Sumado a esto, el no querer modificar la topografía, que era una de las premisas de nuestro proyecto, implicó toda una serie de transformaciones y decisiones proyectua-

205

I think that several problems have converged. Today, we're not only facing an economic crisis, but an energy crisis as well. These two crises are connected. We need to make buildings that are energy-efficient because resources are limited. This combined with the shortage of means due to the economic crisis leads us to conclude that as architects we have to be more aware and realize that architecture cannot merely offer a solution to a given program; we have to go beyond that and offer something more, while striving not to be arbitrary in our solutions. We might also add that architecture must provide effective solutions for every building's energy needs. Instead of resorting to the various kits available for conditioning, we have to work with the architecture of interstitial spaces, which is a good incorporation not only at the spatial level but also at the energy level. Clearly, archi-

itects can no longer solve architecture with language. There are other, more important things. We need to be effective and generate spaces for human relations.

In the article “Espacio y habitar” (Space and Dwelling), written by you and José Morales and featured in 2G magazine, you talk about an architecture project as a promise of dwelling. You draw on the visual arts, on Nancy Holt's *Sun Tunnels*, for example. This dwelling, do you understand it as something generic? Something that is part of any human intervention? Or do you see it as something more specific?

When we conceive our projects we seek to introduce the idea of the everyday. For us, dwelling is not about solving the functional aspects of a house, applying regulations in a direct and obvious way. We do have to

comply with regulations, but there's always room for interpretation. It's obvious that we're not going to create spaces where people don't fit or where the rooms have no lighting or ventilation. This is assumed as a given. But beyond the square meters stipulated by regulations, what's important to us is solving the needs of the people who are going to live in the building. So, we try to look at their daily needs, that is, the activities that a person performs throughout the day, that person's way of life, etc. Context, then, is always important to us, not just the natural environment or the circumstances, but also the sociological context. In the case, for example, of the public housing units in Ceuta, designing the façade was not what really mattered. What really mattered was protecting the units from the harsh Levant wind that blows across the site. This, combined with our desire not to alter the

les fundamentales. La oficina pública que supervisaba el proyecto se alertó pues al detectar que todas las viviendas eran diferentes, pensó que el proyecto se iba a encarecer en exceso. Sin embargo, les explicamos que, a pesar de esa diversidad, los edificios estaban perfectamente modulados. En este caso el módulo es el paquete de habitaciones y no la vivienda en su globalidad. El objetivo del proyecto era proponer unas viviendas sociales a partir del uso que los habitantes iban a hacer de sus viviendas y de sus propios espacios colectivos, las plazas entre las torres, etc.

En la charla hacías una asociación entre determinados proyectos del estudio y obras de arte. Mencioné anteriormente los *Sun Tunnels*, también *El espacio que hay debajo de mi silla* de Bruce Nauman, las *Antropometrías* de Ives Klein, *Los esclavos* de Miguel Ángel. También la obra de Isamu Noguchi ha sido una referencia. ¿Cómo utilizan las referencias artísticas? ¿Aportan desde un comienzo o son referencias que encuentran *a posteriori*?

Muchas veces decimos a los estudiantes que para estudiar arquitectura no tienen siempre que ver arquitectura. Al contrario. Cuando uno cree o pretende aprender viendo solamente otros proyectos, lo único que está haciendo es acotar la solución, limitar la propuesta.

El arte, el *Land Art*, por ejemplo, lo que hace es abrir un campo de posibilidades. A partir de ello uno

aprende a intervenir sin realmente hacer arquitectura, sin consumir el paisaje y, en cambio, proponer un proyecto capaz de generar un paisaje en sí mismo. De este modo, podemos proponer una arquitectura no como un objeto con un paisaje de fondo, sino como un elemento que genera un paisaje y es capaz de modificar las circunstancias del lugar. Esas son las cosas que nos interesan.

A veces, esas referencias las tenemos aquí detrás y cuando vamos haciendo el proyecto de repente, sin darnos cuenta, reaparecen.

En los textos hablan de su arquitectura como instalación. Una especie de aparato crítico que se posa en el terreno, no para mimetizarse contextualmente sino para jugar como un elemento más en el ambiente. Por otra parte, ayer en la charla cuando mostraste las viviendas de Ceuta, en un momento hablaste de “extrañamiento”, del efecto de los volúmenes generados respecto a las viviendas más tradicionales de la localidad. ¿Cómo conjugan la idea de utilizar recursos artísticos como el extrañamiento o la abstracción –en el sentido de no simbólico, o no lenguaje- para alimentar uno de sus centros de preocupación que es generar espacio público? Tú mostrabas ayer espacios públicos en diversas ciudades, que funcionan espontáneamente; con pocos recursos se crea la vida. En cambio, las instalaciones de arte que utilizan los recursos que señalaba pareciera

206

topography, which was one of our project's premises, determined a number of key project decisions and changes. The government agency that oversaw the project was alarmed when it learned that all the units would be different, because it feared that that would make the project too costly. But we explained that despite the diversity the buildings were still modules. In this case the module consists of the set of rooms and not the housing unit as a whole. The aim of the project was to provide public housing that would be based on how the residents would use their homes and their collective spaces, the courtyards between the towers, etc.

In your talk you made a connection between some of the firm's projects and works of art. I mentioned *Sun Tunnels* earlier, but there's also Bruce Nauman's *A Cast of the Space Under my Chair*, Ives Klein's

***Anthropometries*, Michelangelo's *Slaves*. Isamu Noguchi's works have also been a reference. How do you use artistic references? Do you draw on them from the start? Or are they allusions found *a posteriori*?**

We often tell students that in order to study architecture you can't always look at architecture. On the contrary. If you think you can learn, or if you expect to learn, just by looking at other projects, you'll only be limiting the solution, restricting the proposal.

What art does -Land Art, for example- is it opens up a whole range of possibilities. From there you learn to intervene without really doing architecture, without consuming the landscape, proposing instead a project capable of generating a landscape in itself. That way we can propose architecture not as an object with a landscape as backdrop, but as an element that generates a landscape and

can modify the circumstances of the place. Those are the things we are interested in.

Sometimes those references are lurking underneath and when we start working on a project they emerge suddenly, without us even realizing it.

In texts your architecture is described as installation. A sort of critical device that is placed on the ground, not to blend in contextually but to come into play like any other element of the environment. On the other hand, at one point of your talk yesterday, when you showed the Ceuta housing units, you spoke of “strangeness,” of the effect produced by the volumes with respect to the more traditional houses of the area. How do you combine the idea of using artistic devices, such as strangeness or abstraction –in a non-symbolic or non-language sense- with what is one of

que más bien obligan al espectador a ponerse en una situación incómoda y cuestionarse cosas.

Nosotros trabajamos siempre con una arquitectura que pretende romper las referencias con las escalas predefinidas. Siempre decimos que no sabemos hacer puertas y ventanas; ¿Por qué? No lo sé. A veces, la propia resolución constructiva nos lleva a eso. En el caso de las viviendas de Ceuta, sobre el plano de la fachada reaparece un velo. Uno lo ve en escorzo y aparece, pero al situarnos frontalmente, desaparece. Es realmente algo completamente abstracto. Ha desaparecido la arquitectura como lenguaje y ha aparecido como elemento extraño, que está ahí. Es una manera de poder generar arquitectura como algo realmente instalado y que es parte también de la ciudad. Nosotros defendemos la idea de ciudades híbridas, áreas urbanas que sean capaces de integrar distintos programas solapados y donde puedan convivir distintas capas de historias: historias pasadas e historias contemporáneas. En los cascos históricos se puede intervenir de una manera contemporánea: de hecho, la sociedad evoluciona y los requerimientos y las necesidades de hoy no pueden ser resueltos por las arquitecturas de ayer.

De alguna manera, algo similar sucede cuando proyectamos un edificio público. Terminamos ofreciendo un espacio público para la ciudad. Esta circunstancia se repite en los proyectos, en los concursos... Es

una necesidad de dar algo más, de generar espacios colectivos en las viviendas, que puedan ser permeables, y en los edificios públicos de forma de regalar espacios quizá más protegidos pero que formen también parte del exterior.

Ustedes tienen un ejemplo en ese sentido, me refiero a la Casa del Plátano, que es un proyecto de pequeñas dimensiones. No es un gran espacio público; sin embargo, ustedes pelearon para lograr que una calle interior preexistente siguiera siendo un espacio público y no un interior privado.

Sí, y al final todos quedaron contentos. Pero volviendo a la pregunta, creo que no te estoy contestando. Tú querías buscar una relación entre distintas cosas y yo realmente no sé si esas relaciones existen. La arquitectura abstracta con el espacio público...

Me refería a que veo un desafío en el manejo de mecanismos del arte creados para cuestionar al espectador y ponerlo en situaciones incómodas con la creación del espacio público que, a priori, pareciera manejarse con otras lógicas.

Pero esos mecanismos del arte que mencionas quizás los usamos en contextos que tienen que ver más con la naturaleza. El arte para nosotros no es simplemente algo

207

your main concerns, which is generating a public space? Yesterday you showed us public spaces in different cities, which work spontaneously; spaces in which life is created with very little. However, the art installations that use the devices I mentioned would appear instead to force spectators into an uncomfortable situation, pushing them to question things.

We always work with an architecture that aims to break away from references to predetermined scales. We're always saying we don't know how to make doors and windows. Why? I don't know. Sometimes it's the building solution itself that leads us there. In the case of the Ceuta housing units, a veil reappears over the plane of the façade. If you look at it foreshortened you can see it, but if we place ourselves directly in front, it disappears. It's really something

totally abstract. Architecture as a language has disappeared and it has appeared as a strange element, which is there. It's a way of being able to generate architecture as something truly installed and which is also part of the city. We defend the idea of hybrid cities, urban areas that are capable of integrating different, overlapping programs, and where different layers of stories can co-exist: past stories and contemporary stories. There can be contemporary interventions in historic districts. In fact, society evolves and the requirements and needs of today cannot be met with the architectures of yesterday.

In a way, something similar happens when we design a public building. We end up offering a public space for the city. This circumstance is repeated in the projects, in the competitions... It's a need to give something more, to generate collective spaces in the housing units, which can be permeable,

and in public buildings, so as to provide spaces that are perhaps more sheltered but which also form part of the exterior.

You have an example in that sense. I'm referring to Casa del Plátano, which is a small project. It's not a large public space, but you fought for a preexisting internal street to be left as a public space and not be turned into a private interior.

Yes, and in the end everyone was happy. But going back to your question, I don't think I'm answering it. You were looking for a connection between different things and I'm not sure if such a connection exists. A connection between abstract architecture and public space...

What I meant is that I see a challenge in the use of art devices created to question

abstracto que aplicamos a los edificios. En el caso de la torre de Portos de Galicia, donde usamos una referencia a Noguchi ¿por qué nos interesaba? Bueno, realmente porque es una escultura cuya altura uno nunca sabe. Cuando alguien ve el proyecto del edificio para la Sede de Portos de Galicia no se imagina que en realidad solo tiene once plantas. Entonces, en este tema trabajamos con esa abstracción, pero siempre en relación con el paisaje para realmente entender que no hay escala definida. Claro, esto se entiende más con el paisaje que tiene el edificio alrededor; no sería así si el edificio se emplazara en plena ciudad.

¿Dónde está ubicado ese edificio? Parece estar en las afueras. La vocación escultórica, ¿tiene que ver con el hecho de querer caracterizar el lugar?

Sí, está en el extrarradio, con una infraestructura muy potente. Es importante señalar que el modelado que presenta el volumen del edificio no es caprichoso. Esa geometría es consecuencia de un estudio de los planos de máxima incidencia solar y en esos puntos el edificio se “arruga”. Tras esta piel aparece el espacio intermedio, que funciona como un colchón térmico. Volviendo al tema de la escala no definida, es algo que también ocurre en algunas esculturas de Nancy Holt.

Algo que se ve claro en el Teatro de Níjar.

Quizá allí hay una referencia también a la escultura de Bruce Nauman. En ese caso, sin embargo, la referencia no es por el hecho de que la arquitectura sea abstracta sino por cómo al final un espacio no lo crea solamente la arquitectura sino la función que lo soporta. Por eso me interesa tanto lo que ocurre aquí en las azoteas de los edificios montevidianos, con sus depósitos de agua, la vivienda del portero, etc. Me interesa la arquitectura cuyo objetivo no es lo escultórico sino al contrario, que es el resultado inmediato de las necesidades, de lo cotidiano. Lo interesante de estas azoteas es que han sido capaces de generarse por su propia función y parecen realmente proyectos muy sugerentes, que, por cierto, tampoco tienen escala definida.

Retomando el tema del arte, las diversas referencias tienen relación con el lugar en donde intervenimos. Una referencia en general es la escultura de Christo, que envuelve los edificios con tela. Tomemos como ejemplo la obra sobre el Reichstag en Berlín: al cubrirlo, se reconoce que detrás hay un edificio histórico, pero, de repente, aquello puede transpirar. Algo de este concepto está en el proyecto para el museo en el antiguo convento de Santa M^a de los Reyes en Sevilla, donde utilizamos una especie de bufanda que construye el edificio de nueva ampliación, y a su vez recorre el claustro para envolver el complejo del museo y de las oficinas.

208

spectators and put them in uncomfortable situations with the creation of a public space that, *a priori*, seems to operate under a different logic.

But, perhaps, we use those artistic devices you mention in contexts that have more to do with nature. Art for us is not merely something abstract that we apply to buildings. In the Portos de Galicia tower, where we use a reference to Noguchi, why were we interested in that? Well, because it's a sculpture that you can never tell how high it is. When people see the project for the Portos de Galicia headquarters they don't imagine that it actually has eleven storeys. So, on this issue we worked with that abstraction, but always in relation to the landscape to really understand that there is no defined scale. Of course, you can understand this better with the landscape

that surrounds the building. It would be different if the building was located in the middle of the city.

Where is that building located? It looks like it's in the outskirts. The sculptural approach, does it have anything to do with wanting to characterize the place?

Yes, it's in the outlying districts, with a very strong infrastructure. It's important to note that the modeling of the building's volume is not arbitrary. That geometry is the result of a study of the planes that receive the greatest amount of sunshine and it is in those spots that the building “wrinkles.” Behind that skin is where the interstitial space appears, which operates as a thermal buffer. Going back to the non-defined scale, that's something that also happens in certain Nancy Holt sculptures.

Something which can be seen clearly in the Níjar Theater.

Perhaps in that case there is also an allusion to Bruce Nauman's sculptures. There, however, the allusion is not due to the architecture being abstract; it's produced by the fact that ultimately a space is not only created by the architecture but by its underlying function. Which is why I am so interested in what happens in the rooftops of the buildings of Montevideo, with their water towers and doorman dwellings, etc. I'm interested in architecture whose purpose is not the sculptural, but which is instead the immediate result of needs, of the everyday. These rooftops are interesting because they have succeeded in generating their own functions and they really seem like very suggestive projects, which, incidentally, also lack a defined scale.

Este tema de las pieles aparece en varias de sus obras. Leía un artículo crítico en la revista 2G donde se hablaba de este tema. Sin embargo, pienso que en su obra ustedes lo toman de modo distinto que, por ejemplo, Herzog y De Meuron. ¿Qué diferencias o similitudes tienen las formas en que ustedes utilizan la piel respecto a otros arquitectos?

Para nosotros la piel tiene un fuerte carácter de protección frente al clima, crea un verdadero espacio intermedio. Esto tiene que ver con nuestras características climatológicas, en particular con la intensidad del sol, por ello tendemos a envolver las arquitecturas para ponerlas en constante sombra. Por otra parte, esta envolvente tiene un carácter unificador que nos ayuda en muchos casos a que la escala desaparezca, pues pasa por delante de ventanas y puertas que pueden identificar la posible escala de los objetos arquitectónicos. Además, esta última capa nos permite incorporar los espacios intermedios. No cabe duda de que el velo genera interés desde el exterior por lo que ocurre dentro del edificio; incita a entrar o a preguntarse por lo que sucede en el interior, ayudando a que el espacio de la arquitectura pública sea una continuidad del espacio público. Pienso que es una estrategia que intuitivamente usamos y que resuelve muchos elementos a la vez. No es una decoración, tiene varios objetivos al mismo

tiempo: comportamiento térmico, seguridad, espacios intermedios, pérdida de escala, atracción...

¿Por qué les interesa tanto no dar pautas escalares en los proyectos?

Quizá no sea solo por el interés de la extrañeza que generan las arquitecturas sin escala, sino que también sea una reacción frente a la saturación de tanto lenguaje, tanto diseño y rediseño. Una reacción a tanta exuberancia, tanta retórica.

Y el paisaje es otro de los temas importantes para el estudio. Ayer hablabas de “no consumir más paisaje”. ¿A qué te referías con ello?

Nosotros como europeos quizás tengamos esa conciencia de protección del paisaje más desarrollada que en América, en el sentido de que no tenemos tanto territorio sin colonizar u ocupar. Hemos sufrido y estamos sufriendo ese *boom* de la construcción que construye haciendo crecer la mancha urbana y consumiendo el poco paisaje que nos queda. Es por ello que entendemos que hay soluciones alternativas. Obviamente, aquellos espacios vacíos dentro de la ciudad hay que ocuparlos si la ciudad concreta requiere crecer, pero debemos pensar en otras alternativas de densidad. La

209

Getting back to the subject of art, the various allusions have to do with the place we intervene. A general allusion are the installations by Christo, who wraps buildings in fabric. Let's take, for example, the installation over the Reichstag in Berlin: by covering it, the historic building underneath is acknowledged, but, suddenly, it can transpire. Something of this concept is in the project for the museum in the ancient convent of Santa María de los Reyes, in Seville, where we used a sort of muffler that builds the structure for the new extension, and at the same time runs through the nunnery to envelop the museum and office complex.

This skin theme is present in several of your works. I read a critical review in 2G magazine where this was discussed. However, I think that in your work you use it differently than, let's say, Herzog and De

Meuron. How do the ways in which you use skins differ or how are they similar to that of other architects?

We see skin as having a strong quality of protection against the weather, as creating a true interstitial space. This has to do with the characteristics of our climate, in particular, the intensity of the sun, which is why we tend to wrap the architectures to put them under a permanent shade. This wrapping also has a unifying quality, which in many cases helps us make the scale disappear, as it goes over windows and doors that can identify the possible scale of architectural objects. Moreover, this layer allows us to incorporate the interstitial spaces. There is no doubt that from the outside the veil arouses interest in what is happening inside the building; it invites you to enter or to ask yourself what is happening

within, thus contributing to make the space of public architecture a continuation of the public space. I think it is a strategy that we use intuitively and which solves a lot of elements at once. It's not a decoration. It serves several purposes at once: a thermal function, safety, interstitial spaces, loss of scale, attraction...

Why are you so interested in not giving any indication of scale in your projects?

Maybe it's not just for the interest in the strangeness generated by architectures without scale. Rather it might be a reaction to an overexposure to so much language, to an excessive designing and redesigning. A reaction to so much exuberance, so much rhetoric.

Landscape is another important theme for the firm. Yesterday you talked about “not

construcción en altura es un modelo que ya empieza a estar obsoleto; se pueden plantear soluciones interesantes de ocupación intensa que no pasen por la construcción del ya conocido modelo del rascacielos.

Tenemos que dar otras propuestas de creación de ciudad dentro de nuestra trama urbana para poder dar respuesta a las necesidades de crecimiento urbano. Algo que siempre nos ha preocupado es la ciudad monouso. Creo que tenemos que tender siempre a la ciudad híbrida. No debemos repetir las recetas de la planificación zonificada cuando realmente hoy en día podemos entremezclar esos usos y pensar en una ciudad siempre viva, con más riqueza en programas. Eso es lo que permite que las ciudades se oxigenen y no sean peligrosas.

Por cierto, me hiciste una pregunta casi al comienzo de la entrevista sobre el trabajo que estamos haciendo ahora. Participamos recientemente de un concurso en París.

Sí, era una pregunta que quedó pendiente, si estaban proyectando fuera de España o si pretendían hacerlo.

Sí, efectivamente, participamos junto con un antiguo colaborador en un concurso restringido en París, en el que fuimos seleccionados junto con otros cuatro equipos de arquitectos franceses para una segunda fase...

¿De qué obra se trata?

Era un concurso para un complejo de vivienda pública con un programa híbrido que incluía un colegio maternal e infantil y áreas comerciales. El emplazamiento estaba en pleno centro de París, en Clichy-Batignolles, una antigua área ferroviaria que se ha reconvertido en un área residencial junto a un parque sostenible. Lamentablemente no hemos ganado el concurso, pero seguimos en esa vía.

Pero entonces sí existe una intención de proyectarse al exterior, al menos a Europa.

Sí, fundamentalmente por la situación que se está dando en España. Aunque por el momento estamos ocupados: tenemos obras en construcción, damos clases fuera de España...

¿Conciben poder proyectar, como los estudios globales, sin conocer de primera mano los lugares?

No. No en todos los concursos a los que nos hemos presentado hemos ido a ver el lugar, pero siempre lo hemos intentado. Ahora que lo preguntas, en todos los concursos en los que ganamos el primer premio, sí habíamos

210

consuming any more landscape." What did you mean by that?

As Europeans, our awareness of the need to protect our landscape is perhaps more developed than in America, in the sense that we don't have as much territory that isn't colonized or occupied. We've suffered, and are currently suffering, this construction boom, which, as it builds, it spreads its urban stain and consumes the little landscape we have left. That is the reason why we understand there are alternative solutions. Obviously, those empty spaces within the city have to be occupied if the city needs to grow, but we must think of other options for density of population. High-rise construction is a model that is starting to become obsolete. There are interesting solutions for intensive occupation that can be proposed that are not based on the familiar skyscraper model.

We have to offer other proposals for creating a city inside our urban fabric to be able to meet urban growth needs. Something that we have always viewed with concern is the single-purpose city. I think we have to always strive for a hybrid city. There is no reason for us to repeat zoning recipes, as today we can mix such purposes and envisage a city that is always thriving, with a wider variety of programs. That is what invigorates cities and prevents them from becoming dangerous.

At the beginning of the interview you asked me about the work we're doing now. We recently participated in a competition in Paris.

Yes, that was a question I wanted to ask, if you were projecting your work outside of Spain or if you were planning to.

Yes, indeed. We participated with an old collaborator in a restricted competition in Paris, in which we were pre-selected along with four other teams of French architects for a second phase...

What work is it?

It was a competition for a public housing complex with a hybrid program that included a nursery school and kindergarten and a commercial area. The site was in a central district of Paris, in Clichy-Batignolles, a railroad area that has been converted into a residential quarter with a sustainable park. Unfortunately, we didn't win the competition, but we're continuing in that line.

So, then, there is an intent to explore projects abroad, at least in Europe.

ido al lugar. Para nosotros es importante, es más, incluso hay situaciones en las que empezamos el proyecto sin ir al emplazamiento, utilizando fotos aéreas, etc. Luego vamos al sitio y cambiamos radicalmente el proyecto. Para nosotros es importante pero no porque idealicemos el lugar sino todo lo contrario. Es más una actitud de reacción contra ese lugar que de intentar mimetizarse con el mismo en el sentido romántico de la palabra.

Cambiando de tema: ¿cuáles son los problemas y desafíos tanto urbanísticos como arquitectónicos que has detectado en Montevideo?

De lo poco que he podido conocer de Montevideo, lo que más me ha fascinado es cómo se viven los espacios públicos. Por ejemplo, el domingo estuve en la rambla y en la feria del Parque Rodó. Me sorprendió cómo se vivían aquellos espacios públicos, al igual que la superposición de actividades. En el mismo espacio estaba el mercado, y justo más allá la montaña rusa, la playa, etc. Una superposición riquísima de actividades y programas.

Sin embargo, lo que me ha contrariado es cómo se está planificando el futuro crecimiento de la ciudad. En los borradores con los que trabajamos en el Seminario se podía ver cómo se estaban planificando los espacios de la zona de intervención, zonificando el territorio en base a grandes áreas de usos independientes: área logística, área

residencial, etc. Pero si de una manera natural e improvisada estáis solapando los usos en las calles y espacios públicos, ¿por qué no se puede trabajar igual con la arquitectura o a la hora de planificar el territorio? Tengo que admitir que esa contradicción me ha sorprendido.

En la propuesta del Seminario hemos insistido en este “no consumo del paisaje”. Hay muchas oportunidades dentro de la ciudad para crecer y trabajar zonas como las del arroyo Pantanoso con una propuesta de usos solapados que evite el monouso con el que se está planificando la ciudad actualmente.

Cabe destacar que, acercándome a la Ciudad Vieja, descubrí con asombro unas calles desde las cuales podías ver el río. Quedé sorprendida con la frondosa vegetación de aquellas calles transversales. Estar en lo alto y ver el paisaje infinito del Río de la Plata, con los árboles en primer plano. En definitiva, me fascinó la posibilidad de poder disfrutar de un paisaje integrado en la ciudad.

Igualmente tengo que admitir la tristeza de descubrir que, al final de mi caminata, ya en la Ciudad Vieja, encontré una ciudad vacía. Me sorprendió que no viera gente. Algo extraño pasaba allí.

Aquí no sucede como en Cádiz, como vimos en su proyecto de la Casa del Plátano, donde el municipio lleva adelante una política de realojar a los habitantes

211

Yes, primarily because of the current situation in Spain. Although for the time being we're busy. We have several works under construction, we're teaching courses abroad...

Do you conceive being able to design projects without firsthand knowledge of the sites, like global architecture firms do?

No. We haven't always been able to go see the site when we enter a competition, but we've always tried to. Now that you mention it, in all the competitions in which we were awarded first prize we did go to the site. For us, it's important. What's more, in some cases in which we hadn't previously visited the site, we started the project using aerial photos, etc. When we later went to the site, we radically altered the project. It's important but not because we idealize the place.

On the contrary. It's more of a reaction against the place than trying to blend into it in the romantic sense of the word.

Moving on to another subject, what problems and challenges, both urban and architectural, have you observed in Montevideo?

From the little I've been able to see of Montevideo, what has fascinated me is how people experience public spaces. For example, on Sunday I was at the *rambla* (the waterside boulevard) and the Parque Rodó open market. I was surprised at how people enjoyed those public spaces, and by the overlapping of activities. In one single space was the market with the roller coaster, the beach, etc., right nearby. A very rich overlapping of activities and programs.

However, what I've found upsetting is how the future growth of the city is being planned. In the drafts we worked with in the Seminar we were able to see how the spaces of the area of intervention were being planned, how the territory was being zoned according to independent uses: a logistics area, a residential area, etc. But, if in your streets and public spaces you're overlapping uses in a natural and improvised way, why, then, can't you do the same with architecture or when it comes to territorial planning? I have to admit that that is a contradiction that surprised me.

In the Seminar proposal we have insisted on “not consuming the landscape.” There are many opportunities within the city to grow and work on areas such as that of the Pantanoso stream with a proposal of overlapping uses that avoids the

en sus moradas originales, luego de restauradas. Y a pesar de algunos esfuerzos puntuales y de la renovación edilicia de los últimos años, impulsada por el capital privado, no se ha podido impedir que la Ciudad Vieja se haya ido vaciando paulatinamente.

Es lo peor que le puede ocurrir a una ciudad, la museificación de sus centros: se bajan los turistas de sus barcos llegan allí, recorren y se van. La ciudad sin habitantes es su muerte. Y yo me pregunto, ¿por qué en lugar de seguir consumiendo paisaje no resolvemos el problema del centro? No sigamos creciendo en anillos vaciando la ciudad.

En el Seminario, ¿planteaste una metodología de trabajo previamente planificada o preferiste esperar a ver con qué te encontrabas para definir la estrategia de acción del taller?

Yo creo que pasó un poco como con los concursos: tenía pensadas ciertas bases del trabajo, la problemática a trabajar, pero luego, al conocer la realidad, algunas ideas se fueron transformando. Venía entonces con el objetivo de trabajar con cinco ciclos fundamentales (el ciclo del agua, de la materia, de la naturaleza, de la energía y de lo cotidiano) entendiendo que en la ciudad no se puede recurrir al gasto de economía si no se prevé la capacidad de generar economía. Al llegar a Mon-

tevideo descubrí cómo se estaban planificando las áreas y dónde la ciudad estaba invirtiendo el dinero, que son las áreas logísticas e industriales. Ya a partir de allí surgió el proyecto que planteamos en el Seminario, en el cual principalmente se proponen dos naturalezas que estructuran el territorio: una naturaleza fluvial, más frágil, lúdica y residencial, y la otra naturaleza, la artificial, que es la que generará la economía a través de las industrias, cuyo soporte es la propia infraestructura.

¿Habías aplicado la idea de los ciclos en otros proyectos urbanos?

No había tenido oportunidad de trabajar en situaciones extremas como las que se plantearon en este Seminario, con estas características y esta escala. En el estudio hemos trabajado a nivel de consulta en programas de carácter más urbano, en torno a ciertas infraestructuras, en Sevilla y también en Madrid. También hemos trabajado en parques urbanos como el Parque de Miraflores en Sevilla.

La zona donde trabajamos en el Seminario me ha parecido de un enorme potencial, a diferencia de lo que decían los diagnósticos que formaban parte de la información que nos mandaron en el *dossier* del Seminario, que planteaba la situación de manera muy crítica, con una visión algo negativa del lugar. Sin embargo, el lugar tiene un potencial positivo enorme.

212

single-purpose approach with which the city is currently being planned.

I should highlight that as I went into Ciudad Vieja (the historic district), I was surprised to discover some streets from which I could see the river. I was amazed at the luxuriant vegetation in those side streets. Being high up and seeing the endless landscape of the Río de la Plata, with the trees in the forefront. In sum, what I found fascinating was the possibility of being able to enjoy a landscape integrated into the city.

Likewise, I have to admit that it saddened me to find -at the end of my walk and already in Ciudad Vieja- an empty city. I was surprised not to see anybody. Something strange was happening there.

It's not like Cadiz here, like we saw in your Casa del Plátano project, where the municipality implements a policy to relocate

residents to their original homes once these have been restored. And despite some isolated efforts and of the many buildings renovated over the last few years through private investment, it hasn't been possible to stem the gradual emptying out of Ciudad Vieja.

It's the worst thing that could happen to a city, the museumization of its downtown areas, with tourists arriving in their cruise ships, touring, and then leaving. Without residents a city is dead. And I ask, why instead of further consuming landscape do we not address the problem of the downtown area? Let's stop growing in rings, emptying the city.

At the Seminar, did you propose a previously planned work methodology? Or did you wait until you could see what it would

be like before defining the workshop action strategy?

I think it was a bit like with the competitions: I brought some general ideas of how we would work, the issues we would address, but then, when I saw how things really were, some ideas changed. I came with the aim of working with five basic cycles (water, matter, nature, energy, and the everyday), in the understanding that in the city you can't expect to take from the economy if you don't foresee the capacity of generating economy. When I arrived at Montevideo I found out how the areas were being planned and where the city was investing money, which is in the logistics and industrial areas. And that gave way to the project we proposed at the Seminar, which poses two natures that structure the territory: a fluvial nature, more fragile, playful, and residential; and another, artifi-

En Montevideo esos ciclos tienen grandes problemas, como el ciclo de la materia. El problema de la basura es muy grave. ¿Qué te ha parecido ese problema en particular?

“Nunca la basura me ha parecido tan bella”. La basura es algo con lo que se puede trabajar. Es cierto que existe un problema de costumbre. En España, hasta hace poco, no existía conciencia del reciclaje como sí existía en otros países europeos. Sin embargo, ahora sí tenemos un sistema de clasificación que empieza en nuestros hogares. Todo esto es muy fácil de llevar a cabo y no es costoso. Es un problema de conciencia. La basura, entonces, es un material con el que trabajar, tanto a nivel de paisaje como de economía, ya que puede generar economía en sí misma. Es un material disponible y no solo algo que se echa en un depósito. Hay que reutilizarla y explotar su potencial.

¿Ustedes trabajan centrados en lo disciplinar o les interesan los límites? ¿Qué pasa en el caso del urbanismo o de la ordenación territorial? ¿Puede haber vínculos, por ejemplo, con el arte, o se trata de una disciplina más dura?

No entiendo por qué existe una división entre el arquitecto que hace edificios y el arquitecto urbanista, el arquitecto paisajista o el arquitecto de jardines. Yo en-

tiendo que el problema es global. Tenemos que salir de esos estereotipos que trae la especialización. Podemos y debemos trabajar a cualquier escala. El proyecto, la capacidad de proponer, no tiene escala. Una resolución a un problema se puede hacer igual en una ciudad que en la sala de una vivienda. Todo está unido, nunca he entendido esa obsesión burocrática de independizar las tareas del arquitecto.

213

cial nature, which will generate the economy through industries, and whose support is the infrastructure itself.

Had you applied the cycles idea in other urban projects?

I hadn't had a chance to work in extreme situations like the ones posed in this Seminar, with these characteristics and this scale. At the firm we've worked as consultants in more urban programs, around certain infrastructures, in Seville and also in Madrid. We've also worked in urban parks like Parque de Miraflores in Seville.

I found that the area where we worked in the Seminar had a great deal of potential, and this contrasted with what I read in the diagnoses that were included in the Seminar's dossier, which described it as a very critical area, painting it in a some-

what negative light. The site, however, has enormous positive potential.

In Montevideo, these cycles have great problems, for example, the matter cycle. The garbage problem is huge. What do you think of this problem in particular?

“Garbage has never looked so beautiful.” Garbage is something you can work with. It's true that there is a behavior issue. In Spain, until recently, there was no recycling awareness like in other European countries. But now we have a waste sorting system that starts at home. It's all very easy to do, and it doesn't cost much. It's a matter of awareness. Garbage, then, is something to work with, at both the landscape and the economy level, as it can generate an economy in itself. It's an available material, and not just something that is dumped in a disposal site. We have to reuse it and tap into its potential.

Do you work with a focus on the disciplinary? Or are you concerned with limits? What happens in the case of urbanism or territorial management? Can there be links, for example, with art? Or is it a harder discipline?

I don't understand why there is a division between architects who design buildings and urbanist architects, and landscape architects or garden architects. I see the problem as being global. We have to break from these stereotypes created by specialization. We can and must work at any scale. Projects -the capacity to propose- have no scale. A solution to a problem can be applied just as much to a city as to a room in a house. Everything is connected. I've never understood that bureaucratic obsession with separating architectural tasks.



Sara de Giles y Santiago Medero durante la entrevista en el Museo Casa Vilamajó. Sara de Giles and Santiago Medero at interview in Vilamajó House Museum. Foto: Andrea Sellanes.

