

'intertemporal'.

Ahora estamos preparados para presentar la definición de 'interproyecto', una que va más allá de la finalidad específica de este artículo, que fue explicar el conocer y el proponer como uno en la práctica de un proyecto de diseño. Su definición, al ser apoyada por el tiempo plegado, comprende no tan solo la práctica del proyecto de diseño sino también el proyecto de investigación. A través del lente del tiempo plegado no hay ninguna dualidad entre estas dos prácticas. Ambos se tratan de conocer y proponer. Por consiguiente, el término 'interproyecto' primeramente significa 'inter-conocer-proponer'. En el interproyecto son uno. Conocemos al proponer, y proponemos al conocer. Un proceso plegado coexistente en el que el conocer-proponer está simultáneamente presente, nutriendo ambos. De este modo se logra una no dualidad muy importante: el interproyecto es uno en lo mismo con el objeto de la investigación.

Esto nos lleva al segundo significado. Interproyecto significa 'inter-tiempo'. O 'tiempo de inter-lugares' si estamos llevando a cabo un proyecto de diseño. O 'tiempo de inter-objeto' si estamos haciendo un proyecto de investigación. Esto no es un reconocimiento de su presencia cronológica entre un pasado y un futuro. El prefijo 'inter' abre un acercamiento más retador. 'Inter-tiempo' significa el tiempo plegado coexistente desenfrenado por las categorías de pasado-presente-futuro. El 'inter' genera esta coexistencia interconectada. Como explicamos en otra parte,<sup>19</sup> la distancia en el tiempo desaparece dado que lo que es real es su coexistencia, no la separación enfatizada por la distancia. Por lo tanto, el interproyecto funciona con una coexistencia plegada entre elementos interconectados en el tiempo, ya sean estos lejos o cercanos. Y al ser un mecanismo de 'inter-tiempo', se logra la no dualidad entre el lugar/objeto y el proyecto. El interproyecto solo cataliza dentro del flujo del tiempo plegado de objetos/lugares.

Por último, interproyecto significa 'in(ter)terminación'. El 'inter-tiempo' siempre está incompleto, y esto es la casualidad jocosa del mismo. El 'ter' hace referencia a 'tres': las tres simples realidades de Wabi-sabi traen una luz especial a este proyecto de 'inter-tiempo incompleto': "nada dura, nada termina y nada es perfecto."<sup>20</sup> Liberados de la carga de hacer de un proyecto un 'producto final', quedamos plenamente libres de explorar el reto del estado incompleto de esta conexión intertemporal, como un simple catalizador dialógico.

## Postdata

¿Cuáles son las acciones-herramientas de no dualidad que nos pueden llevar a generar este interproyecto? La siembra, la siembra y la búsqueda coexisten - la 'siembrásqueda' - para contestar esta última pregunta y se exploran en un artículo coexistente<sup>21</sup>.

## P

### LA ARQUITECTURA COMO PRÁCTICA CULTURAL

Peter Lynch

Team 10, un pequeño círculo de arquitectos cuyos miembros principales se conocieron como participantes en el 9o Congreso del CIAM en Aix-en-Provence en 1953, y quienes se reunieron en ocasiones por más de dos décadas para criticar el trabajo de todos entre sí, influyó la trayectoria de la arquitectura y el urbanismo del modernismo tardío en Europa Occidental al cuestionar los principios del CIAM y los valores del modernismo ortodoxo. Su perspectiva: que los arquitectos y urbanistas contemporáneos se habían olvidado de sus verdaderos sujetos—la gente, las comunidades y los ciudadanos que viven en lugares en particular, con necesidades y deseos específicos—y los remplazaron con abstracciones. Team 10 no ofreció ningún manifiesto ni agenda, salvo algunas declaraciones públicas que se enfocaron en las aspiraciones y los métodos de trabajo.<sup>1</sup> En vez de retar una ideología con otra, retaron una clase de expresión—la voz autoritaria del CIAM—con otra, el discurso. La crítica de Team 10 se difundió dentro de la cultura de la arquitectura, entre arquitectos, profesores y estudiantes. Lo persuasivo de su argumento se basaba en el espíritu de exploración, curiosidad e incertidumbre evidente en el trabajo, no necesariamente en su resolución o su muestra de dominio.

La sugestión y la influencia son fuerzas sutiles: es imposible medir hasta qué grado los principales actores de Team 10 fueron responsables de la pérdida de credibilidad experimentada por el "modernismo recibido", o señalar al efecto específico del grupo sobre la práctica de la arquitectura. No hay manera de saber, de seguro, si Team 10 fue una síntoma o bien un agente de la transformación. Como una cara en una botella, echado a la orilla por las mareas, la arquitectura se propulsa y se entrega por las fuerzas generales del movimiento y del cambio. Si esas fuerzas no estuviesen ya aliñadas - si una crítica no estuviese ya inminente - ¿cómo podrían haber reconocido los futuros protagonistas de Team 10, arquitectos de dife-

rentes círculos culturales con modos de práctica muy diferentes, unos a otros en el octavo y el noveno congreso del CIAM y haber formado un vínculo de manera tan rápida? ¿Cómo podría su crítica, ofrecida de manera tan no polémica, haber surtido un efecto tan penetrante? El desencanto con la ideología debe haber sido muy extendido en la Europa de la posguerra. En las fotos de Nigel Henderson de niños jugando en las calles del East End londinense de la posguerra, parte de la "cuadrícula" que presentaron Peter y Alison Smithson en el CIAM 9, uno siente una necesidad incontenible de alegría: de un mundo reparado, uno que cree un espacio para la felicidad cotidiana. Al mirar estas fotos, uno entiende el cambio por el que pasaba Europa Occidental a nivel político, la propagación de la democracia social. Otras transformaciones del modernismo tardío corrían en paralelo al cambio político: consideremos por ejemplo el trabajo de Louis Kahn y Le Corbusier en el Paquistán Oriental y en la India, desechando el control colonial.

Tanto la emergencia de la democracia social y los movimientos de independencia nacional son ejemplos de las fuerzas que impulsan la arquitectura. Percibidos de esta manera, hasta los cambios forjados por la tecnología digital deben considerarse como una expresión de valores políticos y sociales, no como fuerzas en sí. La arquitectura se realinea según van cambiando los ideales generales de la sociedad. No obstante, esto no quiere decir que la arquitectura manifiesta el cambio social. Como una carta en una botella, la encomienda de la arquitectura no es la de un mensaje general. Cada obra expresa el entendimiento de individuos, lo que puede resultar sin relación con el "significado" histórico de dichas fuerzas sociales, o hasta contradecirlo. Uno podría afirmar que la pérdida de la fe en el modernismo provocado por Team 10 y otros dio lugar al posmodernismo—que, en la arquitectura, fue un debate. Pero la obra de unos arquitectos específicos con sensibilidades e inclinaciones particulares, considerados colectivamente. Las cosas podrían haber resultado de manera muy distinta. Uno no debe cortar a Team 10 de ese patrón.

Quizás ya es tiempo para un "Team 11" que formule preguntas acerca de la arquitectura como se la practica actualmente. El obstáculo para la arquitectura como una práctica cultural, esta vez, no es el control ideológico o una insistencia en los principios racionales universales, sino una falta de curiosidad, ligereza y valentía. Aquellos que creen de lo contrario—que la arquitectura goza de una época de oro de experimentación vanguardista, invención formal radical y rendimiento técnico refinado, propulsado

por la tecnología del diseño digital—deberían despertarse. Los tropos del diseño contemporáneo siguen siendo servidos a los estudiantes de arquitectura, los clientes y los consumidores como ideas vanguardistas, pero en realidad llevan décadas y son predecibles, lo que es el opuesto de la toma de riesgos.

La arquitectura contemporánea reduce la capacidad de sus sujetos a atender y encontrar placer en el mundo, porque los arquitectos mismos han perdido esta capacidad. El mundo es un lugar sutil y profundo: como arquitectos deberíamos estar curiosos por esta realidad compleja, deleitarnos en ella y reflejarla en nuestro trabajo. No esperamos nada menos de una obra de pintura, poesía, música o literatura. ¿Por qué esperamos tan poco de nuestra propia práctica creativa? A pesar de la fanfarronada y la publicidad alrededor de la arquitectura contemporánea (o quizás a causa de ella), nuestra aspiración disciplinaria se ha diluido. Si seguimos por este camino, lo que hagamos se volverá nada más que el estilo más la técnica. Forma sólida, rendimiento eficiente, detalles firmes... ¿Es eso lo único que comprende la arquitectura? Nuestras expectativas son empobrecidas.

Me gustaría describir una aspiración para la arquitectura—una esperanza que nuestra disciplina recobrará su plena capacidad como una práctica cultural. Los arquitectos que más admire, e incluyo a Alvaro Siza, Carl-Holmebakk en Noruega, Bijoy Jain y Studio Mumbai, OBRA Architects en Nueva York, e históricamente Mies, Aalto, Asplund y Lewerentz, pueden servir de ejemplos. Su aspiración es distinta que la aspiración de los arquitectos que son los más fuertemente promovidos y celebrados hoy en día—aunque la fama y el respeto alrededor del trabajo de Siza y Studio Mumbai sugiere que la situación cultural no es tan inhóspita como yo la pinto. La gente habla de que su trabajo se halla en la sensibilidad, la sutileza, la alegría, el cuidado, el humor, la precisión, la honestidad y otras tales cualidades. Su acercamiento es poco usual porque requiere de una capacidad personal y disciplinaria para estas cosas. Hoy en día se ha arraigado una idea de la arquitectura muy distinta y más expediente, transpuesta del diseño de productos, la ingeniería, la moda y el mercadeo.

No es difícil determinar cuál acercamiento sigues como un diseñador arquitectónico. Pregúntate: ¿Se basa mi trabajo en un concepto? ¿Hablo de mi diseño en términos de estrategias? ¿Pienso en el trabajo como un tipo de solución de problemas racional? ¿Pretendo que mi trabajo se evalúe según los términos en los que fue concebido? ¿La mayoría de mis bocetos son diagramas? ¿Hablo de generar

forma? ¿Pueden ciertos aspectos del proceso de diseño ser optimizados o programados? Si contestas en el afirmativo a la mayoría de estas, sigues un acercamiento contemporáneo, uno que predomina en la mayoría de las escuelas estadounidenses.

Quizás puedas pensar que estoy presentando una caricatura del diseño. Es una caricatura, pero desafortunadamente también es la norma en muchos lugares. Por el otro lado, puede ser que lo practiques de otra manera. Tu intención de diseño puede surgir en el transcurso del trabajo. Puede ser que la forma resulte de tu trabajo y no lo propulse. Tal vez tus bocetos requieren inflexión, expresión, dimensiones o escala para que sean significantes—en otras palabras, quizás no sean diagramas, sino dibujos. Puede haber múltiples razones radicalmente distintas acerca de por qué ciertos aspectos de tu diseño son como son. Puede ser que consideres que el material tenga varios tipos de propiedades. Quizás te inspiran los arquitectos de tiempos muy diferentes y consideras que tu trabajo esté en conversación con ellos. Tal vez reconoces que haya diferentes tipos de precisión, dependiendo de las circunstancias. ¿Se apoyaron Lewerentz, Asplund o Aalto en conceptos, estrategias, métodos o diagramas?

Lo que hacemos como arquitectos es difícil, y es entendible que a los arquitectos y los críticos les gustaría simplificar nuestro propósito y nuestros métodos. Pero la dificultad, y la toruosidad, de la arquitectura es inherente en el trabajo. Muchos arquitectos reconocen esto en sus escrituras sobre la arquitectura.

#### **SCHINKEL:**

Yo... de pronto me encontré atrapado en un gran laberinto donde tuve que reflexionar sobre hasta qué punto el principio racional se debe aplicar en la definición del concepto trivial del objeto, y por otro lado, hasta qué punto las influencias más altas de los propósitos históricos y artísticos-poéticos se deben permitir para elevarlo a una obra de arte. En este sentido, no era difícil reconocer que la relación rectora de principios tan diferentes tenía que ser diferente en cada caso concreto, y era igualmente claro para mí que en este sentido se puede hablar de la arquitectura sólo si el elemento artístico asume su verdadero lugar en este arte, y que en todos los demás casos, es y sigue siendo un trabajo objetivo. Por lo tanto, aquí, como en todas las demás áreas de las bellas artes, una teoría efectiva es difícil y se reduce finalmente al cultivo del sentimiento. De lo dicho anteriormente, también debería ser evidente que la sensibilidad en arquitectura ciertamente abarca un círculo muy amplio, y...

debe ser cultivado a partir de las fuentes más variadas y diferentes...<sup>2</sup>

#### **GIO PONTI:**

No creo que yo sea el único que un buen día de repente haya logrado ciertos resultados obviamente racionales y de haberlos logrado no a través de la lógica - como parecería natural e intelectualmente correcto - sino mediante una secuencia extraña y cansona de desviaciones, errores, acercamientos tentativos y mera casualidad.

Parece existir una lógica episódica, una lógica que es básicamente ilógica y sigue por caminos difíciles, no por cálculos a priori como en el pensamiento glorioso y directamente lógico, sino por reconocimientos y recuperaciones a posteriori - una lógica que es empírica. La lógica a priori conduce a resultados indiscutiblemente lógicos mediante procesos lógicos. Por medio de sus senderos y sus imaginaciones, la lógica empírica nos lleva a conclusiones de las cuales finalmente reconocemos la sustancia lógica.<sup>3</sup>

#### **ALVAR AALTO:**

Cuando yo personalmente tengo que resolver un problema arquitectónico, me encuentro constantemente - de hecho, casi sin excepción - con un obstáculo difícil de superar, una especie de "inquietud de las tres de la madrugada". Esto parece deberse a la carga complicada y pesada que resulta de la manera en que opera el diseño arquitectónico con innumerables elementos, que muchas veces son mutuamente discordantes. Los requisitos sociales, humanitarios, económicos y técnicos en conjunto con los problemas psicológicos que afectan tanto al individuo como al grupo, los movimientos y la fricción interna de las muchedumbres al igual que de los individuos... todo esto se acumula en una maraña enredada que no se puede destorcer ni de manera racional ni mecánicamente. El puro número de las varias exigencias y los problemas forma una barrera que dificulta que surja la idea arquitectónica más básica.<sup>4</sup>

#### **ALVARO SIZA:**

"Una propuesta arquitectónica cuyo objetivo es profundizarse en las tendencias existentes, en los choques y las tensiones que forman la realidad; una propuesta que pretende ser más que una materialización pasiva, negándose a reducir esa misma realidad, analizando cada uno de sus aspectos, uno por uno, esa propuesta no puede encontrar apoyo en una imagen fija, no puede seguir una evolución lineal...Es más vul-

nerable cuanto más exacto sea.”<sup>5</sup>

La intratabilidad de nuestro trabajo no es para nada un problema, sino que es realmente algo maravilloso. Como dice el dicho: al que mucho se le da, mucho se le exige. La arquitectura da forma a nuestra vida humana compartida. Es provisional, ya que todas las expectativas y exigencias que pesan sobre un proyecto no se pueden rectificar de manera sistemática. Los arquitectos buscan una resolución; pero, los criterios, y por consiguiente, el resultado, nunca son sencillos. Las limitaciones, las obstrucciones, los reglamentos y los requisitos nos empujan hacia una solución formal que nunca existió anteriormente. Gio Ponti explicó que el pensamiento de los arquitectos es a posteriori y no a priori. La dificultad de nuestro trabajo nos obliga a inventar nuevas relaciones, a enunciar nuevas palabras. De esta manera, la arquitectura hace justicia a la vida.

Si no tenemos miedo de la vida, de este mundo irreducible, estaríamos sedientos de una arquitectura así, una que reconozca el orden, el balance y la armonía extraños y desconocidos, al igual que los órdenes y las formas sencillos. La familiaridad, la comprensibilidad, la claridad y el espectáculo pueden ser cualidades deseables; pero, al fin y al cabo, ¿son suficientes? “Después de todo,” Antonioni preguntó, respondiendo a una crítica de sus películas, “esta dificultad de lectura, esta falta de claridad, ¿no son— ¿cómo lo puedo poner? — una calidad?”<sup>6</sup>

La vida moderna se forma por instituciones abstractas (las finanzas, la comida, la religión, la política, la ciencia, la industria, la medicina, la educación...). Son fuerzas incorpóreas, pero cada una de ellas sí tiene un puesto de avanzada, que llamamos el banco, la granja, la iglesia, el tribunal, el congreso, el laboratorio, la fábrica, el hospital y la escuela. Cada uno de estos programas arquitectónicos es el afloramiento visible de un iceberg conceptual invisible. Si nosotros, como arquitectos, queremos arrojar luz sobre las instituciones que definen y controlan la vida moderna — si queremos hacer más que alojarlas, facilitarles y encubrirlas, ¿cuál es el mejor acercamiento de diseño?

Una obra de arquitectura, en mi opinión, no comenta sobre nada, aunque quizás pueda aludir o provocar muchas cosas. La arquitectura no denota: no es un sistema semántico. Una obra de arquitectura no simboliza nada. Victor Hugo tenía razón, el libro mató a la arquitectura en su calidad de sistema simbólico, y deberíamos ser agradecer eso. Las únicas representaciones incorpóreas y los únicos mensajes ideológicos en los que la arquitectura sigue especializándose son los mitos y las mentiras. Lo que hace la arquitectura es mentir: el memorial al 11 de septiembre en Nueva York es buen ejemplo. Si

un cuento no se acepta como verídico, hay que hacerlo más grande, más pesado y más caro: luego puede ser que la gente lo crea. Pero, aun esta aplicación ideológica de “fuerza bruta” parece obsoleta hoy en día, en contraste con el poder de las imágenes digitales, que son tanto más contundentes con mucho menos esfuerzo físico.

Si un arquitecto desea “hablar la verdad al poder”, representar en su trabajo la realidad de las instituciones que sirva, lo que incluye los aspectos desfavorables, deberá recurrir a la ironía y darle una doble cara a la obra. Un gesto irónico puede contar con un motivo virtuoso; puede deshinchar la mentira, señalar la falsedad de algo ampliamente aceptado como la verdad. No obstante, la ironía en la arquitectura es corrosiva. La ironía va en contra del aspecto fundamentalmente afirmativo de la construcción. Algo destinado para durar mucho tiempo debe ser positivo y vivificante. La ironía es una postura personal; expresa la opinión de un individuo. El punto de vista del arquitecto o del artista se enaltece en una obra irónica. En las bellas artes, la autoría es primordial, y la ironía puede jugar un papel poderoso. En la arquitectura, por el contrario, la aseveración enfática de la autoría constituye un obstáculo a la obra. Ronchamp es una capilla mejor, una que sirve mejor su propósito de devoción, para peregrinos que no se interesen por Le Corbusier. En la ceremonia de inauguración de un edificio público nuevo, o cuando nueva construcción se informe en la prensa popular, el arquitecto muchas veces no se menciona, por lo menos en los Estados Unidos. Antes pensaba que era una falta de respeto; ahora lo encuentro muy interesante.

Sí hay una postura positiva pero crítica que la arquitectura puede encararse con las instituciones. Cada una de estas instituciones existe para servirnos. Cuando los edificios que personifican estas instituciones son espaciosos, bellos y bien contruidos, afirmamos ese hecho básico. La arquitectura no existe para servir a los clientes institucionales, sino que las instituciones existen para servir a los seres humanos. En cada tipo de edificio, hay actitudes, movimientos y posturas corporales específicos y estados mentales y emocionales que son de beneficio, que apoyan mejor la acción que ocurre en él. Por ejemplo, en una iglesia, un estado de reverencia corresponde a ciertas posiciones del cuerpo, ciertas maneras en las que se refleja el sonido, etcétera. El diseño del arquitecto debe anticipar y recibir esa manera de ocupar un espacio. En una biblioteca, uno debe sentir la concentración, la reflexión, la solidaridad intelectual y el ensueño; estos atributos corresponden a posiciones y movimientos

particulares del cuerpo y a ciertas condiciones de luz, espacio, sonido, color y material. Nuestra encomienda es de crear el armazón para este encuentro emocional apropiado.

En Complejidad y contradicción en la arquitectura, publicado por primera vez en 1962, Robert Venturi habla de manera elocuente a favor de una arquitectura compleja y no esquemática.

Hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte... hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable. La dimensión y escala creciente de la arquitectura en los planeamientos urbanos y regionales aumentan las dificultades...

...Prefiero los elementos híbridos a los "puros", los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los "rectos", los ambiguos a los "articulados", los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son "interesantes", los convencionales a los "diseñados", los integradores a los "excluyentes", los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.<sup>7</sup>

Su postura es convincente. ¿Cómo podría alguien estar en desacuerdo? Pero, como dice el Evangelio de Mateo, "por sus frutos los conoceréis", y los frutos del movimiento arquitectónico pos moderno se pudrieron. Así que, para sostener mi argumento, siento que tengo que hacer una distinción entre la postura de Venturi y la mía.

Para Venturi, según entiendo yo, el valor de una obra arquitectónica yace en el juego de asociaciones y significados. Una obra de arquitectura compleja, por ejemplo una que combine la unidad y la polivalencia con la simplicidad y la multiplicidad, es mejor que una que sea menos compleja. Sus intereses son fundamentalmente formales, como bien admite en el libro,<sup>8</sup> y, yo sugeriría, retóricos: para él, la arquitectura parece comunicar significado de una manera lingüística. Los elementos recogen importancia mediante su presencia, ausencia, asociación, desenlace, distorsión, etcétera. Para Venturi, la arquitectura es capaz de crear proposiciones complejas y contradictorias. Si un montaje tectónico o una composición arquitectónica no es capaz de comunicar significado, el proyecto puede emplear simbolismo, asociaciones con-

convencionales, palabras escritas o la yuxtaposición irónica de elementos de diferentes tipos y clases.

Venturi posee confianza, inteligencia, ingenio y una abundancia extraordinaria de referencias históricas. Uno se aleja de su libro de la misma manera que se aleja de una persona muy persuasiva y culta en una cena. Conocí a un estudiante así en Cranbrook: siempre tenía algo que ofrecer al respecto, una cita o referencia pertinente. Me impresionó e hice lo que pude para apoyarlo, ya fuera escribiendo cartas de recomendación o invitándolo a debates. Pero el último debate que asistió fue todo un desastre. Utilizó su ingenio para disimular su ignorancia del tema que discutíamos. No pude dejar de pensar, "este estudiante parece saberlo todo, pero en realidad no conoce lo más importante". El valor de una conversación o de una obra de arquitectura, no se encuentra en el juego de referencias y asociaciones. Esto se hace evidente cuando alguien cruza una línea que no se debe cruzar...cuando hace un juego de palabras referente a una tragedia familiar, por ejemplo. Cuando eso ocurre, nuestra reacción de asombro revela la existencia de algo tácito que yace por debajo del nivel de la conversación.

En Complejidad y contradicción, Venturi aboga por usar "elementos convencionales de manera no convencional." Los elementos no arquitectónicos, como una antena de televisión, se componen en relación con elementos tradicionales, como un frontón. El resultado es chocante y alarmante. Antes de conocer nada sobre la arquitectura, vi una foto de la Guild House de Venturi en una edición vieja de la revista Life y me incomodó. Aun si la arquitectura fuera un sistema simbólico, eso no quiere decir que diferentes tipos de signos puedan coexistir en una misma proposición.

El significado de la arquitectura no reside en el juego de alusión, referencia, paradoja, etcétera. Es al revés. El significado no se encuentra en la presencia de la paradoja; sino que la paradoja contiene (o mejor dicho, retiene) el significado. Me gustaría dar un ejemplo. Estuve en Finlandia durante el verano de 2003. Una noche, fui invitado a una sauna con la familia de un amigo. Después de la sauna nos metimos en el lago. Tenía un fondo fangoso; el fango rezumaba entre los dedos de nuestros pies. Le pregunté al hijo de mi amigo, que tenía 7 años, si le gustaba esa sensación. Rumiaba sobre la pregunta por un rato antes de decirme que le gustaba a la vez que le desagradaba. Me dijo que hay una palabra en finlandés, sin traducción al inglés, que describe este estado simultáneo de agrado y desagradado: *ristiriitainen*. Pensé que su respuesta fue increíble: sigue siendo la única palabra finlandesa que conozco. De vuelta en

los Estados Unidos, pregunté a un amigo finlandés: me dijo que "ristiriitainen" de hecho sí tiene un equivalente en inglés: contradictory. De cierta forma, espero que el entendimiento de ese joven fue acertado—que la palabra es fundamentalmente intraducible.

No es la presencia de una paradoja per se, sino esa sensación de agrado y desagrado a la misma vez, la sensación del fango entre los dedos del pie, lo que podemos llevar adelante como arquitectos. La emoción y la intuición se manifiestan en una forma, y la forma se presta a la emoción y la intuición.

Me gustaría ofrecer unos ejemplos de la música. En el primer movimiento del Concierto para violín de Mendelssohn, Anne-Sophie Mutter, quien es una artista de bravura, empujando la orquesta, cede.<sup>9</sup> Por un momento, la confianza se retrae. Su manera de tocar se vuelve débil y chirriante, como una niña practicando ejercicios de Wolfahrt. Esto dura unas fases musicales, y luego su manera de tocar regresa a toda fuerza con un crescendo. El resultado es muy juguetón: se hace vulnerable, y cuando su autoridad se restaura, su fortaleza se vuelve juguetona.

Otro ejemplo: las Variaciones Goldberg. Escucha a Gustav Leonhardt tocand el aria y la primera variación.<sup>10</sup> El aria de Bach está repleta con ornamentos, cuyo propósito principal, creo, es de no decorar ni embellecer el tema, como bien insinuaría la palabra "ornamento". El propósito es de desestabilizar el patrón rítmico, de poner en juego las divisiones de tiempo. ¿Dónde caen los tiempos en la segunda frase del aria? ¿Antes, durante o después de los ornamentos? Muchas veces es imposible de acertar. Los ornamentos permiten que Bach forme el tempo sin rubato, sin sentimentalismo, de la misma manera que un maestro de taichí desplaza su energía.

En ambos ejemplos, la música establece algo perfecto, sencillo o directo, con una intención clara, que tanto el compositor como el artista desenmarañan por un rato al trabajar en conjunto con un entendimiento compartido. Al escuchar, entendemos este alejamiento y recuperación de la estructura como algo significativo, y podemos evaluar al artista según la sensibilidad con la que esto se hace (y también por su perfección técnica). Una inflexión que es natural y sin afectación es siempre la más rara y preciosa. Para un conocedor, la inflexión es significativa por su dificultad. Para un amante de la música, es importante porque reconoce algo que entendemos profundamente—señala una verdad emocional. Como escribió Álvaro Siza en la cita arriba, "Es más vulnerable cuanto más exacto sea."

Ahora presentaré unos ejemplos de la archi-

itectura. ¿Por qué termina las crestas de los palacios de la Ciudad Prohibida esta figurilla de cerámica de un hombre sonriente montado en una gallina? Una de las explicaciones oficiales, que había leído en una guía de viajes, es que este hombre representa una figura histórica — un insurrecto que fue ahorcado de los aleros de un edificio oficial — y que fue reproducido en terracota para servir como una advertencia a los demás. Eso no tiene ningún sentido. Este tipo, y las otras criaturas míticas que lo acompañan en desfile, son tan intimidantes como lo son unos osos de peluche. ¿Qué hacen estas criaturas tan tiernas dentro de un paisaje de poder — de control total — un paisaje tan estricto que la simetría es absoluta a lo largo del eje principal mientras que las plantas y los árboles quedan excluidos? Creo que su función es la misma que la función de los aleros levantados del techo: sin estos detalles, se convertiría el espacio en uno opresivo e insoportable. Le otorgan ligereza, un soplo de vida. Un juguete infantil manchú se posa en el alero del centro del poder, llevándonos a las nubes, en compensación por el control tan estricto que establece el resto del programa arquitectónico — simetría, modularidad, regularidad, y así sucesivamente. Mediante una especie de doble reflexión, el Estado adquiere más autoridad a través de esta figura tonta y encantadora. Es como las pelucas en la Casa del Parlamento y el Tribunal Criminal Central, conocido como "Old Bailey", en Londres.

El Pabellón Alemán de Mies en Barcelona, que quizás podría ser la obra más pura, cristalina y perfecta de la arquitectura moderna, es la abstracción de una casa de campo. Falta la mayor parte de los elementos funcionales de una casa, incluso el cercamiento y la calefacción. Solo se pautó un evento para tomar lugar ahí: la recepción de los Reyes de España. En la pared del fondo del espacio más grande, donde los Reyes celebraron su recepción, hay una pared de ónix con vetas llamativas. Este arreglo se repite en la Villa Tugendhat. En Tugendhat, las vetas del ónix son aún más flamantes. En ambos lugares, la pared de ónix se sitúa donde quedaría la chimenea, si hubiera una. Las vetas constituyen un elemento suplente para las llamas, como bien señaló mi amigo Chris Bardt, principal de Studio Studio 3Six0 y profesor en la Rhode Island School of Design. Mies nos ha dado fuego a la vez que ha eliminado el calor. No vendría al caso decir que esto es una paradoja. Uno siente el frío intensamente, sentado viendo el mármol, porque el fuego está atrapado en la piedra. Y, por extensión, la vida entera del Pabellón, una vida inmanente, está atrapada en las superficies de las paredes y los pisos en los reflejos y en las sombras.

En estos ejemplos, vemos alegría, vulnerabilidad, transmutación, ingenio y alusión. Son posibles porque el arquitecto se ha esforzado mucho en definir y resolver un campo de relaciones espaciales. Este campo puede ser "homotópico", caracterizado por un solo orden predominante, como es el caso del trabajo de Mies, o bien puede ser "heterotópico", establecido por la unión de elementos desemejantes, como es el caso de Aalto. Estos son los términos de Foucault, que usa Dimitri Porphyrios en su libro excepcional sobre Aalto, *Sources of Modern Eclecticism* ["Fuentes del eclecticismo moderno"]. Dentro de estos campos altamente determinados, las calidades y relaciones no esperadas se siembran y se descubren. Todas estas calidades, comprendidas conjuntamente, otorgan a la obra su gama emocional e intelectual - sensibilidad, sutileza, alegría, cautela, complejidad y precisión. Estas son las calidades que mencioné al principio de esta ponencia. La arquitectura de este carácter todavía es posible, pero es difícil de lograr.

Me gustaría demostrarles proyectos hechos por mí y mis socios de diseño que recién se completaron, o que siguen en la fase de construcción. Ojalá que los vean como la comprobación de la postura que estoy proponiendo. Si sienten que mi trabajo no es buen ejemplo, si se queda corto, eso no quiere decir que una arquitectura como la que describe no sea posible o que no valga la pena.

### **CASA PARA UNA CLASICISTA Y UN RESTAURADOR DE ANTIGÜEDADES, SEA CLIFF, LONG ISLAND, NUEVA YORK.**

Los clientes, una pareja de maestros jubilados, me pidieron que les ayudara a transformar su pequeña casa de verano, de mala calidad y cayendo a pedazos, construida en 1917, en una residencia para ocuparse durante todo el año. La casa era una cajita con techo de dos aguas situada en un terreno muy pequeño, con adiciones ad hoc, en la parte inferior de una colina, rodeada de árboles altos y casas de vecinos. Los clientes son muy cultos. Ella enseña e investiga la historia latina y romana, recibió el Premio de Roma, y actualmente trabaja en un libro sobre Roma en la Edad de Oro. Además, colecciona y restaura antigüedades estadounidenses.

El pueblo de Sea Cliff se fundió en el siglo XIX como una colonia veranera para mítines de avivamiento religioso de los metodistas. En su próxima oleada de asentamiento, los comerciantes construyeron casas de estilo Reina Ana, llenas de rincones y recovecos, con torres y tejados irregulares. En la década de los 50, los profesionales construyeron algunas casas mo-

derdistas. Muchos artistas se mudaron al pueblo en los años 70, trayendo consigo un elemento de contracultura. Así que, este pueblo siempre ha tenido un carácter diferente, excéntrico y no totalmente real dentro del contexto suburbano de Long Island. Si cada casa es una mente, pues las casas de Sea Cliff están soñando despiertas. Tienen sueños muy variados, desde lo pomposo hasta lo dócil, pero la mayor parte de las casas se creen alguien distinto, en otro lugar, en otra época. Quería dar una casa a los clientes que tenía esta calidad de ser de los cuentos de hadas. En parte, intenté lograr esto con el plano: el camino a la casa es sinuoso y baja en pendiente. Por ser un lote tan pequeño, la secuencia de llegadas es bastante alargada. Hay que andar por un camino en forma de S hasta el final antes de que se pueda ver la entrada. Aun así, el aspecto más importante del diseño, en términos de su carácter fabuloso, es una adición de dos pisos. En el segundo piso, hay un estudio para la clasicista, con un tragaluz irregular de facetas. Contemplé este elemento de manera geométrica, arquitectónica y alegórica: como un cilindro, como una torre y como una columna rota. Considerado geoméricamente, el tragaluz corta el cilindro por dos planos: el plano puesto al fondo de la envoltura de zonificación y un plano perpendicular a los rayos de sol al mediodía en el solsticio de invierno. Considerado arquitectónicamente, estos planos so ahistóricos. Hacen que la torre sea menos nostálgica. Esto vuelve a un entendimiento perceptivo que surgió de proyectos anteriores: los métodos de construcción de las bóvedas. Casi todos los perfiles de las cúpulas tienen una asociación histórica: por ejemplo, es imposible observar una cúpula bulbosa sin pensar en una cúpula iraní. Aun una cúpula puramente hemisférica es histórica. No obstante, descubrí que si una cúpula hemisférica es abollada - si hay áreas planas en su superficie - pues no tiene ninguna asociación histórica, se vuelve la cosa en sí, como una fruta magullada en una naturaleza muerta. Considerado alegóricamente, la adición se rompe como una columna rota, como el famoso capricho con columnata en el Désert de Retz: un símbolo del paso del tiempo, de la arrogancia o de la fortaleza. A la clasicista/erudita que usa el estudio le deleitó la asociación. De igual manera, se deleitó la junta de revisión de la arquitectura, dado que, a una cuadra de la casa, en un parque público, hay un monumento a la Guerra Civil en forma de una columna rota. En mi opinión, la relación entre la casa y el monumento es absurda. En el interior del estudio, las vigas de 3x6 que enmarcan el tragaluz son expuestas y pintadas de blanco. El efecto es a la vez crudo y sofisticado. Me inspiré en el trabajo de Smiljan Radic, quien usó esta idea para una

casa en Vilches, Chile.<sup>11</sup> A causa de los ingleses compuestos, esta fue la parte de la casa más difícil de construir: los carpinteros tuvieron que reconstruirla tres veces. Nadie se atrevía tocar el tragaluz - tuve que construirlo yo mismo.

La casa original se construyó de manera no contemplativa y ad hoc. No era muy bonita, como suelen ser los edificios vernáculos. En su fealdad, la casa provocó una pregunta que llevo tiempo ponderando: ¿Por qué suelen ser tan bellos los edificios públicos? Una razón, que escuché por primera vez del arquitecto W.G. Clark, es la aptitud que surge de la corrección y el ajuste con el tiempo. En la arquitectura, el diseño requiere un periodo largo de gestación. No hay manera de expedir el pensamiento, aun si la producción de los dibujos, las formas y los edificios se puede acelerar. Toma cierta cantidad de tiempo completar un arco de pensamiento. Nadie quiere escuchar esto, pero es inevitable. Los edificios vernáculos tradicionales, sujetos a la modificación con el paso del tiempo, eventualmente reciben el intervalo de atención que necesitan. ¿Por qué, entonces, era tan fea la casa en Sea Cliff? Quizás necesitaba otra "vuelta de la rueda" para que la acumulación de decisiones ad hoc cayera en su sitio. No quería que la adición fuera nada extra y aberrante, sino que sirviera como una manera de interrelacionar todos los elementos de la casa y resolverlos de manera composicional. Los planos del tragaluz son importantes porque permiten que la torre se integre composicionalmente con los planos del tejado del resto de la casa.

#### **VILLA PARA UN INDUSTRIALISTA, SHENZHEN (2006-2008)**

El proyecto es la renovación del interior de una villa de hormigón, una de cientos de casas de desarrolladores en una urbanización con control de acceso. Los planos de los tres pisos y la estructura del tejado se diseñaron de una manera "pintoresca", con cada elemento independiente de los demás. Esto significa que el sistema estructural es irregular. Para soportar las cargas de piso a piso, el ingeniero se vio obligado a introducir columnas de concreto y vigas de transferencia en lugares aparentemente al azar. El desarrollador presumió que esta estructura quedaría ocultada por el poché y los falsos techos. Cuando mi socio, Ahlaiya Yung, y yo visitamos la casa, le dijimos que nos gustaría aceptar el proyecto si ella estuviera dispuesta a exponer las columnas y las vigas en ciertos lugares.

En la planta baja y en el primer piso, nos acercamos al diseño como una serie de instalaciones: cada cuarto tiene un techo especial, una me-

ditación sobre patrón y orden. Muchos de los techos son bóvedas. Pensé en el proyecto de una manera musical: uno encuentra una serie de bóvedas y patrones al moverse del recibidor al vestíbulo, la sala de estar y el comedor, y al subir la escalera, el corredor del primer piso (que tiene una bóveda plegable que cuelga como una campana fantasmal dentro de la estructura preexistente). Desde el corredor, uno puede ver desde arriba la bóveda del recibidor con que se encontró primero. La secuencia se concluye con bóvedas en las habitaciones: estas son hechas de yeso blanco con esquinas sin fisuras. El efecto es imposible de fotografiar: al acostarse en la cama, es difícil de ver cuán profunda es la bóveda.

En el nivel inferior, hay un piso hexagonal de mosaico hecho con losetas rotas: pedí al contratista que colocara los fragmentos de losetas de manera que crearan la ilusión de curvatura. De esta manera, la historia de las bóvedas llega a su final, aplanada como un fósil. Uno pasa por un par de puertas a otro tipo de espacio: si esto fuera una composición musical, sería el scherzo. Los azulejos de pared son hechos a la medida, coladas de porcelana con muy alto relieve. Estas paredes son cubiertas con una bovedilla de doble curva, lo que significa que es imposible colocar una malla de azulejos estándar sobre la superficie. Así que, mientras los azulejos se colocan sobre la bovedilla, cada curso se gira un poco más en el sentido de las manecillas del reloj. Esto permite que los azulejos se acomoden a la superficie curva. También hay azulejos de ½ pulgada y de ¼ pulgada: aquí se rompe el patrón regular de cuadrícula. El piso está cubierto en losetas de mármol con tiros de azulejos de cristal formando un patrón transversal de ondas. Las columnas bifurcadas, que incorporan columnas estructurales requeridas por el comedor incompatible arriba, cuentan con lámparas integradas. La casa tiene muchos más detalles e ideas con respecto al patrón y el orden. Solo tomó unos años en completar: hay muebles a medida también. China tiene una reputación por construir rápidamente, así que de primeras es sorprendente, pero luego tal vez entendible, que la clienta estaba dispuesta a soportar un trabajo tan lento. Parece que atraemos a clientes que se han desilusionado con el oportunismo del ambiente que los rodea. Buscan a alguien que trabaje atentamente en sus propios proyectos.

#### **M & C GALLERY, HONG KONG**

Los clientes son coleccionistas y marchantes de antigüedades chinas (esculturas, artefactos y pinturas), que llevan muchos años operando una galería de antigüedades bien establecida en esta localidad de Hollywood Road. Uno de

los socios toca el guqin, el arpa tradicional china. El proyecto no es comercial en el sentido convencional - no es una tienda. Solo han tenido una venta a un cliente de la calle en 17 años. La galería es su sitio cultural. Desean familiarizar a los chinos contemporáneos de nuevo con su propia tradición y demostrarles cuántos aspectos de la cultura de la Antigua China siguen relevantes hoy en día y pueden contribuir a una vida culta y gratificante. Si bien los muebles son viejos, las tazas de té y las teteras aún funcionales son antiguas. Los clientes desean demostrar a la gente cómo vivir en continuidad con su historia. Buscan desviar a China de su camino insostenible, que terminará en un desastre ambiental a menos que hay algún cambio radical.

Este perfil significaba que un acercamiento comercial normal no era apropiado. Por ejemplo, los clientes nos dijeron que no querían ver ningunos productos en el espacio—ningunas lámparas comerciales, ningunos equipos, ningunas rejillas del aire acondicionado, etc. Ni siquiera un timbre eléctrico.

Mi socia, Lydia Song, tenía una intención clara para la fachada: que debería ser como un ojo. Dado que la meta de los clientes no es de vender cosas a los transeúntes, no necesitan llenar su vitrina con objetos. Desean poner en exhibición un solo objeto a la vez—lo que Lydia colocó en el pupilo del ojo. El escaparate de la galería está rodeado por un marco de latón martillado, cercado por un marco de bovedilla de piedra. La puerta tiene dos mirillas, una a la altura de cada cliente. Hay gabinetes de almacenaje y armarios por todos lados: en la entrada de la galería, debajo del pabellón del guqin (un cuarto a prueba del sonido con puertas de cristal donde el cliente practica y lleva a cabo presentaciones), en el lugar de encuentro principal, en el salón y en los espacios de servicio al fondo de la tienda. Como es el caso con todo proyecto de renovación, hay muchas limitaciones y deficiencias del espacio crudo. A pesar de los obstáculos y las irregularidades, nuestra meta fue la de crear un interior que se viera dimensionalmente resuelto. Como dijo una vez Aalto, famosamente, el módulo del diseño es el milímetro, o menos. La resolución dimensional no es esotérica: significa que las divisiones de los gabinetes se alinean con las ensambladuras del piso; los zócalos se alinean, las puertas de los gabinetes son bien proporcionadas, y así sucesivamente. Resulta que la perfección es imposible de lograr. Pero esto no es problema. Las calidades más inesperadas y preciosas surgen cuando la regularidad tiene que ceder. Por ejemplo, Lydia hizo levemente rectangulares las losetas de piso en la entrada de la galería y en el salón, no las hizo cuadradas. Las puertas plegables de cristal por los

lados norte y sur del pabellón tienen anchos diferentes. Las bovedillas de los techos no se alinean con los gabinetes abajo. Pienso que estas irregularidades resultarán ser los aspectos más sutiles e importantes del diseño. Por ejemplo, mirando hasta el fondo del espacio desde la puerta de entrada, a través de las puertas estratificadas del pabellón del guqin, los anchos diferentes de las puertas crearán una ilusión perspectiva sutil. Hay muchos otros detalles que podría describir del diseño. Por ejemplo, en lugar de un timbre eléctrico, una aldaba empujada en nicho de la entrada hala una cuerda que suena una "campanilla de mayordomo" muy dentro del espacio. Es más placentero de operar y suena más bonita que un timbre. Las lámparas para el salón son táctiles, moteadas con cierres y alambres expuestos, a la misma vez que son muy abstractas - son hechas de sólidos geométricos que se conectan de esquina a esquina, en lo que el arquitecto John Hejduk, mi profesor, llamaba un "toque puntual". Los clientes están agradecidos que estamos trabajando tan cuidadosamente. La confianza que nos otorgaron nos es una lección de humildad.

#### **RESTAURANTE KWAN KEE, SANLITUN VILLAGE, BEIJING**

Este proyecto, un restaurante en el segundo nivel de Nali Patio en el distrito de Sanlitun en Beijing, se completará dentro de uno o dos meses. Quedará abierto por 24 horas todos los días, y servirá comida tradicional cantonesa en el desayuno, el almuerzo y la cena. Esto significa que el espacio se ocupará en todas las condiciones de luz. Nuestra meta era la de crear un espacio que tuviera el mismo sentido de drama y de encuentro que tiene una gran explanada pública, como por ejemplo una estación de tren. La luz del día es necesaria para esta experiencia. Añadimos la mayor cantidad de ventanas que fuera posible en la pared del lado sur; suficiente luz entra para eliminar la necesidad de prender las luces eléctricas durante la mayor parte del día. Añadimos un entresuelo en la pared acristalada del lado sur. Cuando uno entra en eje desde el lado norte, se enfrenta con dos estratos, un friso doble, de gente, banquetos y mesas, fuertemente retroiluminado. Por la noche, visto desde afuera, el retablo de comensales en dos niveles resultará ser muy dramático. Nuestra meta es de crear un espacio que le aparecerá muy atractivo a la gente. Como bien sabemos los arquitectos, ciertos elementos arquitectónicos, como grandes escaleras curvas, y ciertos ángulos espaciales, como vistas diagonales desde arriba, son fantásticos para observar a la gente. El efecto es teatral y cinematográfico. Al entrar, el espacio abre en forma de abanico: hay escaleras, leve-

mente diferentes, tanto a la izquierda como a la derecha. Al noroeste y al noreste, el nivel de entresuelo queda levantado más alto que por el lado sur. Los comensales en los entresuelos más altos tienen la sensación de estar empujados hacia el techo: tienen el privilegio de perspectiva (un truco que aprendí del vestíbulo del Paramount Hotel en Nueva York, diseñado por Philippe Starck). La vista es como si fuera un ángulo dramático de cámara, como por ejemplo en la última escena de Ciudadano Kane.

Este proyecto también requirió control dimensional cuidadoso. El tamaño y el espaciado de los listones en las paredes curvas, la alineación de los sofitos y los bordes, el trabajo fino en acero; el controlar todos estos detalles fue el aspecto más crítico del proceso de construcción. Por ejemplo, el contratista construyó el entresuelo unos 10 cm más profundo, medido desde la pared del lado sur. Los 10 cm fueron suficientes para dañar el sentido de apertura en el espacio principal del centro. Nos complació al desmantelar el marco y reconstruirlo. El techo fue una superficie muy importante de controlar: como bien saben, los techos en la mayoría de los espacios comerciales están fuera de control, cubiertos con rejillas y unidades de aire acondicionado, luces recesadas, rociadores, luces de emergencia y quién sabe qué más. Diseñamos el techo como una serie de bóvedas. Todos los elementos de servicio están contenidos adentro o colgados desde huecos entremedio de las bóvedas. Las lámparas principales son medallones de yeso con aros de madera, hechos a la medida, que cuelgan del techo. Funcionan como fuentes de luz indirecta - un anillo de luces LED brilla hacia arriba sobre las bóvedas del techo. Cierta cantidad de luz también pasa por un reflector para iluminar la superficie inferior entallada del medallón.

El pensamiento de la arquitectura, y por consiguiente el trabajo de la arquitectura que traza sobre el pensamiento, es un vaivén constante de lo específico a lo general, de lo concreto a lo abstracto, de lo definitivo a lo elusivo. Hay diferentes vías para este movimiento de balanceo. Una es la relación entre los medios y los fines: en las lámparas de M&C Gallery, los cierres se necesitan para crear la abstracción del "toque puntual". Otra vía corre entre los hechos y la alusión o la asociación. El tragaluz facetado de la casa en Sea Cliff es el producto de un plano de retroceso de zonificación más el ángulo del sol invernal - una ecuación de dos tipos de hechos completamente diferentes - y también es algo alusivo, la faz truncada de una columna rota. Uno tiene que considerar el diálogo ingenioso entre la precisión y el error. Dado que la arquitectura es un artefacto humano, y por el hecho de que constituye un intento de resolver

fuerzas y requisitos completamente diferentes, y que a fin de cuentas son irreconciliables, siempre es imperfecta. No obstante, la arquitectura, al igual que la vida humana, es una especie de sublimación: la contingencia y el error se transforman en sus opuestos - la intención y la perfección. En una gran obra de arquitectura, las cosas son exactamente como deben ser. Si uno no se siente a gusto con esta forma de pensar, el significado de la arquitectura se restringe a la satisfacción de intenciones y el logro de efectos.

**P**

## ARCHITECTS IN TIMES OF CRISIS AND SOME POSSIBLE FUTURE APPROACHES

Matteo Putinati

*Les plus riches cités. Les plus grands paysages, Jamais ne contenaient l'attrait mystérieux-De ceux que le hasard fait avec les nuages.'*

### 1. THE PROFESSION

Will the identities, forms, and stances of the architectures of tomorrow pass through architects themselves? Is there a concrete power held by architects and urban planners to decisively influence the design of the city of the future?

In order to understand this, it would be interesting to begin analyzing the percentage of works built worldwide that are the result of projects developed or managed with the support of an architect. Finding this number would not be an easy path, adding up percentages and extrapolating the average of national situations which undoubtedly differ from one another. This operation would produce interesting results for assessing the concrete reach of the interventions planned and carried out by the international group of architects. Whatever the result, and even taking local variables into account, the focus of theoretical thinking and the search for the direction the architectural mainstream will take should be concentrated on studying architects' condition as subjects: their interests, their needs, and the objectives of a professional practice that has perhaps lost a certain amount of responsibility and involvement with society. It is necessary to speak of architects as individuals linked to the same needs and weaknesses as any other citizen, to discover that their intentions and efforts must go up against a widespread conformity present throughout society. Certainly, the situation of the current economic crisis, present in many countries, and which is developing towards unknown stages, re-