

Una forma más de hacer arquitectura

Conversación con Iñaki Ábalos y Juan Herreros /
Eduardo Cadaval Narezo

Arquitecto por la UPM, actualmente
curso una maestría en el MIT, Harvard

Ábalos y Herreros trabajan asociados desde 1984; ambos son profesores en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

Sala Municipal y Plaza Mayor, Colmenarejo, Madrid, 1997-1999.



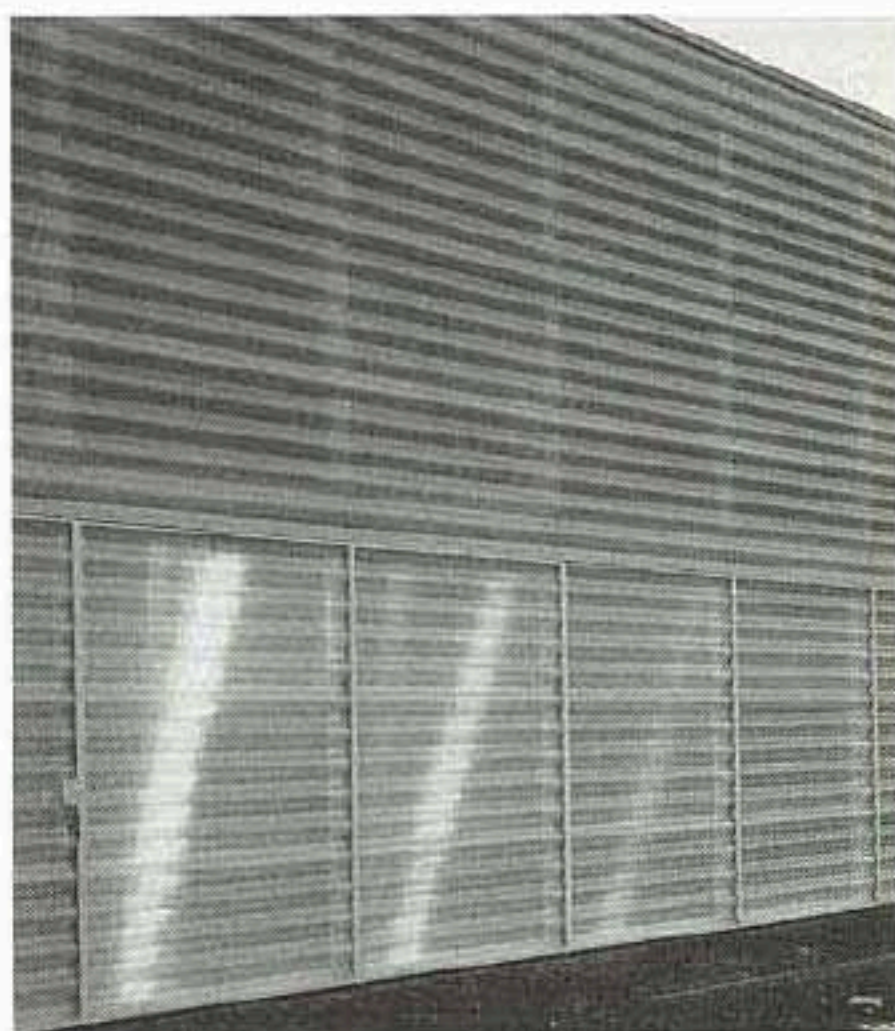
Ábalos y Herreros representan una de las posturas más frescas y propositivas de la arquitectura española contemporánea. En esta entrevista reflexionan sobre su particular forma de entender el oficio.

A lo lejos, en el pasillo por detrás de la puerta, comienza a escucharse una animada charla interrumpida entre risas. A medida que los conversadores se acercan, se escucha con mayor intensidad aquel bullicio: mas no son las voces las que se aclaran, son las risas las que permanecen claras y espontáneas. Finalmente llaman a la puerta; del otro lado de ella se encuentran Iñaki y Juan, que la abren al mismo tiempo de forma automática –todos saben quiénes han tocado el timbre–; tras entrar al estudio y saludar, Ábalos y Herreros reanudan su animado diálogo, ahora rodeados de libros, catálogos, música, referencias, colaboradores y artistas. Entre ellos y con ellos conversan, es una de sus formas de hacer arquitectura: a través de un constante diálogo, un diálogo excitante e intenso, sin prejuicios ni moralismo, lúdico y ambiguo. Un diálogo que también extienden hacia todos nosotros como parte de su quehacer arquitectónico, como un elemento extra de la retroalimentación que provocan y necesitan, como un medio de vincularnos con dos de los exponentes más importantes en el panorama de la arquitectura española actual; una conversación más en aquel edificio de la Gran Vía madrileña, una forma más de hacer arquitectura.

Métodos

EC: Uno de los aspectos que llama la atención cuando uno se acerca a su forma de trabajo, es ver cómo proyectos de gran escala son desarrollados por pequeños grupos de colaboradores. Pese a la gran cantidad de encargos y competencias realizadas por su oficina, ustedes parecen resistirse a cambiar esta escala media de su estudio. ¿Qué ventajas les da esta escala, esta forma de trabajo?

IA y JH: La ventaja indiscutible que da esa forma de trabajo es el control de los objetivos que uno se plantea cuando hace arquitectura; pero es engañoso decir que el estudio es un pequeño grupo de colaboradores, lo que tenemos es una infraestructura bastante organizada que nos permite trabajar a escalas amplias descentralizando lo que no es de interés puramente arquitectónico, y llamamos interés puramente arquitectónico, por decirlo de la forma más reductiva posible, a todo aquello que tiene forma y presencia física en el espacio; lo que nos interesa es precisamente controlar esas formas y presencias, lo demás se organiza a través de colaboradores especializados con quienes hemos desarrollado un léxico común que nos permite trabajar en equipo sin tener que explicar ca-

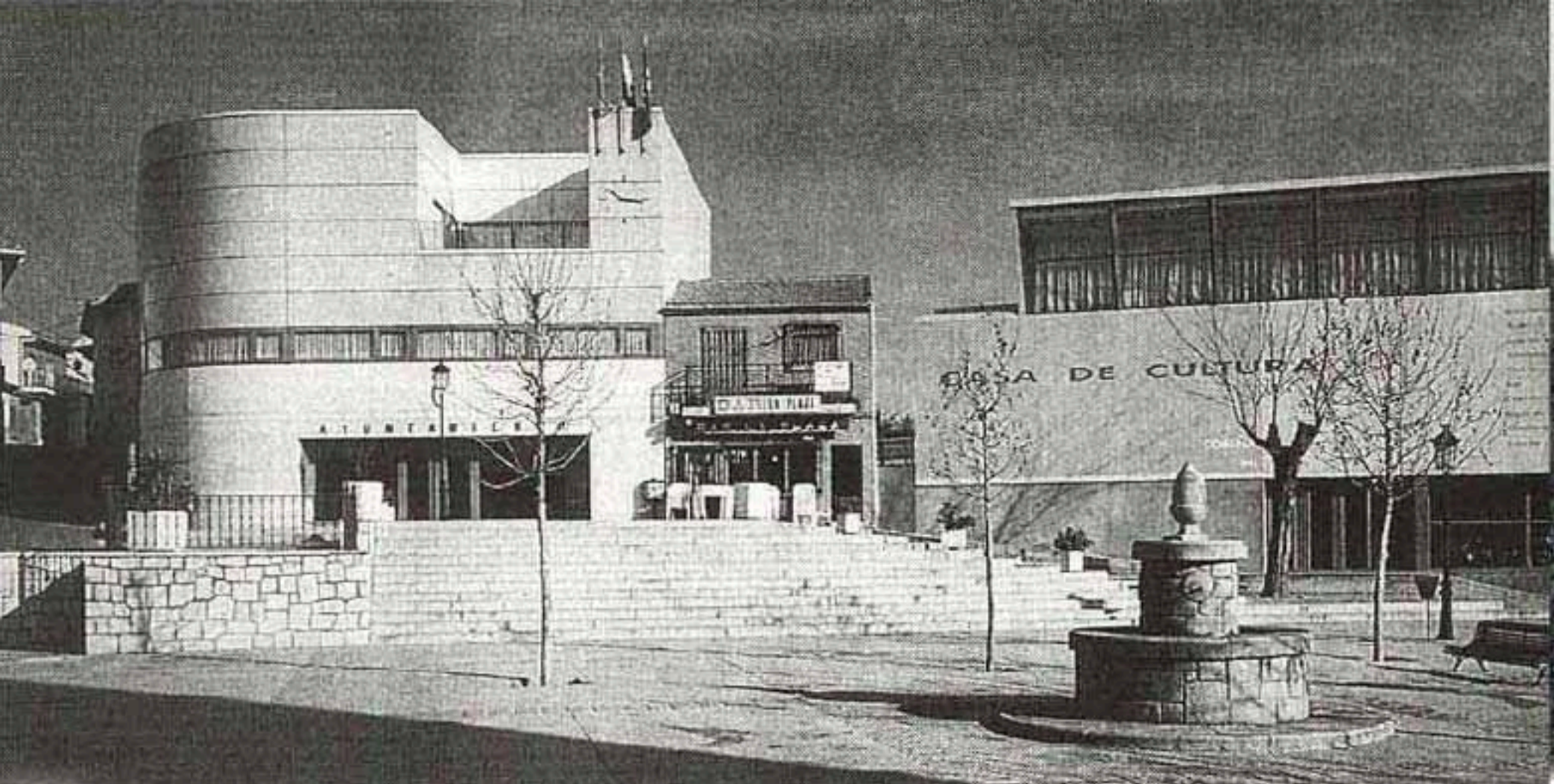


Sala Municipal, Colmenajero, Madrid, 1997-1999.

da vez cuáles son nuestras preferencias, nuestras visiones de cómo implementar los proyectos con los distintos equipamientos o investigaciones paralelas. Estructuras, instalaciones, paisajismo, análisis económicos o constructivos son realizados en distintos estudios que colaboran con nosotros permanentemente sin que apenas nos veamos (algunos de ellos se encuentran en Londres o Barcelona) en un sistema de colaboración basado en los nuevos medios de comunicación, algo que ha modificado completamente las posibilidades de trabajo al descentralizar las tareas a partir de una infraestructura tecnológica bien organizada.

EC: ¿El arquitecto se convierte en un coordinador?

IA y JH: Se convierte en algo más que un coordinador, se convierte en un director que canaliza la aportación de colaboradores solistas plenamente responsables de sus conocimientos, gente que por su calidad no podrá pertenecer a la plantilla de un estudio, que te hablan de tú a tú.



Ayuntamiento y Centro Cultural, Cobena, Madrid, 1992-1995.

EC: Ustedes comenzaron a hablar de "técnica" con relación al "proyecto" cuando probablemente nadie, o muy poca gente, se preocupaba por estos aspectos; ahora han ampliado su propuesta a otras referencias... ¿Cómo se logra esta ampliación sin perder la consistencia de la propuesta? ¿Cuál es ahora su relación con la "técnica"?

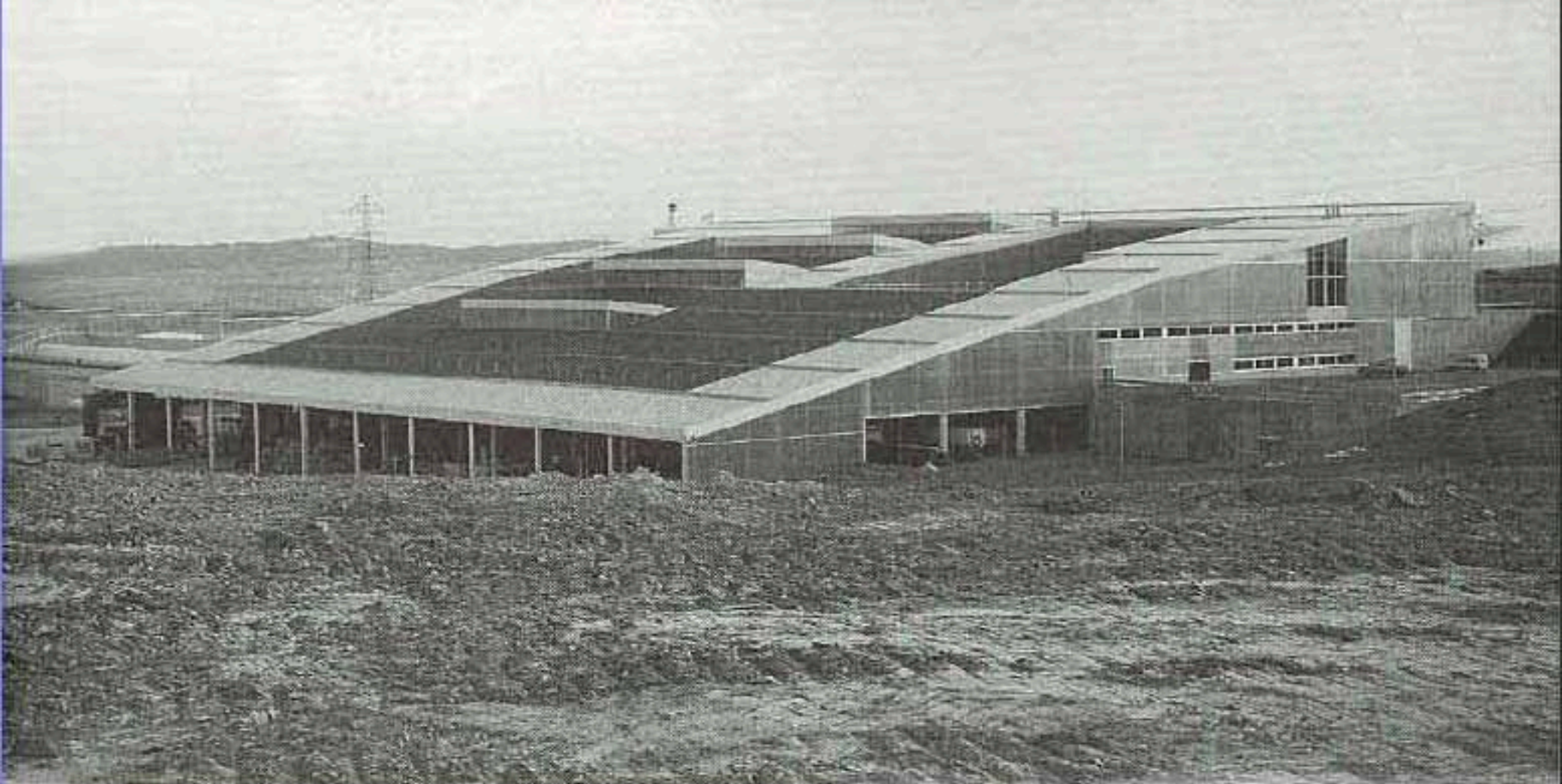
IA y JH: Muy similar a como lo era cuando propusimos este tema al principio de nuestras investigaciones, sólo que pensamos que hemos expandido la noción de lo que es la "técnica de la arquitectura". Cuando empezamos a hablar de "técnica" lo que entendíamos es que sin un buen conocimiento —no un conocimiento de especialista, de los recursos que las técnicas que están en el mercado nos posibilitan, difícilmente podemos dar salida coherente a todo lo que nuestra fantasía —por decirlo de la forma más simple— puede imaginar. Hay una relación directa entre fantasía o imaginación y conocimiento técnico, al menos cuando se habla de una cuestión tan pragmática como arquitectura, quizá en otras disciplinas no. Esta noción sigue siendo exactamente igual a cuando empezamos a hablar de técnica y cuando escribimos el libro *Técnica y Arquitectura*. La diferencia más clara es que para nosotros las cuestiones técnicas entonces estaban aplicadas a la materialidad de la construcción de la arquitectura casi en exclusiva, y hoy en día vemos que su campo de acción se amplía, primero a muchas otras prácticas materiales que tienen vínculos con la disciplina de la arquitectura, y segundo a lo que es el proceso de construcción del proyecto en el despacho. Es decir, que las técnicas de cómo construir el proyecto, lo que nosotros llamamos el proyecto del proyecto, se ha convertido en uno de los momentos esenciales: básicamente lo que hemos ido haciendo es expandir esta noción, pero no negarla ni contradecirla sino expandirla, hacerla más abierta desde el punto de vista de la disciplina, y hacerla también más vinculada a nuestra propia subjetividad en la oficina.

EC: Recientemente, durante una conferencia que dictaron en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ustedes se redefinieron como arquitectos pragmáticos. A poco más de 15 años de haber fundado su firma parecen aún sentirse cómodos en esta categoría. ¿Qué encuentran en ella? ¿Cómo la usan?

IA y JH: El encuentro con el pragmatismo, con el neopragmatismo filosófico, por así decirlo, es una aproximación que se ha ido produciendo en los últimos diez o doce años,

es una cuestión lenta. Lo que fuimos encontrando fueron palabras, en un primer momento coincidentes entre las ideas que sobre todo Richard Rorty explicaba en las categorías que aplicaba en su libro *Contingencia, ironía y solidaridad*, y nuestros propios métodos internos. Especialmente al principio, se trataba de dos palabras que nos parecían clave: una era la idea de "redescripción", de cómo se obtenía la novedad; mas que como una especie de inspiración que viniera de las musas o de algún sitio extraño, como un cambio de léxicos y una forma diferente de combinar referencias, de hablar a nuestro tiempo presente y no a un tiempo histórico. El pragmatismo no busca verdades sino descripciones o redescripciones verosímiles de la realidad, y en ese sentido nuestra propia técnica de la conversación es la técnica básica de trabajo: en nuestro estudio estamos el uno sentado frente al otro y constantemente hablamos con nuestros colaboradores, intentando introducir nuevas ideas en un diálogo abierto en el que participan más personas que las que están involucradas únicamente en el proyecto. Participan referencias que se traen de edificios a veces modernos, a veces contemporáneos, a veces históricos; de pinturas, exposiciones, actividades artísticas, prácticas materiales, publicidad, discos, cualquier tipo de referencia es válida, y en esas conversaciones es como hemos ido resolviendo siempre nuestro proyectos.

A partir de estas dos coincidencias o encuentros entre lo que planteaba Richard Rorty y lo que era el caldo de cultivo que se estaba cocinando en nuestro estudio, entendimos que no es casual que el pragmatismo, históricamente, naciera para dar una cierta explicación —que no fuera de corte positivista— a la capacidad instrumental que el hombre había adquirido a finales del siglo XIX especialmente en Estados Unidos, cuando surge en muy pocos años una capacidad de transformar completamente el territorio que carecía de un modelo teórico que le diera sentido, un sentido humano para tales cambios; como no es casual tampoco que reaparezca justo en un momento en el que, según muchos estudiosos, la técnica está cambiando desde un modelo primitivo o arcaico —como es la primera industrialización— al modelo evolucionado al que hoy estamos asistiendo basado más en las telecomunicaciones y en los flujos de información que en la fabricación de objetos pesados. Por lo tanto, entendimos que nos interesaban los aspectos técnicos y constructivos, y si estábamos asistiendo a una revolución tecnológica que carecía



Viveredo de Valdemingómez, Madrid, 1997. Edificio de reciclaje y servicios generales.

de referentes formales, deberíamos tener al menos unos referentes ideológicos que nos permitieran abordar las cuestiones que se le plantean a la arquitectura de hoy.

EC: Ligado de alguna forma al pragmatismo, ustedes han utilizado el reciclaje y la yuxtaposición de referencias interdisciplinarias para enriquecer sus propuestas. ¿Cómo lo usan como sistema creativo?

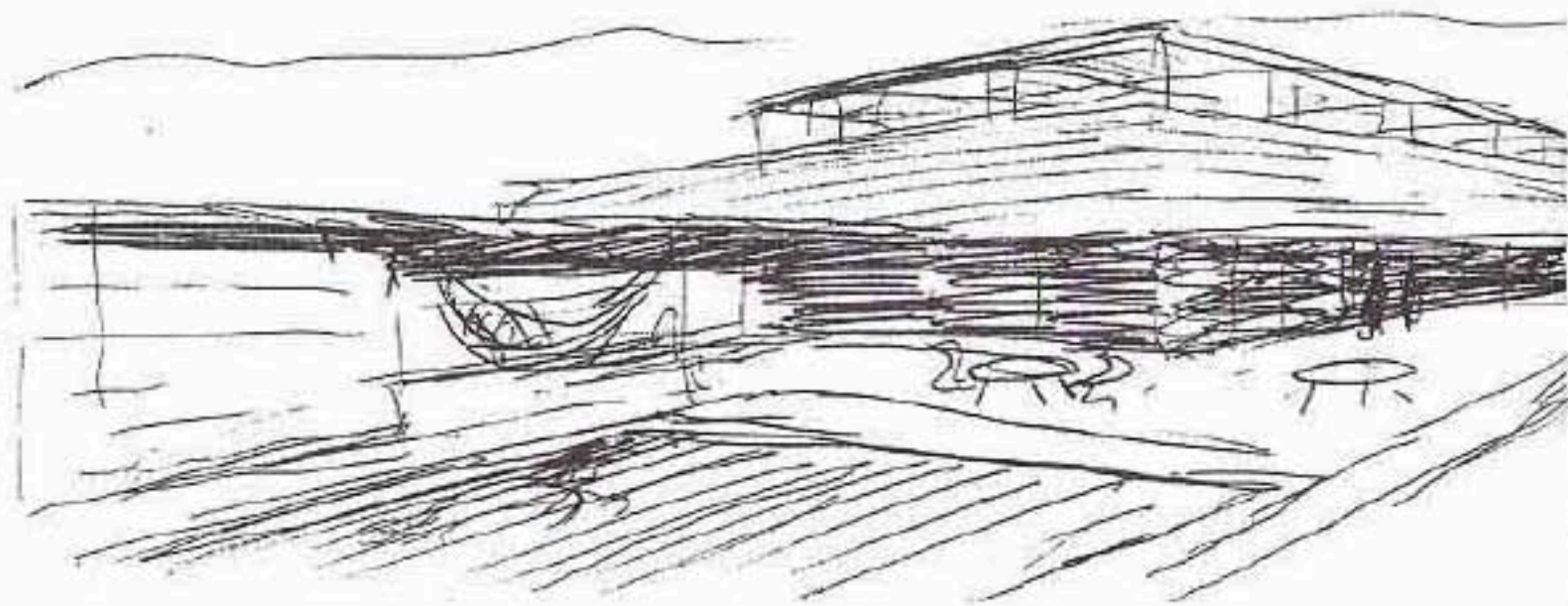
IA y JH: La idea del reciclaje nos viene, como a tanta gente, de los medios de difusión y de la sensibilidad medioambiental actual, y nos parece interesante porque en alguna medida profundiza en la idea de redescipción de la que hemos hablado antes. El reciclaje consiste en dar nueva vida a algo cuyo ciclo vital-histórico está concluso; esto se produce por efecto de transformaciones, manipulaciones, recombina-ciones físicas o químicas que permiten insuflar vida artificial a lo que ya estaba muerto, y así destinarlo a nuevos contextos. Para nosotros reciclar, y reciclar concretamente "la modernidad" como ese periodo que forma parte de nuestra tradición —el lugar, el espacio en el que hemos nacido y nos hemos desarrollado como seres humanos— supone dos cosas: en primer lugar reconocer que su ciclo está muerto, que "la modernidad" dejó de existir hace tiempo; en segundo lugar, supone que es un material al que podemos insuflar nueva vida, y en ese sentido es como la idea de reciclaje puede ser entendida no sólo en nuestra arquitectura sino en muchos otros aspectos de la cultura arquitectónica contemporánea.

Por otro lado, los aspectos interdisciplinarios de nuestro trabajo tienen un sentido más amplio; según hemos ido acabando algunas obras, hemos ido viendo que la forma en la que eran percibidas no era puramente técnica. Si cuando comenzamos teníamos un discurso relativamente autista: creíamos que las cosas no hablaban, que los edificios construidos tenían un discurso autoreferencial y que por lo tanto podía crearse un cuerpo teórico en torno a ellos que sólo tuviese en cuenta los aspectos técnicos de la disciplina. Una vez construidos estos objetos y puestos en la realidad, hemos entendido cada vez de forma más precisa que no es así, que tienen presencia y apariencia, que representan, que tienen carácter, que se posicionan frente a los hombres creando un medio como es la ciudad —que es un medio cultural—, emitiendo sentido, relacionándose con el contexto, modificándolo, que tienen en definitiva todos los atributos de los objetos culturales; y que, conscientes de esa realidad, hemos pensado que

era necesario incorporarlos y controlar, desde los procesos de proyecto, esos aspectos que nos parecen, cada vez de forma más precisa, una parte esencial de las técnicas del proyecto. A partir de ahí, y también por nuestra afición al arte —porque a pesar de haber tenido un discurso tecnicista, nunca hemos tenido un discurso antiartístico— hemos ido abriendo todo lo que en una primera época formaba parte de los intereses, aficiones y actividades que desarrollábamos fuera del estudio, integrándolos con una cierta naturalidad dentro de nuestras mecánicas proyectuales.

EC: Ustedes utilizan incluso el reciclaje para intercambiar y combinar algunas de sus ideas y propuestas, así parece que el deportivo de Madrigal y el Estudio Gordillo (en muy distintas escalas) tienen en gran medida las mismas cualidades espaciales. ¿Reciclan algunos de sus espacios para luego dotarlos de programa?

IA y JH: Absolutamente sí. Con toda claridad trabajamos sobre diferentes motivos que van siendo oportunos en diferentes contextos y simultáneamente vamos abriendo el abanico de posibilidades de organización del espacio. Muchas veces hemos dicho que nuestra arquitectura no es funcionalista, que nos interesa muy poco la función —lo cual no quiere decir que los edificios no funcionen bien—, eso forma parte del edificio pero nuestros procesos de concepción de los proyectos ponen una cierta distancia respecto de la función y están más basados en las relaciones de creación de sentido. Estos procesos de creación de sentido dan lugar a ciertas formas que en sí mismas son abstractas y sin escala, y se aplican en campos y contextos muy diferentes; si podemos reciclar ciertos elementos de la modernidad, que están en contextos y en escalas muy diferenciados, ¿por qué no íbamos a poder hacerlo con nuestro propio trabajo? Además esa operación que está basada en un principio no funcionalista, es contextualista, aunque muchas veces se dice que si se trabaja con modelos abstractos formales ni son funcionalistas ni contextualistas. Negamos por completo la etiqueta de "no contextualistas", creemos que nuestra arquitectura lo es a pesar de tener un alto grado de abstracción formal, pues precisamente los esquemas formales, espaciales u organizativos que utilizamos tienen distintos campos de actuación, siempre con una gran versatilidad para adaptarse a circunstancias y contextos climáticos, técnicos y culturales distintos. Simplemente hay operaciones de primer grado que son coherentes en sí mismas y que tie-



nen un alto poder de abstracción —un ejemplo de eficacia, sencillez y economía es la topología prácticamente universal de rascacielos con núcleo interior—; y otros “de segundo grado” que se definen, en función de los contextos culturales o climáticos adoptando pieles, profundidades o sistemas de acondicionamiento diferenciados. En estos rangos existen los de “segundo nivel”, que sirven para caracterizar específicamente cada proyecto; y que tienen tanto valor como los primeros, pues depositamos en ellos tanta intensidad como en las decisiones formales primarias. Por eso decimos que este sistema de trabajo permite perfectamente definirse como contextualista.

EC: Uno de los aspectos que ahora mencionaban era “la abstracción”. En su arquitectura ésta parece estar cargada de cierta ambigüedad, de un “sí y no”, del “no pero sí” que enriquece su obra. ¿Cómo entienden esta ambigüedad? ¿Qué buscan en ella?

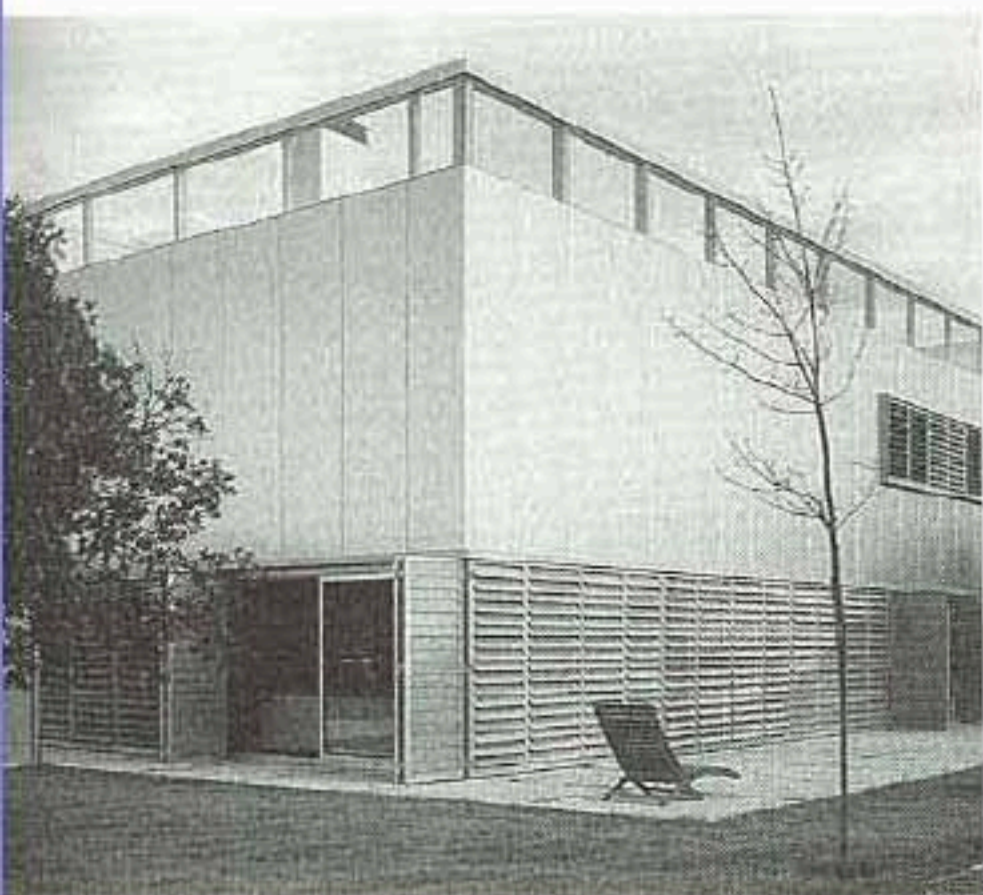
IA y JH: En tiempos modernos hubo una oposición entre lo que se llamaba la “abstracción” y lo que Woringer caracterizaba como el “Einführung” o “proyección sentimental” (este concepto aparecía en su libro *Abstracción y proyección sentimental* traducido al castellano de una forma brutalmente manipuladora como *Abstracción y naturaleza*). Woringer diferenciaba dos formas de desarrollo del proyecto moderno que tenían precedentes en la historia: por un lado, aquellas arquitecturas que buscaban los esquemas esenciales en la forma, en los procesos de abstracción, y por otro las que pretendían proyectar la subjetividad, como las corrientes expresionistas y figurativas. Éstas darían lugar a dos sistemas diferentes de abordar las cuestiones formales: una búsqueda de esquemas generales o una especie de proyección sentimental que afecta a la materialidad, que afecta al ornamento, al carácter o a la representación de la arquitectura. Para nosotros, la contraposición de estos dos modelos es un resto de modernidad que es conveniente eliminar, pues son perfectamente compatibles. Si algo diferencia la actividad del arquitecto contemporáneo respecto del moderno, es el descreimiento de tales oposiciones que en realidad tienen detrás un modelo ético maniqueo de “lo bueno” y “lo malo”, y esta eliminación no sólo se ha dado en la arquitectura, incluso puede decirse que ha sido más decidida en el resto de las prácticas artísticas contemporáneas que en la arquitectónica. Artistas como Gerard Richter, por ejemplo, son claros en este sentido, pues si

bien cualquier concepción que lleve a una sola forma de entender el arte puede llegar a ser de gran intensidad, posiblemente no ayuden a describir la experiencia compleja del mundo real. Cuando Richter utiliza técnicas distintas y es capaz de producir cuadros expresionistas, cuadros figurativos, fotografía, mezclas, cuadros matéricos, etcétera, está diciendo que esas confrontaciones ya no funcionan.

En este sentido, para nosotros hay un trabajo interesantísimo a hacer en la arquitectura, que es precisamente abolir esas dicotomías, y es ahí donde se puede decir que utilizamos de una forma positiva la ambigüedad.

EC: Diversos proyectos suyos serían inexplicables sin el paisaje en el que se sitúan la Planta de Reciclaje como una montaña más de la meseta madrileña, el camaleón abstracto del Pabellón del Retiro, o las aulas medioambientales de Tenerife posadas en el horizonte como el toro de Osborne. En este sentido todos son objetos en el paisaje, objetos con el paisaje... ¿ecomonumentos?...

IA y JH: Desde luego esa es la búsqueda que están intentando hacer avanzar, el que lo consigan o no es una cuestión que lo tendrán que decir otros. Esta pregunta tiene mucha relación con la anterior, especialmente porque para nosotros el ponernos en diálogo con el paisaje ha supuesto uno de los saltos cualitativos más importantes en nuestra forma de hacer arquitectura. Cuando nos hemos planteado la relación que nuestra arquitectura establece con la naturaleza —y al decir naturaleza se entiende “naturaleza natural” o “naturaleza artificial”, algo indistinto hoy en día—, es cuando hemos sido conscientes de que ese modelo de oposiciones entre “lo abstracto” y “la proyección sentimental” carecía de sentido. Hay arquitecturas que definen mejor sus vínculos o diálogos con el medio que les rodea, con el contexto en el sentido más amplio, a través de procesos de abstracción y contraste. También hay un amplio territorio no de integración mimética u orgánica, sino de diálogo entre los elementos supuestamente artificiales y los supuestamente naturales, de modo que pueden crearse efectos de hibridación en los que sería difícil delinear el perímetro donde la arquitectura acaba y el paisaje comienza; esos efectos son interesantísimos porque suponen una superación de aquel modelo estético básico de la modernidad como fue la relación fondo-figura. Cuando trabajamos con relaciones en las que el objetivo prioritario es abolir esa especie de contraste, es cuando pensamos que estamos más cerca



Casa Gordillo, Villanueva de la Cañada, Madrid, 1994-1996.

A cada época, a cada visión y a cada proyección de la cultura sobre la naturaleza corresponde un modelo estético y un sistema compositivo distinto. Actualmente existe una mayor implicación del sujeto sobre la idea de naturaleza que la que existía en la modernidad.

de llegar a una redefinición de lo monumental de la arquitectura, que hemos denominado "ecomonumentalidad" para sugerir una palabra lo suficientemente violenta y provocadora que tiene por objeto buscar una definición estética diferente para la arquitectura contemporánea.

EC: Hablaban de "naturaleza natural" y "naturaleza artificial"... ¿Cuál es para ustedes la idea contemporánea de naturaleza?

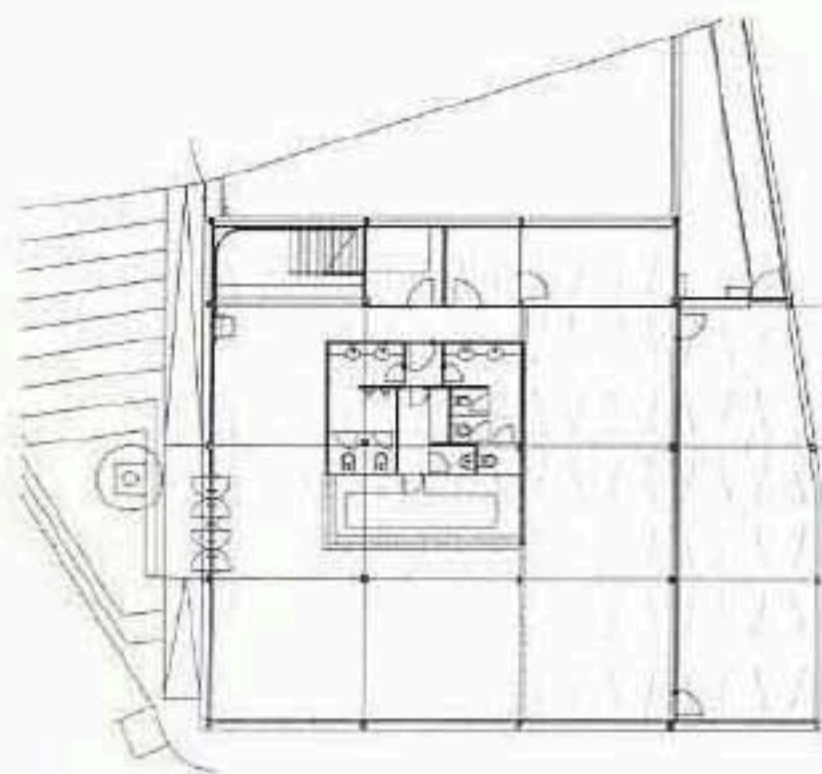
IA y JH: La idea de naturaleza para ser una construcción cultural es algo que está en continua mutación, una idea que se construye y que cada cultura percibe de forma distinta. La pintura, por ejemplo, refleja esto magníficamente a través de los bodegones ("naturalezas muertas") o los paisajes. A cada época, a cada visión y a cada proyección de la cultura sobre la naturaleza, corresponde un modelo estético y un sistema compositivo distinto. Actualmente, existe una mayor implicación del sujeto sobre la idea de naturaleza que la que existía en la modernidad; aquel sentido higienista de introducir ciertos lugares de expansión colectiva en los que recrear la mente en contacto directo con la naturaleza, ocultaba, un modelo moral. Esta es una idea que los trascendentalistas americanos y Olmsted reflejan claramente en sus textos y concepciones.

Esa relación medicinal ha sido sustituida por un modelo más sensible y hedonista, aunque ha revisado su contenido ético basado ahora en la sensibilización medioambiental y en las políticas de protección que no se daban hace tan sólo veinte años. Por otra parte existe una mayor proyección del sujeto en la naturaleza y una expansión de su propia noción de ciudad: según esto, aquella está volviéndose más y más un espacio público de la ciudad, de esta ciudad contemporánea que se expande por el globo igualándolo todo; por otra parte esta naturaleza de la que hablamos está hecha de distintos materiales, y si prescindimos de alguno de ellos estaremos hablando de una naturaleza que no es la que nosotros conocemos, la de nuestro tiempo, sino de una naturaleza recibida a través de la historia.

En este sentido, trabajamos en tres niveles diferentes: el primero se basa precisamente en los materiales naturales que nos han sido dados y que siguen existiendo (los ríos, los bosques, los cielos, las cuevas, los volcanes); existe también otra segunda naturaleza que es la actividad humana a través de la agricultura o la industrialización, y que ha modificado el territorio; finalmente existe esa otra naturaleza invisible, que es la de los fluidos de información, los cuales hacen completamente diferente la forma en la que podemos percibir hoy el medio natural. Estos tres elementos componen una amalgama de diferentes densidades e intensidades que es el material con el cual la arquitectura contemporánea debe expresarse a sí misma y ser capaz de crear objetos poéticos. Esta amalgama es precisamente la que constituye esos materiales híbridos de los que hablamos y están en la base de muchos de los proyectos que hemos denominado "ecomonumentales".

EC: Hablaban de la idea de naturaleza con relación al espacio público; ustedes han realizado diversas propuestas sobre este espacio ¿Cómo perciben el espacio público contemporáneo?

IA y JH: El espacio público contemporáneo se desdobra al menos en dos tipos diferentes, que tienen mayor o menor interés para el arquitecto: hay desde luego un espacio público que se experimenta físicamente pero también existe otro espacio público mediático que seguramente a muchas empresas y políticos ha interesado más que el primero. De estos dos frentes, el primero es objeto del trabajo del arquitecto y el otro sería, además, objeto de su reflexión; ligada a los procesos de proyecto. Si pensamos desde esta segunda acepción, la que debiera tener más interés para el arquitecto contemporáneo, se observan cambios en las prácticas sociales que consisten tanto en el rechazo —hablando coloquialmente— al espacio público tradicional jerarquizado e institucional, como en el aprecio creciente por situaciones apenas definidas, donde no se percibe la presencia de ningún instrumento de regulación colectiva que quiera representarse a sí mismo. Por



Centro Cultural, Cobeneja, Madrid, 1992-95. Planta y vista interior.



eso los enclaves naturales, todo aquello que tiene relación con lo que hasta ahora se ha llamado "parque" y que cada vez es más difuso como territorio, plantea al sujeto contemporáneo un territorio de expansión de sus capacidades de subjetivación y de socialización.

Esa podría ser una definición sobre qué quiere ser el espacio público hoy: un lugar de uso individual donde la expresión de la subjetividad en absoluta libertad sea precisamente el instrumento socializador. En la medida en que esto se cumple, el espacio público se da, independientemente de que haya sido construido o no; un pequeño sendero que sube a una montaña a dos horas de una ciudad en la que ciertas personas solas o en compañía se afanan por pasear un fin de semana llegando a tener una verdadera experiencia emocional.

EC: Hay algunos temas recurrentes dentro de sus investigaciones teóricas, uno de ellos es sin duda "El Rascacielos". Ustedes realizaron una amplia investigación sobre éstos y su influencia en la ciudad, lo que dio como resultado el libro *Técnica y arquitectura en la ciudad contemporánea*, y su versión americana *Tower and office* que será coeditado por MIT Press y Columbia University. ¿Cómo influyó esta investigación en los proyectos de la Torre de Algeciras y más tarde en la de las Palmas? ¿Qué oportunidades brinda el desarrollo de la torre contemporánea?

IA y JH: Contestando a la segunda pregunta, la construcción en altura es hoy despositaria de una especial oportunidad investigadora de gran riqueza dependiendo de los contextos, las escalas, los programas, los climas. El rascacielos es una conquista de la modernidad que reclama ser reutilizada o reciclada. Aquella idea, simple y poderosa de elevar al hombre y sus cosas a unas cotas hasta entonces sólo imaginadas por las fantasías pictóricas o literarias, de repente se convirtió en realidad, como lo fue también el volar.

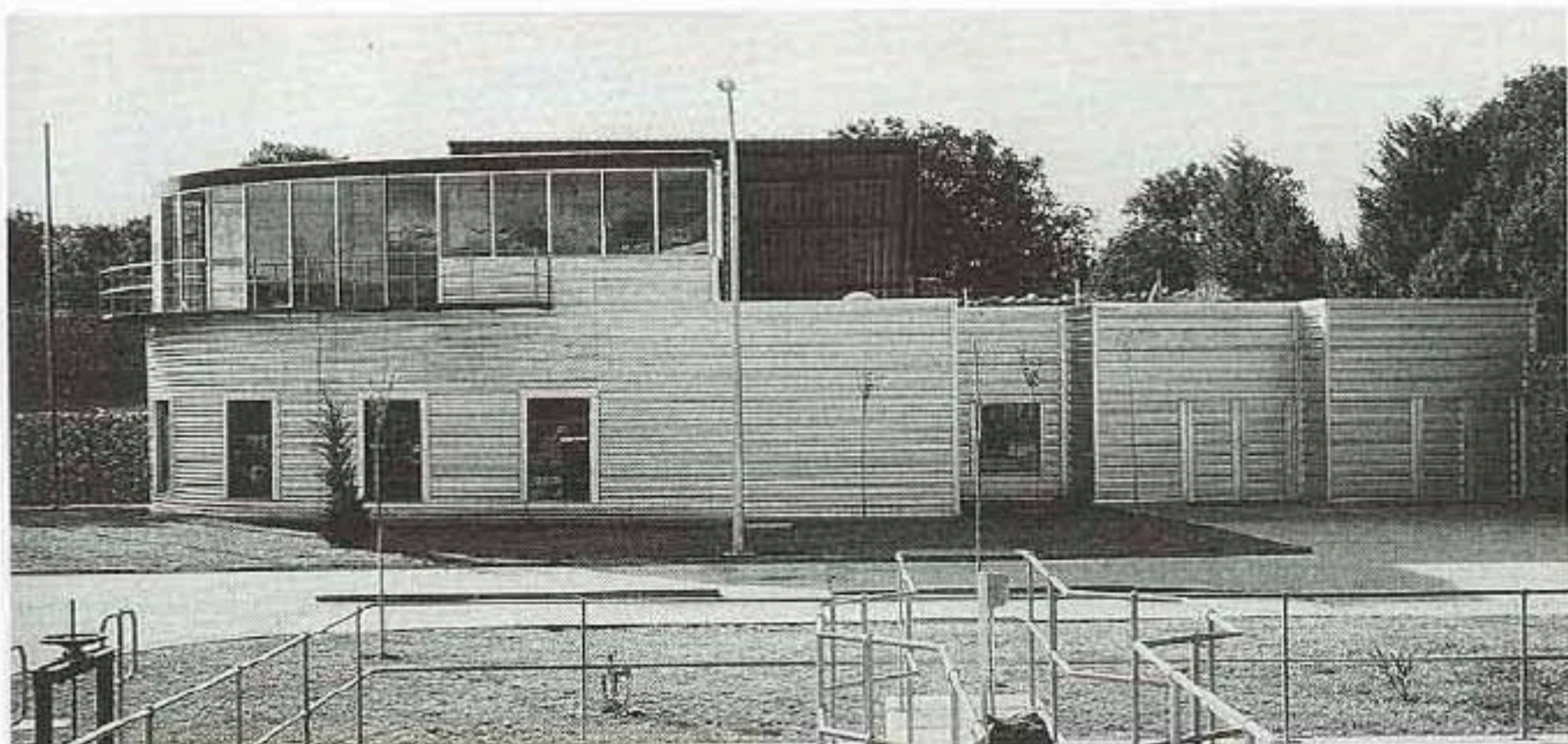
Por otra parte, a través del perfeccionamiento de los sistemas de climatización, desde que acabó la Segunda Guerra Mundial hasta los ochenta, se ha llegado a otra revolución que es la de despegar al hombre del plano de fachada. Nos encontramos entonces con que profundidades edificadas y alturas antes consideradas inviables, quedaban a disposición de los arquitectos para alojar la mayoría de las actividades que son hoy características de la vida urbana. Esto significa que nos encontramos con la posibilidad de construir en las

tres dimensiones sin tener casi límites para la imaginación, lo cual supone que tenemos formas completamente diversas de relacionarnos con el medio natural y de generar, a su vez, el medio artificial.

Durante años hemos trabajado estas ideas en proyectos más o menos teóricos, aprovechado concursos, encargos directos, o cualquier oportunidad que nos permitiera avanzar nuestra investigación. En los casos de las torres de Algeciras y las Palmas, como suele ser habitual, hay fuertes limitaciones de dimensiones y de programa, pero ambos tienen una característica común: entender la gran escala como la posibilidad de proceder a una redesccripción completa de la ciudad o del lugar topográfico en el que se inserta. Si el rascacielos en la ciudad moderna se relacionaba más con el tejido puramente urbano y siempre se situaba, en principio, en los centros de las ciudades, hoy, sin embargo hemos avanzado en una redesccripción de la ciudad que plantea esta relación con el territorio: los rascacielos o las construcciones más emergentes tienen la función de dialogar con ese nuevo medio híbrido que es la suma de lo construido y el lugar en el que está enmarcado. Tanto Algeciras como las Palmas son redesccripciones de un extremo ampliamente abarcado en el que están insertadas, relacionándose tanto con la fábrica urbana, como con la topografía, sus repetitivas bahías y puertos, los accidentes geográficos de su paisaje, con el sistema de volcanes de Canarias, con todos los elementos en definitiva que en estos momentos componen en nuestro imaginario la idea "ciudad".

EC: Otro de los temas recurrentes en sus investigaciones es "la playa" y "el paisaje artificial". ¿Tienen oportunidad de trabajar estos temas en el parque del litoral de Barcelona?

IA y JH: Sí. Anteriormente, al hablar del espacio público, hemos mencionado los senderos perdidos y quizá sonó demasiado romántico, pero tal vez sea bueno ahora volver a otro de los espacios públicos en los que estas dicotomías entre lo natural y lo artificial parecen completamente inútiles, especialmente cuando se pueden construir artificialmente como es el caso de la playa, que es uno de los proyectos en los que estamos involucrados actualmente. La playa urbana es un espacio en el que la búsqueda de la soledad sería quimérica, y lo que hay es una verdadera concepción pública del espacio basada en otras experiencias, no sólo en la de las costas españolas, sino en las de todos los países que son destinos turísticos. La playa es uno de los lugares donde mejor se de-



Depuradora de aguas residuales, Guadarrama, Madrid, 1986.

sarrolla la noción de lo público en la sociedad contemporánea, en gran medida ligado a esa relación hedonista con el sol, el agua, la desnudez de los cuerpos, la fragilidad de todos los individuos igualados por esa desnudez que los hace entrar en una relación de ósmosis con el medio natural. En las playas urbanas se da, sin lugar a dudas, uno de los espacios más interesantes de socialización que hay en la ciudad actual, basta pensar en Río de Janeiro, Montevideo o San Sebastián. Se trata por tanto de un objeto de observación para cualquier investigación en arquitectura que se preocupe por la noción de lo público; si a eso añadimos que España es un país cuya industria principal es el turismo, cuya materia prima territorial es una amplia franja costera a lo largo de tres mares distintos, entenderemos que este interés está también en contexto con nuestro entorno y su mercado, respecto de los cuales sentimos la responsabilidad de ofrecer un modelo de espacio público en este medio tan privilegiado que represente y dé cabida a las expectativas de la sociedad contemporánea.

EC: Uno de los aspectos más importantes del proyecto del litoral y un tema recurrente de sus últimas propuestas, es el tratamiento de los pavimentos. ¿Cuál es para ustedes el verdadero potencial de éstos?

IA y JH: Es difícil responder esta pregunta que parece sencilla, pero tiene que ver con una concepción fenomenológica de lo que es la arquitectura. Antes hablábamos de nuestro interés en todo aquello que tiene relación con una experiencia física del espacio, así como de nuestro interés puramente intelectual por aquellos otros espacios públicos que se dan en un medio que no tiene presencia física o tiene una presencia virtual. El hecho de que nos interesen las experiencias físicas nos pone en relación directa con las concepciones fenomenológicas, con los vínculos que se producen entre sujeto y objeto, con los afectos que se emiten de uno para otro y del otro para uno; en ese sentido nos parece que uno de los temas más olvidados de los discursos teóricos de la arquitectura, es el de la identidad de lo próximo, de ser capaces de caracterizar y de estimular estos vínculos sujeto-objeto a partir de una exploración en las calidades de lo próximo. En este punto el tema de los pavimentos en el espacio público es clave, pues la comprensión de la calidad no está simplemente en utilizar materiales caros o nobles —que en muchos casos no se puede— sino en ser capaces de caracterizarlos por ese otro recurso que la arquitectura ha tenido a lo

largo de su historia, y que ha sido fundamental, como son el ornamento, el dibujo, la textura, todos aquellos valores que el modelo de abstracción moderno intentó eliminar o reducir a mínimos, y que, cuando se olvidan esas dicotomías, ofrecen un campo fantástico de expansión de la arquitectura contemporánea.

EC: Tanto en el proyecto de Barcelona como en el de Río de Janeiro y en el de las Palmas, han invitado a colaborar con ustedes al artista Albert Ohelen; así como invitaron a Cristina Iglesias en la villa FG y a Peter Halley en la Biblioteca Pública de Usera. ¿Cómo se da esta colaboración, cuál es el resultado de la propuesta arquitectónica?

IA y JH: Como en todas las colaboraciones, la relación unas veces es más intensa que otras; lo que es cierto es que en todas las que hemos planteado hay, a pesar de las diferencias estilísticas, una gran proximidad entre algunas ideas de nuestra arquitectura y las que estos artistas intentan desarrollar; la revisión de la abstracción que realiza Peter Halley nos parece interesante y extremadamente similar a la nuestra; la revisión de los clichés expresionistas en Ohelen nos acerca a esa idea de "proyección sentimental" que se citaba antes; y los aspectos fenomenológicos y de relación sujeto-objeto en Cristina Iglesias guardan una cierta proximidad con nuestros intereses por estos aspectos. En cada caso hemos intentado colaborar con aquellos artistas que más nos interesaban y que más próximos estaban a las necesidades de nuestros proyectos.

Una mención similar podría hacerse de los fotógrafos con quienes nos relacionamos a través de trabajos de seguimiento como los realizados por Bleda y Rosa o Luis Asín, o recorridos personales sobre la obra terminada de Manuel Laguillo o Jordi Bernadó. Ninguno de ellos trabaja en principio con la presión de publicar su trabajo sino de hacerlo como parte de su actividad continua, de la construcción de su obra o su biografía. En principio nuestro trabajo con ellos se basa en el mismo modelo de conversación que empleamos para cualquier otro técnico o especialista con el que trabajemos, cuestión que siempre mencionamos cuando empezamos estas colaboraciones: intentamos definir el problema, especificar cuáles son las expectativas que tenemos sobre su trabajo, y buscamos establecer un diálogo a través de las respuestas que ellos nos den. En la medida en que los artistas estén abiertos, el resultado es más completo y más atractivo; en la medida en la que estén más cerrados, los resultados son más escasos.

La construcción en altura es hoy depositaria de una especial oportunidad investigadora de gran riqueza, dependiendo de los contextos, las escalas, los programas y los climas. El rascacielos es una conquista de la modernidad que reclama ser reutilizada o reciclada.

EC: Ahora hablaban de similitudes entre su trabajo y el de estos artistas; en este sentido ¿qué es lo que puede aprender el arquitecto del artista contemporáneo?

IA y JH: El arquitecto ha tendido, y sigue tendiendo, a entender el arte como un canon al que se refiere casi sistemáticamente a través de los maestros modernos. Sólo recientemente —y el trabajo de Herzog & de Meuron es uno de los ejemplos más interesantes— se ha planteado una relación que no sea de este orden (en el que hay un canon que ilumina las decisiones de proyecto), sino que hay un diálogo inmediato, una interesantísima fusión que intenta evitar de nuevo esa relación fondo-figura (que también en el arte aplicó la modernidad), a través de la trasposición a la arquitectura de las actitudes y las formas de entender el trabajo del artista contemporáneo. Si hablamos de que es necesario abolir esas relaciones fondo-figura cuando es necesario aplicar distintas técnicas al proyecto, o ser capaces de cuestionar las técnicas que se aplican a cada proyecto en función de los intereses que ese plantee, lo que estamos diciendo es que vamos a mirar cómo está evolucionando el arte contemporáneo, y vamos a entender cómo ese modelo de artista que hoy en día se está consolidando, afecta al modelo de arquitecto que nosotros tenemos heredado. En ese sentido, una de las influencias más profundas que tenemos del arte contemporáneo en general, es precisamente el cambio de estatuto de la figura del arquitecto; el intento de establecer un arquitecto infinitamente más abierto a formas distintas, a otras técnicas de expresión, a diferentes problemas que ya

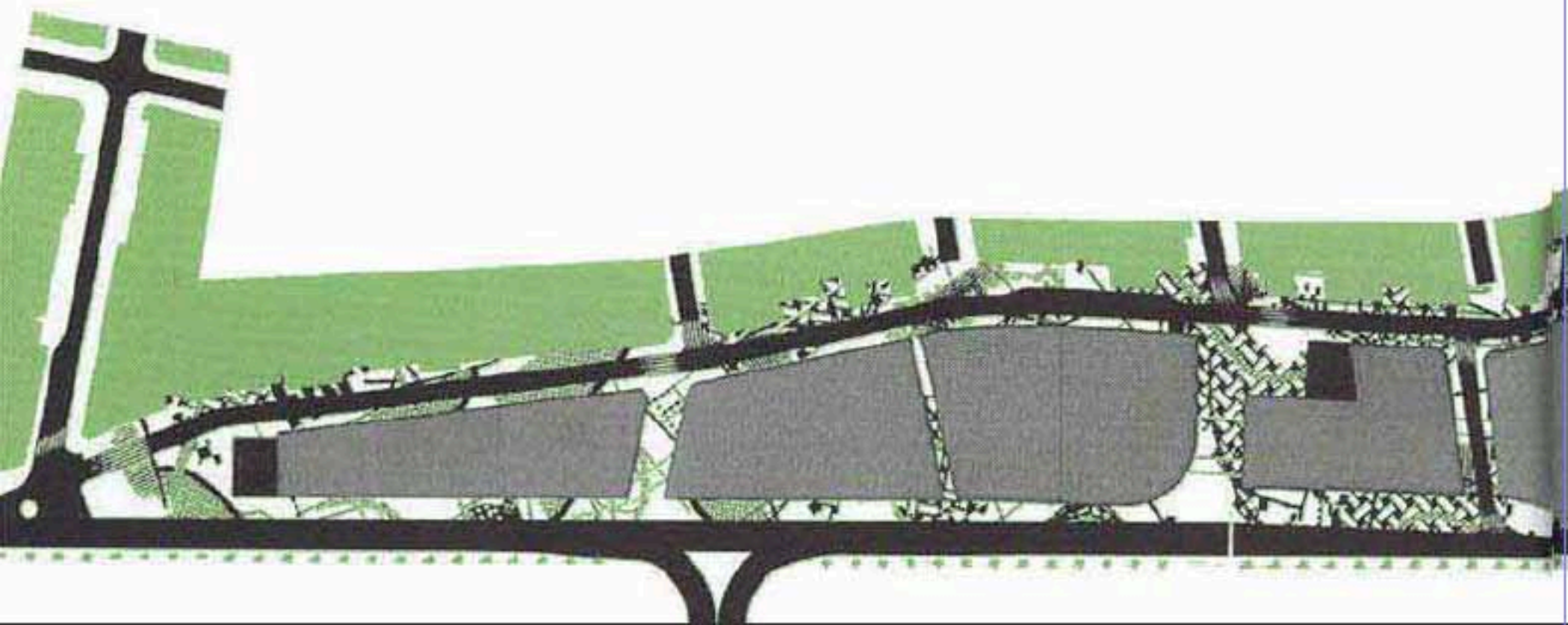
no actúan como una casuística cerrada a la que hay que mantenerse fiel sino como movimiento perpetuo, ayudando a conformar los intereses particulares de cada uno en cada momento, y que tienen una traducción diferente: formal, espacial o técnica en cada caso.

EC: Insistiendo en esto, parecen utilizar este sistema en el proyecto de construir un arquitecto. ¿Cuál es el arquitecto que ustedes quieren construir?

IA y JH: De alguna manera, está contestado muy abstractamente en el planteamiento del desarrollo práctico de lo que es el arquitecto. Esa construcción de sistemas de montaje o de producción de los proyectos es la forma en la que se despliegan las nociones abstractas mencionadas en el punto anterior. El arquitecto debe estar consciente de cuáles son sus técnicas, cuáles son sus prácticas y cuánto se relacionan determinados procesos con determinados resultados. En la medida en que sea consciente de esta relación entre las técnicas que se aplica a sí mismo y la mayor o menor amplitud de los resultados que obtiene a través de ellas, se convierte en un fabricante de sistemas, de sistemas operativos, y puede en cada momento intuir o experimentar distintas combinaciones y producir lo nuevo.

IA y JH: De alguna manera, está contestado muy abstractamente en el planteamiento del desarrollo práctico de lo que es el arquitecto. Esa construcción de sistemas de montaje o de producción de los proyectos es la forma en la que se despliegan las nociones abstractas mencionadas en el punto anterior. El arquitecto debe estar consciente de cuáles

La playa es uno de los lugares donde mejor se desarrolla la noción de lo público en la sociedad contemporánea, en gran medida ligado a esa relación hedonista con el sol, con el agua y a la desnudez de los cuerpos.





Edificio en Las Palmas de Gran Canaria, proyecto.

les son sus técnicas, cuáles son sus prácticas y cuánto se relacionan determinados procesos con determinados resultados. En la medida en que sea consciente de esta relación entre las técnicas que se aplica a sí mismo y la mayor o menor amplitud de los resultados que obtiene a través de ellas, se convierte en un fabricante de sistemas, de sistemas operativos, y puede en cada momento intuir o experimentar distintas combinaciones y producir lo nuevo.

EC: Finalmente, me gustaría regresar al tema inicial, a los métodos. Ustedes han hablado del arquitecto como creador de métodos, de sistemas. Su sistema parece tener la virtud de trabajar en diversos campos de la producción arquitectónica, desde la teoría y la práctica, hasta la docencia y la difusión de la cultura arquitectónica. ¿Qué constituye el sistema Ávalos-Herreros? ¿De qué está compuesto? ¿Qué es lo que lo teje?

JA y JH: El sistema ahí está constituido por un interés básico en mantener la arquitectura, primero como una actividad vinculada a las prácticas artísticas, como una de las bellas artes en sí misma, y en segundo lugar como una disciplina que tiene la responsabilidad de dar forma a las nociones de lo público y lo privado en la sociedad contemporánea. Éste sería el hilo conductor que luego se diversifica en muchas ramificaciones, pero si tuviéramos que definir dos temas que fueran nucleares en nuestro trabajo, si tuviéramos que reducirlo a sólo dos elementos, hablaríamos de esto y a lo mejor podría resultar paradójico —aunque para nosotros perfectamente coherente— que para plantear la artísticidad

de la arquitectura hayamos reflexionado tanto sobre la técnica contemporánea.

Desde los años de nuestra formación hasta hoy, hemos visto sucesivas formas de atacar esta postura tan clásica de que la arquitectura es una de las bellas artes y pensamos que si no tuviéramos esta motivación de crear una nueva noción de belleza no seríamos arquitectos; habríamos abandonado o derivado a otras áreas en las que se puede desarrollar esta idea. Por lo tanto la defendemos a ultranza. Creemos que el arquitecto está condenado a buscar una redefinición de la idea de belleza en cada momento histórico —si es que quieres ser arquitecto— sin desvincularse de una cierta posición política en el sentido más amplio de la palabra, en el sentido etimológico en que la "polis" se confunde con la ciudad. Cualquier noción de belleza que hoy pueda desarrollarse tendría necesariamente que estar vinculada con una cierta concepción de lo que es la ciudad y la forma de vida más libre de los hombres en ella. En ese sentido, estos son los motivos que más nos han atraído y que explican también nuestro interés por la pedagogía, la investigación y tantas otras ramas en las que la arquitectura se materializa, quizás con menor consistencia que los espacios físicos construidos, pero en todo caso con la perseverancia e intensidad que nos interesan.

Cabría hacerse una última pregunta en relación a esta posición, ¿para qué la belleza? Y sólo sabríamos responder con una frase de Juan Muñoz, que suscribimos íntegramente: "para expandir los límites del mundo". ☼

Requalificación del espacio público de Ramos, Río de Janeiro, 1998.

