

# Juan Herreros: arquitectura, hoy más que nunca

Por Luis Berríos-Negrón

**J**uan Herreros e Iñaki Ábalos han decidido desdoblar su taller después de 25 años en Madrid y el mundo. Herreros opta por comenzar un nuevo taller basado en una leve estructura colaborativa. Digo leve porque Herreros aparenta no sentir preocupación con la inestabilidad y la contradicción, de hecho creo que Juan es aun más ágil cuando el panorama se pinta paradójico e incontrolable. Bajo la crisis, un nuevo taller, en una disciplina con fronteras cada día más borrosas, el premio internacional del RIBA 2009, y con una claridad teórica que quizás nadie iguala en cuanto a la disyuntiva entre la arquitectura y el medioambiente, Herreros parece como pez al agua (tranquilos, los que le conocen saben que esto lleva absolutamente ninguna referencia a Gehry). Converso con Herreros para brevemente discutir el aspecto general que siempre ha marcado su obra, e intentar acorralar su próxima movida.

lbn: para darle contexto al pasado reciente, en presente y hacia el futuro inmediato de tu practica, ya pasados más de 15 años de su composición, como se te presenta el producto cultural generado por tu libro Natural Artificial?

jh: Natural Artificial fue el producto de un archivo de caja de zapato que Iñaki y yo teníamos. La contemplación de aquellas referencias, todas juntas, es la que nos hizo descubrir que todas crean una disolución entre los límites de lo natural y lo artificial. El libro Natural Artificial recoge muy claramente esa dificultad para establecer la naturalidad con la artificialidad de las cosas, tanto en las artes como en la arquitectura. Hay otra cuestión que con el tiempo puede añadir a aquella observación y es en cierto modo mi plena confianza en la artificialidad de la arquitectura. es decir todo el movimiento de la naturalización de la arquitectura ha llegado a un agotamiento total, a una especie de colapso dado el agotamiento de la vía más obvia según la cual esa naturalización de la arquitectura consistiría en llenarla de materia orgánica, verde, fachadas verdes, cubiertas verdes y en cierto modo ha llegado a ser prisionera, como la degeneración de un concepto, cuando en la realidad creo que el asunto era todo lo contrario, que era el reivindicar la arquitectura en su artificialidad absoluta, que puede llegar a construir una segunda naturaleza que no tiene nada ni de orgánico ni de vivo ni de natural.

lbn: dentro de la idea de colaboración, que piensas aplicar de la experiencia con Iñaki a tu obra futura?

jh: hay tres cuestiones que me parecen básicas. La arquitectura es una práctica que se ejerce desde una perspectiva de creencia en que las cosas pueden ser mejores, en que se puede construir un medio mejor, cuya resolución es medida por el efecto de sus colaboradores. la segunda es que la técnica es un instrumento sintético de gran poder para la descripción, la re-descripción y construcción, como una mezcla, tal como el concepto 'tecne' en Grecia clásica, de medio y de objetivos, tal como decimos cultura de instrumentos, contexto de instrumentos. y la tercera es que ejercemos un trabajo que tiene una dimensión social que en mi caso, que la arquitectura, es una sociedad civil, es decir que la sociedad Ábalos-Herreros no fue tanto un ejercicio para construir un paisaje urbano, ni siquiera cultural, sino la construcción de una sociedad civil que se ejercita precisamente en su práctica cotidiana a través de lo que habita y lo que usa, la cultura, el arte, la arquitectura, sus manifestaciones diversas, el conocimiento.

lbn: Richard Serra dice muy públicamente que no hay posibilidad que la arquitectura sea arte. Lo ves también así, en ese purismo?

jh: no, hay ahí un aire proteccionista absurdo, en el que la arquitectura tiene evidentemente una postura soberbia, sin duda una actividad super creativa y completa, interviene e interfiere muy directamente en la vida de las personas. La arquitectura no requiere de su público una acción contemplativa, un conocimiento exhaustivo o avanzado cultural para adentrarse en la obra, es decir es muy diferente de lo que conocemos como el arte convencional. Sin embargo, no quiero ser desagradable, pero Serra tuvo un accidente con una de sus obras, donde alguien murió y eso fue una noticia mundial. O sea que de repente el arte, a partir de ciertas toneladas, de ciertas escalas, en cierta dimensión pública entra en territorio del accidente, ningún artista tiene un seguro de responsabilidad civil, un arquitecto común sí, esa diferencia es muy importante. Entonces, al arquitecto se le es muy difícil ejercer una práctica artística en el sentido convencional de la palabra porque su actividad está tremendamente mediatizada por inflaciones de presupuesto, exigencias funcionales, plazos, responsabilidad civil, pero creo los artistas deberían entender que esa práctica tiene un alto contenido artístico creativo. Como diferencia, yo siempre señalo mi pequeña queja personal que es que los arquitectos, los grandes arquitectos están muy enterados de lo que pasa en el arte, mientras los artistas suelen saber muy poco de la arquitectura.

lbn: así entonces, en tu conversa con Muntadas publicada en CIRCO en el 2004, discuten mayormente los entrelaces de la obra pública, la colaboración, la autoría vs. el anonimato. Con ya unos plenos 20-30 años de recarga de la definición del espacio público, ¿cómo visualizas hoy la relación entre el artista y el arquitecto?

jh: la colaboración entre el arte y la arquitectura tiene una larga historia pero todos tenemos la sensación que desemboca en una permanente frustración salvo en aquellos casos en que una es subsidiaria de la otra; los artistas hacen aplicaciones, o intervenciones o realizaciones en el contexto de una obra de arquitectura, o los arquitectos proporcionan soporte o sistema logístico o resolución técnica para que cierta acción artística se pueda producir. Con Muntadas hemos hablado mucho de esto y creo que los dos estamos completamente interesados en que se produzca una coincidencia verdadera entre la obra del arquitecto y el artista por lo cual también tiene que emerger una disolución y una alteración entre los límites de las disciplinas y modo de trabajo. Ahí aparece la conversación como instrumento de trabajo y aparece la colaboración como un contexto. Es decir tiene que haber un momento donde el artista y el arquitecto pueden coincidir, donde el uno dotara al otro con la agencia para poder sacar adelante sus ideas. Digo esto porque hay dificultades que a mí me parecen capitales sobre las que casi no se habla, que son cotidianas, prácticas, diarias, que la arquitectura se produce en un contexto de lentitud, de gran complejidad técnica, de gran responsabilidad jurídica, y de una cuantía económica extraordinaria. El artista por lo general, se mueve con inmediatez, la definición técnica de su producto es rara vez una dificultad, el dinero necesario para producir su trabajo nunca tiene rara proporción preocupante en relación a su valor final, de manera que la conversación es difícil. Es decir que ambos se deben alejar de sus respectivos mundos para encontrar un lugar donde poder atacar a la misma realidad. En un futuro inmediato veo claramente esa posibilidad y me interesa desarrollarla con gente capaz; no hay mucha.

lbn: que oportunidades ves, que intersecciones, ambos entre la arquitectura y el arte, ahora con la irrevocable tormenta económica?

jh: desde la idea de monumento hasta la idea de intervención en el espacio público, el arte aun tiene un camino tremendamente potente que explorar en cuanto a sus limitaciones, su necesidad de acotar donde empieza y dónde termina, que no deja de ser una cuestión mercantil. Recuerdo que con Muntadas muchas veces hemos hablado de cuanto los artistas podrían hacer en el espacio público si realmente estuviesen dispuestos a pasar al anonimato, sea la persona que ilumina un parque o planta un jardín, o sea no es lo mismo plantar un invernadero en un museo que plantar un invernadero en un parque donde los niños juegan. Es esa disposición que tiene la arquitectura a pasar a ser anónima, conocida entre expertos y anónimos, entre un público que realmente lo disfruta, es importante y definitivo. El artista siempre tiene esa necesidad de ser reconocido como tal, hace una intervención y tiene que darle ese carácter impuesto por el mercado del arte. Seguramente la mayoría de aquellos que viven en Nueva York no saben quién diseñó el Central Park, pero todo el mundo sabe cuál fue la última parida de Botero.

lbn: eso dicho, ves un rol ético cuando te refieres a esos asuntos de responsabilidad pública, cuando hablas de 'arquitectura civil'?

jh: no. quiero decir que a partir de una cierta envergadura, la intervención en el espacio público tiene un impacto, unas consecuencias públicas, y pueden ser positivas, tanto desde el punto de vista del arte como el de la arquitectura. Lo único que esa observación, ese reconocimiento de que esa transcendencia colectiva de eventos anunciados en las dimensiones públicas tiene otras connotaciones que no son las de un museo o las de una revista especializada. Ahora, sí me gusta cuestionar este asunto entre lo ético y lo civil. Propiamente a la arquitectura se le adjudica, o se le exige tener una dimensión ética que en muchas instancias la aprisiona y le niega esa posibilidad de ser radical, cosa que el arte disfruta. Esto crea una condición que no es de beneficio para ninguna de las dos. Por un lado, la arquitectura tiene esa carga tan grande de ser para el bien colectivo, digamos de lo público, algo que es propiedad de todos, el dinero público, que no es privado, el dinero de los bienes públicos de la arquitectura, que no le viene bien esa necesidad de ser ética, claro en cierta manera lo requiere, y bien, pero me refiero en comparación al arte que pertenece a otro tipo de mercado. al final es por eso que lo de la sociedad civil yo lo utilizo por otro lado, como para decir no es tanto el problema de lo que es colectivo o individual en el sentido de los recursos, o responsabilidades, el asunto es entender que todos formamos parte de algo, y ese algo busca la mejor forma de producir, el mejor contexto, y de construir su ingrediente, y en esos ingredientes el arte, la arquitectura, y otras cosas, tienen que ver en definitiva con la calidad del medio en que habitamos. Y no me refiero al arte como intervención en el espacio público, como algo visible, me refiero sobre todo a la construcción de un medio cultural, a la construcción de una masa crítica, de una capacidad colectiva de entender las cosas, de exigir criticarlas, de ponerlas en cuestión. Esa idea de cuestionar es la esencia de la sociedad civil, esa sociedad que cuestiona todas aquellas cosas 'supuestamente' buenas, entendida como conquistas, que en el fondo son mentira o que a la larga nos acabaran costando nuestros disgustos. Yo creo que en ese sentido ahora que estamos en esta crisis, que aunque es económica, por encima, en realidad es una crisis de un sistema que ha confiado en unos modelos que son absolutamente incapaces de sostenerse así mismos, un modelo de vida, un modelo de calidad, un modelo de 'comfort', un modelo de prestigio que ha venido a arrasar con todos los modelos de equilibrio.

lbn: yo recuerdo vagamente los 70's y siempre lo que emerge en mi memoria es una textura diferente, un low-tech, filas en las puestos de gasolina, humo... me recuerda a lo que empiezo a sentir en este momento... ves una discursiva similar acercándose, como lo que vimos de los

artistas conceptuales, y casi simultaneo lo que vimos de Koolhaas, Tschumi, Price, et al, en aquel entonces?

jh: sí completamente de acuerdo... yo en esos años evidentemente pise la escuela de arquitectura en el '75 coincidiendo casi literalmente con la muerte de Franco. es decir que alrededor de toda mi carrera vi la parte más confusa de esa transición, y confusa me refiero a esa tiniebla de la final desaparición de todo eso que era Franco, entrando en ese nuevo campo de todo lo que entonces era en ese momento posible. y pues eso hizo a España un observatorio interesante que salía de un gran atraso, que por lo tanto tenias que prestar justa atención a todo lo que ocurría en otros sitios, que igual fueron marcados por esas famosas crisis económicas, de petróleo del 73 y del 77, así mirando al exterior con unos ojos muy diferentes, donde esa sensación de ese sueño, quizás Americano, o Europeo (lbn: o Soviético) claro, las grandes ideologías, estaban en una crisis que nutrió una especie de encuentro, de coincidencia de todas la esferas de la cultura, de todas de las esferas intencionadas, que es muy parecido a lo que como bien dices vemos hoy, que es un encuentro de personas inquietas. De manera que en las épocas de opulencia, de bonanza económica, igual a las épocas de aparente tranquilidad, la gente se retira a ese espacio conformista donde se goza de esos supuestos tiempos generosos. y sin embargo cuando llegan esta especie de dificultades, el sistema tiembla. O sea, en griego crisis significa cambio, en chino oportunidad, renacer. Y, eso dicho, hay un tipo de empañamiento de la mirada, que es demasiado feroz y la forma en que se ha materializado el 'slogan' del pragmatismo, de contingencia, ironía y solidaridad. es la única forma de estar en el mundo hoy día, el aceptar la imperfección del mundo en que vivimos, desplegar un programa solidario que significa la coincidencia con los demás, manteniendo una distancia para no ser devorado por esa supuesta realidad, que entonces pueda hacer un cambio de conciencia. En fin, el festival de los 90 fue un expolio, que por definición ha creado muchos 'residuos', digo, por ser sutil. (sonrisa)

lbn: hablando de residuos, el proyecto del vertedero de Valdemíngomez es potencialmente la obra más conocida del periodo Abalos-Herreros; como la visualizas ahora, después de 10 años, en relación a su forma, en el paisaje, y su figura, en lo urbano?

jh: sí, es cierto, que aunque la obra se inaugura en el 2000, como bien dices, se genera en el 97-98. Valdemíngomez fue claramente un momento crucial en el desarrollo de Abalos-Herreros, siendo la primera vez que dos cuestiones finalmente fueron intersecadas. Una, la teórica que fue lo que le llamamos años antes las 'áreas de impunidad', y la otra siendo lo que llamamos la 'ecomonumentalidad', unos términos inventados por nosotros que por fin encontraron una feliz coincidencia. 'áreas de impunidad' entiéndase ya publicado hace mas de 20 años, significa un esfuerzo en experimentar con nuevas dimensiones de lo público, algo que nosotros situábamos casi sin dudar en la periferia de la ciudad, entiéndase que la ciudad era como ente histórico Europeo, heredado como un acontecimiento arquitectónico acabado, que solo aceptaba mimesis, terminaciones, 'liftings', algo bastante más parecido al a momificación que a la recualificación de la arquitectura. en la periferia entendíamos se ocultaban aquellos lugares que ofrecían nuevas versiones de lo público, y fue algo exhaustivo que francamente lo agotamos. Pero, Valdemíngomez fue el momento más importante de esa época de Ábalos-Herreros, ya que en principio representaba una parte fundamental del la infraestructura, para la supervivencia de la ciudad donde el ciudadano inocentemente realiza dos acciones: el dejar una bolsa de basura y pagar un impuesto para ser recogida, o más aun, desaparecida. Este proyecto fue la primera vez que alguien se empeño en revelar ese proceso, de transformar esa infraestructura oculta en un espacio, en una institución pública, educativa, en un centro cultural... como dijo Cedric Price, en un Museo para el siglo veintiuno. Madrid produce tres mil toneladas de basura domestica por día, e ir a

Valdemínguez da una visión diferente, también histórica, pero aun orgánica de lo que es Madrid, y no es un edificio, es una construcción, un ambiente para proteger unas maquinas muy sofisticadas, que, en el proceso de crear ese ambiente, se congregaron un sinnúmero de disciplinas no-arquitectónicas y de gran importancia, que nos ilustro con clara resolución que si es posible borrar las fronteras de las prácticas con gran facilidad y que pueden ocurrir cosas totalmente impredecibles, digamos maravillosamente incontrolables. La obra ha crecido, ha expandido, y jamás, ni por un momento nos hemos avergonzado de tener que decir - "esto es un añadido", para que mantuviese, como lo que nos llamaba desde un principio que sus vertederos, el movimiento topográfico activo, que da su calidad de organismo que es mucho más valiosa que la supuesta estabilidad de la arquitectura. En mi caso esta pérdida de confianza en la permanencia y en la inviolabilidad de los edificios me ayudo mucho a pensar en la arquitectura que quiero hacer ahora en el futuro.

lbn: si la periferia ya es un agoto temático, después de producir tu obra seminal acerca la torre de LeCorbusier, viviendo la crisis, problemas logísticos y ambientales con el automóvil, ves una reconcentración potencial hacia la ciudad en lo inmediato? y de ser así, como ves la posición del rascacielos?

jh: el rascacielos es una formulación arquitectónica de gran atractivo. Pero su planteamiento esta siempre acompañado de una cierta fascinación con la idea de construir alto y hermoso. Sin negar la provocación que me produce como profesional, y todo lo que acompaña su pertinencia, creo que debemos realmente pensar en lo que es la densidad de las ciudades, por tres cuestiones: todo el asunto energético que me comentas, y el crecimiento desaforado de las ciudades, de la población, como algo que aumenta radicalmente la manera de movilidad de las personas, la propia construcción, el arrasamiento del territorio, la imposibilidad de mantener una ciudad poco densa. La otra entonces sería la reivindicación de unos modelos urbanos, donde la gente se mantiene próxima, centrales a la generación de conocimiento y cultura, donde el tener un metro a los pies de tu edificio trae una convivencia que en mi opinión no tienen nada que ver con el mito del aislamiento del vivir en la periferia, que significa el tener a tus manos una poder de información, de acceso. Y el tercero siendo el equilibrio económico del mundo, que crecemos, que el tercer mundo está ahí, que todo en lo que nosotros experimentemos se haga progresar las tipologías que tienen que adentrarse en lo ya dicho. Y así, el rascacielos es la versión más obvia de esas realidades, y en cierto modo la más arquitectónica. Pero, me temo que yo por mi parte la quiero dejar a un lado, a parte, por un momento, ya que es la exaltación de ese proyecto arquitectónico que solo realiza objetos. es por ello que mas me preocupo con la alta densidad, mucho más que con eso tan predecible, esa trampa que es el 'fetishismo objetual'. Que como arquitectos no digamos -'yo tengo la solución: el rascacielos', pues no, la densidad tiene muchas manifestaciones, y eso lo hay que explorar.

lbn: por último, cómo la arquitectura debe responder a unas necesidades básicas antes de ir ensamblando celdas fotovoltaicas y proclamarse verde?

jh: creo que me refiero a esto en lo dicho, pero añadido, muy simple, refiriéndome a Price nuevamente, y su 'Potteries Thinkbelt', las obras de arquitectura, requieren la obsolescencia programada, que lo que nosotros producimos tiene fecha de caducidad y por lo tanto no aferrarnos a la idea que la arquitectura tiene que ser algo estable o eterno.

Luis Berríos Negrón ejerce entre Berlín y Madrid, entrevistando entre otros a Oscar Niemeyer y Noam Chomsky. Actualmente colabora con Juan Herreros (HYPERLINK "http://www.herrer SARQUITECTOS.COM" [www.herrer SARQUITECTOS.COM](http://www.herrer SARQUITECTOS.COM)), entre otras cosas, en el reciente desarrollo de la 28va feria internacional de arte contemporáneo ARCO.

--

Luis Rafael Berríos-Negrón

HYPERLINK "http://www.luisberriosnegrón.org" [www.luisberriosnegrón.org](http://www.luisberriosnegrón.org)

Friedrichstraße 112b  
Hinterhof (links) 3te Etage  
D - 10115 Berlin

Calle de los Dos Amigos 3 - 2F  
E - 28008 Madrid