



Emilio Tuñón. Foto: Carlos Pereda Iglesias.

Medir el lugar

Acercarse a tus proyectos sabe a saber del lugar, de su identidad, de su pasado, de su origen más primitivo. Parece que tus proyectos se inician en una negociación que media y que mide las distancias con aquel lugar para establecer lo que llamáis acuerdos. Acuerdos en tiempos distintos: preacuerdos cuando todavía el proyecto ni siquiera sabe de su propia existencia, o acuerdos cuando el proyecto se presenta como su propia realidad. ¿Cómo se mira y mide el lugar y su realidad?

El hecho de que la primera pregunta de esta entrevista hable de “medir el lugar” me trae a la cabeza esa acción que dicen que hacía Viaplana cuando iniciaban un trabajo con sus estudiantes de la escuela de Barcelona. Profesores y estudiantes acudían al lugar, soltaban un balón y se ponían a jugar al fútbol... Desde mi punto de vista, utilizar el balón de fútbol para medir un lugar enriquece el acto del análisis, al introducir una herramienta ajena a la arquitectura que permite medir las dimensiones que tienen las cosas de una forma diferente a la de la propia disciplina de la arquitectura.

Luis M. Mansilla y yo siempre conversábamos sobre como la arquitectura tiene que ver como la mirada estrábica del

arquitecto. Los arquitectos pensamos los proyectos por capas sucesivas en función de aquellos temas que te interesan en ese momento: la sociedad, el paisaje, la ciudad, el lugar, las constricciones urbanísticas, presupuestarias, etc. Y todo eso construye un mapa de capas superpuestas, un mapa de visión estrábica, en la cual cada capa, cada análisis del lugar o cada análisis del problema, desde diferentes aproximaciones acaban produciendo una superposición de figuras no coincidentes, y por lo tanto imprecisas. Lo más interesante es descubrir cómo los arquitectos, durante el proceso de producción del proyecto, van aproximando las figuras, hasta obtener una única figura concreta, y precisa... Cuando las figuras acaban adquiriendo perfiles coincidentes suele coincidir con el final de la construcción...

Para Luis y para mí todos los proyectos surgen a partir de una oscilación permanente entre ideas y cosas... En esa oscilación permanente entre ideas y cosas hay ciertos elementos, como la estructura, que poseen una mayor fisicidad, y que por lo tanto pesan más a la hora de proceder a la aproximación sucesiva de capas y figuras. La estructura, en su condición conceptual y física, forma parte de ese conjunto de cuestio-

Entrevista a Emilio Tuñón

La anatomía de las cuestiones primitivas

Interview with Emilio Tuñón

The anatomy of primitive questions

JAVIER PÉREZ HERRERAS
CARLOS PEREDA IGLESIAS

Madrid, 26 de julio de 2018
Madrid, July 26 2018

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias, "Entrevista a Emilio Tuñón. La anatomía de las cuestiones primitivas", *ZARCH* 11 (Diciembre 2018): 32-55.
ISSN: 2341-0531.
https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.2018113206

Measuring spaces

Looking at your projects tastes of the knowledge of the place, its identity, its past and its most primitive origin. Your projects seem to begin with a negotiation that mediates and measures distances with that place to establish what you call agreements. Agreements at different times: pre-agreements when even the project is unaware of its own existence or agreements when the project is presented as its own reality. How do you look at and measure the space and its reality?

The fact that the first question in this interview talks about "measuring the space" brings to mind the action attributed to Viaplana when he started a project with his students from the School of Barcelona. Lecturers and students visited the site, a ball was produced and they started to play football. From my point of view, using a ball to measure a location enriches the act of analysis by introducing a tool that is foreign to architecture and that makes it possible to measure the dimensions of things differently from architecture itself.

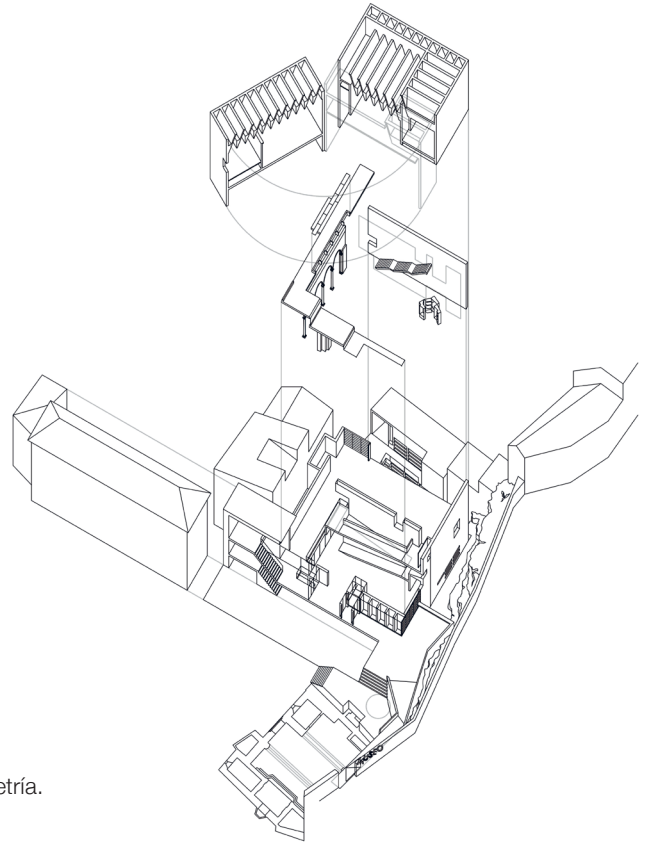
Luis M. Mansilla and I always talked about how architecture is connected to the 'squinting' look of the architect. We architects design projects through successive layers, depending on the

issues that interest us at the time: society, the landscape, the city, the space, urban development or budgetary limitations, etc. And all this builds a map of superimposed layers, a map with a squinting view in which each layer, each analysis of the space or each analysis of the problem, from different approaches, end up producing a superimposition of non-coinciding—and therefore inaccurate—figures. The most interesting thing is to discover how architects, during the production process of a project, approach these figures until they obtain a single specific and precise figure. When figures end up taking on coinciding profiles, this usually coincides with the end of the construction.

For Luis and me, all projects arise from a permanent oscillation between ideas and things... In this permanent oscillation between ideas and things, there are certain elements, such as structure, that have a greater physicality and that, therefore, are more important when going through the successive approach of layers and figures. Structure, in its conceptual and physical condition, forms part of this set of questions that architects manage from the very beginning, and its figure tends to be independent of the other layers of

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias



Museo provincial de Arqueología y Bellas Artes de Zamora. 1992-96. Axonometría.

Museo provincial de Arqueología y Bellas Artes de Zamora. 1992-96. Croquis.

nes que el arquitecto maneja desde un primer momento, y su figura suele ser autónoma de las otras capas del proyecto. La estructura es tan potente en el sentido del material y geométrico que, cuando tienes una idea y la aplicas a una estructura, esta acaba condicionando en gran manera al proyecto.

En nuestra oficina, cada vez que iniciamos un proyecto, siempre se produce una reflexión inicial sobre la estructura, que tiene mucho peso en todo el trabajo posterior.

Nuestro interés por las estructuras, que se enraíza en la tradición de la escuela de Madrid y la naturalidad con la que el ingeniero Alfonso Gómez Gaité acomete la labor de su cálculo, ha convertido a la estructura como una figura prioritaria en el proyecto, impuesta desde el principio, y resuelta a la búsqueda de una natural relación entre arquitectura y espacio. Y eso nos lleva directamente a otros problemas que también nos interesan, como son los problemas de la seriación y el azar. En el fondo cuando uno piensa que la estructura es algo importante y que tiene una presencia muy grande en la construcción del espacio, te das cuenta de que las obsesiones personales que tienes relativas a la arquitectura: igualdad y diversidad, repetición y azar, campo y singularidad... acaban siendo aplicadas a la estructura desde el inicio del proceso.

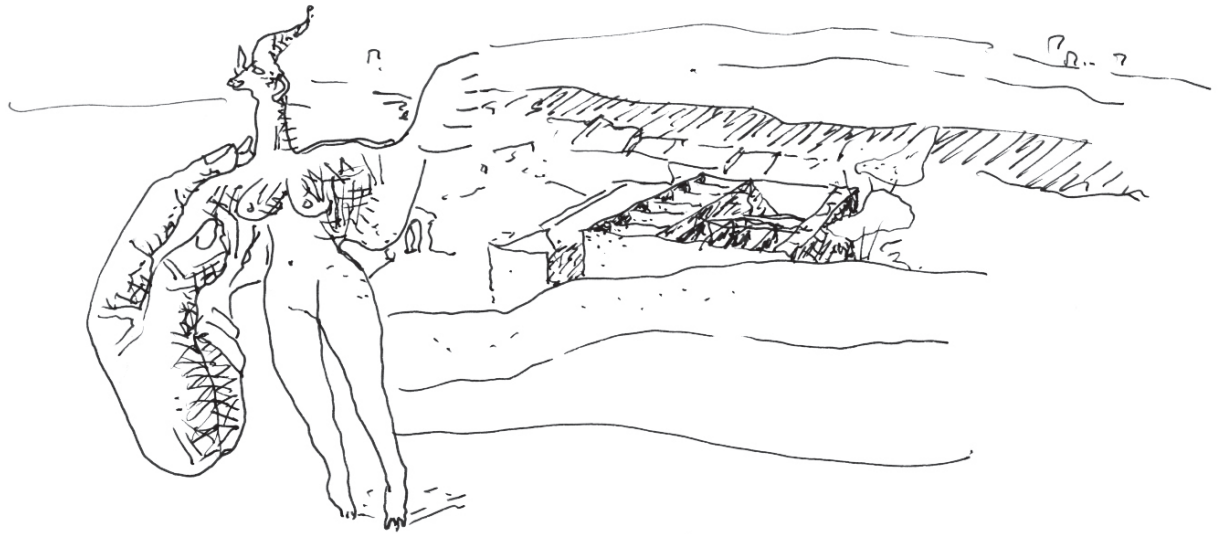
La estructura en nuestro trabajo se produce como un elemento que se optimiza a través de la repetición y la seriación, entendiendo que, aunque todas las piezas puedan ser formalmente iguales entre sí, siempre son diferentes en su forma de trabajar... cuando analizas cómo está trabajando la estructura a través de los diagramas de esfuerzos des-

cubres que cada una de las piezas acaba teniendo su propia personalidad. Así, por ejemplo, cada pilar del Museo de Colecciones Reales, que está resistiendo diferentes cargas, verticales y horizontales, de torsión y de flexión, acaba siendo un elemento que siendo igual a los otros, trabaja de forma diferente, algo similar a lo que ocurre con los pórticos en el proyecto para la "cúpula del vino" en Valbuena. Normalmente en arquitectura las estructuras se repiten, como estructuras de campo, y los sistemas azarosos acaban respondiendo a cuestiones de singularidad, de borde, o de intersección.

Invisibilidad del proceso, visibilidad de la estructura

Ese juego de figuras fruto de una mirada estrábica sobre el mundo que proyectas, que sirven para un posterior juego complejo de aproximaciones, nos deja una invisibilidad del tiempo del diálogo, de la conversación previa. Frente a esa pretendida invisibilidad queda la visibilidad de un resultado, de las anatomías de ese juego tan complejo que le ha precedido. ¿Es la estructura el elemento que permite desanudar ese juego de nudos que has ido haciendo en el proyecto, es decir, es la estructura la pista visible de ese juego invisible?

Herederos de la reivindicación de algunos aspectos teóricos de la cultura de los años sesenta, en los últimos años los arquitectos, los profesores y las escuelas de arquitectura, han vivido obsesionados con la importancia del proceso, frente al resultado. El objeto arquitectónico se ha postergado, tal



Provincial Archaeological and Fine Arts Museum. 1992-96. Sketch.

Provincial Archaeological and Fine Arts Museum. 1992-96. Axonometry.

a project. Structure is so powerful in terms of the material and geometrics that, when you have an idea and apply it to a structure, it ends up strongly influencing the project.

At our studio, every time we start a project there is always an initial reflection about the structure, which has such a strong influence on all later work.

Our interest in structures, which comes from the tradition of the School of Madrid and the natural way in which the engineer Alfonso Gómez Gaité carries out his work concerning calculations, has made structure a priority element in projects, which is imposed from the beginning and determined to search for a natural relationship between architecture and space. And this leads us directly to other problems that also interest us, such as the problems of sequencing and chance. Ultimately, when you think that structure is something important that has a very strong presence in the construction of a space, you realise the personal obsessions you have about architecture—equality and diversity, repetition and chance, discipline and originality—end up being applied to the structure from the beginning of the process.

In our work, structure is produced as an element that is optimised through repetition and sequencing, also considering that, although all the parts can theoretically be equal to each other in their form, they are always different in how they work. When you analyse how structure is working through diagrams of forces, you discover that each of the parts ends up having its own personality. This is true, for example,

of each pillar of the Museum of Royal Collections (Museo de Colecciones Reales), which resists different loads—both vertical and horizontal, of torsion and flexion—and ends up being an element that, although the same as others, works differently; something similar happens with the arcades in the project for the “Cúpula del Vino” in Valbuena. Structures are normally repeated in architecture, like field structures, and hazardous systems end up responding to questions about singularity, borders and intersections.

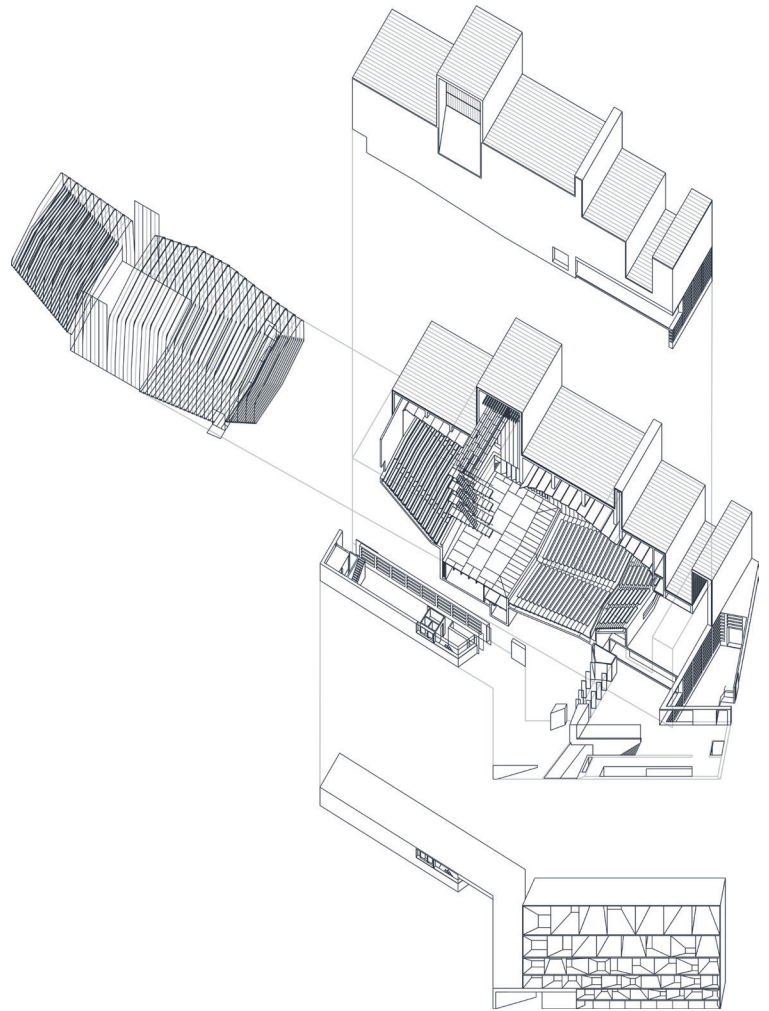
The invisibility of the process and the visibility of the structure

This set of figures resulting from a squinting look of the world that you project, which are used for a later complex set of approaches, gives us an invisibility of the time of the dialogue, of the prior conversation. Compared to that intended invisibility is the visibility of a result, of the anatomies of that complex set that preceded it. Is structure the element that makes it possible to untangle that set of knots that you have made in the project, that is, is structure the visible clue to this invisible set?

As heirs to the claim of some theoretical aspects of the culture of the 1970s, in recent years, architects, lecturers and schools of architecture have become obsessed with the importance of the process, rather than the result. The architectural object has been neglected, perhaps because of

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias



Auditorio de León. 1996-2002. Croquis.

Auditorio de León. 1996-2002. Axonometría.

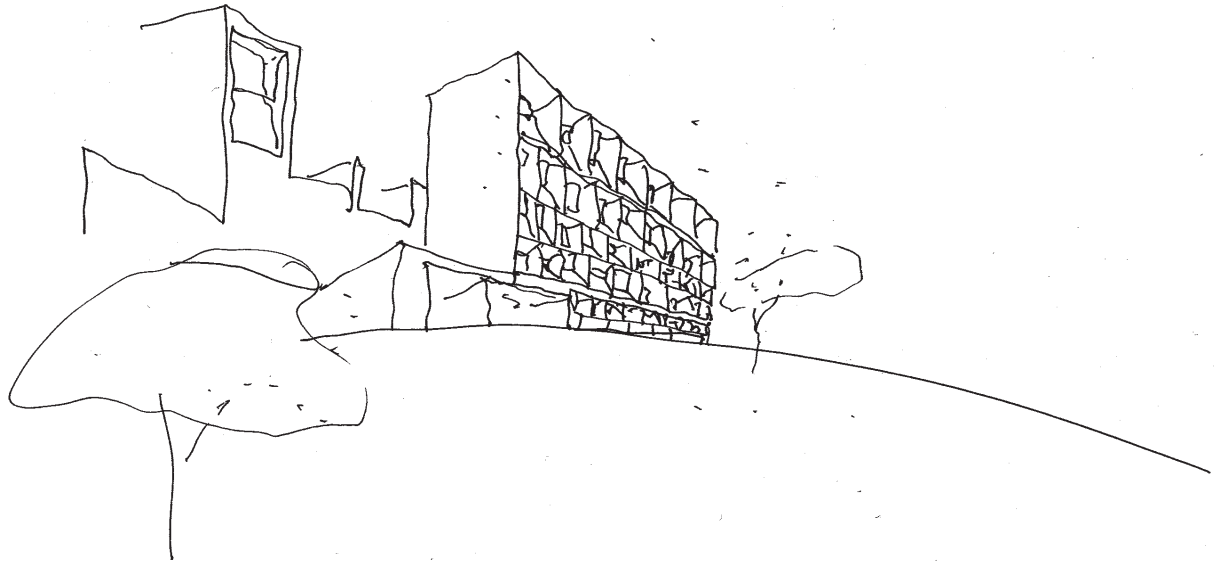
vez por su uso y abuso durante la posmodernidad, mientras que el proceso se consideraba como algo capaz de generar investigaciones, capaz de generar enfoques alternativos. Yo creo que ahora estamos en un momento de transición en el cual otra vez la reflexión sobre la historia, el modelo y la figuración, vuelve a estar en la discusión académica y en la práctica profesional, y la arquitectura oscila de forma natural entre los procesos y los objetos...

Cuando nosotros hablamos de visibilidad o invisibilidad hablamos de las dos situaciones: el proceso y el objeto. El proceso en la arquitectura como conversación ininterrumpida con la realidad, y el objeto como resultado final del proceso. "Una conversación en voz baja", no exenta de cierto sufrimiento y esfuerzo, que siempre nos gusta representar con esa imagen de Robert Doisneau en su *Séance de catch*, en la que hay dos luchadores peleándose y el árbitro está también peleando con ellos para separarlos. Cuando uno ensalza el proceso hasta límites más allá de lo razonable, acaba apareciendo una pérdida de intimidad en un proceso que necesita hacer visible el sufrimiento del proceso. A nosotros nos gusta hacer una arquitectura siempre que tenga un punto de naturalidad, y esto exige un gran esfuerzo por disolver la tensión del acto creativo. Sabemos que en todo proceso existen tensiones, pero trabajamos para que tien-

dan a desaparecer. Eso supone una cierta actitud natural con el proceso, y el resultado, en el cual solamente se expresa aquello que es capaz de ser inteligible, pero sin imponer un resultado formal "a priori", evitando con ello el artificio o la sobreactuación.

En cualquier juego de magia, por sencillo que pueda ser, lo importante es no descubrir cómo está realizado, cuál es el truco... Porque si el mago te enseña cómo hacerlo, desaparece todo el misterio. Yo creo que explicar en exceso el proceso acaba restando misterio a la arquitectura, pues sólo hay que hacer presente el proceso cuanto este permita entender el porqué se ha producido ese objeto, pero sin necesidad de presentar el trabajo y el sufrimiento para tratar de convertirlo en algo natural.

Y es que el objeto es más hermoso cuando tiene una cierta autonomía del proceso... Nos empeñamos en explicar que el objeto se produce a partir de un proceso pero, cuando el trabajo está acabado, el objeto se convierte en algo ajeno al que lo ha creado... Y surge entonces esa placentera sensación de alteridad, de alejamiento, de que el trabajo es otra cosa que no es el autor. Durante el proceso, el autor está mezclado con el trabajo, y siente una fascinación por hacer presente que es el propio autor el que está ahí en medio. Pero cuando



Leon Auditorium. 1996-2002. Sketch.

Leon Auditorium. 1996-2002. Axonometry.

its use and abuse during post-modernity, while the process has been considered as something capable of generating research, capable of generating alternative approaches. I believe that, at present, we are at a time of transition in which once again reflection about history, model and figuration has returned to academic discussion and to professional practice, and architecture oscillates naturally between processes and objects.

When we talk about visibility or invisibility, we talk about two situations: the process and the object; the process in architecture as an uninterrupted conversation with reality, and the object as the final result of the process. "A conversation in a low voice" not free from a certain amount of suffering and effort, which we always like to represent with that image of Robert Doisneau in his *Séance de Catch*, in which two fighters fight each other and the referee also fights with them to separate them. When one extols the process beyond reasonable limits, the result is a loss of intimacy in a process that needs to make the suffering of the process visible. We like to design architecture that always has a point of naturalness, and this demands a great effort in order to dissolve the tension of the creative act. We know that there are tensions in all processes, but we work to make them disappear. This entails a certain natural

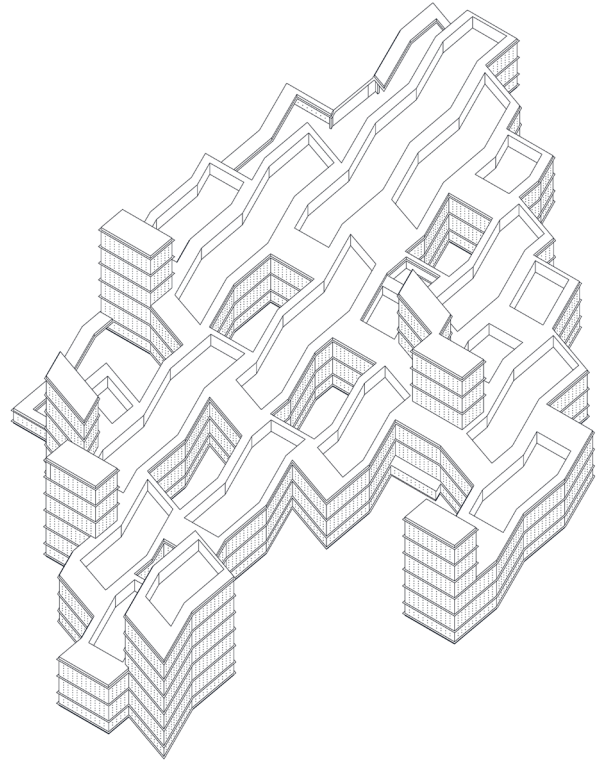
attitude to the process and the result—in which only what is capable of being understood is expressed—but without imposing an "a priori" formal result, thereby avoiding artifice or overacting.

In any magic trick, no matter how simple, the important thing is not to discover how it is done, what the trick is. Because if the magician shows you how to do it, all the mystery disappears. I believe that excessively explaining the process ends up removing the mystery from architecture, because it is only necessary to consider the process when it enables you to understand why the object has been produced, but with no need to present the work and suffering in an attempt to turn it into something natural.

And the thing is that the object is more beautiful when it has a certain independence from the process. We take care to explain that the object is produced based on a process, but, when the work is done, the object becomes independent of its creator. And that is how the pleasant feeling of otherness arises—a feeling of separation, of the work as something different from the author. During the process, authors are mixed with the work and they feel a fascination in thinking that they themselves are there, in the heart of it. However, when the work is finished, objects no longer agree with

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias



Museo de Arte Contemporáneo de León. 2001-2004. Axonometría.

Museo de Arte Contemporáneo de León. 2001-2004. Croquis.

se finaliza el trabajo, los objetos ya no coinciden con el autor, y en ese momento las obras dejan de pertenecer a los autores y pasan a pertenecer a las personas que las usan, a las personas que las disfrutan. Es por ello que es muy interesante entender esa disociación entre proceso y objeto como la búsqueda de una cierta naturalidad, y a la vez una búsqueda de la autonomía del objeto, haciendo desaparecer al autor, haciendo que el autor y sus ideas se conviertan en invisibles.

Es interesante recordar a Heidegger cuando decía que los críticos, o simplemente los que conversaban con las obras de arte, eran “los guardianes de las obras”. Yo creo que interpretar los edificios como nosotros los veamos, es algo absolutamente necesario y muy sano. Muchas veces la crítica y la disciplina arquitectónica no te permiten hablar de un edificio deconstructivista, en términos de composición. Pero realmente todo edificio deconstructivista tiene composición, por mucho que se empeñen ellos en que el proceso de deconstrucción ha sido lo importante y el objeto no tiene importancia. Porque la realidad es que, nos guste o no nos guste, el objeto se convierte en algo autónomo que, al analizarlo cualquier “guardián” lo mantiene vivo. El análisis, la visión y la interpretación es lo que hace que los objetos permanezcan vivos.

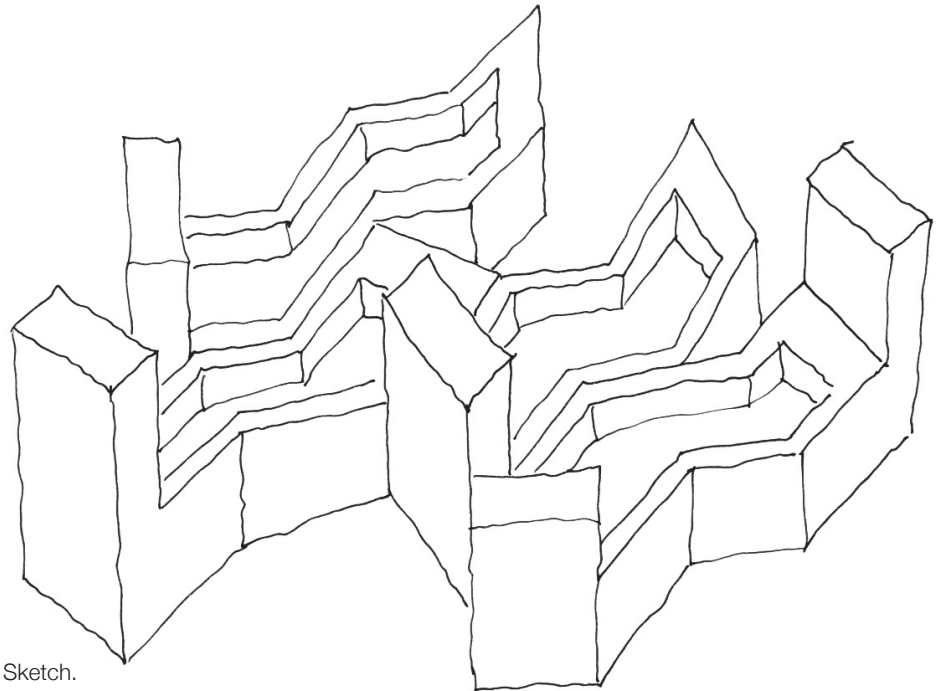
Y eso tiene que ver también con esta condición de la anatomía primitiva, de la anatomía de las cuestiones primitivas. En el fondo cuando uno encuentra una arquitectura que no sabemos quién la ha producido ni porqué se ha producido, eso no

quiere decir que no nos pueda interesar y que no pueda ser analizada. Por ejemplo, al leer los diferentes artículos científicos que, durante más de un siglo, han tratado de comprender la estructura prehistórica de Stonehenge, descubres con sorpresa que la explicación del conjunto es cambiante, y está condicionada por criterios en constante evolución... y es que los guardianes de la obra acaban interpretando el monumento, interpretando el objeto de una manera diferente en función de cuestiones contingentes... ¡Esto es tremendamente excitante!

Y es que, desde mi punto de vista, es muy hermoso descubrir que el proceso pertenece al autor y cuando el objeto se materializa, éste deviene en algo completamente ajeno al propio autor... es decir, nos pertenecen nuestros actos, nuestra vida, pero no lo que producimos...

En esa autonomía final del proyecto, ¿cuáles son los mecanismos de presentación y relación de la obra como objeto con el paisaje, con quien lo habita o simplemente le merodea? ¿Cuáles son sus mecanismos de mirar y de ser mirado?

Nosotros trabajamos esa condición de la arquitectura en que la forma podría ser algo ajeno a la propia idea... y de hecho lo es. Las ideas más hermosas son aquellas que no presuponen una forma. Si tú dices voy a hacer un edificio cuadrado, pues podrás trabajar para que sea más o menos cuadrado, pero no hay mucho más... Sin embargo, si se acomete un proyecto a partir de conjunto de reglas que permiten es-



Leon Museum of Contemporary Art. 2001-2004. Sketch.

Leon Museum of Contemporary Art. 2001-2004. Axonometry.

the author and that is when works cease to belong to their authors and start to belong to the people that use them, to the people that enjoy them. That is why understanding this disassociation between the process and the object as the search for a certain naturalness—and also a search for the independence of the object, making authors disappear, making authors and their ideas invisible—is very interesting.

It is useful to remember Heidegger when he said that critics, or simply those who discussed works of art, were “the guardians of the works”. I believe that interpreting buildings as we see them is something absolutely necessary and very healthy. Very often, criticism and architectural discipline do not allow talks about a deconstructivist building, in terms of composition; but all deconstructivist buildings really have a composition, no matter how much stress is laid on the process of deconstruction as the important point and the object as not important. Because the reality is that, whether we like it or not, the object becomes something independent that, when analysed by any “guardian”, is kept alive. Analysis, vision and interpretation are what make objects stay alive.

This is also related to this condition of primitive anatomy, of the anatomy of primitive questions. Ultimately, when we see a piece of architecture and we do not know who has produced it or why it has been produced, this does not mean that it cannot interest us and cannot be analysed. For

example, when reading various scientific articles that, for over a century, have attempted to understand the prehistoric structure of Stonehenge, we surprisingly discover that the explanation of the structure is changeable and influenced by criteria in constant evolution...and the thing is the guardians of the works end up interpreting monuments, interpreting objects differently depending on possible questions. This is tremendously exciting!

I find very appealing to discover that the process belongs to the author and when the object materialises, it becomes something completely foreign to the author, that is, our acts, our lives, belong to us, but not what we produce.

In that final independence of the project, what are the mechanisms to present and relate the work as an object in the landscape, with the people who inhabit it or simply are around it? What are its mechanisms for looking and being looked at?

We work that condition of architecture in which the form could be something different from the idea itself, and, in fact, it is. The most beautiful ideas are those that do not presuppose a form. If you say that you are going to build a square building, you can then work so that it is more or less square, but there's not much more. However, if you undertake a project based on a set of rules that make it possible to establish a system of geometrical and constructive relationship between the elements, there is no

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias

tablecer un sistema de relación geométrica y constructiva entre los elementos, ya no hay una prescripción formal que limite el resultado. Durante el proceso se irá descubriendo qué mecanismos estructurales, qué mecanismos formales van estableciendo relaciones entre ideas y figuras... y eso producirá sistemas y producirá repeticiones.

A nosotros nos gustaría hacer una arquitectura que tuviera autonomía y que a su vez fuera capaz de insertarse en el mundo con una cierta naturalidad. La naturalidad no implica una reflexión o una referencia directa formal, sino una cierta naturalidad como elemento que hacen los hombres para los hombres y con los hombres.

A Luis y a mí nos gustaba mucho hablar sobre el “ver y verse” de Ortega y Gasset... Ortega se refería fundamentalmente a los teatros, y los espacios de representación, donde la gente va a ver a otra gente, pero también a ser visto. Los lugares sociales acaban teniendo esta relación del “ver y verse”. Pero si uno lo extrapola a la arquitectura, a la ciudad o al paisaje, hay dos tipos de arquitectura: una que nace para ser vista y que tiene una vocación de visibilidad; otra que en realidad se produce para mirar, mirar para ver las cosas de otra manera, para conocer las cosas desde otro punto de vista. Para nosotros es importante que sea el edificio con sus habitantes el que mira hacia fuera. Esto, en realidad no es nada moderno. Ya lo decía Chueca Goitia cuando en su maravilloso ensayo “Los invariantes castizos de la arquitectura española”, en el que analizaba cómo la tradición de la arquitectura española, es una tradición de arquitectura introspectiva, que se produce siempre de dentro hacia fuera, que se cierra al exterior para priorizar la vida interior y que irradia hacia el exterior. Cuando hablamos de esta arquitectura introspectiva estamos pensando, evidentemente, en la arquitectura hispano-musulmana, en la Mezquita de Córdoba y en la Alhambra de Granada, estamos pensando en tantos edificios de la tradición hispano-musulmana, que en el fondo están enraizados en el ADN de la arquitectura española, una arquitectura que es muy diferente a la que hacen actualmente los arquitectos centroeuropeos, americanos o asiáticos.

Anudar los tiempos

En tus proyectos es fácil ver otro tiempo, incluso ver otra velocidad del tiempo que no es ajeno a la realidad. El proyecto se presenta como un ejercicio en el que hablas de restañar el tiempo y del que resulta una arquitectura claramente intimista. Una arquitectura que protesta frente a las arquitecturas de los tiempos rápidos, que

se escenifican en un tiempo también rápido. Tus obras plantean entonces una necesidad de medir y anudar tiempos. ¿La arquitectura es capaz de medir ese tiempo, somos capaces de modificar el tiempo frente a un tiempo que nos rodea y que a veces no es el que quisiéramos o el que proponemos?

Desde luego podríamos empezar con que el tiempo, del que no sabemos casi nada, pues como ya decía San Agustín “si no me lo preguntas lo sé, pero si me lo preguntas no lo sé”.... Muchas veces hemos dicho que nos interesa más la arquitectura que esté relacionada con el tiempo que con el espacio. En el fondo el espacio acaba definiéndose como un parámetro del tiempo, como una parte del tiempo. Porque el tiempo impregna la totalidad de los procesos de arquitectura, tanto en su definición, como en la construcción, como en su uso y envejecimiento. Y esto también es algo que hace que la arquitectura sea algo radicalmente próximo a los hombres y a la naturaleza.

Nosotros entendemos que el tiempo es un verdadero material de construcción de la vida y de la arquitectura. Es un material de construcción que durante el proceso de pensar la arquitectura se diversifica en el tiempo de conversación, el tiempo de hablar con los clientes, el tiempo de que las cosas vayan fluyendo y vayan encontrando su lugar y acaben encontrando una cierta sencillez comprensible por todas las personas. Ese tiempo es el momento de anudar los tiempos de las estructuras, los tiempos de las instalaciones, los tiempos de los problemas urbanísticos, de los clientes, de las obsesiones.

Y es que es muy hermoso comprobar que las obsesiones de los clientes también tienen que ver con el tiempo. Nosotros hemos descubierto que hay dos tipos de clientes, uno que quiere que no le cambies y otro que quiere que le cambies. Uno que quiere que le des lo mismo que tienen, “yo vivo en esta casa y yo quiero que me hagas una igual, porque yo quiero una más grande y mas hermosa pero igual” porque en el fondo quiere que cada espacio, que cada relación con su realidad sea igual a lo que tenía. Y hay otro tipo de cliente que aprovechan la oportunidad de hacer una nueva casa, para descubrir nuevas formas de entender el espacio y por lo tanto nuevas formas de habitar. Esa persona que te está pidiendo una casa y a la vez te está diciendo “quiero ser diferente”, requiere mucho tiempo.

Luego está el tiempo del proceso de construcción, que es fascinante... Desde nuestra formación politécnica, es sorprendente para los arquitectos españoles comprobar cómo fuera de España muchos arquitectos han renunciado al tiempo de

longer a formal prescription that limits the result. During the process, we will discover what structural mechanisms, what formal mechanisms, are establishing relationships between ideas and figures...and this will produce systems and repetitions.

We would like to design an architecture with autonomy that is also capable of being included in the world with a certain naturalness. Naturalness does not mean a direct formal reflection or reference, it means a certain naturalness as an element that people make for people and with people.

Luis and I used to like talking a lot about the “see and be seen” of Ortega and Gasset. Ortega was basically referring to theatres, to performance spaces, where people go to see other people, but also to be seen. Social spaces end up having this “see and be seen” relationship. But if you extrapolate this to architecture, to cities or to landscapes, there are two types of architecture: one that is conceived to be seen and that tends to have visibility, and another that, in reality, is produced to look, to look in order to see things differently, to discover things from another point of view. For us, it is important for buildings and their inhabitants to look towards the outside. This, in reality, is nothing modern. This was said by Chueca Goitia in his marvellous essay “The Authentic Invariables of Spanish Architecture”, in which he analysed how the tradition of Spanish architecture is a tradition of introspective architecture, which always takes place from the inside out, which is closed from the outside to prioritise internal life and then irradiates towards the outside. When we talk about this introspective architecture, we are thinking, evidently, of Hispanic-Muslim architecture, of the Mosque of Cordoba and of the Alhambra in Granada; we are thinking of many buildings from the Hispanic-Muslim tradition that are ultimately established in the DNA of Spanish architecture, an architecture that is very different from that being designed by Central European, American or Asian architects.

Knotting times

(Int.): In your projects it is easy to see another time, even to see a pace of time that is not separate from reality. The project is presented as an exercise in which you talk about stopping time and that produces a clearly intimate architecture. A type of architecture that protests against architectures from fast times, which

are also built in a fast time. Your works raise a need to measure and knot times. Is architecture capable of measuring that time? Are we capable of changing time when we face a time that surrounds us and that, sometimes, is not the time we would like or we would propose?

Of course we could start with time, about which we know almost nothing, because, as Saint Augustine said “if you do not ask me, I know it; if you ask me, I do not know”. We have often said that we are more interested in architecture that is related to time than to space. Ultimately space ends up being defined as a parameter of time, as a part of time. Because time permeates all the processes of architecture, both in their definition and in their construction, use and aging. And this is something that makes architecture something radically close to people and to nature.

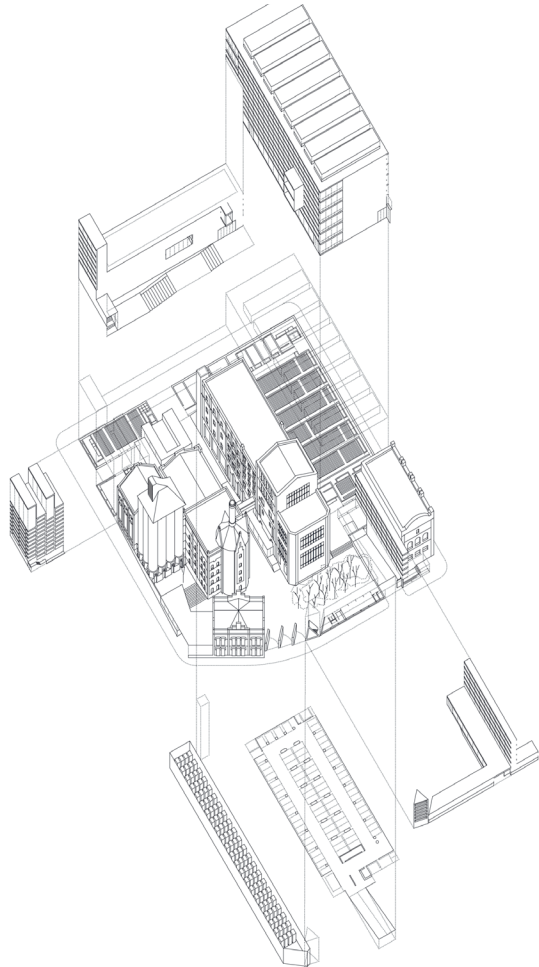
We understand that time is a true construction material for life and for architecture. It is a construction material that during the process of designing architecture becomes diversified in the time used for conversation, the time used for speaking to clients, the time for things to flow and find their place and end up acquiring a certain simplicity that is understandable to all people. This time is the right moment to knot the times of the structures, the times of the facilities, the times of the urban planning problems, of clients, of obsessions.

And it is wonderful to see that the obsessions of clients are also connected to time. We have discovered that there are two types of clients: those who do not want you to change it and those who do. Those who want you to give them the same as they have “I live in this house and I want you to build me one that is the same, because I want a bigger and more beautiful house but the same” because, ultimately, they want every space, every relationship with its reality to be the same as they had. And there is another kind of client who use the opportunity to build a new house, to discover new ways of understanding space and, therefore, new ways of living. These people who ask you for a house and also tell you “I want to be different” require a lot of time.

Then, there is the time of the construction process, which is fascinating. From our polytechnic training, seeing how outside of Spain many architects have sacrificed the time of construction is surprising for Spanish architects. In many

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias



Archivo y Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid en la antigua fábrica de cervezas El Águila. 1996-2002. Axonometría.

Archivo y Biblioteca Regional de la Comunidad de Madrid en la antigua fábrica de cervezas El Águila. 1996-2002. Croquis.

la construcción. En muchos lugares del mundo, los arquitectos trabajan en procesos muy reglados, muy segmentados, en los cuales los autores aparecen en un momento y tienen que ser capaces de producir un proyecto que produzca una imagen clara, que luego pasa a una empresa consultora que lo desarrolla y a una empresa constructora que lo construyen, sin la participación del arquitecto que lo ha proyectado... Una forma de producir arquitectura deshumanizada y rápida, en la que nosotros no estamos interesados en absoluto.

A nosotros nos interesa esa arquitectura lenta, que se produce con calor, con dolor, con sufrimiento, con tiempo... que no quiere renunciar en absoluto a la construcción. Y tanto nos interesa ese lento discurrir de los procesos de producción de la arquitectura que a menudo lo forzamos... Por ejemplo, en nuestro trabajo, la obsesión por construir con hormigón in situ tiene que ver con el placer de disfrutar de ver cómo el edificio crece lentamente y cómo la estructura se hace poco a poco. Y en ese lento proceso se va descubriendo cómo las cosas se van construyendo, como se manifiestan las huellas del ser humano en cada tabla que se pone, como se disfruta con el descubrimiento de ese pequeño error de encofrado, una tabla suelta que produce un extraño en el hormigón... que el primer día te inquieta, que el segundo lo aceptas... y

que a los diez años aprecias como el momento más humano de la estructura...

Y todo esto te hace entender que el tiempo dilatado afecta también a la imperfección, que es algo que esta sociedad contemporánea tiene totalmente abandonada. ¡La imperfección es algo maravilloso! En el fondo cada vez me interesa más la imperfección... la imperfección en la arquitectura, la imperfección en la vida, la imperfección en el arte... Ese lento pasar, ese lento trabajo de la estructura con sus errores, con sus problemas... te vas dando cuenta que todo tiene que ver con las limitaciones del ser humano y acaba haciendo que los edificios tengan mucha vida. En la imperfección y en su expresión encuentras una belleza que en mucha arquitectura contemporánea, acelerada y deshumanizada, no existe porque está hecha deprisa, construida deprisa y, probablemente, demolida deprisa.

Esta arquitectura que emerge en procesos independientes al momento del contexto, del tiempo, de la técnica... inevitablemente surge en un tiempo sin tiempo, en una cierta atemporalidad...

Yo creo que esto también es interesante. En esa vocación que tenemos de hacer una arquitectura que tenga un cierto alejamiento de las modas de último momento, de las tenden-



Community of Madrid Archive and Regional Library in the former El Aguila brewery. 1996-2002. Axonometry.

Community of Madrid Archive and Regional Library in the former El Aguila brewery. 1996-2002. Sketch.

parts of the world, architects work in closely regulated processes, very segmented, in which authors appear for a moment and have to be able to produce a project that gives a clear image, which then goes to a consultant company that develops it and to a construction company that builds it, without the participation of the architect who designed it. This is a dehumanised and rapid way of producing architecture in which we are not interested in the slightest.

We are interested in slow architecture, which is produced with heat, with pain, with suffering, with time, which does not wish to sacrifice construction at all. And we are so interested in this slowness of the production processes of architecture that often we force it. For example, in our work, the obsession with building using concrete on site is connected with the pleasure of enjoying seeing how a building grows slowly and how the structure is made bit by bit. And in this slow process, we discover how things are built, how the footprints of human beings show themselves on every plank put into place, how to enjoy the discovery of a small mistake in the framework, a loose board that produces a strange effect in the concrete...on the first day it worries you, on the second day you accept it...and, in ten years, you appreciate it as the most human moment of the structure.

And all of this makes you understand that extended time also affects imperfection, which is something that modern society has completely abandoned. Imperfection is a wonderful thing! Deep down, I am increasingly interested in imperfection...imperfection in architecture, imperfection in life, imperfection in art... This slowness of time, this slow work on structures with their mistakes, with their problems, make you realise that everything is connected to the limitations of human beings and end up filling buildings with life. In imperfection and its expression you find a beauty that in much of contemporary architecture—accelerated and dehumanised—does not exist, because it is designed in a hurry, built in a hurry and, probably, demolished in a hurry.

This architecture that emerges in processes that are independent from the moment of the context, of the time, of the technique, inevitably appears in a time without time, in a certain timelessness...

I think that this is also interesting. In this vocation of making an architecture that has a certain independence from the latest fashions, from trends or from the loudest concerns of young architects, we wish to construct an architecture that you can return to and enjoy twenty-five years later.

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias

cias o de las inquietudes más activas de los jóvenes arquitectos, nosotros queremos construir a una arquitectura de la que puedas volver a disfrutar veinticinco años después... Cada vez que me acerco al Museo de Zamora, veinticuatro años después de terminar la obra, me sorprende pensando: “esto lo podría haber construido ahora... incluso me gustaría mucho construirlo ahora”. Ese alejamiento en el tiempo acaba otorgando a la arquitectura una cierta condición atemporal. Una condición que yo creo es muy intensa en arquitectura, porque está bien que los edificios se puedan fechar, pero también está bien que haya edificios que sean como rocas, como árboles... atemporales.

Dar con el lugar, dar lugar al lugar

En tu obra descubrimos proyectos que “dan con el lugar”, por ejemplo el Museo de Colecciones Reales. Frente a éstos hay otros que nacen para “dar lugar al lugar”, es decir, tienen la ambición de hacer emerger un lugar que antes no había, por ejemplo el Musac. En esta división de tu obra, distinguimos estructuras que cuando “dan con el lugar” parecen hablar de un tiempo primitivo y, estructuras que cuando deben “dar lugar al lugar” parecen promotoras de un tiempo nuevo. ¿Hay tipos de lugares? ¿Hay tipos de estructuras de acuerdo a esos lugares? ¿Hay estructuras que negocian con el pasado y estructuras que negocian con lo que ha de venir?

Sí, efectivamente está bien visto. Yo creo que Colecciones Reales es quizá la obra que más se pega a la tierra, a la topografía del lugar, a la ciudad... es como una especie de organismo que se agarra y se mimetiza con lo que existe para acabar ajustándose al territorio. Y es que, en nuestro trabajo, hay edificios que tratan de ajustarse al lugar, como son Colecciones Reales, el hotel Atrio en Cáceres, o el Museo de Zamora, y otros que tienen una vocación de construir un lugar específico como es el Musac, el Auditorio de León, o el Ayuntamiento de Lalín. Tanto los que se ajustan al lugar, como los que construyen lugar se basan en lo que a nosotros nos gusta denominar el “concepto ampliado del contexto”. Cuando nosotros empezamos a hablar de esto en los noventa, planteado a partir del “concepto ampliado del arte” enunciado por Joseph Beuys, lo que queríamos poner sobre el tablero de juego era una tercera vía de trabajo que aunara la arquitectura contextualista, derivada del neo-realismo italiano, y la objetualista, derivada del postestructuralismo. Nosotros siempre hemos tratado en todo nuestro trabajo de conciliar la idea de la construcción del ob-

jeto, con una cierta autonomía, y la integración en el contexto entendido este como campo ampliado que abarca cuestiones más allá de las meramente físicas o estilísticas... o lo que es lo mismo, para nosotros “todo es contexto”.

De esta forma nuestra arquitectura se mueve en una oscilación permanente entre la obsesión por crear un nuevo objeto y la necesidad de atender a un contexto. En ese sentido siempre me gusta referirme al pensador pragmatista Richard Rorty, que establecía que en el éxito se produce a partir de la coincidencia accidental de la confrontación de las obsesiones privadas y las necesidades públicas. Las obsesiones privadas acaban produciendo objetos o procesos, mientras que las necesidades públicas establecen vínculos con los lugares, con la sociedad, con las personas.

Así por ejemplo, hablar del Museo de las Colecciones Reales es hablar del tiempo, de la historia de la ciudad, del origen de Madrid. Justo donde el museo se recuesta, existía una plataforma elevada treinta metros sobre el río Manzanares en la que se asentaba la antigua Alcazaba hispano-musulmana, la Almudaina, la Medina, el posterior Alcázar cristiano, con todas las transformaciones y ampliaciones a las que se vio sometido, el Palacio Real de Sachetti, la ampliación de Sabatini, las intervenciones de Segarra y Repulles, etc. Es pues un lugar tremendamente cargado de contenido geográfico, que luego con el tiempo se arma de simbolismo e historia. Es interesante constatar que la pequeña fortificación hispano-musulmana constituye el verdadero origen de la ciudad de Madrid, manteniéndose, desde su inicio en un punto tangencial a la Medina. A lo largo de los años, Madrid crece hacia el Este desde ese punto, situado al Oeste de la ciudad, por medio de un conjunto de recintos sucesivos que se mantienen tangentes al Alcazar y el Palacio Real. Y eso es una cosa que dota a ese lugar de un carácter simbólico, como representación del origen de Madrid, del origen de la monarquía española, como origen de la capitalidad del estado, y a la vez de su final... en términos turísticos: la mejor postal de Madrid.

Desde el concepto ampliado del contexto, el lugar no sólo está cualificado por los objetos arquitectónicos que se asientan en él, el Palacio Real y la Almudena, si no que abarca la condición geográfica del lugar, su condición simbólica, la memoria de los ciudadanos, y el tiempo... y ya no hablamos solamente de los dieciocho años en los que hemos estado trabajando en el proyecto del museo, sino que hay que hacer referencia a los ochenta y dos años desde el decreto para la construcción del Museo de Armas y Carruajes de la II República en 1936, o doscientos años antes, con el inicio de la cons-

Every time I visit Zamora Museum, twenty-four years after finishing the work, I surprise myself by thinking: “I could have built this now...I’d even really like to build it now”. This separation over time ends up giving architecture a certain timeless condition. A condition that I believe is very intense in architecture, because it is good that buildings can be dated, but it is also good for there to be buildings like rocks, like trees...timeless.

Finding the place, giving a place to the place

In your work, we discover projects that “find the place”, for example the Museum of Royal Collections. In contrast to these, there are others that are conceived to “give a place to the place”, that is, their objective is to make a place emerge that did not exist before, the Museum of Contemporary Art of Castile and León (MUSAC), for example. In this division of your work, we distinguish structures that, when they “find a place”, seem to speak of a primitive time, and structures that, when they have to “give a place to the place”, seem to promote a new time. Are there types of places? Are there types of structure according to these places? Are there structures that negotiate with the past and structures that negotiate with what is to come?

Yes, of course, this is well accepted. I believe that the Museum of Royal Collections is perhaps the work that is most closely connected to the land, to the topography of the place, to the city; it is like a kind of organism that grabs and copies what exists in order to ultimately adapt to the area. And the fact is that, in our work, there are buildings that attempt to adapt to places—such as the Museum of Royal Collections, the Atrio Hotel in Cáceres, or Zamora Museum—and others that attempt to construct a specific place—such as the MUSAC, León Auditorium or the Town Hall of Lalín. Both those that adapt to a place and those that build a place are based on what we like to call the “extended concept of context”. When we started to talk about this in the 1990s, based on the “extended concept of art” defined by Joseph Beuys, what we wished to propose was a third working option that would combine contextualist architecture derived from Italian neo-realism, and objectivist architecture derived from post-structuralism. In our work, we have always attempted to reconcile the idea of the construction of the object—with

a certain independence—and integration in context—understood as an extended field that includes questions beyond merely physical or stylistic questions—in other words, for us “context is everything”.

Therefore our architecture is constantly oscillating between an obsession to create a new object and the need to consider a context. In this regard, I always like to cite the pragmatic thinker Richard Rorty, who established that success is produced based on the accidental coincidence of the confrontation of private obsessions and public needs. Private obsessions end up producing objects or processes, while public needs establish connections with places, with society, with people.

Therefore, talking about the Museum of Royal Collections, for example, is talking about time, about the history of the city, about the origin of Madrid. Near the area where the museum lies, there used to be a platform raised thirty metres above the Manzanares river that housed the ancient Hispanic-Muslim Alcazaba, the Almudaina, the Medina and the later Christian Alcázar Palace, with all the transformations and extensions it was subject to—the Sachetti Royal Palace, the extension by Sabatini, the work by Segarra and Repulles, etc. The place is, therefore, tremendously loaded with geographical content, which then acquires, over time, symbolism and history. It is interesting to see that the small Hispanic-Muslim fortification constitutes the true origin of the city of Madrid, being kept, since its beginning, at a tangential point from the Medina. Over the years, Madrid grew towards the east from this point, located at the west of the city, through a series of successive sites that were kept at a tangent to the Alcázar and the Royal Palace. And this is one thing that gives this place its symbolic character, as a representation of the origin of Madrid, of the origin of the Spanish monarchy, as the origin of its status as capital of the country, and, in turn, of its end. In tourist terms: the best postcard of Madrid.

From the extended concept of context, the area is not only defined by the architectural objects that stand there—the Royal Place and the Almudena Cathedral—it also contains the geographical condition of the place, its symbolic condition, the memory of city dwellers, and time...and now we are not talking just about the eighteen years that we have been working on the museum project, we are referring to the eighty-two years since the decree ordering the construction of the Museum of Arms and Carriages (Museo de Armas y Carruajes) by the 2nd

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias

Atrio. Hotel en la Plaza de San Mateo de Cáceres. 2005-2010. Croquis.

Museo de Colecciones Reales en Madrid. 2002-2015. Croquis.

trucción del Palacio Real en 1736... En el fondo, al construir en este increíble lugar nos sentíamos herederos de una larga tradición de constructores que con cierta condición anónima, han ido interviniendo ahí al servicio de la idea de una ciudad... Una ciudad que se crea en un lugar que no hay prácticamente nada alrededor, excepto el río Manzanares... una imposición del ser humano que dota de carácter a una pequeña villa, que luego acaba siendo una gran capital, en la que nuestro trabajo se enlaza con la historia, como lenguaje colectivo, y con la memoria, como lenguaje individual... El concepto ampliado del contexto ya no se remite solamente a una interpretación del lugar contemporáneo, sino que abarca aquello que ya no existe pero existió, aquello que ya no vemos pero que podríamos recordar... y eso es precisamente lo que hace que sea un edificio muy anclado al lugar, cuya fuerza reside en valores que van más allá de su forma o su materialidad.

Por el contrario, cuando hablamos del Musac o del Ayuntamiento de Lalín estamos hablando de estructuras que construyen un lugar en situaciones periféricas de la ciudad. Tanto León como Lalín son ciudades que han crecido de dentro a fuera: León es una ciudad histórica, que crece a partir del establecimiento de la Legio VII romana... crece a partir de un campamento romano, siguiendo el modelo de las ciudades de colonización romanas, con un centro establecido a priori, y cuyo crecimiento en el medioevo se produce de forma concéntrica sobre las permanencias de la ciudad romana. Y en el extremo Noroeste de la ciudad, ya casi en su periferia, en un inhóspito no-lugar había que construir un centro de arte que debía establecer una nueva centralidad, un nuevo polo de atracción que sirviera para consolidar y conectar esta parte de la ciudad. La interpretación ampliada de este contexto desestructurado nos llevó a pensar en la necesidad de construir un nuevo lugar abierto al barrio, y

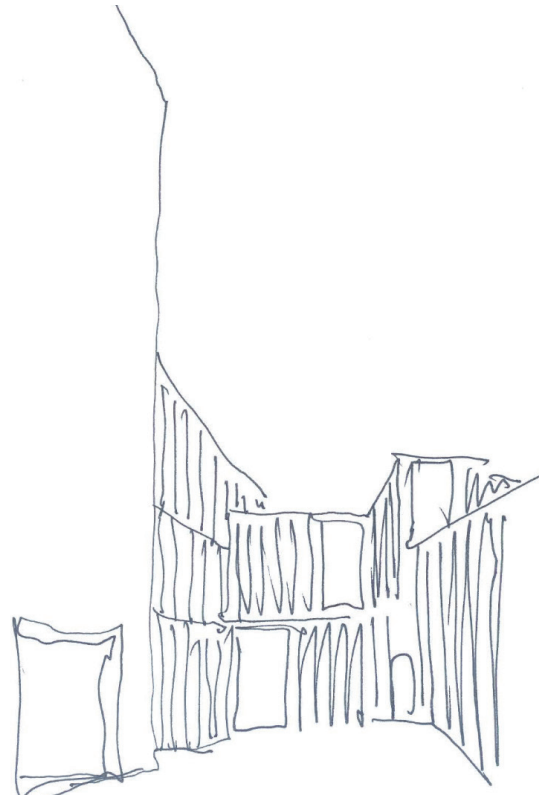
capaz de catalizar una cierta identificación colectiva, a partir de la construcción de un nuevo centro de arte.

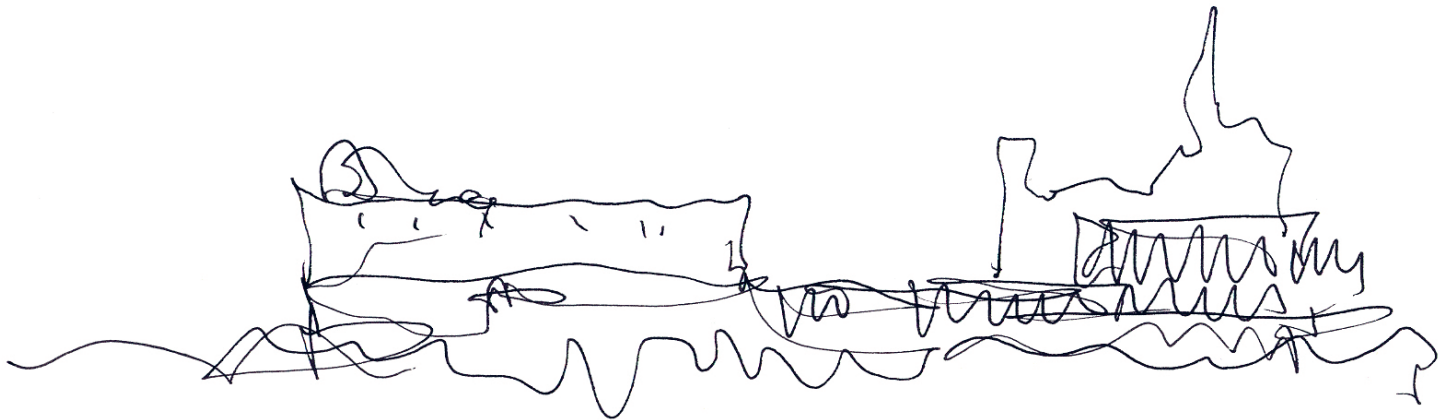
Si hablamos de la ciudad de Lalín hay que recordar que esta no tiene un origen histórico-militar, sino que se basa en el modelo de ciudad de origen comercial surgida en un cruce de caminos, donde se ubicaba un mercado temporal que servía de lugar de encuentro e intercambio en la comarca de Deza. Un gran pueblo que crece de forma concéntrica a partir de la cruz dibujada por los dos caminos en el territorio... El lugar para construir el nuevo Concello se sitúa, de una forma artificial, en el límite del término, junto a unas zonas de agricultura protegidas, donde por lo tanto ya no puede crecer la ciudad. Como en el Musac, el Ayuntamiento de Lalín se materializa en la periferia construyendo un nuevo lugar en torno a un espacio público que es cruzado por diferentes caminos... Tanto el Musac como Lalín responden a ubicaciones periféricas en las que la interpretación ampliada del contexto nos lleva a pensar que en realidad la gente lo que necesita es la construcción de un nuevo lugar de encuentro, un espacio público, abierto y plural, que pueda ser identificado socialmente.

Arquitecturas isostáticas

Frente a esa arquitectura de un tiempo pausado y un contexto ampliado, hay otros arquitectos que han renunciado o delimitado su trabajo a una simple imagen. Una imagen de la técnica que se utiliza como fenómeno, como sinónimo de una contemporaneidad que se consume en lo inmediato. ¿Hay en tu obra una revisión de la técnica o hay una conversación con la técnica o hay una necesidad de la técnica?.

Para mí la técnica, la construcción, las herramientas, la materialidad es muy importante. Es algo que está totalmente li-





Atrio. Hotel en la Plaza de San Mateo de Cáceres. 2005-2010. Croquis.

Royal Collections Museum in Madrid. 2002-2015. Sketch.

Republic in 1936, or two hundred years earlier, with the beginning of the construction of the Royal Palace in 1736... When building in this incredible place, we feel as if we are the heirs of a long tradition of builders who, with a certain degree of anonymity, have worked there at the service of the concept of a city. A city that is created in a place where there are practically no surroundings, except the Manzanares river...an imposition by human beings that gives character to a small town, that would then become a great capital, where our work is connected to history as a collective language, and with the memory as an individual language. The extended concept of context no longer refers just to an interpretation of the contemporary place, it also includes what no longer exists but existed, something that we no longer see but we could remember, and that is precisely what makes it a building strongly anchored to the location, whose strength lies in values that go beyond its form or materials.

In contrast, when we talk about the MUSAC or Lalín Town Hall, we are talking about structures that build a place in locations on the outskirts of the city. Both León and Lalín are cities that have grown from the inside out: León is a historic city, which grew based on the establishment of the VII Roman legion, grew based on a Roman encampment, following the Roman colonisation model for cities, with a centre established beforehand, and whose growth in the Middle Ages happened concentrically on the remains of the Roman city. And in the northeast edge of the city, almost on its outskirts, in an inhospitable no-place, it was necessary to build an arts centre that would establish a new centrality, a new pole of attraction that would be used to consolidate and connect this part of the city. The extended interpretation of

this deconstructed context led us to think about the need to build a new place open to the neighbourhood, capable of triggering a certain collective identification, based on the construction of a new arts centre.

If we talk about the city of Lalín, we should remember that it does not have an historic-military origin; it is based on the model of a commercial city arising from a crossing of paths, where there used to be a temporary market that was used as a meeting and trading point in the region of Deza. A large village that grew concentrically around the cross drawn in the land by the two paths. The place to build the new town hall is located, artificially, at the end of the town, next to some protected agricultural areas, where, therefore, the town could not grow. As with the MUSAC, Lalín Town Hall was built on the outskirts, building a new place around a public space that is crossed by various paths. Both the MUSAC and Lalín are a response to peripheral locations where the extended interpretation of the context leads us to think that, in reality, what the public needs is the construction of a new meeting point, a public space that is open and inclusive, that can be socially identified.

Isostatic architectures

In contrast to this architecture of a frozen time and an extended context, other architects have renounced or limited their work to a simple image. An image of the technique used as a phenomenon, as a synonym of a contemporary nature that is immediately consumed. In your work, is there a revision of technique, a dialogue with technique or a need for a technique?

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias

gado a mi formación, pero también a mi forma de colocarme en el mundo...

Las escuelas de arquitectura, tal y como las conocemos actualmente, tienen dos orígenes reconocibles: La Academia de Bellas Artes, de tradición francesa y la Escuela Politécnica, de tradición alemana. Yo creo que lo más interesante de las escuelas de arquitectura españolas es que están instaladas en una suerte de intersección de la tradición académica y la politécnica. Como es bien conocido, la Escuela de Arquitectura de Madrid estuvo integrada en la Academia de Bellas Artes San Fernando, pero en un momento determinado se integra en la Universidad Politécnica de Madrid.

Yo creo que es muy importante esto que has dicho... Cuando preguntas si nuestra obra es una revisión, es una conversación o es una necesidad, yo no puedo dejar de contestarte que nuestro trabajo trata de dar respuesta a las tres cuestiones. Cualquier proyecto acaba siendo una redefinición de la realidad... Tomando prestadas otra vez las palabras de Richard Rorty, cualquier lenguaje se construye a partir de la redefinición de las metáforas y los términos utilizados por otro lenguaje anterior. En el fondo la arquitectura tiene eso de hermoso... por mucho que creamos que estamos inventando algo, lo que casi siempre estamos haciendo es redefiniendo, revisando, reescribiendo algo que existió previamente.

Por otra parte, en nuestro trabajo, todo proyecto tiene una condición de conversación inconclusa con la realidad. El proyecto se produce como una conversación ininterrumpida con muchos agentes, algunos tienen que ver con la técnica, otros con la participación, con la sociedad, con el mundo, con la naturaleza. Y no puedes dejar de conversar con todos... para nosotros, hacer arquitectura es conversar con la sociedad, con la ciudad, con el paisaje, con la estructura, con la construcción... y también conversar con la cultura de tu tiempo, con el arte, con el pensamiento... Ese movimiento continuo, esa conversación continua, tiene que ver con la idea de que la arquitectura se produce a partir de una conversación ininterrumpida con muchos "actantes"... entre los cuales uno es la técnica.

La construcción y la estructura están absolutamente ligadas a la necesidad. Yo creo que no se puede hacer nada sin conocer bien las prestaciones técnicas que tiene cada elemento constructivo, cada elemento estructural. Dicho esto, a nosotros siempre nos ha interesado trabajar la estructura de una forma bastante elemental, bastante primitiva. Nos interesa tratar de trabajar con una arquitectura isostática... La arquitectura primitiva es arquitectura isostática, mientras la

arquitectura contemporánea es hiperestática... A nosotros nos parece que la limitación en los elementos materiales es algo que enriquece el proceso y que enriquece también al objeto. Hay gente que piensa que cuantos más elementos se procesen mejor están los proyectos. Pero nosotros pensamos al revés... nosotros pensamos que en los proyectos cabe muy poco, caben muy pocas ideas... hay que manejar una idea, un solo sistema constructivo y estructural...

A nosotros nos parece que un elemento estructural bien utilizado se puede satisfacer todas las necesidades espaciales, funcionales, de representatividad, constructivas... Y eso nos lleva a esa idea de la construcción en cierto sentido primitiva, que está muy ligada con el hormigón y con el pórtico... así ha sido nuestra arquitectura durante muchos años: una arquitectura de pórticos de hormigón que remite a una vocación de simplicidad.

En ese interés de una construcción original, de una estructura primigenia en la cual hay unos elementos verticales y unos elementos horizontales, existe un mundo infinito y muy rico. A Marcel Duchamp le fascinaba disfrutar de las infinitas posibilidades que permitía el ajedrez, a partir de un muy limitado número de piezas y reglas... de hecho Duchamp escribió un pequeño ensayo sobre ciertas partidas que se juegan limitando el número de piezas, cuyo número de posibilidades seguía siendo infinito. Es interesante constatar que en arquitectura, como en el ajedrez, se pueden reducir el número de piezas a lo mínimo necesario para seguir teniendo infinitas partidas. Y es por ello por lo que nosotros nos preguntamos, para qué trabajar con infinitos materiales, si limitando los elementos es posible jugar infinitas partidas... es posible trabajar, investigar y construir durante toda una vida.

El hormigón nos interesa por esa condición de la infinitud de las posibilidades para enfrentarse a la gravedad, al material, a la forma, al tiempo

La mayor parte de tus proyectos están claramente asentados en el suelo. Repites una y otra vez en las memorias de tus concursos y proyectos, que tus edificios tienen una intensa condición estructural. Son, como dices, de una anatomía claramente isostática. Esta condición no parece atada a una tipología o a una necesaria visibilidad, sino a una condición esencial de la propia arquitectura. Esa condición en la que dar con la anatomía y construir es lo mismo...

Recuerdo que un viejo profesor de la Escuela de Madrid me dijo un día "ten cuidado con el primer edificio que constru-

For me, the technique, the construction, the tools, the materials are very important. This is something completely linked to my training, but also to how I define myself in the world.

Schools of architecture, as we now know them, have two recognisable origins: the Academy of Fine Arts, from the French tradition, and the Polytechnic School, from the German tradition. I believe that the most interesting thing about Spanish architecture schools is that they are located at a kind of intersection between the academic and the polytechnic traditions. As we know, the School of Architecture of Madrid was integrated into the San Fernando Academy of Fine Arts, but at a certain time was integrated into the Polytechnic University (Universidad Politécnica) of Madrid.

And I consider what you said very important. When you ask if our work is a revision, a dialogue or a need, I cannot avoid answering that our work attempts to answer all three questions. Any project ends up being a redefinition of reality. Again, in the words of Richard Rorty, any language is constructed based on the redefinition of metaphors and the terms used by another previous language. Ultimately, architecture has this appeal...no matter how much we believe we are creating something, what we are nearly always doing is redefining, revising, rewriting something that existed before.

Also, in our work, all projects have the condition of an inconclusive dialogue with reality. Projects are produced as uninterrupted dialogues with many agents, some connected to the technique, others to participation, to society, to the world, to nature. And you cannot stop talking to all of them...for us, designing architecture is talking to society, to the city, to the landscape, to the structure, to the construction...and also talking to the culture of your time, to art, to thought. This continuous movement—this continuous dialogue—is connected to the idea that architecture is produced based on a continuous dialogue with many “actors”...one of which is the technique.

Construction and structure are absolutely linked to necessity. I do not believe we can make anything without knowing the technical features that each constructive element, each structural element has. That said, we have always been interested in working with structure in quite an elemental way, quite primitive. We are interested in trying to work with isostatic architecture. Primitive architecture is isostatic architecture, while contemporary

architecture is hyperstatic. We believe that the limitation in material elements is something that enriches the process and also the object. Some people think that the more elements processed, the better projects will be. But we think the opposite; we think that very little fits into projects, there is space for only a few ideas...it is necessary to manage one idea, one single constructive and structural system.

It seems to us that a well-used structural element can meet all spatial, functional, representative and constructive needs. And that leads us to this idea of construction in a certain primitive sense, which is closely linked to concrete and porticoes...our architecture has been like this for many years: an architecture of concrete porticoes that conveys a feeling of simplicity.

In this interest in original construction, in a primitive structure that includes some vertical elements and some horizontal elements, there is an incredibly rich, infinite world. Marcel Duchamp was fascinated by spotting the infinite possibilities offered by chess, based on a very limited number of pieces and rules. In fact, Duchamp wrote a small essay on certain games that are played by limiting the number of pieces and the number of possibilities continued to be infinite. It is useful to notice that in architecture, as in chess, the number of pieces can be reduced to the minimum required but still have infinite permutations. And that is why we wonder, why work with infinite materials if by limiting the elements it is possible to play an infinite number of games...it is possible to work, investigate and build all your life?

Concrete interests us because of this condition of the infinity of possibilities to deal with gravity, the material, the form, time.

Most of your projects are clearly established on the floor. You repeat again and again in the descriptions of your tenders and projects that your buildings have an intense structural condition. They are, as you say, of a clearly isostatic anatomy. This condition does not appear linked to a typology or a necessary visibility, but to an essential condition of the architecture itself. That condition in which finding the anatomy and building are the same.

I remember that an old lecturer at the School of Madrid told me one day “be careful with the first building you build, because that’s what you’ll be doing for the rest of your life”.

**ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS**

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias

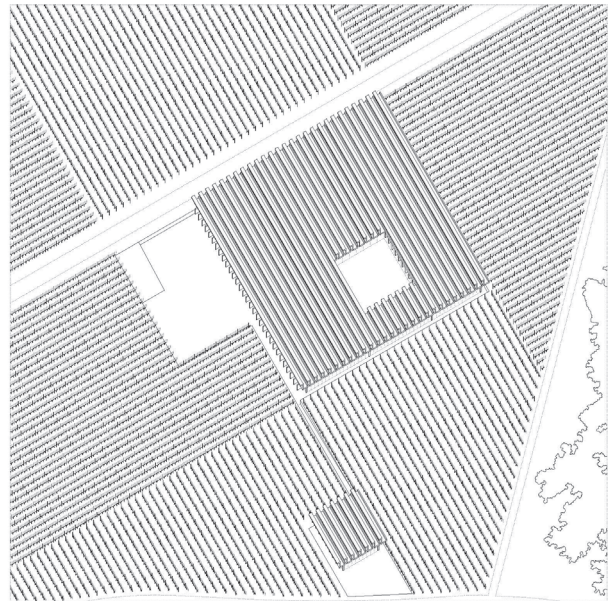
Cúpula del Vino en la ribera del río Duero. 2010. Axonometría.

Museo de Bellas Artes de Castellón. 1997-2000. Croquis.

yas, porque luego es lo que estarás haciendo toda la vida"... Para nosotros es como si en todo el trabajo de cada arquitecto puede construir una especie de familia, donde todos los proyectos tienen sus vínculos y sus desavenencias. Todos los proyectos son iguales y diferentes, pero en las diferencias, todos los proyectos acaban compartiendo genes comunes...

En el Museo de Zamora, que fue prácticamente nuestra primera obra, queríamos construir un edificio con un único material, el hormigón... un material que debía estar presente en todas las superficies, haciendo una referencia a cierto brutalismo ibérico que se desarrolló en los años sesenta. Pero, a la vez, queríamos ensayar el funcionamiento de los paramentos invertidos, con el aislamiento hacia fuera, para aprovechar la inercia térmica de los muros y las losas de hormigón. Y ese doble interés nos llevó a una cosa que nos pareció curiosa y que la hemos repetido en varias ocasiones: una construcción en la que la presencia del hormigón se manifestaba de forma obsesiva en los interiores, pero que en los exteriores se transformaba en una superficie capaz de dialogar con el entorno de una forma más natural.

Este sistema lo utilizamos posteriormente en el Museo de Castellón, en el Auditorio de León y en el Ayuntamiento de Lalín. Desde el exterior de estos edificios, uno puede ver una fachada de aluminio fundido, mármol travertino o vidrio, pero en el interior todo quiere ser hormigón blanco. Más adelante hemos sido conscientes de que esto es algo que está ligado a la Escuela de Madrid, al establecer la dicotomía entre la necesidad de que la estructura y el espacio coincidan, y que la envolvente establezca vínculos con lo que le rodea. En realidad es algo bastante elemental, pues cuando trabajas con muros



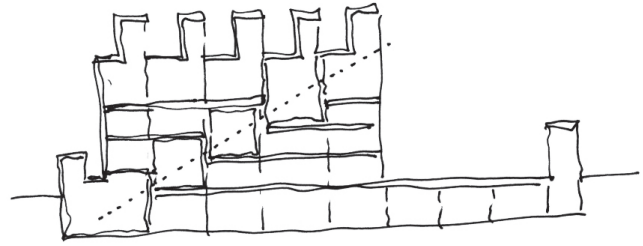
y losas de hormigón, el espacio acaba coincidiendo con la estructura, y a la vez esto permite explicar el edificio durante su construcción, lo que permite reconocer los espacios, unos tras otros, porque el espacio se corresponde directamente con esa estructura de muros y losas vistas.

Especies de arquitecturas, especies de anatomías

Ese reconocimiento del espacio en su construcción nos lleva a reconocer especies de arquitecturas y especies de anatomías. En el fondo todas están jugando en el mismo tablero. Son juegos distintos, partidas distintas... pero siempre jugando a esa estabilidad isostática, a esa razón de ser de los espacios gracias a la razón de ser de sus estructuras que ha alimentado a la Escuela de Madrid y que ésta ha exportado a otras nuevas Escuelas.

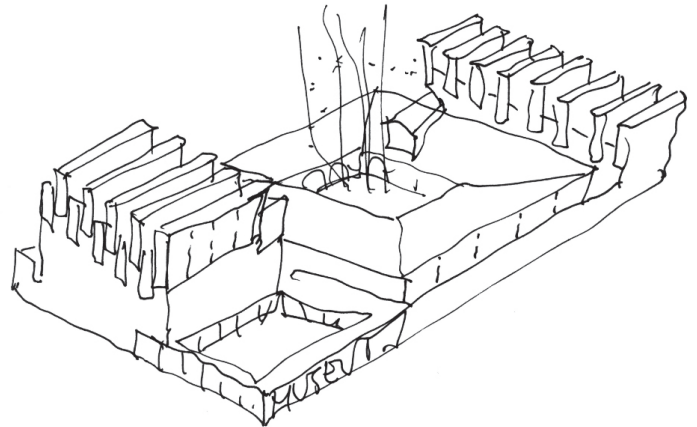
Sí, es muy interesante lo que dices. Yo creo que los arquitectos de las diferentes escuelas españolas han compartido siempre esa vocación constructiva y estructural... Sin embargo muchos jóvenes arquitectos, a la búsqueda de una aproximación a intereses menos locales, están abandonando los propios principios colectivos... triste futuro para aquellos que no reconocen su origen y sus fortalezas...

Hay que insistir en la permanencia de la arquitectura española a través de sus escuelas. Hay escuelas relativamente pequeñas, como la Escuela del Vallés, la Escuela de Zaragoza, la Escuela de Toledo, y en cierto sentido la Escuela de Navarra, que mantienen la esencia de la arquitectura española, con mayor o menor intensidad. Es parte de su futuro mantener la esencia de aquello que es su origen.



Cúpula del Vino in Ribera del Duero. 2010. Axonometry.

Fine Arts Museum, Castellon. 1997-2000. Sketch.



For us, it is as if a kind of family can be built in all the work of an architect, where all the projects have their links and differences. All the projects are equal and different, but in the differences, all the projects end up sharing common genes.

At Zamora Museum, which was practically our first work, we wanted to construct a building with just one material, concrete...a material that had to be present on all the surfaces, making a reference to a certain Iberian brutalism that developed in the 1960s. But, at the same time, we wanted to experiment with the functioning of inverted parameters, with the insulation towards the outside, to make use of the thermal inertia of the walls and the concrete slabs. And this dual interest led us to something that seemed strange and that we have repeated on several occasions: a construction in which the presence of concrete showed itself obsessively in the interiors, but that in the exteriors became a surface capable of conversing with the setting in a natural way.

We later used this system in Castellón Museum, in León Auditorium and in the Town Hall of Lalín. From the outside of these buildings, you can see a façade of cast aluminium, travertine marble or glass, but, on the inside, everything wants to be white concrete. Over time, we have become aware that this is something linked to the School of Madrid, by establishing the dichotomy between the need for the structure and the space to coincide, and for the enclosure to establish links with the surroundings. In reality, it is something quite elemental, because when you work with concrete walls and slabs, the space ends up

matching the structure and, in turn, this makes it possible to explain the building during its construction, which makes it possible to recognise spaces, one after another, because the space relates directly to this structure of visible walls and slabs.

Types of architecture, types of anatomies

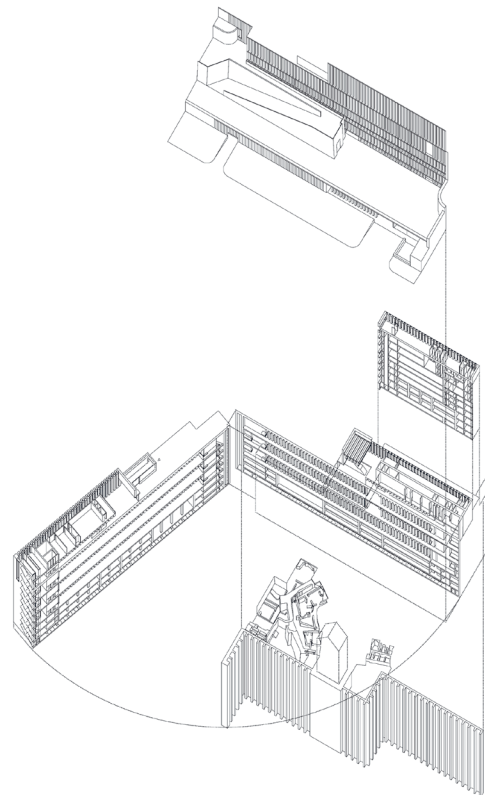
This recognition of space in its construction leads us to recognise types of architecture and types of anatomies. Ultimately, all of these are playing at the same table, they are different games, different rounds...but always playing with this isostatic stability, with this raison d'être of spaces thanks to the raison d'être of their structures that has nourished the School of Madrid and that it has exported to other new schools.

Yes, what you say is very interesting. I believe that architects from the Spanish schools have always shared this constructive and structural vocation. However, many young architects, in an attempt to address less domestic interests, are abandoning their own collective principles...a sad future for those who do not recognise their origin and their strong points.

We must insist on the permanency of Spanish architecture through its schools. There are relatively small schools, such as the School of Vallés, the School of Zaragoza, the School of Toledo and, to some extent, the School of Navarra, that maintain the essence of Spanish architecture with varying degrees of intensity. Maintaining the essence of their origin is part of their future.

ENTREVISTA A EMILIO TUÑÓN
LA ANATOMÍA DE LAS CUESTIONES PRIMITIVAS

Javier Pérez Herreras y Carlos Pereda Iglesias



Museo de Colecciones Reales en Madrid. 2002-2015. Axonométrica.

Museo de Colecciones Reales en Madrid. 2002-2015. Croquis.



Sin embargo yo creo que las escuelas más grandes, como Madrid o Barcelona, se empieza a desdibujar un poco estas obsesiones locales. Algunos de los estudiantes más brillantes piensan que es importante abandonar esos principios más identitarios. Sin embargo, nosotros no podemos dejar de considerar como una gran fortaleza la capacidad de nuestra arquitectura para entremezclar la técnica, la construcción y el espacio de forma equilibrada... porque precisamente es lo que nos hace muy diferentes a las otras escuelas en otros lugares del mundo... como bien sabemos, nuestros alumnos son reclamados por oficinas de arquitectura en muchos países, precisamente porque son capaces de resolver muchas cuestiones técnicas que ellos difícilmente son capaces de hacer.

En cuanto a las especies de anatomías de las que nos preguntamos... nosotros durante mucho tiempo nos hemos dedicamos sistemáticamente a dibujar nuestros edificios para tratar de

descubrir las conexiones y vínculos existentes entre todos los proyectos, con el objetivo de establecer las diferentes familias y familiares... Durante años hemos estado dibujando constelaciones de edificios y de relaciones, que hacían presente la evolución de nuestras obsesiones... En estas constelaciones de edificios acabas definiendo una especie de familias que se construyen en cuestiones anatómicas, que son en cierto sentido muy elementales y muy primitivas. Cuestiones anatómicas que pueden intuir en la repetición de elementos constructivos, en la repetición de sistemas estructurales, en la repetición de mecanismos compositivos... en programas diferentes con escalas diferentes y con problemáticas diferentes... Al final acabamos reconociendo en estas constelaciones de proyectos una anatomía estructural primitiva que mantiene todo nuestro trabajo.

(Transcripción de la entrevista realizada por Eduardo Delgado Orusco)

EMILIO TUÑÓN

Emilio Tuñón (1959) es catedrático en la ETSAM. Ha enseñado también en Hassel University (2015), Princeton University (2008-2010), Harvard GSD (2006), EPFL of Lausanne (2005), Frankfurt Städelschule (1997-1998).

En 1992, junto a Luis M. Mansilla, Emilio Tuñón fundó la firma Mansilla + Tuñón Arquitectos, firma establecida en Madrid dedicada a la confrontación entre teoría, docencia y práctica profesional.

En 1992, Mansilla + Tuñón crearon la cooperativa de pensamientos CIRCO, que publica un boletín mensual con el mismo nombre. CIRCO ha sido galardonada con el FAD 2007, el Premio de la III Bienal Iberoamericana de Arquitectura (2002), y el Premio COAM (1995).

Su trabajo profesional ha sido distinguido con el Premio Arquitectura Española 2018, el Premio de Arquitectura Española Internacional 2018, la Medalla de oro al Mérito de las Bellas Artes 2014, el Premio de Arquitectura de la Unión Europea- Premio Mies van der Rohe 2007 y el Premio Arquitectura Española 2000.



Royal Collections Museum in Madrid. 2002-2015. Axonometry.

Royal Collections Museum in Madrid. 2002-2015. Sketch.

However, I think that larger schools, such as Madrid or Barcelona, have started to blur lines a little concerning these domestic obsessions. Some of the most brilliant students think that it is important to abandon the principles most related to identity. However, we must not overlook the ability of Spanish architecture to blend the technique, construction and space in a balanced way...because that is precisely what makes us different from other schools in other parts of the world. As we well know, our students are highly sought after by architectural firms in many countries, precisely because they can solve many technical questions that these firms find difficult.

About the types of anatomies that you ask us about...for a long time, we have devoted ourselves systematically to designing our buildings in order to discover the connections

and links that exist between all projects, aiming to establish different families and family members. For years we have been designing constellations of buildings and relationships, which showed the evolution of our obsessions. In these constellations of buildings, you end up defining types of families that are built on anatomical questions that, in a certain regard, are very elemental and primitive. Anatomical questions that can be intuited in the repetition of constructive elements, in the repetition of structural systems, in the repetition of compositive mechanisms... in different programmes with different scales and with different problems. Ultimately, we end up recognising in these galaxies of projects a primitive structural anatomy that underpins all our work.

(Transcription of the interview
by Eduardo Delgado Orusco)

EMILIO TUÑÓN

Emilio Tuñón (1959) is full professor at the ETSAM. He has also taught in Hassel University (2015), Princeton University (2008-2010), Harvard GSD (2006), EPFL of Lausanne (2005), Frankfurt Städelschule (1997-1998).

In 1992 Emilio Tuñón and Luis M. Mansilla (1959-2012) established the architecture firm Mansilla + Tuñón Arquitectos, a Madrid based office, dedicated to the confrontation of theory, and academic practice, with design and building activity. In 1993 Mansilla + Tuñón created the cooperative of thoughts CIRCO that publishes a monthly bulletin with the same name. CIRCO has been awarded with the FAD Award (2007), the 3rd. Iberoamerican Architecture Biennial Publication Prize (2002) and the COAM Award (1995).

His work has been awarded with the Spanish Architecture Award 2018, the International Spanish Architecture Award 2018, the Madrid Culture Award 2018, the Gold Medal of Merit in the Fine Arts 2014, the European Union Prize for Contemporary Architecture-Mies van der Rohe Award 2007 and the Spanish Architecture Award 2003 and the FAD Award 2000.