

A vueltas con la materia y la técnica. Una conversación con Miguel Ángel Alonso del Val

Matter and technique. A conversation with Miguel Ángel Alonso del Val

CARLOS LABARTA AIZPÚN

La generación de arquitectos que ha sustituido a nuestros maestros modernos hace ya un tiempo que han alcanzado la madurez profesional y académica. Aprendieron, en la década de los setenta, a la sombra, muy cerca, de los Carvajal, Oíza, Sota. Y con inquebrantable fe en la arquitectura han conseguido ir pasando el testigo a nuevas generaciones. Son hace tiempo catedráticos y, simultáneamente, tienen discípulos enseñando en distintas escuelas españolas. Entre ellos Miguel Ángel Alonso del Val, Catedrático de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra, ha recorrido su camino en certero silencio sin las prisas que, a veces, inquietan a los más inseguros. Discípulo también de Frampton en la Universidad de Columbia nunca separó su discurso de los valores tectónicos de la obra y comenzó a tejer su trayectoria desde la investigación ligada al proyecto de arquitectura. Pocos arquitectos de su generación han tenido un equilibrio tan sólido entre la investigación, la docencia y la práctica profesional. Por ello esta conversación, al hilo de la materialidad tanto de proyectos propios como ajenos, es una oportunidad para seguir ahondando en sus valores e implicaciones. La conversación se mantiene en el despacho de director de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura

de la Universidad de Navarra, el nuevo cargo que acaba de aceptar, otro más, y nos permite volver a reflexionar sobre temas tan determinantes para la arquitectura como son los de materia y técnica.

CL. Usted ha investigado y profundizado en los temas relacionados con la materia desde su periodo de formación hasta las últimas estrategias materiales en sus obras. En este diálogo, si le parece, podemos ir abordando la cuestión desde una breve revisión del papel de la materia en la modernidad arquitectónica hasta su revisión por la cultura contemporánea.

MAV. Como preámbulo quisiera decir que la cuestión de la materia es central. De hecho todas las artes se la juegan cuando descienden del mundo de la teoría al mundo de la materia. Cada arte tiene su propia materialidad, su mundo material y es en él donde el arte acontece más allá de las teorías. Porque hasta ese momento los proyectos, las ideas, se dirimen en un plano puramente teórico. Pero somos conscientes de que es la materialidad de las obras la que otorga el sentido de permanencia a todas las ideas arquitectónicas. Y esta experiencia sobre la materia es absolutamente radical.



The generation of architects that replaced our modern masters reached professional and academic maturity some time ago. In the 1970s they were learning under the very close shadow of Carvajal, Oíza and Sota. And with their unbreakable faith in architecture, they have managed to pass the baton to new generations. For some time they have been professors, and now even have disciples teaching in various Spanish schools. Among their number is Miguel Ángel Alonso del Val, the Professor of Design at the School of Architecture of the University of Navarre, who has followed his path with assured silence and without the haste that occasionally troubles the most insecure. Also a disciple of Frampton at Columbia University, he never separated his discourse from the tectonic values of construction and he began to weave his career with research on architectural design. Few architects of his generation have managed such a solid balance between research, teaching and professional practice. That is why this conversation, on the materiality of both his own and others' projects, represents an opportunity to continue delving into their values and implications. The conversation took place in the office of the head of the School of Architecture of the University of Navarre, the new post—yet another—he has just accepted,

and it gives us a chance to reflect on issues as crucial for architecture as matter and technique.

CL. You have researched and examined subjects related to matter since your started your degree right up to your latest material strategies in your own projects. In this dialogue, if you agree, we can address the issue by starting with a brief review of the role of matter in modern architecture and end with how contemporary culture has changed it.

MAV. As an introduction, I would like to say that the issue of matter is essential. In fact, all the arts take a risk when they climb down from the world of theory to the world of matter. All art has its own materiality, its own material world, and it is in the latter that art goes beyond theories. Because up until then, projects and ideas are played out in a purely theoretically plane. But we are aware that it is the materiality of projects that makes all architectural ideas gain that sense of permanence. And this experience with matter is absolutely radical. Only constructions whose materiality has managed to explain the architectural concept on which they are based have made an impact on us and left their mark. Naturally, there are many classicist architectures, but when we visit the Parthenon or Pazzi Chapel, or one of Bramante's or

**A VUELTAS CON LA MATERIA Y LA TÉCNICA.
UNA CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL**

Carlos Labarta Aizpún

even Le Corbusier's structures, we truly understand that they leave their mark on us when matter has managed to rise above the concept of form or mere historical iconography to become architecture.

That is why some of us believe that an architect is actually a builder. Indeed, the difference between sculpture and architecture lies in the fact that architecture is built. A sculptor is not a builder, but an architect is. This means that although matter is transformed by ideas, this transformation stems from the essence of that matter. I usually say that, essentially, architecture is matter turned into geometry and light that becomes time. This is a poetic rather than a disciplinary definition, linking to other interdisciplinary views, but which establishes the importance of matter in the definition. And the value of explaining how matter responds to geometric manipulation and to light as an instrument that qualifies and works with matter. And which becomes time. This means that the durability of actions performed on matter is very important. In fact, one of the problems with current architecture arises from manipulations of materials that technology enables us to perform, but which often become a superficial architecture, not an architecture built in time, in which matter can increase in thickness over time.

CL. Does that mean that you link the values of matter with the condition of architectural permanence?

MAV. That is right. This is directly linked to the idea of consistency. A work of architecture is actually given consistency by the relationship between concept and matter and how, in turn, matter is able to qualify and strengthen the architectural idea behind it through this condition of permanence. As with those structures that we all admire, this is how they become a point of reference.

CL. We can start by analysing how this subject of matter was addressed by modern masters. The new Le-Corbusierian order, whose values of economy, precision, rigour and universality were outlined by Charles-Édouard Jeanneret in *Après le cubisme* (1918), was not indifferent to a sensitive dimension, in other words, it was not an order emanating exclusively from reason, as it needed to compete with matter.

MAV. That is true, but I believe that when modernity was in its infancy, it took Le Corbusier some time to change from 2D to 3D, if you will pardon the expression. In other words, from his purist stage, from a superficial vision, in the best meaning

of the term, and more programmatic, to a more constructive vision. It was at the end of the 1920s when all his thoughts on material appeared, and which I would associate with Villa de Mandrot. Not only is there a new order in this house through plastic play, but matter also started to acquire an importance that continued for the rest of his life.

CL. Do you think that this house was a decisive factor in Le Corbusier's development?

MAV. I believe it was a turning point in his career that arose from a different perception of materiality. Obviously, as far as this aspect is concerned, there were other important constructions at the time, such as the Swiss Pavilion. But Villa de Mandrot has that value of change, which Laura Martínez de Guereñu studied so well in her thesis. This possibly occurred with the discovery of an architecture that relied more on direct contact with reality rather than learnings from books. His second discovery of the Mediterranean, no doubt contact with surrealist painters, and his own synthetic Cubism stage, in which geometrical and formal aspects were no longer as significant as tactile, material aspects, are all related to this change. All this is linked to the moment when Le Corbusier made that leap. And as I said, Villa de Mandrot became a discourse on materiality that he would confirm in the small Villa Henfel, and, therefore, it became exceedingly important.

CL. I believe that Mies van der Rohe adopted an attitude that we could say was veneration for the qualities and handling of materials as a factor of a new order. The culture of proximity to matter lies in the basis of his education starting with his family's work with quarries. The order of matter and the desire to help illuminate the spiritual and material situation of his age combine in Mies. Out of all the modern masters, wasn't he the one who added the most essentiality to this goal?

MAV. Concerning the decisive factor of material you mentioned, Mies certainly devised a discourse that was more consistent from the start. He was obsessed with a discourse that was perhaps more technical. He was more concerned with technical issues than with machinist issues. And technique must be understood as distinct from technology. Technique as an architectural vision is far more than mere knowledge of available technologies.

To understand Mies' attitude towards material, we first need to clarify the terms technique and technology.



[Fig.1] Le Corbusier. Casa Mandrot, Le Pradet, 1929-31.

Sólo nos han impactado, y han dejado huella en nosotros, aquellas obras cuya materialidad ha sido capaz de explicarnos el concepto arquitectónico que las sustentaba. Naturalmente hay muchas arquitecturas clasicistas pero cuando uno visita el Partenón o la Capilla Pazzi o una obra de Bramante, o del mismo Le Corbusier, realmente comprobamos que dejan huella en nosotros cuando la materia ha sido capaz de superar el concepto de forma o la mera iconografía histórica para convertirse, en sí misma en arquitectura.

Esto hace que algunos pensemos que un arquitecto realmente es un constructor. De hecho la diferencia que hay entre escultura y arquitectura se establece por el hecho de que la arquitectura se construye. Un escultor no es un constructor y un arquitecto sí lo es. Y ello quiere decir que la materia se trabaja a través de la idea pero desde el propio ser de la materia. Yo suelo decir que, esencialmente, la arquitectura es materia resuelta en geometría y luz que se hace tiempo. Ésta que es una definición poética, no es una definición disciplinar, que conecta con otras visiones interdisciplinarias pero que establece la importancia de la materia en su definición. Y el valor de explicar cómo la materia responde ante la manipulación geométrica y ante la luz como instrumento que cualifica y trabaja con la materia. Y que se hace tiempo. Esto quiere decir que la durabilidad de las acciones que se producen sobre la materia es muy importante. De hecho, uno de los problemas de la arquitectura actual deriva de las manipulaciones materiales que la tecnología nos permite hoy, pero que se convierten, a menudo, en una arquitectura superficial, no en una arquitectura construida en el tiempo donde la materia pueda ir ganando espesor con el propio tiempo.

CL. Entiendo que vincula los valores de la materia con la condición de permanencia arquitectónica.

MAV. Eso es. Lo que está directamente ligado con la idea de consistencia. Realmente lo que otorga consistencia a una obra de arquitectura es la relación entre concepto y materia y cómo, a su vez, la materia es capaz de cualificar y de potenciar la idea arquitectónica que hay detrás, a través de esa condición de permanencia. De tal manera que como sucede en esas obras que todos admiramos, adquieren el valor de referentes.

CL. Podemos comenzar analizando cómo este tema de la materia fue abordado por los maestros modernos. El nuevo orden lecorbuseriano, cuyos valores de economía, precisión, rigor y universalidad ya formulara Charles-Édouard Jeanneret en *Après le cubisme* (1918), no era ajeno a una dimensión sensitiva, es decir, no era un orden emanado exclusivamente de la razón, sino que precisaba del concurso de la materia.

MAV. Es cierto, pero creo que Le Corbusier, en estos inicios de la modernidad, tardó en transitar, si se me permite la expresión, del 2D al 3D. Es decir de su etapa purista, de una visión superficial, en el mejor sentido del término, y más programática, a una visión más constructiva. Y será a partir de finales de los años veinte cuando aparece toda su reflexión sobre el material y que yo asociaría a la Casa Mandrot [Fig.1]. En ella ya no hay solo un nuevo orden a través de un juego plástico sino que la materia empieza a adquirir una importancia que ya no abandonará en toda su vida.

**A VUELTAS CON LA MATERIA Y LA TÉCNICA.
UNA CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL**

Carlos Labarta Aizpún

CL. I remember that in your PhD courses, which I attended as a student, you talked about the difference between technology and technique, as well as the reductionism that arose from immediately applying industrialisation processes to architecture.

MAV. To address this issue, I like to remember one of the pioneers who transformed the discourse of architecture with his research on reinforced concrete. Auguste Perret said that construction is the architect's mother tongue and that poetically expressed technique yields architecture. In my opinion, an architect cannot understand construction as a series of techniques added at the end of the project to execute it. It has to be an intrinsic part of the project from the beginning. There needs to be an emphasis on reality, associated with materiality, from the start of the project. However, talk of the poetry of construction has often clashed with the domain of industrial production transferred to the production of architecture without any mediation. This transfer of industrialisation produces reductionisms that do not help us to understand architecture on the basis of all its elements. Because a production system is not a technique. The former is based exclusively on optimising minimal resources leading to a confrontation between architects producing architecture and those that really want to construct architecture. Technologies replace processes and economise them. Because this way of understanding technology turns it into a substitute for design.

However, techniques are there to support and not constrain architectural capacity. Technique understood on the basis of the Greek term *techné*, and not exclusively on the basis of technologies, distinguishes between construction and production. While the former is founded on knowledge of techniques used intentionally, the latter is based on a system in which technology is subject to economic values. However, together with that distinction, I have to say that a return to construction does not mean a simple collection of several materials. Instead of design as an assembly of various parts, construction should be valued as a project discipline and technique as the actual control of design. Something that is just a means to an end should not be construed as an end. I conclude with something else Perret said that technique pays continual homage to nature. Nature is not organised as a means to an end, but on the ends themselves. I think architecture should behave in the same way in relation to this debate between technique and technology.

CL. Now we can go back to Mies.

MAV. Mies' obsession was how to make this change, or rather the technique of his time, visible. Obviously, this visualisation is more evident when he uses materials such as steel and glass. But we can also perceive a technical change when he built with concrete, a different way of using technique to that of the nineteenth century, which he had to make visible through construction. In actual fact, all Mies' projects are just one project of how to make this new technical condition visible. He shifted from a more avant-garde view in projects such as the silk industry pavilion, or even expressionist projects, bearing in mind his use of brick in the Rosa Luxemburg monument or in the Casa de Campo, to other projects that tried to monumentalise technique through the use of the century's materials, glass and steel. And all in different stages that pursued the same aim. Mies was not a technologist. For him, technology was a resource with which to construct that visibility.

CL. At this point we could link to the figure of Kahn.

MAV. He is a different figure, but I've always been passionate about his work. As far as I am concerned, there are two Kahns. In the 1970s, the Kahn that shone through the reductive drawings of his projects, his sketches and drafts, excited the architectural world because he linked directly with the discourse of a return to monuments, to tradition. Primitivism was perceived, a return to the beginning, which he summarised in that phrase of his: "I love beginnings". But in my US experience of seeing it live, my knowledge and study of his work, I was impressed by how Kahn was able to base his work on beginnings, draft his projects and discover how construction was actually at the service of an idea, but not enslaved to that idea. These projects are well constructed. As there are two Kahns, the second can only be perceived "in situ". If you look at his sketches, you can find them basic, bare and certainly reductive. But when you arrive at his structures, you notice this shift from something very primitive to something tremendously elaborate, rich, technologically demanding and fantastically finished, exuding perfection. That is Louis Kahn.

CL. Your comments have reminded me of something Moneo explained in his courses at Harvard University, when he was analysing Yale University Art Gallery, how Kahn demonstrates perfection in the relationship between materials, unveiling a new syntax of construction, based on perfection, or even on puritanism.

CL. ¿Cree entonces que para Le Corbusier esta casa es determinante en su evolución?

MAV. Yo creo que es un punto de inflexión en su trayectoria que emana de una percepción distinta de la materialidad. Obviamente, en este aspecto, hay otras obras importantes en esos años como el Pabellón Suizo. Pero la Casa Mandrot tiene ese valor de cambio que tan bien estudió Laura Martínez de Guereñu en su tesis. Posiblemente esto ocurrió con el descubrimiento de una arquitectura menos aprendida en los libros y más basada en el contacto directo con la realidad. Su segundo descubrimiento del mediterráneo, el contacto sin duda con los pintores surrealistas o su propia etapa de cubismo sintético donde ya no eran tan importantes los aspectos geométricos y formales sino los aspectos táctiles, matéricos, están relacionados con este cambio. Todo esto tiene que ver con el momento en el que Le Corbusier da ese salto. Y como digo, la Casa Mandrot se convierte en un discurso sobre la materialidad que reafirmará en la pequeña Casa Henfel y, por tanto, adquiere un valor importantísimo.

CL. Entiendo que Mies adopta una actitud, podríamos decir, de veneración hacia las cualidades de los materiales y su tratamiento como factor de un nuevo orden. La cultura de proximidad a la materia está en el origen de su formación con sus trabajos familiares en las canteras. En Mies se funden el orden de la materia y la voluntad de contribuir a iluminar la situación espiritual y material de su tiempo. Acaso entre los maestros modernos fue Mies van der Rohe quien con mayor esencialidad contribuyó a este fin.

MAV. Mies seguramente, en este sentido que apuntas del carácter determinante del material, teje un discurso más consistente desde el inicio. Él está obsesionado con un discurso quizá más técnico. No le preocupaban tanto las cuestiones maquinistas como las cuestiones técnicas. Entendida la técnica desde la distinción con la tecnología. La técnica como una visión arquitectónica que va más allá del mero conocimiento de las tecnologías disponibles.

Para comprender la disposición de Mies sobre el material es preciso aclarar primero los términos de técnica y tecnología.

CL. A este respecto recuerdo que en sus cursos de doctorado, entre los que yo me encontraba como estudiante, hablaba de la diferencia entre tecnología y técnica, así como del reduccionismo derivado de la aplicación inmediata de los procesos de industrialización a la arquitectura.

MAV. Para abordar este asunto a mí me gusta recordar a uno de los pioneros que con sus investigaciones sobre el hormigón armado transformó el discurso de la arquitectura. Auguste Perret decía que “la construcción es la lengua materna de los arquitectos”, o que “la técnica expresada poéticamente conduce a la arquitectura”. Según mi criterio, el arquitecto no puede entender la construcción como una serie de técnicas añadidas al final del proyecto para conseguir su ejecución. Debe de nacer con él como un elemento intrínseco del proyecto. Desde el inicio del proyecto hay una primicia de realidad, asociada a la materialidad. Pero, efectivamente, hablar de la poética de la construcción ha chocado a menudo con el dominio de la producción industrial trasladada sin mediación a la producción de la arquitectura. Esta traslación de la industrialización produce reduccionismos que no ayudan a comprender la arquitectura desde la totalidad de sus elementos. Porque un sistema de producción no es una técnica. El primero se basa exclusivamente en la optimización de los recursos mínimos provocando la confrontación entre los arquitectos productores de arquitectura y aquellos que realmente quieren construir la arquitectura. Las tecnologías sustituyen procesos y los economizan. Porque la tecnología, así entendida se presenta como sustituto del diseño.

Sin embargo las técnicas son apoyo y no una coacción a la capacidad arquitectónica. La técnica entendida desde el término griego de *tekné* y no exclusivamente desde las tecnologías, distingue entre construcción y producción. Mientras la primera se funda sobre el conocimiento de las técnicas utilizadas con intencionalidad, la segunda se fundamenta sobre un sistema donde la tecnología queda sujeta a valores económicos. Pero junto con esta distinción es necesario advertir que una vuelta hacia la construcción no significa el simple acopio de materiales diversos. Frente al diseño como ensamblaje de piezas debe valorarse la construcción como disciplina proyectual y la técnica como control real del diseño. No deben trasladarse como fin algo que es solamente un medio. Concluyo con otra frase de Perret: “La técnica es un homenaje continuo a la Naturaleza”. Ésta se ordena en función de los fines y no en función de los medios. De igual modo entiendo que debe comportarse la arquitectura en relación a este debate entre técnica y tecnología.

CL. Es ahora cuando podemos volver a Mies.

MAV. Para Mies la obsesión era cómo visibilizar ese cambio, o mejor, la técnica de su tiempo. Obviamente esta visualización es más evidente cuando utiliza materiales como el acero

**A VUELTAS CON LA MATERIA Y LA TÉCNICA.
UNA CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL**

Carlos Labarta Aizpún



[Fig.2] Louis Kahn. Centro de Arte Británico, Universidad de Yale, 1966-74.

MAV. Exactly. That is what amazes us. And the way he works with material makes an impact. The Richards Laboratories, the Yale University Art Gallery, the Yale Center for British Art and the Kimbell Art Museum show the architectural wealth of technical development that is not at all technological. Naturally, Kahn was no stranger to his time and he experimented, especially during the time he worked with Anne Tyng. But that experimentation ended up being controlled by what we could call the general law of building. Projects did not escape from this domain. The important technological developments of these projects, let's not forget the date when they were built, are perfectly controlled by architectural discourse. The architectural narrative controlled that operation.

Of course Kahn was alive when technique was monumentalised, which is contemporary with Mies. But, in my opinion, the most interesting point about Kahn is that this monumentalisation is also capable of shifting to become a language that architects find accessible. Not as a personal gesture, but as a discourse others can assimilate and which shows how to handle material in a modern fashion as part of a technique that is also modern. The Yale Center for British Art is splendid in the sense that we can all be inspired by it without feeling that we lose our personality as architects. This is the importance of Kahn's masterly legacy. He manages to create a modern construction without having to resort to an avant-garde construction. From Kahn we learn to use material in its place, not material at its limit. Materials that each has a dialogue in their scale. Not materials playing together as in a purely plastic board.

CL. Have architects abandoned the value of materials and the relationships that can arise between them through the mediation of technique?

MAV. Yes they have. To continue what I said before, we can say that many architects have lost the profound sense of construction and its materiality. By placing too much emphasis on technologies, they have forgotten construction in their projects. And, to a certain extent, this has happened in our schools too. An architect should play the role of a technician, not of a technologist. Now that we have undergone a technological change similar in significance to the one that the modern masters experienced, it is very important to rethink the meaning of technique and its expression at the beginning of the twenty-first century, as it differs to the requirements at the beginning of the twentieth century.

CL. The heart of the formulation of modernity, the search for an architecture capable of responding to the spirit of our new times, encompassed a desire for clarification, and architecture's contribution was its own order based on the differentiation between structure and enclosure.

MAV. The issue of contemporary materiality is indeed another problem. The discourse of modernity stems from an analytical and rational vision. Understanding the world from a modern viewpoint involves an analysis that establishes a rational discourse and, therefore, the world needs to be structured on its components. Consequently, modern construction is based on structure and enclosure and on the multiple relationships and dialogues that arise between these two

o el vidrio. Pero también cuando construye con hormigón se percibe un cambio técnico, un modo de trabajar la técnica diferente a la del siglo XIX que había que hacer visible a través de la construcción. Todos los proyectos de Mies en realidad son un único proyecto de cómo hacer visible esa nueva condición técnica. Él transita desde una visión más vanguardista en obras como el pabellón de la industria de la seda, o incluso expresionista si recordamos el uso del ladrillo en el monumento a Rosa Luxemburg o en la Casa de Campo, hacia otras que persigue la monumentalización de la técnica a través del empleo de los materiales del siglo, como son el vidrio o el acero. Y todo ello en distintas etapas que perseguían el mismo objetivo. Mies no era un tecnólogo. La tecnología para él era un medio con el que construir esa visibilidad.

CL. Acaso en este punto podemos enlazar con la figura de Kahn.

MAV. Es una figura diferente pero siempre me ha apasionado. Para mí hay dos Kahns. En los años setenta, el Kahn que se presenta en los dibujos reductivos de sus proyectos, de sus bocetos o anteproyectos, emocionó al mundo arquitectónico porque enlazaba directamente con el discurso del retorno a lo monumental, a la tradición. Se percibía un primitivismo, una vuelta al origen que sintetizó en aquella frase suya “amo los orígenes”. Pero en mi experiencia americana de la visión en directo, del conocimiento y estudio de su obra, me impresionó cómo Kahn era capaz de trabajar a partir de los inicios, de elaborar los proyectos y descubrir cómo realmente la construcción estaba al servicio de la idea, pero no esclavizada a la idea. Qué bien contruidos están esos proyectos. Son como dos Kahns y el segundo sólo se percibe “in situ”. Si uno mira los bocetos puede encontrarlos básicos, desnudos y ciertamente reductivos, pero cuando uno llega a las obras advierte ese paso de algo muy primitivo a algo tremendamente elaborado, rico, tecnológicamente exigente y fantásticamente acabado, con una gran perfección. Ése es Louis Kahn.

CL. Esto que comenta me recuerda lo que Moneo explicaba en sus cursos en la Universidad de Harvard, al analizar la Galería de Arte de Yale, cómo Kahn muestra la perfección en la relación entre materiales inaugurando una nueva sintaxis constructiva, desde una perfección, decía, incluso, desde un puritanismo constructivo.

MAV. Exacto. Eso es lo que asombra. Y lo que impacta es cómo trabaja el material. Tanto en los Laboratorios Richards, la Galería de Arte de Yale, el Museo de Arte Británico o el

Museo Kimbell [Fig.2], se muestra la riqueza arquitectónica del desarrollo técnico y para nada tecnológico. Naturalmente Kahn no es ajeno a su tiempo y realiza experimentaciones, sobre todo en la época de colaboración con Anne Tyng. Pero esa experimentación acababa controlada por lo que podríamos llamar la ley general del edificio. El proyecto no se escapaba a ese dominio. Los importantes desarrollos tecnológicos de estos proyectos, recordemos la fecha de su construcción, están perfectamente controlados por el discurso arquitectónico. La narración arquitectónica controlaba esa operación.

Por supuesto que Kahn vive ese momento de monumentalización de la técnica que es coétaneo con Mies. Pero, según mi criterio, lo interesante de Kahn estriba en que esa monumentalización es capaz también de dar un paso para convertirse en un lenguaje accesible para los arquitectos. No como un gesto personal sino como un discurso capaz de ser asimilado por otros y que enseña cómo tratar modernamente el material dentro de una técnica igualmente moderna. La Galería de Arte Británico es espléndida en el sentido en el que todos podemos inspirarnos en ella, sin sentir que nuestra personalidad como arquitectos desaparece. Esto es lo importante del legado magistral de Kahn. Él consigue que para realizar una construcción moderna no se tenga que hacer una construcción vanguardista. De Kahn aprendemos a utilizar el material en su sitio, no el material en su límite. Los materiales dialogando cada uno en su escala. No jugando entre ellos como en un tablero puramente plástico.

CL. ¿Acaso el arquitecto ha abandonado el valor de los materiales y de las relaciones que se establecen entre ellos por mediación de la técnica?

MAV. Efectivamente, en continuidad con lo mencionado podemos afirmar que en muchas arquitecturas se ha perdido el sentido profundo de la construcción y de su materialidad. La supervaloración de las tecnologías ha llevado a olvidar la construcción en los proyectos. Y, de alguna manera, también en nuestras escuelas. El arquitecto debe asumir el papel de técnico y no de tecnólogo. Sería muy importante, ahora que hemos sufrido un cambio tecnológico similar en trascendencia al que vivieron los maestros modernos, volver a pensar sobre el sentido de la técnica y su expresión a inicios del siglo XXI, que es diferente de la requerida a inicios del siglo XX.

CL. En la formulación de la modernidad, en la búsqueda de una arquitectura capaz de responder al espíritu de los

**A VUELTAS CON LA MATERIA Y LA TÉCNICA.
UNA CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL**

Carlos Labarta Aizpún

major elements, and this leads to different architectural works. The productiveness arising from this dialogue between steel structure and glass enclosure and the various positions and relationships between them is very obvious in Mies. All his work can be studied and explained from this perspective.

But this modern vision has been superseded by technology. Electronic technification, environmental demands, the third industrial revolution, the development of composite materials, et cetera, have managed to break down that clear separation between structure and enclosure on a de facto basis. Some contemporary structures are difficult to read using this modern distinction. The case of Sanaa is a clear example of that. The Zollverein School of Management and Design in Holland shows us that it is impossible to distinguish these elements and opens up more complex relationships between the concepts of structure and enclosure. In fact, we could say that structure is enclosure and enclosure structure. Consequently, theoretically, we would be going back to a nineteenth-century situation, in which stone or brick was structure and enclosure and there was no distinction. But that is not actually the case. Because segmentation has already taken place; we have differentiated materials. What is understood as a single layer is, in actual fact, multilayer. And each one is specialised. One solves insulation issues, another finishes, another noise, et cetera. But the possibilities that technology has given us can also result in us architects becoming rather dazzled by the plastic possibilities of this materiality.

CL. Should we be talking about a new materiality then as a development factor of contemporary architecture? And as a continuation of this, we need to remember that modernity insisted on the concept of consistency as a condition resulting from the formal system that was holding back the architectural purpose based on the new compositional order. In view of events and contemporary architectures, how can we understand the value of consistency in architecture in a new way?

MAV. We can speak of a new materiality, but we need to be careful with our use of the term development, as it could turn out to be mere bedazzlement. We could speak of the Guggenheim effect. But the Guggenheim effect of the brilliance of titanium. We are dazzled by materiality and its effects, which leads architects as important as Herzog and de Meuron to place extraordinary emphasis on them. And many contemporary architects coming after them are also focusing on this aspect. Without a doubt, this is the first step in recognising

a new materiality, but the problem is that we have stopped at superficiality, superficial effects. I believe we now need to find a new consistency, using the words of Juan Antonio Cortés in his essay *New consistency. Formal and material strategies in the architecture of the 1990s*. As far as I am concerned, consistency means rethinking contemporary construction on the basis of technique, given that the traditional discourse of structure and enclosure no longer has any relevance. Obviously this discourse is relevant in teaching to initiate students into these modern bases, but from the perspective of new events.

CL. Material is associated with a particular scale that is often abandoned. Is this another of our architecture's problems?

MAV. The idea of consistency is very valuable because it refers to the value of material. The material construction of the idea is vital for its survival as a structure. It is not an accessory issue because ideas in architecture have scale and matter. The Pantheon in Rome is what it is due to its scale and its construction, its matter. What impresses us is that combination between both architectural resources. In fact, one of the current problems is that many architects theoretically renounce scale and matter. They work on two-dimensional projects without scale, with no depth of matter. These projects are built virtual models, which, when they are seen live, do not become points of reference. It is true that photographs capture these superficial values of matter, which can initially dazzle us, but they do not attain the consistency of something that lasts when subjected to our direct perception.

The density that matter conveys can only be perceived in real exploration. Because its character goes beyond something that is purely visual. This produces structures that work very well photographically, but not so well architecturally. Architecture is the art of building. The importance that materialisation plays in the definition of architecture determines the purpose of the design and, at the same time, the importance of technique, as we mentioned before, becomes a real support for the project and helps define a specific construction relationship.

CL. As part of this dialogue on matter and its decisive link to architecture, we could go into further detail in the material strategies you have identified in your research, in one of your most important designs.

MAV. Concerning my own material strategies, I remember that first structure in the surroundings of the Church of Santa María la Real in Ujué (Navarre), in which I experienced

nuevos tiempos, latía una voluntad de clarificación a la que la arquitectura contribuiría con un orden propio basado en la diferenciación entre estructura y cerramiento.

MAV. El problema de la materialidad contemporánea, efectivamente, es otro. El discurso de la modernidad proviene de una visión analítica y racional. La comprensión del mundo desde una visión moderna implica un análisis que establece un discurso racional y, por lo tanto, es preciso estructurar el mundo en sus componentes. Por ello, la construcción moderna se basa en estructura y cerramiento, y en las múltiples relaciones y diálogos que se puedan establecer entre estos dos grandes elementos, lo que genera distintas obras de arquitectura. En Mies es muy clara la fecundidad derivada de este diálogo entre estructura metálica y cerramiento de vidrio y las diferentes posiciones y relaciones entre ellos. Desde esta perspectiva se puede estudiar y explicar toda su obra.

Pero esta visión moderna ha sido superada por la tecnología. La tecnificación electrónica, las exigencias ambientales, la tercera industrialización, el desarrollo de los materiales compuestos, etc., han permitido, por vía de hecho, romper esa separación tan nítida entre estructura y cerramiento. Ciertas obras contemporáneas son difícilmente legibles desde esa distinción moderna. El caso de Sanaa es un ejemplo de ello. La Escuela de Gestión y Diseño de Zollverein en Holanda nos enseña la imposibilidad de la distinción de dichos elementos y la apertura de unas relaciones más complejas entre los conceptos de estructura y cerramiento. De hecho podríamos decir que la estructura es cerramiento y éste estructura. Con lo cual, teóricamente, estaríamos volviendo a una situación más del XIX, donde la piedra o el ladrillo, era estructura y cerramiento y no había distinción. Pero la realidad no es ésta. Porque ya se ha producido la segmentación, tenemos materiales diferenciados. Lo que se entiende como una única capa, en realidad, es una multicapa. Y cada una de ellas especializada. Una resolviendo temas de aislamiento, otra de acabados, otra acústicos, etc. Pero estas posibilidades que la tecnología nos ha brindado pueden también llevarnos a los arquitectos a un cierto deslumbramiento por las posibilidades plásticas de esa materialidad.

CL. ¿Cabe hablar entonces de una nueva materialidad como factor de evolución de la arquitectura contemporánea? En continuidad con esto recordamos que la modernidad insistió en el concepto de consistencia, como aquella condición resultante del sistema formal que trababa, desde el nuevo orden compositivo, el objeto arquitectónico. A

la luz de los acontecimientos y arquitecturas contemporáneas ¿cómo podemos entender, de una nueva manera, el valor de la consistencia en arquitectura?

MAV. Podemos hablar de una nueva materialidad pero con el cuidado necesario respecto al término evolución frente a lo que puede resultar un mero deslumbramiento. Podríamos hablar del efecto Guggenheim. Pero el efecto Guggenheim del resplandor del titanio. Estamos deslumbrados por la materialidad y sus efectos, lo que deriva en que arquitectos tan relevantes como Herzog y de Meuron pongan en ello un extraordinario énfasis. Y detrás de ellos una gran parte de los arquitectos contemporáneos están focalizados en este tema. Esto es, sin duda, un primer paso en el reconocimiento de una nueva materialidad, pero el problema es que nos hemos quedado en la superficialidad, en los efectos superficiales. Creo que ahora mismo es necesario buscar una nueva consistencia, utilizando las palabras de Juan Antonio Cortés en su ensayo *Nueva consistencia. Estrategias formales y materiales en la arquitectura de la última década del siglo XX*. Para mí, la consistencia significa repensar desde la técnica la construcción contemporánea donde ya no nos sirve ese discurso tradicional de estructura y cerramiento. Obviamente este discurso sí que nos sirve en la docencia para iniciar al estudiante en esas bases modernas pero desde la perspectiva de los nuevos acontecimientos.

CL. El material lleva asociada una determinada escala a menudo abandonada. ¿No es éste otro de los problemas de nuestra arquitectura?

MAV. La idea de consistencia es muy valiosa porque refiere al valor del material. La construcción material de la idea es vital para su pervivencia como obra. No es algo accesorio porque las ideas en arquitectura están dotadas de escala y de materia. El Panteón de Roma es lo que es por su escala y por su construcción, por su materia. Lo que nos impresiona es esa combinación entre ambos recursos arquitectónicos. De hecho alguno de los problemas actuales es que muchos de los arquitectos teóricamente renuncian a la escala y a la materia. Trabajan con proyectos sin escala y bidimensionales, sin profundidad en la materia. Estos proyectos son maquetas virtuales construidas que, cuando se contemplan en vivo, no llegan a convertirse en referencias. Ciertamente las fotografías captan esos valores superficiales de la materia que nos pueden inicialmente deslumbrar pero no alcanzan la consistencia de lo que permanece cuando se exponen a nuestra percepción directa.

**A VUELTAS CON LA MATERIA Y LA TÉCNICA.
UNA CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL**

Carlos Labarta Aizpún



[Fig.3] Vista general de la Villa de Ujué (Navarra). Fotografía: Larrión y Pimoulier.

how something devised in concrete is built in concrete. I had discovered this through others, such as Curro Inza and Carvajal, but, in short, I was not conveying my own concepts into matter. Actually seeing how matter speaks to you, displays its own values in the project, is enlightening. And you discover the need to rub something out, to remove in order to express. Sometimes great emphasis is placed on the project containing aspects that concern its materiality, forgetting that the materialisation of the project itself encompasses the ability to elicit a response. In the first years, you are set on certain formal ideas, gestures, which then disappear, on the one hand, because of the construction itself, which has its own laws and, on the other, because of the potential value of the material, which expresses itself. Concrete and brick speak to us, enabling them to be in their rightful place and not at the limit, as we said before. At the limit we force them to be something that is not part of their condition. We have always obsessed about this issue in our projects. Because my partner Rufino Hernández, a professor of construction, has been a constant presence over the years. The technical requirement of dealing with material appropriately has always been very present.

CL. I gather, then, that, as time has passed, your material strategies have undergone a process of distillation.

MAV. Our strategy has been to remove things during the project process. It is a process of purification. Today we look back on this from a distance. But we must not forget that in the 1980s designing meant inventing problems to then solve them. We all remember the fashion of Carlo Scarpa, and



[Fig.4] Alonso del Val / Hernández Minguillón. Entorno de Santa María la Real en Ujué. Fotografía: J. M. Cutillas.

how a misunderstanding of his legacy has frustrated many constructions, we could say they have been overdesigned. For him, everything is integrated, it is a Baroque discourse that touches everything from the entrance to the last window. But in many cases, other architects that have tried to imitate him have produced one sham after another. It is true that we somehow rebel against this approach.

CL. And so you did indeed turn to other methods of dealing with materiality. Quite a few guest tutors at the School of Architecture of Navarra, I've been told this by more than one of them, on discovering your sports courts for this university from the plane on landing, realised, even from the air, that they were exemplary.

MAV. After a few projects using the "old" materials, building walls of concrete, brick, cyclopean walls, we started to wonder, at the beginning of the 1990s, how to construct the same density we attained with those methods using industrialisation. And it is something we wonder about constantly. Researching how to use precast or industrialised elements does not necessarily involve removing density and consistency from the work of architecture. I have to say that, as far as we are concerned, the construction of this building between 1992 and 1994 turned into a real master's course. The financial stress and, therefore, the need to purify that we experienced in this project resulted in the requirement to keep the design to a minimum. At the same time, however, we had to bear in mind that we were working in a university environment, in the presence of buildings that have extraordinary dignity and a very valuable constructive

La densidad que transmite la materia solo se percibe en la exploración real. Porque tiene un carácter que supera lo puramente visual. Así se producen obras que funcionan muy bien fotográficamente pero no tanto arquitectónicamente. La arquitectura es el arte de construir. La importancia que la materialización posee en la definición arquitectónica determina la finalidad del proyecto y, al mismo tiempo, la importancia de la técnica, como comentábamos anteriormente, se convierte en soporte real del proyecto sobre el que se define una específica relación constructiva.

CL. Al hilo de este diálogo sobre la materia y su decisiva vinculación con la arquitectura podríamos profundizar en las estrategias materiales que ha identificado en sus investigaciones, en alguno de sus proyectos más importantes.

MAV. En mis propias estrategias materiales yo recuerdo aquella primera obra en el entorno de la Iglesia de Santa María la Real de Ujué (Navarra) en la que experimenté cómo algo pensado en hormigón se construye en hormigón [Figs.3-4]. Yo lo había descubierto a través de otros, como Curro Inza o Carvajal, pero, en definitiva, no eran mis propios conceptos los que se estaban traduciendo en materia. Ver realmente cómo la materia va contándose, va desplegando sus propios valores en el proyecto es aleccionador. Y uno descubre la necesidad de borrar, de quitar para expresar. A veces se pone un gran énfasis en que el proyecto cuente aspectos acerca de su materialidad, olvidando que la propia materialización del proyecto alberga la capacidad de evocar por sí misma. Uno, en los primeros años, se empeñaba en determinados juegos formales, gestos, que luego se desvanecían, por un lado, por la propia construcción, con sus propias leyes, y, por otro, por el valor potencial del material que se expresa por sí mismo. El hormigón, el ladrillo, hablan por sí mismos, permitiendo que estén en su sitio y no en el límite como decíamos antes. En el límite les obligamos a hacer algo que no es propio de su condición. Esta cuestión en nuestros proyectos nos ha obsesionado siempre. No hay que olvidar la presencia constante estos años de mi socio Rufino Hernández, Catedrático de Construcción. La exigencia técnica de tratar el material de una manera adecuada ha estado muy presente.

CL. Entiendo con ello que con el paso del tiempo vuestras estrategias materiales han sufrido un proceso de destilación.

MAV. Nuestra estrategia ha sido ir quitando cosas en el propio proceso del proyecto. Es un proceso de depuración. Hoy se ve con cierta distancia. Pero hay que recordar los años ochenta donde diseñar era inventarse problemas para luego resolverlos. Todos nos acordamos de la moda Carlo Scarpa y cómo un mal entendimiento de su legado ha frustrado muchas obras, podemos decir sobrediseñadas. En él todo está integrado, es un discurso barroco que va desde el ingreso

hasta la última ventana. Pero en muchos casos de otros arquitectos que han tratado de imitarle sus obras se convirtieron en continuas imposturas. Bien es cierto que nosotros nos rebelamos de alguna manera contra ese modo de proceder.

CL. Y efectivamente apostasteis por otros modos de acometer el tema de la materialidad. No son pocos los profesores invitados a la Escuela de Arquitectura de Navarra, más de uno me lo ha comentado, que, descubriendo desde el avión, al aterrizar, vuestra obra de las Pistas Polideportivas de esta universidad, advertían, ya desde el aire, sobre su ejemplaridad.

MAV. Después de unas primeras obras utilizando los materiales "a la antigua", hacer muros de hormigón, de ladrillo, muros ciclópeos, empezó a preocuparnos, a principios de los noventa, cómo construir esa misma densidad que nos daba aquel modo de operar a través de la industrialización. Y ésta es una preocupación constante: investigar cómo el utilizar elementos prefabricados o industrializados no tiene por qué quitar densidad y consistencia a la obra de arquitectura. Debo decir que, para nosotros, el desarrollo de este edificio, entre los años 1992 y 1994, se convirtió en un auténtico master. La tensión económica, y por tanto de depuración, que vivimos en ese proyecto, configuró la exigencia de hacer el proyecto con lo mínimo. Pero, al mismo tiempo, no podíamos perder de vista que estábamos actuando en un ámbito universitario, con la presencia de edificios de una extraordinaria dignidad y de una potencia constructiva muy valiosa. No podíamos hacer un edificio que no se sumara a estos requerimientos, aunque fuera modesto desde el punto de vista tanto presupuestario como programático. Realmente ese esfuerzo, que inicialmente iba a ser resuelto con un discurso mucho más formalista, intentando ganar presencia a través de la forma, se convirtió en la voluntad de ganar presencia a través de la materia.

CL. Éste es un tema muy interesante: de la presencia de la forma a la presencia de la materia.

MAV. Podríamos compararlo con las relaciones humanas. Hay gente que te deslumbra por su apariencia y otros lo hacen por su presencia. Y ésta es la que realmente recuerdas. Obviamente todos tenemos una apariencia. Por ello podríamos reconocer un valor de la forma externa pero implicada en una forma interna que es la presencia. Es esa forma la que dice de sí misma algo sobre su realidad. Ésta fue para nosotros la gran enseñanza de esta obra que nos trabajó como equipo y como estudio, nos dio identidad. El éxito interno que experimentamos nos hizo afianzarnos en este camino. A partir de ahí se pueden explicar obras como la sede de Ericsson-Labein [Fig.5], las oficinas de Tracasa [Figs.6], incluso se puede explicar la confianza con la que abordamos la intervención en Aránzazu [Fig.7], empleando

A VUELTAS CON LA MATERIA Y LA TÉCNICA.**UNA CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL**

Carlos Labarta Aizpún



[Fig.5] Alonso del Val / Hernández Minguillón, con Pérez Herreras, Quintana y Valdenebro. Ericsson-Labein BTC en Derio. Fotografía: J.M. Cutillas.



[Fig.6] Alonso del Val / Hernández Minguillón. Edificio de oficinas para Tracasa en Sarriguren, Egüés. Fotografía: J.M. Cutillas.

power. We could not erect a building that did not meet these requirements, although it was modest from both a budgetary and programmatic point of view. This effort, which initially was going to be solved with a far more formalist discourse, an attempt to gain presence through form, became the desire to gain presence through matter.

CL. This is a very interesting topic: from the presence of form to the presence of matter.

MAV. We could compare it to human relationships. There are people that dazzle you with their appearance and others that dazzle you with their presence. And it is the latter that you actually remember. Obviously we all have an appearance. That is why we can recognise that external form has value, although it is linked to an internal form that is presence. It is that form that says something about its reality. That was the great lesson this project taught us, which had us working as a team and as a studio, which gave us our identity. The internal success we achieved consolidated this as our path. It also explains later projects, such as the headquarters of Ericsson-Labein and the offices of Tracasa; it even explains the confidence with which we approached our work in Aránzazu, using precast concrete in an architectural environment dating from the 1950s in which, for many reasons, the use of stone prevailed. It would have been easy to construct that volume using stone similar to the stone Oiza and Laorga used in an attempt to imitate them. But there was a principle not to do it like that. Obviously we were looking for a material intonation, but using precast elements that denote the period the construction stems from, which was the beginning of the twenty-first century, based on a desire to connect technique

to a specific age. This type of approach can be traced throughout our career, even in our housing projects, in which the margin was smaller.

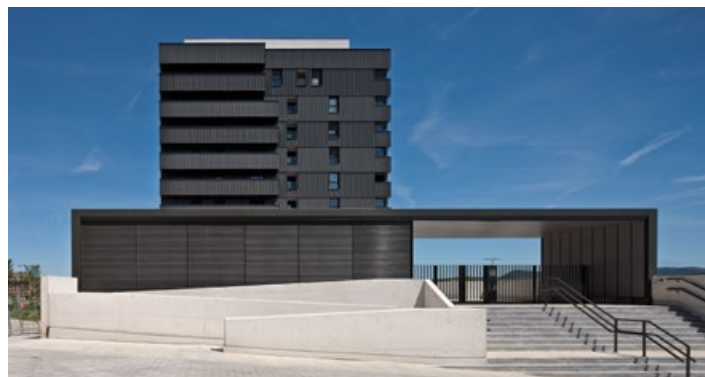
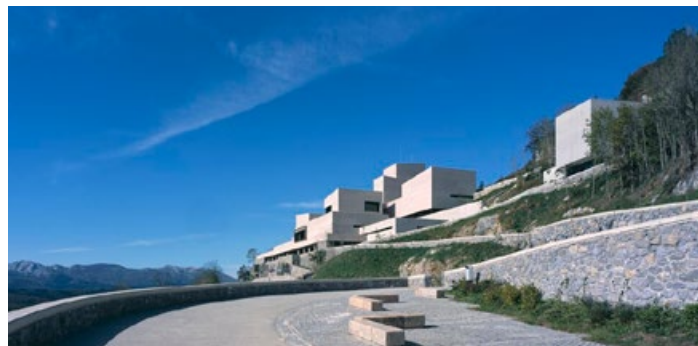
It is true that it is still a discourse that closely follows the language of modernity and is certainly indebted to figures such as Kahn. But as time has gone by, our latest projects show a concern for affirming density through materials that are becoming less and less dense, more and more worked into thinner layers, into smaller thicknesses, multilayers, which in themselves no longer guarantee the consistency that thickness gave, for example Civiox in Mendillorri. The challenge is to arrive at that consistency with this new materiality. We need a twenty-first-century Mies capable of visualising a new technical condition.

CL. Indeed we need to understand how to elevate the technologies of our time to art through technique.

MAV. Exactly. It is what we said before. Construction is an art because it manipulates technology. If there is no manipulation, in the artistic sense of the term, as any artist has done throughout history from Velázquez to Duchamp or Warhol, we cannot really speak of art. Likewise, if the architect is not capable of manipulating technology through construction, he will not achieve the artistic condition. Because construction is either art or pure technology. In fact, we see so many failed buildings merely because they applied technology to a brilliant idea.

CL. Is there an understanding of the behaviour of material or its geometry? Can we refer to the laws of materials?

[Fig.7] Alonso del Val / Hernández Minguillón. Centro Cultural Arantzazu en Oñate. Fotografía: J.M. Cutillas.



[Fig.8] Alonso del Val / Hernández Minguillón. 74 VPO en Lezkairu, Pamplona. Fotografía: J.M. Cutillas.



[Fig.9] Alonso del Val / Hernández Minguillón. Civivox Mendillorri en Pamplona. Fotografía: J.M. Cutillas.

hormigón prefabricado en un entorno arquitectónico de los años cincuenta en el que, por muchas razones, se imponía el empleo de la piedra. Era muy fácil construir esa volumetría utilizando piedra similar a la empleada por Oíza y Laorga tratando de imitarles. Pero justamente hubo un principio de no hacerlo así. Evidentemente se buscaba una entonación material, pero haciéndolo a través de elementos prefabricados que mostraran el tiempo propio de la obra que era a comienzos del siglo XXI, desde una voluntad de ligar la técnica a su tiempo específico. Este tipo de planteamiento se puede rastrear en toda nuestra trayectoria, incluso en obras de vivienda donde el margen era menor.

Es verdad que todavía es un discurso que sigue muy de cerca el lenguaje de la modernidad y seguramente es muy deudor de figuras como la de Kahn. Pero con el paso del tiempo en nuestras últimas obras hay una preocupación por la cuestión de la afirmación de la densidad a través de materiales cada vez menos densos, cada vez trabajados en capas más finas, en espesores menores, multicapas, que por sí mismos ya no garantizan la consistencia que otorgaba el propio espesor, como es el caso del Civivox de Mendillorri [Figs.9]. El reto es conseguir esa consistencia con esta nueva materialidad. Necesitamos un Mies del siglo XXI que sea capaz de visibilizar una nueva condición técnica.

CL. Efectivamente se precisa comprender el modo de elevar a arte las tecnologías de nuestro tiempo a través de la técnica.

MAV. Exacto. Volvemos a lo anterior. La construcción es un arte porque manipula la tecnología. Si no hay manipulación,

en el sentido artístico del término, como cualquier artista ha hecho a lo largo de la historia desde Velázquez a Duchamp, o a Warhol, no podemos hablar propiamente de arte. Igualmente si el arquitecto, por medio de la construcción, no es capaz de manipular la tecnología, no conseguirá la condición artística. Porque la construcción o es arte o es pura tecnología. De hecho vemos tantos edificios malogrados por una simple aplicación tecnológica sobre una idea brillante.

CL. Acaso no exista una comprensión del comportamiento del material o de su geometría. ¿Podemos referir a las leyes propias de los materiales?

MAV. Desde un punto de vista disciplinar yo suelo decir que la arquitectura es la construcción de forma y espacio bajo un orden. Pero hablando sobre la materialidad decíamos al inicio de la conversación, en un sentido más poético, que la arquitectura es materia resuelta en geometría y luz que se hace tiempo. Por lo tanto se precisa, como primera lección, del trabajo de la geometría sobre la materia, y viceversa. La geometría se impone a la materia pero ésta también tiene sus propias leyes geométricas. El ladrillo, el hormigón, el acero tienen sus propias leyes y todos somos conscientes que, cuando hemos utilizado una geometría no adecuada al material, la obra fracasa. Los materiales tienen sus propias leyes de formación, de comportamiento, de expresión. Y los materiales imponen ciertas reglas a la arquitectura. Éste es un valor intrínsecamente arquitectónico que es preciso recuperar. Ello dará rigor y disciplina al proyecto.

La segunda lección es la luz. La luz cualifica al material. Pero cada material tiene su propia luz. Y, algo más. La acción ma-

**A VUELTAS CON LA MATERIA Y LA TÉCNICA.
UNA CONVERSACIÓN CON MIGUEL ÁNGEL ALONSO DEL VAL**

Carlos Labarta Aizpún

MAV. From a disciplinary point of view, I usually say that architecture is the construction of form and space with an order. But speaking about materiality, we said at the beginning of our conversation, in a more poetic sense, that architecture is matter transformed into geometry and light that becomes time. Therefore, as a first lesson, we need geometry to work on matter and vice versa. Geometry imposes itself on matter, but matter also has its own geometric laws. Brick, concrete and steel have their own laws and we are all aware that a construction fails when we have used geometry that is not appropriate for the material. Materials have their own laws of formation, behaviour and expression. And materials impose certain rules on architecture. This is an intrinsically architectural value that needs to be regained. It imbues projects with rigour and discipline.

The second lesson is light. Light qualifies material. But each material has its own light. And something else. Material action in architecture is not an instantaneous action; it is an action in time. There is the time of matter and each matter has its time. In fact, the greatest architects throughout history have understood this very well. Material was not chosen at random or as a result of a financial criterion. The decision was based on the temporal nature of architecture. And I believe this is important. We could use this as a basis to study the most recent Serpentine Pavilions, which in this instance, due to their ephemeral nature, are the opposite. Those pavilions whose material condition was more permanent have failed in this case compared with those that assumed their ephemeral condition with their materiality, for example Sou Fujimoto's pavilion or the recent one by Selgas-Cano, which we would still need to see up close to judge correctly.

CL. We are reaching the end of our conversation and I would like to touch on the subject of the materiality of structures in relation to architecture criticism and the status of opinion this generates.

MAV. The subject of material is related to something fundamental that is one of the recent perversions of architecture criticism, which I usually call architectural gloss. The comments are often made on professional photographs without seeing the structures in situ. And this is when the profound nature of matter as an architectural support disappears. Therefore, some criticism is way off mark. For example, the work by Herzog and de Meuron on the CaixaForum in Madrid, which is a very brilliant exercise in many aspects. It is a monumental operation creating an

empty pedestal from a building that was historically not very important and which is now being given significance, and it is wrapped in a matter that apparently contains value. Curiously, however, it is at the point where you discover the weakness of the steel lining when you arrive at the cafeteria, that the concept loses its support and you realise the intervention is weak. You only discover this when you visit the building. It is impossible for photographs to reveal or uncover this.

CL. Work on material, light, scale has to a large extent formed the corpus of teaching. From your academic perspective of years as a tutor and professor, do you still think that students can or should be educated about the meaning of materiality? Or has the frontier between virtual and material actually singularly collapsed with new generations?

MAV. The experience of material lies in the very origin of architecture and design and, therefore, also in teaching them. I do not think that the new relationship we are establishing with architecture through new technologies can replace the experience of space or matter. The very fact of inhabiting involves the perception of the materiality of space with all your senses. In a world in which students have to deal with a great variety of different information, training them in some certainties seems relevant. And one of them is that architecture is learnt by uncovering the creative properties of matter.

Our conversation could go on much longer, with Professor Alonso del Val providing his insights. But they need him to direct his school faculty. A fortunate coincidence talking about matter and teaching. I very much appreciate and am grateful for his time and thoughts.

terial en la arquitectura no es una acción instantánea, es una acción en el tiempo. Está el tiempo de la materia y cada materia tiene su tiempo. De hecho, los grandes arquitectos a lo largo de la historia lo han entendido muy bien. La elección del material no era casual o se derivaba de un simple criterio económico. Tenía que ver con la propia condición temporal de la arquitectura. Y yo creo que esto es importante. Sobre esta base se podía hacer un estudio de los Serpentine pavilions de los últimos años, en este caso inverso por su condición efímera. Así aquellos pabellones que tenían una condición material más permanente, en este caso, han fracasado frente a los que asumían con su materialidad su condición efímera, como el de Sou Fujimoto o el reciente de Selgas-Cano que, para enjuiciar correctamente, tendremos que ver todavía al natural.

CL. Estamos llegando al final de la conversación y querría abordar el tema de la materialidad de la obra en relación con la crítica de la arquitectura y con el estado de opinión que ésta genera.

MAV. El tema del material tiene que ver con algo fundamental y que constituye una de las perversiones recientes de la crítica de la arquitectura, que yo suelo denominar como glosas de arquitectura. Éstas, muchas veces, se realizan sin ver las obras in situ, sobre fotografías de autor. Y ahí la condición profunda de la materia como soporte arquitectónico desaparece. Y, por lo tanto, se hacen críticas tremendamente desacertadas. Por ejemplo, la operación de Herzog y de Meuron en el CaixaForum de Madrid, que es un ejercicio muy brillante desde muchísimos aspectos. Es una operación monumental que crea una peana vacía a un edificio que históricamente no era tan relevante y al que ahora se le concede importancia, y se envuelve con una materia que aparentemente tiene valor en sí. Pero, curiosamente, en el punto en el que uno descubre la debilidad del forro de chapa al llegar a la cafetería, el concepto realmente se queda sin soporte y se advierte la debilidad de la operación. Esto solo se descubre visitando el edificio. Desde unas fotografías eso es imposible de revelar o desvelar.

CL. El trabajo sobre el material, la luz, la escala, han constituido en buena medida el corpus de la enseñanza. Desde su perspectiva docente de tantos años como profesor y catedrático ¿piensa que todavía puede o debe educarse al alumno sobre el sentido de la materialidad? ¿O realmente la frontera entre lo virtual y lo material ha colapsado singularmente con las nuevas generaciones?

MAV. La experiencia del material está en el origen mismo de la arquitectura y del proyecto y, por tanto, también de su docencia. No creo que la nueva relación que establecemos con la arquitectura a través de las nuevas tecnologías pueda sustituir a la experiencia del espacio o de la materia. El hecho de habitar implica la percepción, con todos los sentidos, de la materialidad del espacio. En un mundo en el que el alumno se enfrenta a una multiplicidad de informaciones diversas parece pertinente formarle igualmente en unas certidumbres. Y una de ellas es que la arquitectura se aprende desvelando las propiedades creativas de la materia.

La conversación podría seguir discuriendo en el tiempo, profundizando de la mano del profesor Alonso del Val. Pero le requieren para dirigir el claustro académico de su escuela. Feliz coincidencia hablando de materia y docencia. No puedo sino volver a agradecer y apreciar su tiempo y su enseñanza.