

El oficio de las constricciones Una forma crítica cargada de significado

The craft of constrictions. A critical form loaded with meaning

entrevistados

PARABASE

texto

Camila Ulloa
Pablo Rojas Böttner

ABSTRACT. PARABASE, an architectural practice from Barcelona based in Basel, works at a distance from the idea of the genius architect. Heirs to a Spanish technical-constructive tradition and in close contact with Swiss architecture, in this interview they explain how their office is linked to the triad of praxis-teaching-research and how this has allowed them to broaden their disciplinary scope. They discuss the importance of defining principles and constraints that materialize in form, the result of an understanding of architecture that is far removed from arbitrary or formalistic choices, but rather as a “construction loaded with meaning”.

Key Words. Constrictions, creativity, construction, pragmatism.

Resumen. PARABASE, práctica arquitectónica originaria de Barcelona y situada en Basilea, ejerce desde el distanciamiento de la idea de arquitecto genio. Herederos de una tradición técnico-constructiva española y en contacto estrecho con la arquitectura suiza, explican en esta entrevista de qué manera se vinculan con la triada disciplinar práctica-docencia-investigación y cómo ello les ha permitido ampliar alcances disciplinares. Profundizamos sobre la importancia de la definición de principios y constricciones que se materializan en la forma, fruto de una comprensión de la arquitectura alejada de decisiones caprichosas o formalistas, sino como “construcción cargada de significado”.

figura 1
‘Temporary Permanent’
PARABASE
Kosmos



Palabras Clave

Constricciones
Creatividad
Construcción
Pragmatismo

* Esta entrevista se realizó vía Zoom, desde Chile, México y Suiza, los días 12 y 31 de enero de 2024. Aquí solo publicamos algunos extractos de las conversaciones.

P.R.B. *Queríamos empezar por la "multinacionalidad" de PARABASE. Iniciaron sus estudios en España, pero a la vez se han estado formando y trabajando en otros contextos de Europa. Tú Carla, estuviste en Países Bajos y después trabajaste en Basilea. Tú Pablo estudiaste en Mendrisio y también trabajaste en Basilea, eso los hace una práctica que conoce y se mueve en muchos contextos alrededor de Europa. Creo que eso es interesante de su oficina y de su formación.*

PRBS. Tampoco es algo muy premeditado. Desde un inicio existía un interés por el contexto suizo, había una cierta afinidad, puramente instintiva, sobre el tipo de arquitectura que se desarrollaba en el país. La verdad es que hemos acabado estudiando y trabajando en Suiza de un modo muy natural. No obstante, nos sentimos a gusto en cualquier contexto e intentamos operar de distintos modos, entendiendo la especificidad de cada situación. Podríamos decir que existen una serie de intereses que se van repitiendo, que trascienden al contexto físico. Estos intereses nunca son meramente estilísticos, sino más bien abstractos y quizás por eso aplicables a distintos contextos y escalas.

P.R.B. *En ese sentido su formación es bastante técnica, las dos escuelas españolas son escuelas técnicas y las oficinas en las que han trabajado también lo son. Han trabajado, por ejemplo, en Foster & Partners, Miller Maranta, Herzog & De Meuron, Diener & Diener. Veo un interés por el trabajo del material y por entender la arquitectura desde ese ámbito técnico-constructivo.*

PRBS. Nosotros no somos plenamente conscientes de esto, pero la educación que hemos recibido y la cultura en la que hemos crecido es tanto española como suiza. Si intentamos racionalizarlo, es posible que una de

las similitudes que tienen entre sí sea el peso del componente técnico en la disciplina. Y eso es algo que nos interesa mucho y que reivindicamos como competencia del arquitecto contemporáneo. Hemos nacido en Barcelona y también se podría leer una cierta tradición catalana que entiende la arquitectura como un oficio casi artesanal, con una gran presencia de la técnica. En este aspecto, la geometría siempre deriva de una lógica constructiva. Esto es lo que nos interesa de posiciones como la de Coderch cuando proclama que "no son genios lo que necesitamos ahora".

La forma no viene por la decisión del arquitecto creador, sino que emana de una serie de factores principalmente técnicos. Y esa es una de las inquietudes o intereses que tenemos en la oficina. Otro texto seminal para nosotros es el de Rafael Moneo sobre la arbitrariedad en la arquitectura. Ahí Moneo expone las distintas estrategias seguidas por arquitectos a lo largo de la historia con el objetivo de excusar el pecado original que supone la creación de forma de una manera arbitraria. Nosotros nos sentimos más cómodos dentro de ese marco, según el cual intentamos proveernos de constricciones que limiten al máximo las decisiones puramente arbitrarias.

En la escena chilena, por ejemplo, nos interesa Smiljan Radic porque utiliza estrategias, igual más habituales en el mundo del arte contemporáneo, para apropiarse de forma ya existente y evitar en la medida de lo posible tener que generarla: como cuando escala y desplaza la geometría de la mesa de Ines-table de Miralles para usarla a modo de planta en sus proyectos o como cuando toma la Casa Prisma de Shinohara y la coloca sobre una plataforma. Este tipo de operaciones se podrían considerar un ready-made. Y nosotros entendemos el ready-made como otra estrategia válida para eliminar esa responsabilidad que hemos mencionado, ese peso de los hombros de los arquitectos a la hora de crear forma.

P.R.B. *Sí, siempre habla de que no le gusta hablar de arquitectura si no que de construcciones.*





PRBS. Claro, la afinidad por Suiza también existe por su notable tradición en lo que respecta a las nociones de construcción y estructura en la arquitectura. Peter Zumthor o Miller y Maranta, entre otros, trabajaron con Jürg Conzett, Christian Kerez hizo lo propio con Joseph Schwartz y Mario Monotti. Esta colaboración entre arquitecto e ingeniero se encuentra normalmente presente en los proyectos que más nos interesan y no solo en Suiza: Rem Koolhaas y Cecil Balmond, Piano y Rogers con Peter Rice, Norman Foster y Tony Hunt, Miralles con Brufau y Obiols...

P.R.B. Es bueno ese punto del binomio. Ustedes tienen al menos dos proyectos en los que ahora están trabajando con Monotti. El Jardín y Pabellón Escénico en México, que se está construyendo ahora y el concurso Areal Walkweg Nord Basel que ganaron recientemente. ¿Qué cosas habéis podido extraer al trabajar con él?

PRBS. Involucramos a Mario desde el inicio del proyecto, desde el momento en el que hablamos de ideas, conceptos o estrategias generales. Luego llega su resolución material y su formalización. Lo primero es establecer los límites o las reglas del proyecto teniendo en cuenta factores como el programa, la construcción, la economía, el clima... etc. Nos gusta trabajar con reglas intentando encorsetar el trabajo del arquitecto y del ingeniero, ahí es cuando nosotros consideramos que se llega a los mejores resultados. El todo vale basado en lo puramente visual no nos atrae.

C.U. Algo que me interesaría profundizar y contrastar es la idea de trabajar con reglas y constricciones y llevarlo al caso de México principalmente al Jardín y Pabellón Escénico. A mi parecer, en México es más difícil trabajar con esas reglas impuestas desde un inicio. Me da la impresión de que las reglas se tienen que estar cambiando constantemente y que es muy difícil trabajar con reglas impuestas. No sé si esto es algo con lo que coincides y cómo esta aplicación de reglas y constricciones ha dialogado con la experiencia de trabajar aquí en México.

PRBS. La habilidad de los arquitectos está también en entender qué tipo de reglas son las adecuadas para cada proyecto y para cada contexto. En el caso de México, de hecho, hay una serie de reglas que se han mantenido a lo largo de todo el proyecto. En el concurso se pedía un único edificio y lo que nosotros consideramos adecuado fue atomizar el programa en tres edificios. Nos pareció un poco paradójico construir otro auditorio estrictamente convencional estando al lado del Auditorio Nacional de México y al lado del Centro Cultural Bosque, así que aportamos otro tipo de espacio que complementaba los ya presentes. Otra de las reglas fue maximizar la superficie permeable del predio con el objetivo de reducir el efecto isla de calor, permitir la infiltración de agua pluvial para recargar los acuíferos a nivel local y de algún modo reivindicar el proyecto de Teodoro González de León y Alberto Kalach de la Ciudad Lacustre. Otro principio fue generar una topografía con los recursos existentes en el predio que ayudase a proteger el parque del ruido de la circulación, generase espacios más recogidos e integrase bolsas del extenso programa bajo tierra. A grandes rasgos, estas han sido las reglas del proyecto que hemos mantenido durante todo el proceso. Si las cubiertas o las columnas son de una forma u otra, tal vez es algo que no se puede controlar tanto en este contexto. Sin embargo, nosotros consideramos que ese no era el aspecto fundamental en el proyecto.

P.R.B. Cuando se trabaja con ciertas reglas lo importante es la definición y precisión de esas reglas. Si la regla es mala o imprecisa uno puede seguirla, pero el proyecto que resulta de esa regla puede ser desastroso. La concepción inicial de cómo definir o extraer esa regla es clave para que el resultado en el futuro sea atractivo o interesante.

PRBS. Efectivamente. Esto nos recuerda a un proyecto relativamente poco conocido de Zumthor: una alfombra. Existe un pequeño librito donde Zumthor describe el proceso de proyectación y donde explica que intentó hacer la alfombra estableciendo una serie de reglas

muy precisas con los hilos. También afirma que el resultado, como comentas, fue un desastre. Y mantiene que, si hubiera proyectado basándose exclusivamente en su gusto, el resultado habría sido mejor. A pesar de que es evidente que una alfombra no debe responder a la misma complejidad que un edificio, hay que ser flexible y entender en qué momento las reglas del proyecto se deben mantener a rajatabla, en qué momento introducir una excepción e incluso en qué momento modificarlas por completo. Ser profundamente coherente también resulta aburrido y poco estimulante.

P.R.B. Quiero preguntar por su interés en la academia. Qué tanta influencia tiene la academia para ustedes en su práctica profesional. Viendo los talleres que han realizado percibo una cierta afinidad en los procesos, o en los temas que se enseñan. Por ejemplo, el uso que le dan al mock-up en sus talleres. ¿Cómo ha sido esta experiencia en la docencia durante estos años?

PRBS. Cuando trabajamos en Herzog & de Meuron ya experimentamos esa aproximación al mock-up como herramienta de desarrollo del proyecto. El trabajo a escala 1:1 y la confrontación con las cualidades físicas de la materia es una de las metodologías habituales de la oficina. Posteriormente, trabajando con Leopold Banchini en Mendrisio, propusimos a los estudiantes desarrollar su proyecto durante un semestre a través del trabajo con el mock-up. El ejercicio consiste en elegir una paleta limitada de materiales y desarrollar con ellos un mock-up a escala 1:1. En esa fase del proyecto aparece la confrontación con la materia, con sus cualidades y con todo lo que eso conlleva. Aparece una conciencia de las implicaciones económicas que conllevan las decisiones proyectuales, pues son los alumnos los que compran en la tienda de bricolaje algunos de esos materiales. De repente, los estudiantes se dan cuenta de lo pesada que es una pequeña viga de madera, lo difícil que es cortar según qué geometrías en un trozo de metal o lo agresivos que son algunos materiales

de construcción con el cuerpo humano. Esta aproximación a la autoconstrucción es también reveladora. Los estudiantes se ven capacitados a no seguir los canales habituales que ofrece el sistema y que damos por descontados, y ese hecho tiene algo de emancipador. Una vez se consolida el mock-up a escala 1:1, el proyecto salta a la escala 1:100 barajando ya una serie de reglas dictadas exclusivamente por la técnica constructiva. En este punto, evidentemente se introducen otras nociones, que a su vez generan más constricciones con las que proyectar. El resultado de estos proyectos de estudiantes diseñados partiendo de la escala 1:1 para luego llegar a la 1:100 o a la 1:1000 es profundamente inspirador para nosotros.

P.R.B. Esa posibilidad de aproximarse a la construcción de una manera más desprejuiciada que tiene un estudiante versus una persona que está más formada abre la posibilidad del hallazgo mediante el malentendido "error". A veces aparece esa posibilidad en lo constructivo, material o en las maneras que se vincula una cosa con otra. No sé si ustedes cuando desarrollan estos ejercicios están a la espera de que aparezca este tipo de situaciones.

PRBS. El desarrollo del mock up se establece muchas veces a partir de la prueba y el error, es una condición propia del trabajo empírico. Y a veces los errores conducen a resultados inesperados. Cuando estás diseñando 1:1 y no eres un profesional de la construcción, se cometen errores. Lo fundamental es observar los resultados con intención, hasta el punto de no saber qué es un acierto y qué un error. La noción de error en arquitectura puede ser relativa, y es tarea del arquitecto definir ese límite. Incorporar el supuesto error al proyecto es una actitud que nos resulta muy fértil para llegar a resultados no convencionales. Algo que se puede encontrar por ejemplo en los primeros proyectos de Jean Nouvel en Nimes o en la obra de Jan de Vlyder (DVVT) cuando resalta con colores las malas ejecuciones del hormigón en obra.



C.U. *A partir de eso a mí siempre me ha llamado la atención la idea del mock up, que es anticiparse a esos posibles errores que puedan existir. Hay muchas oficinas que no trabajan con mock-up, sólo notan esos posibles errores al momento de estar construyendo, en su etapa final. Pero en el mock-up, anticipas cosas que vas a ver en la obra y así se puede prever algún error. Este anticipar el error no significa que este se va a ocultar si no cuando descubres el error utilizas el mock up para continuar el desarrollo de la obra.*

PRBS. Al final el mock-up es otra herramienta de diseño a disposición de los arquitectos. En cualquier caso, se trata de una herramienta que nos interesa mucho porque de algún modo entronca con lo que hemos mencionado al principio de la conversación. Entendemos el mock-up como otra manera de aproximarnos al material y la construcción. Una manera de entender cuáles son las reglas que te dicta el material y la técnica constructiva para acabar generando forma.

P.R.B. *Lo interesante de cómo ustedes lo trabajan en Mendrisio es que no hay un proyecto anterior, no es una comprobación de algo que dibujaste primero, el mock up es el proyecto. No es que sea un trozo del proyecto construido a escala real, no es el trozo de nada, sino que es un mundo en sí mismo y es bonita esa autonomía que tiene.*

PRBS. De hecho, el tipo de materiales que usamos en Mendrisio son muy corrientes, vulgares incluso, y no exigimos una preciosidad en la resolución técnica. Leopold introduce en el semestre el concepto de lo Neo-vernacular y en este caso, el Mock-up y la autoconstrucción sirven como herramienta para reflexionar y hacer consideraciones acerca del sistema económico y social en el que vivimos, hablar sobre la noción de propiedad, sobre sustentabilidad, sobre la convencionalidad de lo que entendemos por confort... etc.

P.R.B. *Politics of materials...*

Siguiendo el vínculo con la academia te queríamos preguntar sobre el workshop llamado Paraply. Más

o menos de qué trató, quienes participaron y cuáles fueron los resultados.

PRBS. Fue un workshop organizado por la Royal Academy de Copenhagen Dinamarca bajo el título de “The everyday” en un antiguo hangar rehabilitado por Dorte Mandrup. Nuestra propuesta para este espacio consistió en construir con los estudiantes dos pabellones de carácter antitético. Para eso nos inspiramos en la vecina arquitectura de Christiania, una arquitectura regida por la inmediatez de la economía y la autoconstrucción. Como inicio del ejercicio, propusimos a los estudiantes realizar un breve ‘Urban mining’ en las inmediaciones del edificio para acopiar materiales. Posteriormente, durante cuatro días, construimos dos pabellones a partir de esos mismos materiales reutilizados. Se trató de un ejercicio muy rápido, dónde hubo un alto grado de improvisación, de autogestión, y donde todo fue autoconstruido. Creemos que esa confrontación directa con el material y con la construcción, experimentar el peso de los elementos que conforman el edificio, de los materiales, entender también cuáles son las limitaciones propias del cuerpo humano y de las herramientas que puedes usar, resulta paradójicamente liberador. Al mismo tiempo, nos gustaría que los estudiantes incorporaran ese tipo de consideraciones a la hora de proyectar mediante el dibujo. Entender que el trazo de una línea en un plano no es inocente y que hay una serie de consecuencias de muy diversa índole asociadas a ese mismo acto.

P.R.B. *Me pareció muy interesante el formato del proyecto “Unveiled Affinities”, la investigación y posterior exhibición que hicieron para la revista Quaderns, que trataba sobre cómo había influido la revista en una serie de oficinas a lo largo de Europa. Pienso que en los proyectos editoriales/curatoriales es muy importante la definición del tema y los documentos que uno va a seleccionar para contar una historia. Requiere cierta claridad y precisión esas definiciones para que un proyecto editorial tenga éxito ¿Crees que hay traspasos del mundo editorial al diseño de proyectos?*



PRBS. Entendemos que nuestra disciplina tiene tres puntos de apoyo: la práctica, la docencia y la investigación, algo que, por otro lado, también menciona Moneo. La investigación intenta indagar libremente en esta serie de obsesiones recurrentes. Luego, los frutos de ese trabajo alimentan la docencia o los proyectos mismos. Esas obsesiones son a menudo temas relacionados con la estructura, la construcción, lo vernacular, la arquitectura utópica, el arte contemporáneo, algunas figuras históricas más o menos conocidas... y así distintos temas que de un modo no muy consciente van aflorando. La investigación sobre Quaderns en los años 80 empezó por unas conversaciones absolutamente casuales sobre Barcelona con nuestro profesor en Mendrisio Jonathan Sergison. De repente nos topamos con una escena de Barcelona que desconocíamos, y a una constelación de arquitectos, obras y relaciones que nos resultaba profundamente estimulante. Escarbando poco a poco, a través de distintas conversaciones con arquitectos europeos, fuimos trazando una suerte de constelación de autores que se vio influenciada por Quaderns.

P.R.B. *Cuéntenos acerca del trabajo de la oficina. La mayoría de los proyectos que ustedes realizan son a través de concursos. Si nos pudieran hablar más sobre el desarrollo de estos. Tengo la impresión de que hay mucha investigación asociada a cada concurso. ¿Cómo es el proceso de diseño? ¿Cómo empiezan y van decantando las ideas? ¿Cómo van integrando las distintas referencias que nacen de la investigación?*

PRBS. El proceso de diseño es relativamente convencional. En Barcelona lo que principalmente aprendimos fue el valor de la planta y la rigurosidad de la geometría como una de las herramientas básicas que disponemos los arquitectos. Las primeras ideas del proyecto se empiezan a fijar a través de frases o diagramas que pueden significar plantas o secciones. Estos documentos siempre parten de una investigación exhaustiva sobre el programa, el contexto, métodos constructivos



locales, referencias históricas... Luego toda esta información se plasma en una planta y una sección más detallada. Algunos proyectos se desarrollan más a través de la sección, otros a través de la planta. Últimamente estamos desarrollando algunos proyectos de una escala más pequeña dando más peso al 3D y a la maqueta puesto que son quizás las herramientas que nos permiten entender mejor el proceso constructivo.

P.R.B. *Una cosa que me quedo muy presente de cuando conversamos con Comte/Meuwly (Rita 17) fue que ellos decían que no mandaban a hacer renders si no que todo lo hacían dentro de la oficina porque les interesaba usar la imagen dentro del proceso de diseño y no desvincularla del proceso interno de la oficina. ¿En ese sentido cómo entienden la imagen dentro de su proceso de diseño?*

PRBS. Cuando hablamos de 3D nos referimos también a imágenes, que se pueden entender como un 3D congelado. Estas imágenes pueden tener distinto carácter: trabajamos con capturas de pantalla en crudo, modelos 3D monomateriales o imágenes más realistas, dependiendo del momento o del objeto de análisis. En cualquier caso, siempre comprobamos todos los pasos que vamos dando en el proyecto a través de imágenes.

P.R.B. *¿Les gusta la dinámica de los concursos? Esto de estar siempre compitiendo, en el sentido más deportivo del término, con otras oficinas. En Suiza tienen la ventaja de que hay muchos concursos a diferencia de otros contextos.*

PRBS. No solemos recibir encargos privados, aunque es algo que no nos importaría en absoluto. Para nosotros el concurso es una suerte de gimnasia mental como lo puede ser la Academia, una manera de explorar y comprobar libremente todas esas obsesiones e inquietudes de las que hablábamos antes. Y también los hacemos porque nos lo pasamos genuinamente bien. Es evidente que el sistema de concursos suizo es reconocido porque funciona muy bien, pero para nosotros es una condición meramente circunstancial. De

hecho, el primer concurso público que ganamos fue en México. Nos estimula la presencia de un cliente un poco más abstracto que normalmente aporta una primera serie de reglas, un marco claro en el cual operar.

P.R.B. *En ese sentido te queríamos preguntar por las distintas colaboraciones que ustedes han hecho a lo largo del tiempo. Han colaborado con varias oficinas, por ejemplo, con (AB)NORMAL hicieron el concurso "Lighthouse" en Ginebra, con Kosmos colaboraron en el pabellón "Temporary Permanent" y con Michan ganaron el concurso "Jardín y Pabellón Escénico" en México. ¿Es un interés de la oficina siempre estar trabajando mediante colaboraciones? ¿Qué piensan que van sacando en limpio de estas colaboraciones? ¿Cómo van determinando cuando o en qué circunstancias colaborar o no?*

PRBS. Las colaboraciones nacen de la casualidad y la amistad previa. En México, Isaac Michan es un antiguo amigo y tanto (ab)Normal como Kosmos son amigos con los que compartimos experiencia en Herzog & de Meuron. De hecho, nos hemos dado cuenta que colaborar con ellos es especialmente sencillo e intuitivo porque compartimos una metodología similar que ayuda a que el proceso sea más fluido. Aprendemos mucho de estas experiencias, creemos que este intercambio de conocimiento es fundamental, especialmente en prácticas jóvenes.

P.R.B. *Respecto del enfoque de la oficina a temas de sustentabilidad, reciclaje, materiales, etc. Sé que ustedes no se autodefinen como expertos en esos temas, pero de todas maneras la oficina tiene una aproximación hacia ellos. Al menos en los últimos proyectos que han estado trabajando hay un interés por la reutilización, el reciclaje, los materiales, el asoleamiento, etc. ¿Que nos podrían contar al respecto?*

PRBS. Somos conscientes de que la industria de la construcción es el mayor emisor de CO2 a la atmósfera y que debemos repensar el rol de nuestra disciplina. Desde nuestra posición,



que lamentablemente tiene una capacidad de influencia muy reducida, debemos apoyar un cambio hacia un modelo circular, que sea sostenible a largo plazo. Nuestro pabellón en Barcelona para el festival Model, comisariado por Eva Franch, pretendía apuntar en esta dirección. Y desde hace un año, trabajamos en un proyecto de 150 viviendas sociales en la ciudad de Basilea construidas casi enteramente a través de componentes reutilizados. Estas nuevas estrategias de proyectación nos atraen por distintos aspectos. Unos de ellos es que de nuevo nos aportan constricciones, datos y componentes con los que generar forma. El proyecto de Basilea se caracteriza por la reutilización de unas piezas prefabricadas de hormigón -que pertenecían a un antiguo parking- como estructura portante de los nuevos edificios. Trabajar con estos residuos, como menciona Fernández Mallo, puede ser extremadamente fértil, y además nos ahorra decisiones formales, casi como proyectar con pequeños ready-made. En otros proyectos más centrados en el ahorro energético, por ejemplo, son los datos del comportamiento climático del edificio los que nos aportan las reglas que generan forma. Es algo que nos interesa mucho de la arquitectura de Philipp Rahm, por seguir con las referencias suizas, pero que también encontramos muy presente en la arquitectura vernacular o neovernacular. Al final todo el proceso se puede reducir a esa condición de estar atentos y mirar desprejuiciadamente la realidad que nos rodea, sin categorizar. Todo es susceptible de ser apropiado, de ser desplazado y de convertirse en forma crítica.

P.R.B. Recuerdo que hace un tiempo hablar de “forma” en arquitectura era algo conflictivo, te tildaban de “formalista” inmediatamente. Hace ya un tiempo ha dejado de ser pecaminoso hablar de ella y de los intereses que uno puede tener en la forma y la expresión del proyecto.

PRBS. Existe la posibilidad de entender la posición del arquitecto, igual desde un punto de vista más ligado a la tradición, como la del generador de forma. Consideramos que hoy en

día, por una serie de múltiples circunstancias, los arquitectos creamos forma de un modo muy visual, sin considerar los distintos motivos técnicos que han propiciado esas arquitecturas de referencia. Despojarse de la parte técnica de la disciplina es un error que además devalúa nuestra profesión. No hay nada malo en crear forma, pero para nosotros lo fundamental es entender el cómo o el porqué y que no se limite todo a un vacío juego basado puramente en el mal llamado gusto. Y no sólo eso, hoy en día debemos ser conscientes de que la construcción, especialmente aquella que parte de la tabula rasa, no es la única manera que el arquitecto tiene de contribuir a la sociedad.

P.R.B. Me gustaría para finalizar y a modo de resumen que nos dijeras cuál crees que es la posición o los intereses de PARABASE. En este momento, ¿cuáles serían sus definiciones?

E.R.

Es difícil. Pero igual por no abandonar las menciones a la escuela española podríamos sentirnos afines a una cita de Paco Alonso de Santos parafraseando, a su vez, a Ezra Pound: la arquitectura es construcción cargada de significado hasta el máximo de sus posibilidades.

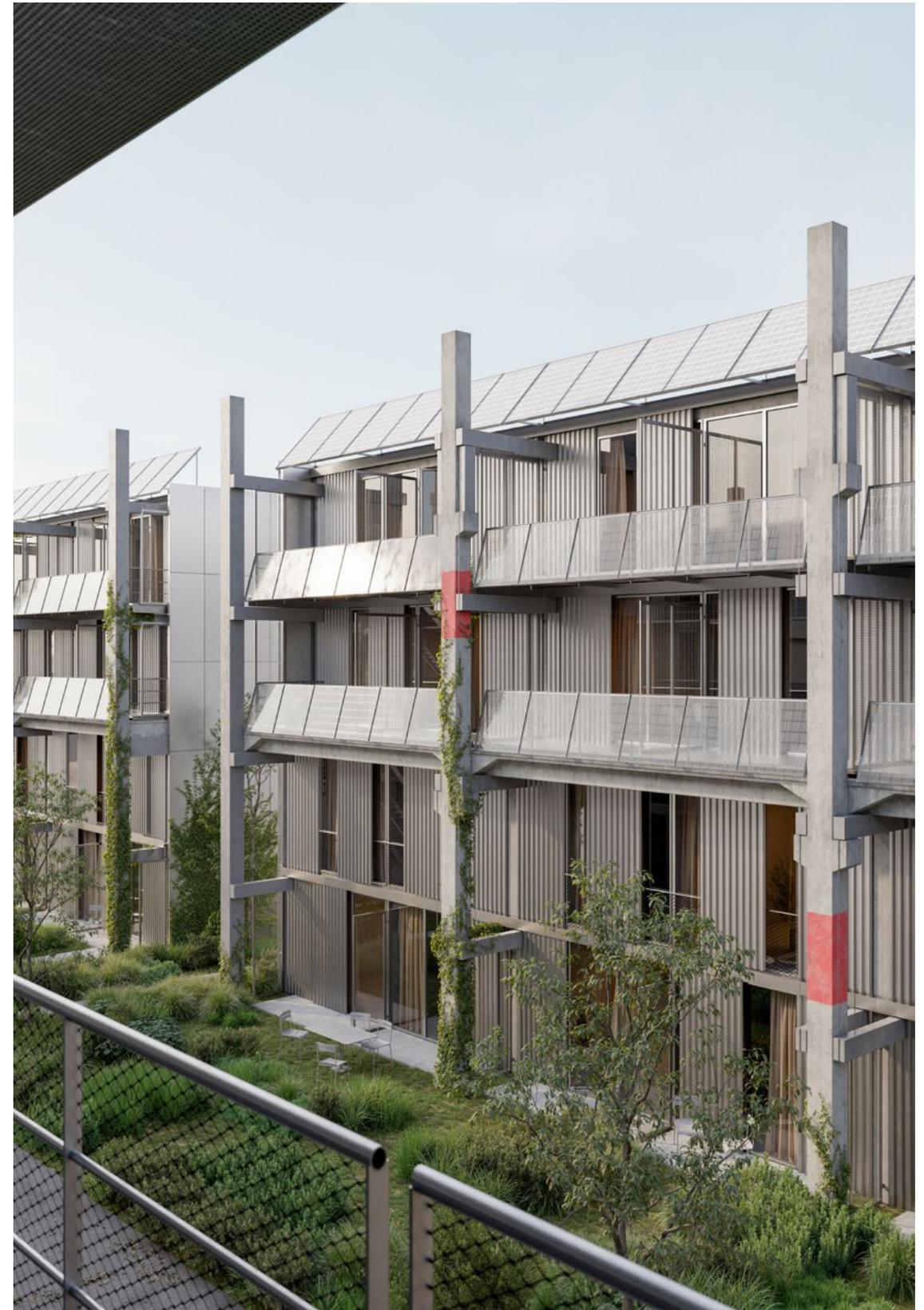




figura 2
Burgfelderstrasse Housing
Competition, Basel (2021)
(pag 211)

figura 3
BRCCCH Offices, Basel.
Competition, 2021
(pag 212)

figura 4
Lighthouse in Genève.
Competition, 2021
con Abnormal_story
(pag 215)

figura 5
The everyday, Studio PARABASE
Paraply Workshop 2023
Royal Danish Academy of
Architecture
(pag 217)

Fotografía
Samuel Causse

figura 6
Volta Housing Competition, Basel
2021.
(pag 218)

figura 7
Swimming pool Lido, Rapperswil.
Competition, 2023. Shortlisted.
(pag 221)

Imagen
Olivier Campagne

figura 8
Competition for the Housing
development of the plots C+D of
Areal Walkeweg in Basel
(pag 223)

figura 9
Competition for the Housing
development of the plots C+D of
Areal Walkeweg in Basel

PARABASE

es una entidad creada en 2020 por Carla Ferrando y Pablo Garrido Arnaiz que opera en los campos de la Arquitectura y el Urbanismo.

PARABASE combina la práctica profesional con la investigación y la docencia en las Universidades de Berna y Mendrisio en Suiza. PARABASE participa regularmente en jurados y conferencias en diversas universidades de Europa y América. El trabajo de PARABASE ha recibido numerosos premios internacionales y su obra se ha expuesto en la Bienal de Arquitectura de Venecia y en la Trienal de Lisboa.

PARABASE trabaja actualmente en proyectos de diferentes escalas en España, México y Suiza.

office@parabase.eu

Camila Ulloa

Universidad Andrés Bello. Arquitecta y Magister por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se desempeña como docente en el área de Historia y Teoría. Su práctica se ha concentrado principalmente en investigación y desarrollo conceptual de proyectos. Desde 2018 vive en la Ciudad de México y ha colaborado en despachos como Dellekamp/Schleich, Taller Hector Barroso, Ambrosi Etchegaray y Locus.
cdulloa@uc.cl

Pablo Rojas Böttner

Universidad Andrés Bello. Arquitecto de la Universidad de Chile con estudios de Magister en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Docente en la Universidad Andrés Bello, Universidad de Chile y Universidad Mayor. Se desempeña en el área de Historia y Teoría, Construcción y Taller. Su práctica se ha concentrado en el desarrollo de concursos públicos donde ha sido premiado nacional e internacionalmente. Es fundador y editor general de la editorial independiente PRIMApres cuyo trabajo está dedicado a la difusión y promoción de oficinas jóvenes en Chile. Actualmente trabaja de manera independiente colaborando con distintos arquitectos.
parojas@gmail.com