

Editorial

Estem de celebració!

Volem dedicar aquesta editorial al Premi Pritzker atorgat als nostres companys Rafael Aranda, Carme Pigem, i Ramón Vilalta. Un reconeixement gairebé sense precedents a una obra d'una coherència radical que tots hem pogut gaudir visitant-la, vivint-la i tocant-la. Arrelada a un territori tan caracteritzat com és la Garrotxa, l'obra de RCR va néixer des d'una particular visió del paisatge i avui construeix un veritable món al voltant de l'arquitectura on creativitat, bellesa, sensibilitat conviuen amb el rigor de la construcció i l'ofici de la professió.

Des del estadi d'atletisme d'Olot fins al museu de Soulages, passant pel celler de Bell-lloc, l'especificitat de la seva manera de fer es desenvolupa en una multitud d'escapes, programes i emplaçaments. És, al temps, l'essència de la seva universalitat, arrelada a l'art, creadora d'atmosferes de tota mena, i finalment vinculada a un concepte tan contemporani com controvertit, almenys pel que fa als seus límits; la creativitat compartida. El seu laboratori Barberí, de recerca 'transdisciplinar' mostra amb les seves activitats i tallers, el seu veritable sentit i, juntament amb el despatx professional i la fundació Bunka, construeix la trilogia que suporta aquest univers.

La repercussió del premi, concedit també a aquesta tasca múltiple, incideix en el valor cultural de l'arquitectura i constitueix un fort impuls social a la disciplina que avui té altres escenaris de gran transcendència com és la tramitació al parlament català de la Llei d'Arquitectura que la reconeix com un bé d'interès públic: un veritable canvi de paradigma.

En aquest premi doncs -si se'ns permet- ens reconeixem tots. Té un valor col·lectiu per al conjunt de la professió però, a més a més, recolza una manera de fer pròpia del nostre context: atenta a múltiples escales, propera i universal, sensible i rigorosa. Es tracta, finalment, d'un premi que ens reconcilia amb els Pritzker.

Així doncs dediquem el número de Palimpsesto i el seu text editorial a RCR, a la seva arquitectura, produïda amb rigor, sensibilitat i dedicació al nostre territori més proper.

PALIMPESTO

A RCR

#16 Año 06. Abril 2017 (20 páginas) ISSN 2014-1505
Revista cuatrimestral de temática arquitectónica

Dirección
Carlos Ferrater y Alberto Peñín

Redacción y diseño gráfico
Cecilia Obiol

Editorial y "Doctores en Proyectos" AP

Agradecimientos
Luis Fernández-Galiano

Colaboradores en este número
Juan Herreros

Edición
Cátedra Blanca - E.T.S.A.Barcelona - UPC
palimpsesto@cbbbarcelona.com

Impresión
Vanguard Gráfico

Depósito Legal B-5689-2011
ISSN 2014-1505
e-ISSN 2014-9751

V.O. PALIMPESTO respeta el idioma original de los autores.

© De los textos: sus autores.
Las imágenes han sido cedidas por los autores de los artículos. No ha sido posible encontrar todos los propietarios de sus derechos. Las partes interesadas pueden ponerse en contacto con el editor.

Reservados todos los derechos. Ninguna forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra se puede hacer sin autorización expresa de los titulares.



▲ La casa Garoza no es una prefabricación seriada al uso orientada por el sueño de la fabricación en serie sino la industrialización de un prototipo único que admite todas las versiones imaginables, ese es el beneficio de la industria contemporánea. © estudio Herreros

Entrevista a Juan Herreros

Alberto Peñín

DOI: 10.5821/palimpsesto.16.5164

Cómo decidiste dedicarte a la arquitectura?
¿Aquello que imaginaste tiene que ver con tu ejercicio actual?

Si tuviera que buscar una razón para inclinarme por la arquitectura, creo que se explica porque todos mis intereses anteriores se habían movido entre el mundo de la ciencia y la técnica y el de la creatividad animados por una gran voracidad lectora. Si no quería renunciar a nada, era difícil elegir una carrera que no fuera arquitectura.

Aun así, cuando decidí estudiar la carrera tenía una idea sobre la arquitectura completamente diferente de lo que descubrí en la escuela, algo que me impactó muy notablemente. Llegué a la ETSAM en otoño del 75 a punto de cumplir 17 años -cosas de los planes educativos de la época- y me encontré con un clima intenso en el que un futuro entusiasmante pugnaba por deshacerse de los lastres del pasado.

¿Qué profesores te marcaron en la Escuela?

Precisamente porque fueron los que me abrieron la puerta a algo completamente inesperado, para mí fueron más determinantes los profesores que tuve en los comienzos -Javier Seguí, Julio Vidaurre, Carlos Sambricio, Antonio Fernández Alba- que los posteriores de los cursos de proyectos, que obviamente fueron determinantes, pero cuando llegaron yo ya estaba en sintonía con ellos.

Aquellos profesores, aparecidos de la nada en una España aún muy oscura y reprimida, transmitían una visión particular del mundo, un aprecio por el pensar, por darle un valor nuevo a la cultura. Y hablaban de la ciudad, de Madrid y de sus arquitectos, y yo me convertí en el forastero fascinado que aún soy en las calles de esta y cualquier ciudad.

Una cierta idea de construcción directa que podemos identificar en algunos de tus trabajos, o incluso algunos mecanismos de proyecto como la industrialización de la casa Garoza, ¿podrían recordarnos a De la Sota? ¿Fue alguien relevante en tu formación?

Alejandro de la Sota ha sido un personaje muy importante para mí y conocía bien su obra durante mis años de estudiante aunque no coincidí con él personalmente hasta mi último año de carrera. Él no pisaba la ETSAM, y hay que decir que apenas se hablaba de él en los años 70 aunque su figura

se agrandó enormemente a partir de finales de los 80. Luego le han salido muchos seguidores, quizás demasiados. Entre todos han construido esa visión del Sota sublime de la que me siento tan distante. A mí me interesa el Sota más libre, que utiliza materiales de ínfima calidad para componer gramáticas novedosas; me interesa su displicencia, su humor gallego y su obsesión por la simplificación de los problemas.

Es conocida tu filiación norteamericana vinculada a un consumado pragmatismo. ¿Qué queda hoy en proyectos de tu estudio como la Torre del Banco Panamá de estas raíces?

En mis años de estudiante tuve una relación intensa con la ciudad de Nueva York adonde viajaba con frecuencia, algo que no era habitual en esos tiempos en los que se miraba y se viajaba mucho por Italia y la Europa continental. De esta experiencia creo que quedan muchas huellas tanto en mi trabajo como en mi forma de pensar, especialmente en eso que luego se ha dado en llamar posición pragmática. Conceptos como técnica, organización, proyecto, o la famosa dualidad complejidad-simplicidad tienen en mi arquitectura actual un contenido que está en deuda profunda con mi experiencia americana y muy especialmente con la docente en las universidades de Princeton, IIT y, sobre todo en mis más de diez 10 años de profesor de Columbia, y el proyecto que mencionas es un buen ejemplo de ello.

¿Está ese interés por la técnica en contradicción con el contenido fenomenológico con el que presentas proyectos como el museo Munch de Oslo?

Es cierto que asistimos a la consolidación de nuevas sensibilidades, materiales y dispositivos que en cierto modo naturalizan o "fenomenologizan" el medio en el que vivimos, pero no hay contradicción entre estos nuevos ingredientes y los contenidos técnicos sino todo lo contrario. Lo que ocurre es que la técnica ha cambiado su estatuto notablemente en los últimos años precisamente por la aparición de estas ecuaciones sensibles que pueden ser negociadas e incorporadas al proyecto sin necesidad de abandonar su contenido constructivo. El Museo Munch es un objeto técnico que renuncia a la potencia de las máquinas para calentarlo y utiliza su capacidad de comportarse como organismo reactivo a los estímulos del clima. Esa es la técnica contemporánea que me interesa.



▲ Museo Munch, Oslo. La condición experimental de las fachadas obliga a realizar ensayos de los componentes a escala 1:1. © estudio Herreros

Las relaciones y alimento mutuo entre sistemas industriales y arquitectura contribuyen decididamente a la incorporación de conceptos como obsolescencia, reciclabilidad, flexibilidad y otros ingredientes que alejan a la arquitectura de los mitos de la estabilidad y la resistencia del paso del tiempo.

que pesar mucho porque evidentemente una viga de acero, que asociamos a lo ligero, puede llegar a pesar toneladas. Asocio la ligereza a la reducción de las exigencias, a la liviandad material pero también conceptual de la arquitectura más allá de su relación con la gravedad siempre que en ningún momento concurra el sufrimiento humano en el proceso constructivo, algo que detesto.

Construcción industrializada y ligereza -debería decir liviandad- no tendrían por qué ser términos equivalentes... ¿Cuáles son los recursos para lograr la desmaterialización desde la industrialización?

Se puede industrializar un sistema de puesta en obra pesado y no hacerlo más ligero en el sentido literal, pero estaremos aligerando los procesos en sentido conceptual y de esfuerzo que es lo que nos debe preocupar. Lo importante es ser consciente de que las relaciones y alimento mutuo entre sistemas industriales y arquitectura contribuyen decididamente a la incorporación de conceptos como obsolescencia, reciclabilidad, flexibilidad y otros ingredientes que alejan a la arquitectura de los mitos de la estabilidad y la resistencia del paso del tiempo. Por eso, supongo que cuando hablas de desmaterialización de la arquitectura te refieres al abandono del paradigma de la arquitectura de las masas y las formas bien definidas por unos materiales bien sólidos, a la pérdida de confianza en que la esencia de la arquitectura reside en la estabilidad de unos volúmenes bien compuestos y equilibrados. Aunque soy consciente de haberme formado en esas ideas y de vivir en un entorno que aún cree en ellas de manera casi ciega, quiero pensar que gracias a las técnicas contemporáneas vamos en otra dirección y que existen otras formas de hacer arquitectura que no son las de la organización volumétrico-matérica-luminosa como secuencia inevitable del proyecto, de la arquitectura de la planta y la sección...

Existe pues una constante necesidad de reformular, de "redescribir" la arquitectura. Ello no puede dejar en segundo plano algunos de los fundamentos del oficio. ¿Qué permanece en nuestra disciplina?

...¡el proyecto!

Los arquitectos tenemos un instrumento fundamental de pensamiento y de acción que es el proyecto. El proyecto evoluciona, cambia, demanda nuevas habilidades o se disuelve y reconfigura en nuevos relatos. De repente nos alarmamos porque perdemos autoridad, porque perdemos el control de parcelas que caen en manos de otros especialistas y eso nos obliga a redefinir nuestra posición en peligro de directores de la orquesta. Pero la esencia del proyecto permanece: el arquitecto como alguien que convierte todo lo que hace en un proyecto, que realiza incursiones en el futuro tratando de vislumbrar opciones y escenarios mejores para la vida de las personas. Esta condición la comparten el joven que realiza la intervención más efímera y la figura consagrada que construye pensando que sus obras van a durar cuatrocientos años. Todos están mirando al futuro, confiando en él. Ese es el fundamento del oficio que permanece y debe permanecer, todos los demás, incluso la tríada vitruviana, precisan reformulaciones permanentes si no queremos quedarnos ahogados en la nostalgia.

Dibujando menos puedo abrir mi estudio a una forma de trabajo colaborativo en el que nuestras indicaciones son orales o escritas e interpretadas por nuestros colaboradores que participan de un proceso de diseño que es en realidad una destilación colectiva.

Pese a todo, cuando vemos tus plantas, parece que sí hay un oficio, una especificidad –una agenda como se dice ahora?– que yo fijaría en una cierta tendencia a la inmediatez, a una facilidad y naturalidad muy asumida que aparentemente no destila esfuerzo. Para mí, es el dominio de la planta que ‘se le supone’ al arquitecto...

Sí, claro, seguramente hemos aprendido a generar esas plantas tan directas a base de mucho trabajo –somos quizás un buen exponente de la teoría de las 10.000 horas de Malcolm Gladwell- pero también puedo decir que ese proceso viene precisamente de entender que la planta era el documento de arquitectura con más recorrido por delante si la liberábamos de sus reglas, sus modulaciones y ejes, sus grosores evidentes, sus geometrías y organizaciones pretendidamente lógicas... de todo rastro de agarrotamiento obsesivo, para respirar otro aire.

¿Parece que han perdido definitivamente su funcionalidad específica?, como cuando citas a Baudrillard para que las “cosas se conviertan en objetos”. De hecho, en proyectos como el Reina Sofía o el espacio SOLO, parece que se recupera aquella idea rossiana de la indiferenciación programática.

Desde hace años, mantengo una línea simultánea de trabajo en Columbia y en la ETSAM, que llamo *Correcciones Tipológicas*, que cuestiona el vínculo entre tipología y programa funcional. Salvo casos en los que el uso impone con demasiada urgencia sus demandas, la arquitectura tiene a disposición de casi cualquier programa una buena colección de tipos, conceptos espaciales, ideas y organizaciones que en los mejores casos llegan a ser completamente independientes de aquel. Como muestra de esta variedad y libertad, fíjate que hubo en la arquitectura de los últimos años un desvanecimiento geométrico de las plantas pero ahora asistimos a una revisión que nos devuelve a los tiempos más estructuralistas con la revitalización del Rossi más auténtico, y en ambos casos la dependencia de los programas parece intrascendente.

Estamos próximos a esta idea anglosajona del *fast track*, de la definición progresiva de la arquitectura, incluso en la obra, a través de un proceso de negociación con la industria y admitido por la administración. ¿Cuál es el papel de la industria en tu obra?

Nuestras experiencias de trabajo mano a mano con la industria en proyectos como la casa Garoza o la fachada de Bogotá nos han ayudado a describir un tipo de arquitecto muy contemporáneo y muy alejado del mito clásico del creador autónomo. Me refiero al arquitecto que diseña más a través de la conversación con los demás que a través del dibujo.

El problema reside en que aunque la arquitectura quiere hacer cosas con la industria, muchas veces primero las diseña en modo convencional para luego industrializarlas. Si se parte de una concepción ensimismada del diseño como proceso de acumulación de decisiones personales, en el enfrentamiento con la industria se corre el riesgo de que los dibujos y los detalles elaborados en el estudio no valgan para nada y el esfuerzo por imponerlos a unos industriales cuya lógica depende de unos medios específicos resulte tan agotador que el proceso se resuelva en renuncias y adaptaciones que terminen por ofrecer un resultado tarado y obsoleto de partida. Y es que la industria puede hacer muchas cosas, pero para dar sentido al proyecto industrial hay que sintonizar con sus limitaciones, sus tiempos y sus procesos.

Cuando se construye con un método tradicional se puede traer una partida de cualquier sitio, convocar en la obra a personas que miden en palmos y en milímetros, artesanos y sofisticados instaladores... pero cuando se recurre a la industria para diseñar y construir un proyecto completo, debe hacerse con aquello que el industrial de turno puede hacer y eso implica aprender a diseñar sobre la marcha, a tomar decisiones

De hecho, propones una descripción de la técnica como cultura...

Efectivamente, la técnica es una cultura, un lugar común de nuestras inquietudes y anhelos, y como tal cambia en cada momento. Por ello, es vital no caer en la retórica de la fascinación por la tecnología que hemos vivido en tiempos pasados no tan lejanos y que hoy consideramos imbuidos de una nostalgia lastrante. Afortunadamente la arquitectura ya no quiere revolucionar la industria pesada ni mira con envidia a los barcos o los aviones.

En el número pasado de “Palimpsesto” Dietmar Eberle nos hablaba de la sustitución de la tecnología por el conocimiento.

La idea de conocimiento me parece apasionante porque convoca la construcción de algo que puede ser cedido a los demás. Puedes hacer tu obra a lo largo de los años, construir algo que los demás reconozcan o admiren, pero lo más difícil, y en arquitectura es especialmente complicado, es producir un conocimiento útil para la comunidad de los arquitectos a la que perteneces.

Hace poco decías que no te gusta emplear la piedra por no ser un material contemporáneo. ¿Los materiales tienen ideología?

Fue mi respuesta a una pregunta similar en una entrevista para un medio de gran difusión dirigida a una audiencia genérica y digamos que tuve interés en marcar una cierta distancia inesperada respecto de algo que es considerado intocable por el gran público como es la asociación de los materiales nobles, con la piedra a la cabeza, con la calidad, la robustez, la artesanía inviable hoy, para abrir una forma diferente de pensar. Obviamente, hay formas de construir con cualquier material que pueden satisfacer las inquietudes de cualquier arquitecto pero no me importa afirmar que no me interesa ningún material cuyo proceso, extracción, instalación o reparación en una obra implique una colección de acciones heroicas y esfuerzos improbables cuyo relato parece más una conquista quimérica que una obra producto del conocimiento que propone Eberle.

Esa construcción a la que haces referencia, ¿es necesariamente ligera?

Llamemos ligera a aquella construcción que es capaz de eludir esos esfuerzos. No quiere decir que no tenga

Sólo dando la vuelta al mundo seremos capaces de ser interesantemente locales, de redescubrir nuestra propia realidad: nuestras escuelas, nuestra arquitectura, nuestra profesión, nuestros encargos o nuestros clientes.

de proyecto en un taller sin hacer un dibujo previo, entrar en un modo creativo próximo al del *ready made* recomponiendo los medios de los que otros disponen, recurriendo a conocimientos que no son tuyos, y con limitaciones que tampoco las estableces tú...

¿Qué papel juega entonces el lápiz en tu arquitectura?

Un papel muy importante pero tengo que decir que escribo más que dibujo. Y con esto no expreso ningún manifiesto, simplemente es mi método de trabajo destilado a lo largo de tres décadas. Dibujando menos puedo abrir mi estudio a una forma de trabajo colaborativo en el que nuestras indicaciones son orales o escritas e interpretadas por nuestros colaboradores que participan de un proceso de diseño que es en realidad una destilación colectiva. Lejos del tópico de venir los lunes con los croquis del fin de semana para que tu equipo lo pase a limpio, no tengo esa necesidad de sentir la propiedad de las ideas con la acción directa del croquis, sino de entrever las variables imprevisibles de unas pautas expresadas en forma de deseos nebulosos a través del trabajo de otros. Seguramente, esta forma de trabajar tiene mucho que ver con mi actividad docente de tantos años y de reproducir en el estudio las prácticas de crítica y comentario que hacemos en la escuela y viceversa.

¿Tal vez cojas más el lápiz como profesor?

Tienes razón, aunque trato de reprimirme, cojo mucho más el lápiz en una conversación con un alumno que en el estudio.

Quisiera proponerte un pequeño carrusel con palabras, no sé si superadas, a responder de manera breve ¿Qué es la tradición? ¿Y el contexto?

Volviendo al proyecto, somos nosotros los que decidimos cuál es la cantidad de tradición y de contexto que aceptamos como dada y cuál es la que nosotros mismos creamos desde el proyecto. La forma de leer una situación, de elegir los ingredientes con los que entrar en sintonía o frente a los que reaccionar, son específicos de cada arquitecto -salvo situaciones de valores patrimoniales únicos frente a los que la mayoría nos posicionaríamos con consideraciones similares-. Por eso, podemos decir que el contexto es en parte una creación del proyecto: es el proyecto el que lo redescubre, lo reinventa y lo reorganiza.

Lo mismo puede ocurrir con la tradición asumida habitualmente como inalterable pero que de hecho es permanentemente redescubierta y reinterpretada. De alguna forma la arquitectura construye tradiciones o al menos las desvela. Esto se da de manera muy visible en la práctica global. Los arquitectos que trabajan internacionalmente son de dos tipos: los que exportan arquitectura a modo de franquicias, verdaderos ejércitos destructores de identidades, y aquellos otros, generalmente estudios de menor tamaño que, lejos de tener que resolver una cuenta de resultados gracias a las exportaciones de excedentes obsoletos, pueden leer, interpretar y devolver al contexto local una imagen mejorada del mismo.

Estaríamos hablando de Utzon.

Es un buen ejemplo: la opera de Sydney es el edificio "más australiano" que conocemos, posiblemente porque cualquier habitante de Sydney reconoce en él una idea de ambición y libertad que la propia sociedad australiana trataba de incentivar y expresar en los años 60. Estos edificios, como el Guggenheim de Bilbao, devuelven a los habitantes una imagen de ellos mismos que de puro inmediata no era fácil ver y valorar pero que un forastero puede hacer visible de una manera emocionante, algo que me recuerda al papel de los viajeros románticos ingleses por España o Egipto.



A Ágora-Bogotá. La construcción es un compendio de estructuras avanzadas, metálicas y de hormigón, que se adaptan al límite de las capacidades de las constructoras locales. © estudio Herreros

Es un proceso que ocurre también en el arquitecto que viaja ¿no? Se produce ese mismo efecto cuando vuelve del viaje...

Es el efecto más importante. Ir fuera para hacer un gran proyecto genera satisfacción, pero lo realmente importante es la confrontación de lo que somos, de lo que hacemos en otros lugares, con lo que nos encontramos al volver. Sólo dando la vuelta al mundo seremos capaces de ser interesantemente locales, de redescubrir nuestra propia realidad: nuestras escuelas, nuestra arquitectura, nuestra profesión, nuestros encargos o nuestros clientes. Es también cuando distinguimos lo bueno que no habíamos visto antes o lo no tan bueno de lo que presumimos pero que más valdría dejar en sordina...

El museo de Munch es un recorrido ascendente donde el espacio de circulación vertical se convierte en el protagonista, mira y se muestra a la ciudad. Nos recuerda al espectáculo del Pompidou en París, pero aquí si cabe con mayor intención y espacialidad. ¿Qué aportaría como modelo de museo?

La arquitectura en general y los museos muy específicamente, son instrumentos para entender el pasado, vivir el presente y proyectar el futuro. El museo Munch coincide con el Pompidou en el desplazamiento vertical que une dos lugares que le pertenecen a la ciudad: la plaza al nivel de la planta baja que en Oslo es un fragmento de espacio urbano cubierto, y la coronación con terrazas y restaurantes que conforman un mirador privilegiado. La diferencia es que en el caso del museo Munch, el elemento de conexión es algo más que un tubo en el que no te puedes parar, que genera espacio, experiencias y programas diferentes. Desde él se accede a las salas y para pasar a la siguiente es necesario volver e ese espacio público vertical que llamamos "museo dinámico". Las salas son silenciosas, estáticas, sin luz natural. De ellas, uno sale a ese mundo luminoso, animado, y cada vez que lo hace descubre un nuevo estrato de la ciudad. Empiezas en el nivel del puerto vikingo, en el primer piso descubres la ciudad medieval y cuando llegas al segundo, la ciudad de los ensanches de finales de XIX y la de la primera industrialización. Sigues por el estrato de la posguerra y así llegas hasta la ciudad contemporánea marcada por su relación con las montañas.

Se trata de un mecanismo semejante a lo que ocurre en Bogotá donde un espacio central conduce las circulaciones hacia distintos miradores?

Sí, de hecho, Bogotá es el desarrollo siguiente de la misma idea. Allí se proponen dos gestos para cambiar la configuración típica de los centros de convenciones. Por un lado, anulamos el gran vestíbulo, que aquí se convierte en un espacio urbano accesible, y lo

dividimos en distintos vestíbulos repartidos en cada planta, uno por cada orientación referidos a las cuatro ecologías de la ciudad de Bogotá: el cerro, el centro histórico, los crecimientos periféricos y la sabana. El usuario descubre y entiende la ciudad a través de la configuración dinámica y en espiral de estos miradores. Por otro, anulamos las inclinaciones habituales de los salones de convenciones para construir un edificio de habitaciones planas e isotropas tecnológicamente hablando en las que se puede celebrar cualquier acontecimiento que junte de cinco a cinco mil personas. Apoyados en el sistema de atalayas ascendentes, el edificio amplía su programa de congresos para convertirse en un gran condensador de actividades cívicas: desde las formas más avanzadas de teatro hasta un mercado de flores, desde un banquete a un festival de cine, desde una subasta a una rave de música electrónica...

En Bogotá y en Oslo hay un acento en la espacialidad interior, en construir la arquitectura a través de estos vacíos. Pero también hay intensidad en su recubrimiento con una delgada capa activa y cambiante. ¿Podemos hablar de una cierta monumentalidad tecnológica?

Ambos proyectos concentran en sus fachadas -no tan delgadas, por cierto- un cierto grado de sofisticación constructiva y, al tiempo, una condición poética. El museo Munch reacciona a los distintos climas de la ciudad a lo largo del día amplificándolos y haciéndolos visibles. El objeto, a través de su presencia translúcida y enigmática, no aclara su organización interna desde el exterior por lo que me vale la palabra monumentalidad para expresar su intención de medirse con el fiordo, las islas y las colinas que conforman el paisaje.

En el caso de Bogotá la fachada concentra las responsabilidades de mediación entre un interior de carga térmica muy variable y un exterior con soleamientos y humedades cuyo espectro completo se recorre a diario. Podemos describirlo como un sistema de respiraciones mecanizadas que se abren y cierran como branquias reconstruyendo a cada instante una gran máquina de intercambios que busca permanentemente un equilibrio que asegure el confort de los usuarios.

La responsabilidad del arquitecto incluye la preocupación por los consumos energéticos. ¿Crees que es una parcela que debiera reclamar para sí?

Creo que el arquitecto debe reclamar para sí todos los campos susceptibles de ser convertidos en arquitectura. Dicho de otro modo, es importante hacerse la pregunta "qué le puede interesar a la arquitectura de la sostenibilidad". Obviamente somos ciudadanos sensibles y en sintonía con las inquietudes

que atraviesan el presente pero es importante ir más allá para explorar qué somos capaces de plantear con ayuda de los expertos correspondientes cuando damos la bienvenida al proyecto a las nuevas variables. En este sentido, la sensibilidad medioambiental es una oportunidad preciosa para reinsertar la arquitectura en sintonía con las más importantes preguntas que todas las disciplinas a una se están haciendo respecto de su futuro.

¿Los tienes cerca a esos colaboradores?

Nuestros consultores son parte de la conversación sobre la que se basa cada proyecto desde el principio porque es importante hablar con ellos antes de dibujar la primera línea. Nunca les llamamos para que nos resuelvan los problemas que nosotros hemos creado, más bien necesitamos que nos digan el problema más interesante del momento en su materia y, claro, aquellos que en la medida de lo posible, debemos evitar.

Este sentido colectivo tiene que ver con una idea de participación, de diseño cooperativo. ¿Cuál crees que es su límite?

He renegado con frecuencia de la figura del arquitecto director de orquesta. Me gusta más la figura del DJ, alguien que combina ingredientes breves y menudos con los que compone algo sorprendente, en cierto modo instantáneo, dependiendo de las circunstancias del momento. Y es en la capacidad de manejo y reconfiguración ágil de esos materiales donde se encuentra el límite del trabajo colaborativo. La clave está en mantener la conversación dentro de la pregunta –arquitectónica– que cada proyecto se plantea. Fuera de ella, el trabajo colaborativo se vuelve ineficiente y se corre el riesgo de que los proyectos se conformen desde las disciplinas técnicas antes que desde la arquitectura.

Y, ¿cuál sería el límite de la participación ciudadana?

La participación ciudadana va a dar un vuelco muy grande a nuestra profesión. Por eso no interesa considerar la participación ciudadana como un simple proceso de aprobación o filtro social aunque entendamos su función, sino como algo que nos permite tomar decisiones de diseño que a lo mejor no habríamos adoptado por nosotros mismos. Para eso hace falta cambiar el chip de arquitecto convincente al de arquitecto oyente. Nuestra experiencia en Oslo ha sido extrema en este sentido, pero también hemos aprendido que no basta con darle a voz a cualquiera sino que las estructuras de participación, para ser útiles, tienen que fundamentarse en la información de las partes y en el establecimiento de diálogos coherentes en los que la regla de oro es que todos deben estar dispuestos a matizar su opinión sin que sea considerado una derrota. En este nuevo escenario, los arquitectos tendremos que aprender a no presentar nuestras propuestas como una producción híper personal, algo ofensivo para los demás, sino como un destilado razonable de una cantidad de ingredientes que tú como arquitecto eres capaz de poner en una misma olla y cocinarlos, algo que una persona de la calle sabe que no está a su alcance pero quiere entenderlo y ser escuchada.

Desde esta sensibilidad por lo social, la vivienda vuelve a situarse en el centro de las tareas fundamentales del arquitecto. ¿En España hay espacio para la exploración de nuevas maneras de habitar?

Yo creo que sí hay espacio, pero tenemos que superar dos importantes escollos para el progreso de la vivienda en nuestro país. Uno es una normativa enormemente limitadora –que hace por ejemplo prácticamente imposible proponer edificios de uso mixto más allá de unos locales en la planta baja y, si hablamos de mezclar residencia con usos colectivos, olvídate–; el otro, un mercado inmobiliario que lejos de aprovechar el enorme talento investigador de los arquitectos, no muestra el más mínimo interés en innovar porque considera que lo que quiere el público es lo que ya conoce y cualquier novedad es un riesgo innecesario.

Tu arquitectura nace de aquella conversación que a menudo mencionas. Son ya 10 años de “Estudio Herreros” y estás introduciendo nuevos socios.

La incorporación de Jens Richter ha introducido un cambio cualitativo en la estructura del estudio. Su llegada nos ha permitido reformular el modelo y definir nuestra personalidad basada en el trabajo colaborativo y la diversidad de proyectos. Esto nos permite definirnos como una plataforma en la que se hacen muchas cosas. Algunas de ellas se diseñan



▲ Torre de Oficinas, Panamá. La fachada impide la reconstrucción exterior de la organización de las plantas mimetizando los espacios de trabajo con los aparcamientos sobre rasante y los espacios de las instalaciones para insistir en la condición abstracta y enigmática del edificio. © Fernando Alda

El optimismo, ni ingenuo, ni acrítico, sino empeñado en la tarea colectiva de luchar por un mundo mejor, es la única posición vital que nos permitirá construir algo decente con los desechos de lo que hoy nos rodea.

y se construyen y nos dan visibilidad, otras, que consideramos igualmente proyectos son menos visibles pero nos interesan como exploraciones de nuevas prácticas –asesorías, mediaciones, producción teórica, exposiciones, docencia, colaboraciones en otros proyectos...– que entendemos que ya definen un presente profesional que se aleja de los modelos tradicionales y que serán fundamentales en el futuro.

¿Cómo imaginas tu despacho en el futuro?

No sé, me gustaría que los cambios que vengan sean poco a poco, casi metabólicos; espero que nos adaptemos a las novedades técnicas y disciplinares sin traumas; podríamos crecer un poco, no mucho... siempre con el cuidado extremo que ponemos en lo que hacemos, dónde lo hacemos y para quién lo hacemos.

A menudo haces referencia a influencias de otros campos como la filosofía o el arte. ¿Nos citarías alguna de estas influencias más recientes?, o dicho de manera más plana, ¿cuál será la última lectura que más te haya podido influir?

La inmediatez del arte le permite ir por delante en la selección de los temas y el tratamiento crítico del presente. Algo similar ocurre con los pensadores y su capacidad para describir el mundo en tiempo real. La arquitectura es lenta y tiene pocos medios para comprometerse en posiciones críticas pero hay que intentarlo. Dicho esto, las cosas que más me han interesado en los últimos meses tienen que ver con la inquietud de desligar los aspectos positivos de los negativos de la globalización y hacer un uso consciente de ellos. Por derivación de lo anterior, me preocupa mucho la condición socio-político-económica del mundo. Me inquieta que se desvanezcan las ideas que han orientado nuestra condición ciudadana confiada y segura en la construcción de la diversidad, la solidaridad y la responsabilidad individual y colectiva.

Sin embargo, sigues siendo optimista...

Hoy mismo he leído un texto mío de hace años que ya parecía catastrófico pero digamos que aún no pasaba nada comparado con lo que estamos viviendo. Decía algo así como “nuestras ciudades sufren procesos de gentrificación agotadores [...] las dimensiones

de los fenómenos nos desbordan, asistimos a la escenificación perversa de las peores codicias [...] pero estamos obligados a ser optimistas”

El optimismo, ni ingenuo, ni acrítico, sino empeñado en la tarea colectiva de luchar por un mundo mejor, es la única posición vital que nos permitirá construir algo decente con los desechos de lo que hoy nos rodea.

¿Cómo trasladas este mensaje a tus estudiantes?

Lo más importante es que ellos decidan qué arquitecto quieren ser y que hagan todo lo posible para serlo. Cualquier decisión vital, abrazar un tipo de arquitectura, perseguir un gran proyecto personal, fundar un estudio, o irse al extranjero, tiene que ser tomada desde un entusiasmo consciente, intelectualmente ambicioso y sin malgastar energías en luchas innecesarias.

¿Cuáles serían los puntos de contacto entre tu actividad en la ETSAM y en Columbia? Tienes un grupo de investigación, “Prácticas Emergentes en Arquitectura” que nos habla de tu enfoque de la investigación en arquitectura...

Es un grupo de investigación creado en la ETSAM que proviene de un seminario que imparto en Columbia en el que los alumnos diseñan un modelo de práctica profesional con todos sus ingredientes prácticos, intelectuales y comunicativos. A través de este ejercicio pretendemos redefinir la disciplina para las nuevas generaciones, especialmente en el contexto español a la luz de la crisis económica y de modelos que vivimos, para rebajar la frustración de los jóvenes arquitectos por no poder ser el profesional que se les ha enseñado en la Universidad.

¿Es más fácil que en Estados Unidos se adopte ese modelo de docencia?

No necesariamente. Columbia es una escuela de posgrado y como tal es muy receptiva al modelo de seminario-ensayo en el que se acepta poner a prueba las ideas con el riesgo de que resulten fallidas, pero no creo que eso no pueda ocurrir en nuestras escuelas públicas, de hecho lo ponemos en práctica en nuestros programas de master cada año. Solo hay que conocer el modelo y desplegarlo con una cierta componente experimental.

¿Qué harías si fueras el director de la ETSAB? Si te trasladaran ahora a la avenida diagonal...

Haría todo lo posible para crear de golpe diez cátedras de proyectos y cincuenta plazas de profesores titulares.

¿Cuál sería tu “call for papers”?

El diálogo como instrumento de proyecto. Posicionarse a través del diálogo, sin ideas preconcebidas ni prejuicios, frente a una situación, para transformarla en generadora de arquitectura, supone entender el proyecto como el fluir de un estado mental colectivo distinto de aquella posición estática y unipersonal de la arquitectura de otros tiempos.