

Juan Herreros: Todo es proyecto

Fecha Recepción: 28 octubre 2016

Fecha Aceptación: 18 noviembre 2016

PALABRAS CLAVE Estrategia | radical | proceso | diseño | proyecto

Juan Herreros: Todo es proyecto

Entrevista de Ernesto Silva

Realizada en Santiago de Chile el 12 de octubre de 2016

El arquitecto español Juan Herreros ha sido profesor invitado en instituciones como la Universidad de Princeton, el Instituto de Tecnología de Illinois y la Architectural Association de Londres, entre otras. Actualmente es catedrático de la Escuela Superior de Arquitectura de Madrid y Director de los Advanced Studios de Columbia GSAPP. Su obra ha sido premiada y expuesta en muestras individuales y colectivas en instituciones como el MoMA de Nueva York y las bienales de Venecia, Estambul, España e Iberoamérica. Estudio Herreros tiene en la actualidad proyectos en España, Noruega, Francia, Marruecos, México, Colombia, Uruguay y Argentina.

El trabajo de Juan Herreros funde, en una constante negociación, el ejercicio de su práctica profesional, la docencia y la investigación, tal como queda de manifiesto en esta entrevista, en la que recalca que las estrategias de trabajo son una parte importante del proceso de diseño, constituyendo, por lo tanto, materia de proyecto en sí mismas.

En

ENTREVISTA



Juan Herreros. Fotografía: Javier Callejas.

En

ENTREVISTA



Juan Herreros. Fotografía: Javier Callejas.

Todo proyecto tiene que responder a tres intenciones diferentes: la primera se refiere al caso específico que trata o guía la efectividad de la arquitectura para resolver lo que otros identifican como problemas; la segunda se refiere al papel biográfico que el proyecto quiere jugar en la conversación cotidiana que cada arquitecto mantiene con su trabajo y las ideas en evolución que lo alimentan; y la tercera se refiere a la confrontación de esa conversación —por muy anónima y alejada de todo foco mediático que ésta sea— con el mundo disciplinar.

Solemos describir las estrategias de diseño como un sistema de operaciones y relaciones que permiten orientar el complejo y muchas veces desconocido proceso de toma de decisiones que sustentan al proyecto. ¿Podemos comenzar hablando del rol que juega el proyecto —tema que vienes trabajando simultáneamente en los seminarios que impartes y en el marco de acción de tu oficina— al hablar de estrategias de diseño?

Es muy certero asociar el acto de proyectar con el establecimiento de una serie de estrategias para abordar las preguntas disciplinares que cada proyecto se quiere plantear. Dicho de otra forma, el proyecto es una forma de pensar que busca la síntesis de una serie de asuntos físicos, urbanos, arquitectónicos o sociales que construyen el presente. Para ello, cada proyecto tiene que producir un discurso propio que dirige la elección o invención de sus temas y de sus métodos de trabajo y el establecimiento de lo que hace ya mucho tiempo llamamos “el proyecto del proyecto”. Así entendido, todo proyecto tiene que responder a tres intenciones diferentes: la primera se refiere al caso específico que trata o guía la efectividad de la arquitectura para resolver lo que otros identifican como problemas; la segunda se refiere al papel biográfico que el proyecto quiere jugar en la conversación cotidiana que cada arquitecto mantiene con su trabajo y las ideas en evolución que lo alimentan; y la tercera se refiere a la confrontación de esa conversación —por muy anónima y alejada de todo foco mediático que ésta sea— con el mundo disciplinar, algo que permite a cualquier colega entender dónde se sitúa su trabajo en el mapa de la disciplina.

Cuando hablamos de estrategias de proyecto, ¿cómo piensas que se relacionan los tres ámbitos que en gran medida caracterizan tu desarrollo como arquitecto: la profesión, la academia y la investigación?

La respuesta fácil es decir que todo está relacionado, pero con el tiempo he llegado a la conclusión de que cada uno de esos tres mundos es lo suficientemente autónomo como para ser un observatorio privilegiado desde el que interrogar a los otros dos y, en ese sentido, su aislamiento me parece positivo. La práctica profesional está llena de contingencias y renunciaciones que hay que incorporar al proyecto en un ejercicio de malabarismo que busca el mejor equilibrio posible, algo que no siempre se consigue. La academia opera alejada de la realidad en un medio especulativo e ideal que invita a la reflexión, a la argumentación conceptual, a la experimentación y al enriquecimiento del proceso de diseño con muchos y variados ingredientes. Su grandeza educativa se basa precisamente en ese alejamiento de la realidad y por eso mantengo una postura crítica respecto de los sistemas pedagógicos que proponen entrenar a sus alumnos en situaciones que supuestamente van a vivir en su vida profesional, reduciendo el proyecto a una mera resolución de problemas dados sin sentido crítico ni inventivo alguno. Para terminar, la



Dialogue Architecture (Estudio Herreros, XIII Bienal de Arquitectura de Venecia, 2012). Fotografía: Javier Callejas.



Banquetes. Serie de tres conversaciones asociadas al proceso de diseño del nuevo Museo Munch que pretenden reflexionar sobre las relaciones entre arte, arquitectura y ciudad. Estudio Herreros. Galería ROM, Oslo, 2011. Fotografía: Are Carlsen

La teoría necesita de su aislamiento para construir ese entorno en el que la especulación pueda aportar lecturas más radicales e inesperadas de los temas de siempre.



Dialogue Architecture (La Oficina, 2013) reúne el material presentado por Herreros Arquitectos en la XIII Bienal de Arquitectura de Venecia (2012). Presenta formas, detalles constructivos y cartas sin ninguna referencia a los edificios a los que pertenecen. La intención es abrir un diálogo para nuevas exploraciones. Fuente: laoficinaediciones.com



Jens Richter (1977) es un arquitecto y urbanista de la Universidad de Kassel, Alemania. Trabaja en Herreros Arquitectos desde su fundación en 2006. Desde 2014 es primer socio del estudio. Fuente: estudioherrerros.com



Casa Garoza es un prototipo de vivienda modular extensible de 75 m². Nominada a los premios Mies van der Rohe en 2011, la obra fue finalista en los *Architectural Review House Awards* de 2012 y en la XI Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo de 2011. Fuente: estudioherrerros.com



La Sede corporativa para Hispasat, de 2.300 m² y que data de fines de los setenta, fue remodelada integralmente por Herreros Arquitectos en 2010. Fuentes: estudioherrerros.com; collectiveblog.net



El Museo Munch, ubicado en Oslo y actualmente en construcción, es un edificio de 16.000 m² nutrido de un trascendental rol urbano. Fuente: estudioherrerros.com



Ágora Bogotá es un centro internacional de convenciones diseñado por Estudio Herreros en colaboración con Daniel Bermúdez Arquitectos. El edificio, de 70.400 m², cumple una función simbólica.



Cedric Price (1934-2003) fue un arquitecto inglés que fundó la red de escuelas de arquitectura Polyark. Estudió en la Universidad de Cambridge y en la AA. Su obra más célebre, Fun Place, ha sido caracterizada como un juguete gigante y como una máquina transformable del tamaño de un edificio. Fuente: cedricprice.com

investigación es un territorio aún más aislado, puro y protegido. Al fin y al cabo, la palabra "teoría" en su raíz griega significa "contemplar" y, por derivación, "especulación obtenida de la observación", algo así como ver desde fuera para entender mejor. La teoría necesita de su aislamiento para construir ese entorno en el que la especulación pueda aportar lecturas más radicales e inesperadas de los temas de siempre.

*Las palabras "diálogo" y "conversación" son omnipresentes en tu discurso. De hecho, uno de tus proyectos más comprometidos no es un edificio sino el libro **Dialogue Architecture**, que recoge el aporte de tu estudio para la Bienal de Venecia de 2012. Parece que quisieras completar este ir y venir de la academia a la práctica y de la práctica a la teoría con una expansión de la arquitectura fuera de sus límites hasta convertirla en un elemento de importancia reconocida en la construcción de una agenda de trabajo. ¿Cómo trasladas esto a tus proyectos? ¿Podrías citar algunos ejemplos?*

Dialogue Architecture fue una puesta en limpio de nuestro método de trabajo basado en el diálogo que escenifica la conversión de mi estudio en un grupo de trabajo al que se incorpora **Jens Richter** como socio e interlocutor necesario. Cuando hablábamos de diálogo nos referíamos al encuentro con la empresa de sistemas modulares que construyó la **Casa Garoza**; con los usuarios del reciclaje de la sede de **Hispasat** que reclamaban un edificio medioambientalmente muy exigente capaz de construir la imagen de la compañía; con los activistas sociales y políticos que rodearon el diseño del **Museo Munch** en Oslo; con los consultores de varios países empeñados con nosotros en construir en Bogotá un edificio de casi 80.000 metros cuadrados sin aire acondicionado... Pero también es una revisión de nuestras rutinas de proyecto que nos permitió entender que la forma en que dibujábamos los diagramas de los equipos o planteábamos sistemáticamente un dibujo constructivo de la fachada que trataba de condensar todo el proyecto eran ya ingredientes de una agenda establecida.

*Radical y experimental son dos atributos que siempre se mencionan al hablar de las estrategias de proyecto que me gustaría relacionar con un arquitecto que conociste bien y sobre el que has escrito; me refiero a **Cedric Price**, quien curiosamente se relacionaba con clientes conservadores para los que desarrollaba proyectos que podríamos definir como radicales. En tu caso, ¿cómo podrías definir estrategias de diseño radicales en arquitectura, entendiendo que a lo largo de tu carrera has generado una discusión de los límites de la disciplina trabajando desde sus temas canónicos?*

Quizás las palabras "radical" y "experimental" se nos han agotado de puro repetirlas y tendríamos que redefinir su significado cincuenta años después de su aparición en los discursos de los años sesenta. Lo experimental tiene que ver con explorar un territorio desconocido con una actitud ensayística



Centro de Control Hispasat (Estudio Herreros, Madrid, 2010). Fotografía: José Hevia.



Alvin Boyarsky (1928-1990) fue un arquitecto polaco-canadiense que dirigió la Escuela de Arquitectura de la AA desde 1971 hasta su muerte, transformando a la institución en un importante referente cultural internacional. Boyarsky no creía en un plan de estudios y dio libertad a los tutores para establecer sus propias agendas académicas. Fuentes: aaschool.ac.uk; architectural-review.com



Aldo Rossi (1931-1997) fue un arquitecto y teórico italiano. En los años cincuenta y sesenta formó parte del equipo de editores de *Casabella-Continuità*. Es autor de *La arquitectura de la ciudad* (1966) y *Autobiografía científica* (1981). Recibió el premio Pritzker en 1990. Fuente: fondazionealdorossi.org



Robert Venturi (1925) es un arquitecto y teórico norteamericano. Es autor de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) y coautor de *Aprendiendo de Las Vegas* (1972), escrito junto a Denise Scott Brown (su esposa, con la que trabajó desde 1969 hasta su jubilación en 2012) y Steven Izenour. Recibió el Premio Pritzker en 1990. Fuente: pritzkerprize.com



Rem Koolhaas (1944) es un arquitecto y teórico holandés que trabajó inicialmente como periodista y guionista. En 1975 fundó OMA (The Office for Metropolitan Architecture) junto su esposa Madelon Vriesendorp, Elia Zenghelis y Zoe Zenghelis. Es autor de *Delirious New York* (1978) y de *S,M,L,XL* (1994). Recibió el Premio Pritzker en el 2000. Fuente: pritzkerprize.com



Mark Wigley (1956) es un arquitecto y teórico neozelandés. Actualmente es profesor en Columbia GSAPP, escuela de la que fue Decano entre 2004 y 2014. Es autor de *Constant's New Babylon: The Hyper-Architecture of Desire* (1998); *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (1995); y *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (1993). Fuentes: moma.org; arch.columbia.edu



R. Buckminster Fuller (1895-1983) fue un arquitecto, inventor, teórico y visionario norteamericano. Trabajó para resolver problemas globales de vivienda, transporte, educación, energía, destrucción ecológica y pobreza. Es autor de 28 libros, entre los que destacan *Utopía or Oblivion: the Prospects for Humanity* (1969) y *Critical Path* (1981). Su "artefacto" más conocido, el Domo geodésico, ha sido producido más de 300.000 veces. Fuente: bfi.org



Alejandro de la Sota (1913-1996) fue un arquitecto español que promovió la industrialización de la arquitectura en los años sesenta. Sus obras se caracterizan por un marcado planteamiento constructivo, entre las que destaca el gimnasio del colegio Maravillas (Madrid, 1960-1962). Fuente: alejandrodelasota.org

en lo que se refiere al uso premeditado de los instrumentos del proyecto: la representación, la construcción, la técnica, etc. Definir lo experimental como un pensar ensayístico supone asumir la incertidumbre —y con ella el fracaso— como ingrediente del proceso proyectual.

La radicalidad consiste en sacar las cosas de su zona de confort para llevarlas a un límite a partir del cual desconocemos lo que hay. La intención es volver a la raíz para entender qué es esencial y qué son adherencias superfluas que se han ido pegando al núcleo de las ideas en el transcurso del tiempo. Cedric Price indaga en las raíces de la arquitectura preguntándose con una cierta crudeza cómo ser un arquitecto necesario en su tiempo. Esto no niega la condición comprometida y radical de la figura de Price, pero se aleja de la simpleza con la que sus peligrosos fans suelen describir su radicalidad.

Si tuvieras que aventurar una genealogía de arquitectos que han permitido redefinir ciertos aspectos de la disciplina, que es un tema que este número de Materia intenta discutir, ¿cómo describirías la capacidad de la práctica, la academia y la teoría de actuar desde la periferia para incidir en los aspectos canónicos —y por lo tanto centrales— de la disciplina?

Me parece que los momentos en los que dominan la práctica y sus tecnologías se alternan con otros en los que la academia o la teoría ocupan el escenario. Así podemos entender que si Cedric Price es importante en su momento, luego puede ser relevante la AA de Boyarsky, y después puede ser influyente la aparición de un Aldo Rossi o un Venturi, que da paso a unos años ochenta con una intensa producción construida, y así sucesivamente podríamos hablar de la toma del relevo por instituciones como Columbia, arquitectos como Koolhaas o teóricos como Mark Wigley. Y creo que para los arquitectos que construimos son muy importantes esos periodos en los que la práctica pasa a un segundo plano detrás de la teoría o los foros académicos de discusión, porque la capacidad de influencia de los arquitectos que ejercen es muy reducida mientras no es implementada por aquellos que realizan las lecturas externas sobre lo producido.

Volviendo a Cedric Price, podemos añadir a otros heterodoxos como Fuller o Alejandro de la Sota, pero lo cierto es que, aunque míticos en su tiempo —y quizás no tan protagonistas como queremos imaginar—, durante décadas no fueron necesarios para el relato de la arquitectura, situación que se extendió hasta que una serie de personas los trajeron al presente construyendo una descripción pertinente de su sentido, lo que supone aceptar que la genealogía de las ideas es una mezcla muy interesante entre las producciones reales y las sucesivas lecturas que realizamos de esas producciones.

Eso me parece muy interesante y me recuerda que una de las acepciones más directas del término "research" es precisamente re-investigar, volver a bus-

car bajo unas condiciones nuevas que se van re-haciendo en cada caso. Entonces, ¿qué sería a tu juicio más relevante asociar con la investigación y la academia, una redefinición de los asuntos de siempre que se va transfiriendo en el tiempo o una experimentación aislada de los asuntos del momento?

La condición experimental-ensayística en la investigación, sobre todo para las personas que no podemos declararnos como investigadores profesionales, es básica. El ensayo entendido como píldora de riesgo incluye una posibilidad notable de fracaso, pero su mero intento puede nutrir un material con el que otros, que sí son investigadores verdaderos y pueden dedicar tiempo a desarrollar estas sugerencias, pueden hacer cosas importantes.

La mitología que ha producido la palabra "laboratorio" en los discursos arquitectónicos ha alcanzado el estatus de un mantra que se repite sin reparar en su significado, porque en realidad el laboratorio es por definición un lugar aislado, en el que se identifican y analizan variables desconectadas del mundo exterior para luego reinsertarlas en el cuerpo o el medio original. Esta asociación entre aislar ingredientes y condición experimental puede ayudar a la arquitectura a buscar un equilibrio entre las posiciones demasiado contextualistas y las que ignoran toda condición local. El entorno académico es ideal para entender este enfoque, especialmente en las escuelas globalizadas en las que los temas de proyecto viajan por el mundo en manos de jóvenes con educaciones y procedencias diversas, generando una riqueza de interpretaciones sorprendente.

¿Cómo asocias esta condición experimental al futuro inmediato de estudiantes que se enfrentan a un mercado laboral que no parece buscar este tipo de habilidades?

Sin duda, una de las mayores dificultades en la elaboración de nuestros programas pedagógicos es establecer la porción de conexión con la realidad y la porción experimental. Tengo gran aprecio por esa educación europea de las técnicas como soporte de las ideas más creativas, como instrumentos de diseño, como sistemas de invención de problemas y no como sistemas de resolución de problemas. En ese sentido, siempre discuto con los que centran la enseñanza de la arquitectura exclusivamente en la capacidad de los futuros jóvenes arquitectos de resolver los problemas conocidos porque se supone que con ese carnet consiguen un puesto en cualquier estudio. Mi conclusión es que el perfil más codiciado por los estudios de arquitectura consiste en una sana mezcla entre conocimientos técnicos como soporte de las ideas y una capacidad de diseño creativa, experimental y sin aversión al riesgo.

Las escuelas europeas de arquitectura con un enfoque técnico profesional han tenido una evidente influencia en la academia latinoamericana. Me encantaría si pudieras ahondar más en este aspecto en relación al detalle

Lo experimental tiene que ver con explorar un territorio desconocido con una actitud ensayística en lo que se refiere al uso premeditado de los instrumentos del proyecto: la representación, la construcción, la técnica, etc. Definir lo experimental como un pensar ensayístico supone asumir la incertidumbre.



Casa Garoza, prototipo de vivienda industrializada (Estudio Herreros, Muñogalindo, Ávila, España, 2010).
Fotografía: Javier Callejas.



Casa Garoza, prototipo de vivienda industrializada (Estudio Herreros, Muñogalindo, Ávila, España, 2010).
Fotografía: Javier Callejas.

constructivo y su capacidad de detonar diálogo, de generar invención de problemas, porque creo que existe una intención errada en la transmisión de ese conocimiento técnico, entendido exclusivamente como una habilidad práctica profesional.

En la arquitectura y las escuelas españolas de los ochenta se produjo una exaltación del detalle constructivo. Tanto en Madrid como en Barcelona, una nueva generación de excelentes catedráticos de construcción con muy buena formación arquitectónica y grandes capacidades de diseño construyeron el sustrato para esa nueva cultura de lo constructivo, pero también para el descreimiento de su condición sublime y la aparición de un sector que rechazaba el detalle como instrumento de validación del proyecto. En cierto modo, tengo la sensación de que la arquitectura española de los últimos treinta años vive una interesante escisión entre el proyecto como hecho eminentemente constructivo, entendido como un proceso heroico con ambición de permanencia, y el proyecto como proceso de selección y ensamblaje de recursos dispares e inesperados que asume la fragilidad del presente como condición emocionante.

Escribiste un texto bastante demoledor titulado: Detalles constructivos y otros fetiches perversos...

Ese texto es una transcripción literal —y por lo tanto decepcionante— de una conferencia con todos los tropicones propios de la comunicación oral, pero plantea con claridad mi oposición a la idea de proyectar de lo general a lo particular para terminar ensimismándose en los detalles expuestos como una colección fetichista, y de ahí su perversidad. Así entendido, el detalle constructivo revela el manoseo de los materiales, la fascinación táctil por las superficies, el entretenimiento en la complejidad de los encuentros, generando ese manierismo extremo que marcó la arquitectura de finales del siglo XX y que alcanza su paroxismo con el mal llamado “minimalismo”. Tengo que confesar una animadversión casi cómica por ese rescate de unos principios que el arte había abandonado veinte años antes y que sirvieron para desarrollar una arquitectura elitista, carísima, represiva, pretendidamente eterna de nuevo. Frente a esa posición, se comprende el ansia de libertad en el empleo de los materiales y los recursos técnicos y las opciones que ofrece la industria en la utilización de recursos que apenas necesitan transformación, ajenos a la pretensión de durabilidad de los últimos años. En este sentido, es necesario avanzar en la enseñanza de la construcción como un territorio para la creatividad tan abierto y tan generoso como lo es el propio diseño.

Al hablar de diseño o de procesos cognitivos asociados al diseño, hay tres palabras cuyo significado frecuentemente se confunde: “concepto”, “argumento” y “estrategia”. Y me parece que su definición podría constituir hoy el verdadero “ADN” de cualquier conversación sobre los procesos de diseño.

No existe un menú de conceptos, estrategias y argumentos previos, en estado puro, listos para su utilización, hasta que nosotros no los hacemos nuestros a través del acto creativo de nombrarlos o describirlos.

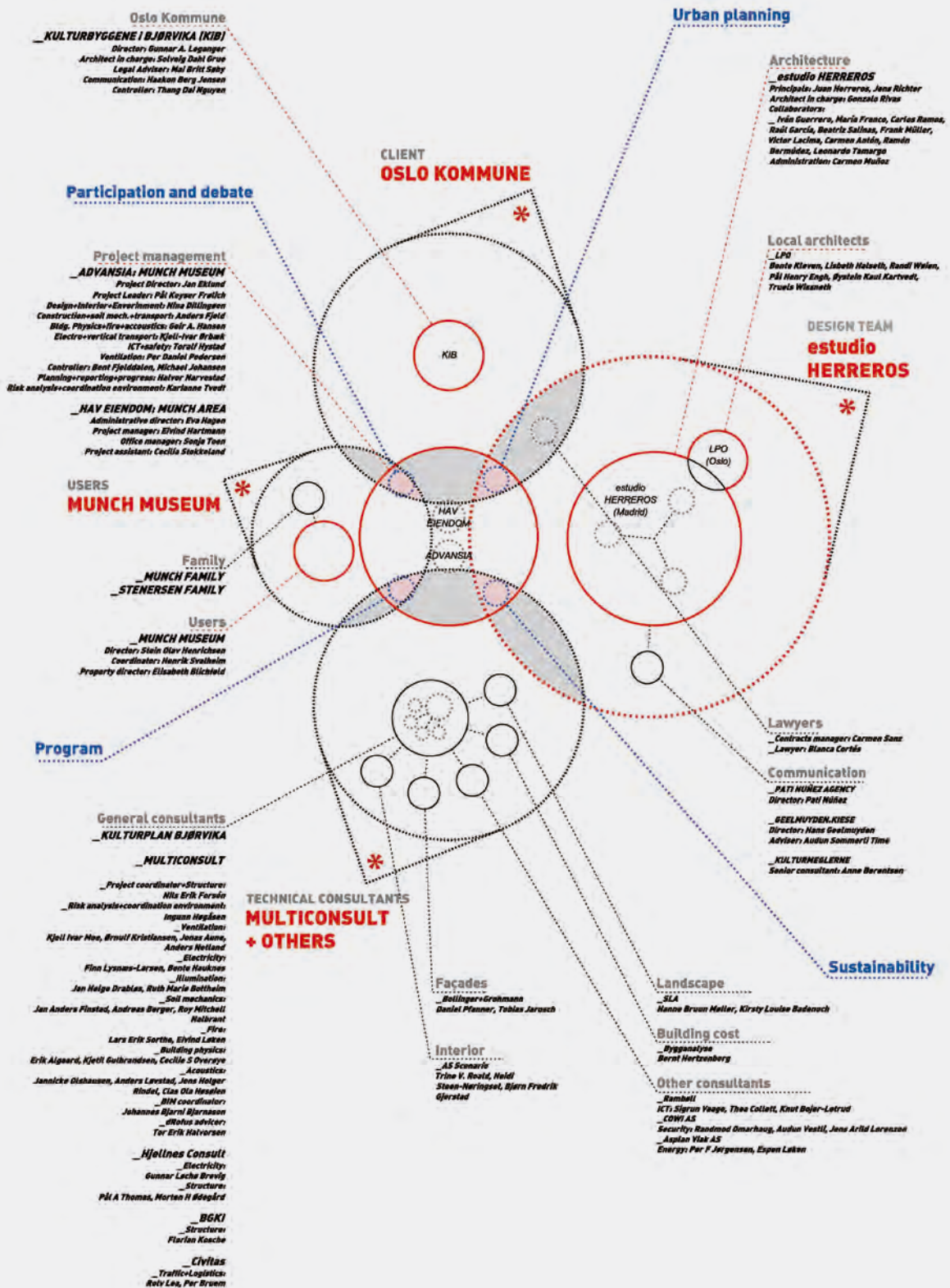


Diagrama de equipos de trabajo involucrados en el Museo Munch de Oslo, 2010. Imagen: Estudio Herreros.

Este asunto es difícilísimo y me parece clave, porque las tres son palabras que se utilizan continuamente de forma casi simultánea, como si significaran lo mismo y sin reflexionar sobre la distinción entre ellas. Lo que está claro es que las tres palabras se refieren a actos de invención —en definitiva, se diseñan— particularizados para cada ocasión por cada arquitecto. Dicho de otra forma, no existe un menú de conceptos, estrategias y argumentos previos, en estado puro, listos para su utilización, hasta que nosotros no los hacemos nuestros a través del acto creativo de nombrarlos o describirlos.

Podemos convenir que el proyecto se mueve en esos tres niveles como si fueran tres capas que se deslizan entre sí: el nivel conceptual selecciona y nombra las ideas sobre las que se quiere trabajar al margen de las condiciones físicas; el nivel argumental construye la explicación, la comunicación y la transmisión de lo que el proyecto quiere ser; y el nivel estratégico, por su parte, establece los mecanismos de trabajo activados en cada caso. Los tres niveles constituyen un sistema abierto en permanente evolución durante el proceso de trabajo y en los tres se toman decisiones de diseño. Y es que, en cierto modo, proyectar es repetirse infinidad de veces las mismas preguntas acerca de la pertinencia, fracaso o revisión de los conceptos, los argumentos y las estrategias movilizados.

Y en ese sentido, ¿cuál sería la negociación o fricción que a tu juicio deben jugar los métodos de trabajo o procedimientos en esta tríada de concepto, argumento y estrategia?

Aunque me repito si digo que cada proyecto tiene sus propios conceptos, argumentos y estrategias, me parece importante recalcarlo para que resulte más evidente que el método de trabajo es parte del diseño y hay que enfrentarlo con una profunda conciencia crítica, sin juicios previos. El proyecto contemporáneo ha multiplicado su complejidad de manera exponencial y amerita más que nunca una discusión previa sobre el método más pertinente en cada caso: ¿qué equipo?, ¿qué consultores?, ¿qué recursos informáticos?, ¿qué rutinas de confrontación?, ¿qué sistemas de control del tiempo y los gastos?... Estos parecen asuntos demasiado pragmáticos, pero si los acompañamos de preguntas como ¿por qué queremos hacer este proyecto o presentarnos a este concurso?, ¿qué oportunidad o beneficio esperamos obtener?, ¿qué otros asuntos —sociales, técnicos, energéticos, políticos— queremos explorar a través de ellos?, ¿qué cuestiones teóricas tienen cabida en este caso? estaremos destilando nuestros propios métodos de trabajo y, en cierto modo, diseñando el arquitecto que queremos ser, quizás la construcción intelectual más profunda, más ambiciosa y más difícil a la que nos enfrentamos cada día, y también el legado que puede servir a otros de maneras muy diferentes. Me aventuro a decir que ni Rossi, ni Koolhaas, ni Venturi serán significativamente recordados por sus obras en

El proyecto se mueve en esos tres niveles como si fueran tres capas que se deslizan entre sí: el nivel conceptual selecciona y nombra las ideas sobre las que se quiere trabajar al margen de las condiciones físicas; el nivel argumental construye la explicación, la comunicación y la transmisión de lo que el proyecto quiere ser; y el nivel estratégico, por su parte, establece los mecanismos de trabajo activados en cada caso.

comparación con la importancia de sus formas de trabajar, por la manera en que han puesto en crisis ciertos ingredientes intocables de nuestra profesión para beneficio de todos nosotros.

Quiero terminar preguntándote por vuestra práctica global. Has insistido en que no te interesa la arquitectura internacional entendida como exportación de modelos autistas, cuando no obsoletos, a contextos que los reciben con una cierta ingenuidad aceptando la aniquilación de sus condiciones locales. Sin embargo tu estudio trabaja en Noruega, Francia, Marruecos y toda Latinoamérica. ¿Qué buscan en estos contextos? ¿Puedes citar algunos ejemplos?

Después de que a finales del siglo XX las grandes oficinas profesionalistas invadieran las ciudades de las economías emergentes con unos modelos puestos en crisis en sus países de origen, generando algo así como una venta de excedentes a precio de saldo, surgieron los encargos para diseñar los símbolos del progreso de Medio Oriente y el Sureste Asiático, creando un mercado aparente reservado para las estrellas más mediáticas de la arquitectura. Hasta ahí se extiende lo que llamamos la internacionalización de la arquitectura. Sin embargo, en los últimos años ha surgido una línea de trabajo consistente en encargos de menor escala, realizada por estudios más pequeños, capaces de sintonizar con las condiciones locales y de tomarse el trabajo de desvelar y reinterpretar variantes específicas de los contextos en los que operan, creando una valiosa síntesis entre ingredientes propios y ajenos. Esta mirada cuidadosa e indulgente del observador externo es lo que hemos querido desplegar en nuestro **proyecto de Corea** que construye una especie de cuarto de estar al aire libre de uso individual activo 24 horas, que de paso homenajea a los activistas olvidados que se movilizaron para reclamar la democracia para el país; o el sistema de **parques litorales de Panamá** que permite a los habitantes descubrir que vivían en una ciudad sin espacio público; o el **complejo residencial de Marsella** que negocia con un clima imposible en el que los vientos más molestos coinciden con las mejores vistas, etc. En todos los casos, nuestro trabajo se basa en las líneas que hemos explorado en esta conversación: leer el contexto, seleccionar los ingredientes que nos interesan, redescubrir el punto de partida a través de estos elementos para generar un punto cero que es ya un acto de diseño y operar con él para reinsertarlo de nuevo en la ciudad o el territorio. De esta forma, una pieza que puede provocar extrañeza inicialmente termina en los mejores casos por revelar aspectos latentes del medio en que opera o ingredientes ya invisibles para sus habitantes, que los reconocen en ese objeto extraño que aparece en su entorno.

¿Qué tiene que ver este pensar global con tu trabajo en torno a las prácticas emergentes?

★
Communication Hut es un espacio público de uso individual de 460 m² construido en 2011 en Gwangju, Corea del Sur. Es definido como un sencillo manifiesto de arquitectura contemporánea. Cuenta con una pieza que ilumina, calienta, informa, emite sonidos y olores y facilita la conexión Wi-fi. Fuente: estudioherrerros.com

★
Parques Litorales es un espacio público lineal de 261.430 m² que acompaña una autovía, revalorizando los barrios deprimidos de Ciudad de Panamá. El parque recibió el premio Engineering News-Record 2015. Fuente: estudioherrerros.com

★
EcoCité es un complejo residencial de 23.300 m² ubicado en Marsella cuyo argumento arquitectónico es la sucesión calle bulliciosa, jardín frondoso, azotea colectiva, logia íntima. Fuente: estudioherrerros.com



Proceso de construcción del centro de convenciones Ágora Bogotá (Estudio Herreros en colaboración con Daniel Bermúdez Arquitectos, Bogotá, 2016). Fotografía: Javier Callejas.



Proceso de construcción del centro de convenciones Ágora Bogotá (Estudio Herreros en colaboración con Daniel Bermúdez Arquitectos, Bogotá, 2016). Fotografía: Javier Callejas.



Communication Hut (Estudio Herreros, Gwangju, Corea del Sur, 2011). Fotografía: Nathan Willok.



Communication Hut (Estudio Herreros, Gwangju, Corea del Sur, 2011). Fotografía: Nathan Willok.

Nuestros estudiantes y los jóvenes arquitectos de hoy tienen ante ellos un panorama muy diferente del que tuvieron las generaciones anteriores. Más allá de la necesaria reflexión sobre cómo adaptar nuestros sistemas pedagógicos para una práctica en la que el diseño y la construcción de edificios no serán omnipresentes, es importante abrir la puerta a que arquitectos muy jóvenes puedan expandir su noción de proyecto a cualquier acción de diseño, ampliando su campo de acción sin que el tamaño de sus estudios sea determinante para trabajar lejos de casa. Para ello, un pensar global bien entendido permitirá establecer alianzas y diversificar la práctica, renunciar al control total o a la ambición de diseñar hasta el último tornillo, convocar a los mejores para colaboraciones esporádicas y negociar los periodos de crisis económica de sus contextos locales. En diversos cursos y seminarios como los que tú y yo hemos compartido en Columbia se ve la imperante necesidad de insuflar optimismo y aire fresco a unos alumnos que descubren que no pueden tomar como modelo la práctica de sus profesores, sino que tendrán que diseñar su agenda de trabajo. Ese será su primer gran proyecto. **m**

Se ve la imperante necesidad de insuflar optimismo y aire fresco a unos alumnos que descubren que no pueden tomar como modelo la práctica de sus profesores, sino que tendrán que diseñar su agenda de trabajo. Ese será su primer gran proyecto.

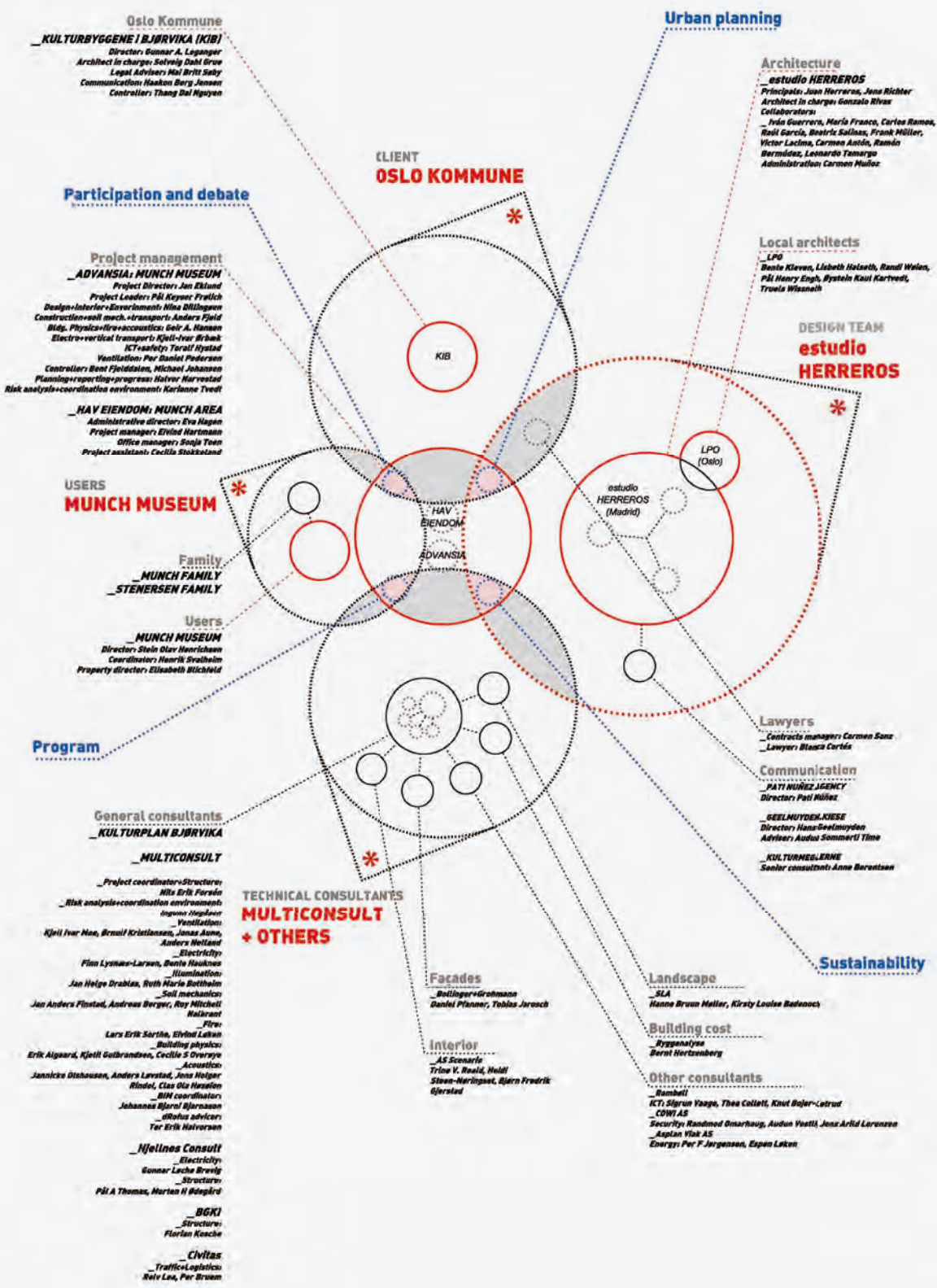


Diagrama de equipos de trabajo involucrados en el Museo Munch de Oslo, 2010. Imagen: Estudio Herreros.