

Desvelar lo público

Juan Herreros y Antoni Muntadas

CENTRO DE ARTE: Hace tiempo que el trabajo de Antoni Muntadas y Juan Herreros se ocupa del espacio público. Desde la década los setenta, Muntadas lleva explorando los usos públicos del lenguaje, la arquitectura y la televisión. La subversión de signos y su significado en espacios de uso colectivo ha marcado sus obras más conocidas, como *On Translation* y *The File Room*, y sigue siendo el tema central de su investigación. Tanto desde su estudio de arquitectura junto a su socio Iñaki Abalos como en su actividad docente, Juan Herreros ha trabajado de forma teórica y práctica la dimensión social de la arquitectura. La Unidad Docente Q que dirige en la Escuela de Arquitectura de Madrid, autodenominada como Laboratorio de Técnica Proyectual, ha tratado temas como los Límites de Europa, la Frontera o la relación entre Vivienda Social y Espacio Público...

De la similitud de intereses y la diferente metodología de ambos podía surgir un intercambio interesante de ideas y, por ello, mantuvimos una conversación informal en la que les planteamos preguntas sobre el espacio público y el futuro de las ciudades desde la perspectiva del arte y la arquitectura. Fueron muchos los temas que se trataron aunque, evidentemente, otros tantos quedaron en el tintero para una segunda conversación...

Antoni Muntadas: Me gustaría empezar reflexionando sobre cómo queremos abordar el tema del espacio público. Desde mi punto de vista, éste es un término “traducido”, que posee interpretaciones múltiples según quién lo utilice. Para un artista, un arquitecto, un político o un sociólogo..., como profesionales y como ciudadanos, “espacio público” posee significados distintos, aunque pueda haber coincidencias. Yo tendería, en principio, a abordarlo desde nuestra práctica como arquitectos o como artistas, precisamente porque en las ciudades el espacio público ha estado definido como signo por los arquitectos, los urbanistas y los artistas. Para estos últimos, esos signos han sido históricamente los monumentos. Hace ya tiempo que el monumento tradicional, con su pedestal y su carácter impositivo, se ha puesto en duda.

La cuestión entonces es ¿Cómo pueden los artistas seguir creando signos en la ciudad? Desde mi punto de vista hay tres posibilidades para afrontarlo: Trabajar a partir de la idea de temporalidad; trabajar a partir de la relación con el contexto; o realizar una colaboración interdisciplinar.

El monumento tradicional está asociado a nociones de permanencia.

Una de las formas de crear signos puede ser, precisamente, poner en cuestión la idea de monumento transformándolo en una intervención temporal, aunque esa temporalidad implique plazos de tiempo relativamente largos, digamos diez años, por ejemplo. En este caso, se establece un contrato con los habitantes, que saben que esa obra no estará siempre ahí, que tiene un tiempo limitado. Es importante tener en cuenta la noción de contrato, la dimensión legal del espacio público. La temporalidad ha inspirado cantidad de trabajos e intervenciones. Lo que pasa es que la intervención temporal se ha convertido en algo académico. Después de veinte años, de las décadas de los ochenta y noventa, se ha creado una formalización que se repite a veces como siguiendo un manual. ¿Significa esto que hay que descartar la posibilidad de que artistas o colectivos intervengan en la ciudad? Yo diría que no: siempre existen posibilidades de crear nuevas intervenciones, en especial aquellas que tienen en cuenta el contexto y le pueden aportar algo nuevo. Pero hay que asumir que ya existe una historia previa, una serie de prototipos, y que no se trata de duplicarlos. Lo que tiene sentido dentro de este tipo de intervenciones es la ur-

gencia de ciertos momentos, como las recientes manifestaciones antiglobalización o contra la guerra, por ejemplo. Desde mi punto de vista, estas manifestaciones son prácticas artísticas de urgencia, capaces de generar un discurso, provocadas por la necesidad de actuar ante determinadas circunstancias en momentos específicos. ¿Es el Guernica una práctica de urgencia? Desde mi punto de vista sí lo es, además de otras muchas posibilidades serían las intervenciones que no están vertebradas por la urgencia sino por el contexto, aunque éste es un planteamiento con el que los artistas tienen dificultades al trabajar, porque supone involucrarse en un proyecto y con una comunidad durante un tiempo en principio ilimitado. Lo que sucede en la mayoría de los casos es que se realiza una intervención en una determinada comunidad y, una vez concluida, se abandona. O delegas y la comunidad conscientemente comienza a actuar autónomamente, o es responsabilidad del artista dar continuidad al proyecto. Esta tipología supone trabajar con la comunidad y no para la comunidad. También hay gente que realiza este tipo de trabajo, que es importante, y que no pasa por las coordenadas del arte.

Hay un hecho interesante que ocurrió en Arte Cidade¹ en Brasil, cuando invitaron a Rem Koolhaas. Recorriendo la ciudad, vio un edificio de unos 40 o 50 pisos, pero sin ascensor, que estaba completamente tomado por okupas. Cuando lo visitó y se subió a pie al último piso, pensó que su propuesta para Arte Cidade sería instalar un ascensor en el edificio, incluso habló con Thyssen y Siemens. Cuando se enteraron los okupas dijeron: “¡Pero de qué ascensor ni qué nada! Si nosotros queremos ser invisibles, que no entre nadie...” Koolhaas pensaba que iban a estar encantados, y resulta que lo último que querían era un ascensor.

Una tercera posibilidad es el trabajo interdisciplinar, grupos de trabajo de artistas, sociólogos, antropólogos, urbanistas, arquitectos... Es una vía que puede ser muy constructiva, aunque históricamente nunca ha acabado de funcionar. Pero hay que revisar este modelo, porque en ciertos momentos históricos algunas ideas o procesos tienen más sentido que en otros. Puede que la dificultad de este tipo de trabajo sea una cuestión de actitud, de ego, de cómo uno concibe su propio trabajo, de cómo uno puede compartir y discutir el trabajo. Por ejemplo, para que una posible colaboración entre la arquitectura y artes funcione, creo que tiene que incorporar otras disciplinas. Hace poco, en relación a un debate sobre espacio público en Valencia, buscamos colaboraciones recientes entre artistas y arquitectos. Aunque algunas de ellas eran perfectamente válidas, como la colaboración entre Steven Holl y Vito Acconci o Herzog & de Meuron y Thomas Ruff, se podía distinguir perfectamente el papel que uno y otro habían jugado dentro del edificio, lo cual no es exactamente una colaboración. Lo interesante es cuando ambas partes se integran y desaparece el trabajo individual en un todo común.

Juan Herreros: A pesar de la existencia de la arquitectura espectáculo, el arquitecto está acostumbrado a ser anónimo respecto a los usuarios de sus obras. Proporcionalmente, son muy pocos los nombres que funcionan en esa cultura respecto al volumen y trascendencia urbana de lo que se construye. El mundo de los artistas es más personalista o “nominalista” y con frecuencia es difícil encontrar artistas dispuestos a diluir su trabajo en un proyecto compartido, pues tienden a sentir que su invisibilidad lleva aparejada la pérdida de su nombre asociado a su obra.

AM: Ésa es precisamente la crítica fundamental que se debe hacer hoy al artista que se define como “public artist”, artista público, y también a cierto tipo de arquitectos.

Hablo de estas tres posibilidades en parte como reacción contra una intervención canónica y bastante común, que es el artista que viaja a una ciudad para realizar un monumento o un anti-monumento (lo llamo así cuando el pedestal desaparece, como en tantas obras de los años sesenta derivadas del minimalismo, que son monumentos dedicados no al padre de la patria, sino a las corporaciones.) Al final, son trabajos genéricos y tanto da donde se sitúan. Estas tres formas de actuación pueden aparecer bien diferenciadas o superponerse unas sobre otras. Puede que tengan un paralelismo en el mundo arquitectura, en que también se plantean nociones de lo efímero y lo permanente, como en Barraca Barcelona, o de trabajo con la comunidad.

CDA: Lo que es diferente son los tiempos con los que trabajan arquitectos y artistas. Estos últimos tienen una mayor capacidad de reacción... Es cierto, como dices, que muchas intervenciones se han convertido en cliché. Al mismo tiempo, muchos artistas tienen una extraordinaria capacidad de activar un territorio, de cargarlo de significados, y por tanto de cambiarlo. Este es el caso, por ejemplo, de Nortec, en Tijuana, un movimiento que nace de la música y que se extiende a las artes visuales. Nortec reivindica la frontera como valor y no como tara, y ha logrado que una zona marginal cree una cultura propia, contemporánea y muy interesante.

AM: Precisamente me encontraba dando clases en U.C.S.D. (University of California San Diego) en los ochenta, cuando comenzó el Border Group. Entre otras cosas, el Border Group tenía un programa de radio que probablemente ha influido en Nortec, al menos indirectamente, porque impulsó una sensibilización hacia el lenguaje y hacia la música fronteriza.

JH: El papel de los artistas respecto a lo público podría ser precisamente su desvelamiento y ello tiene directamente que ver con la noción de intervención. Tanto los artistas como los arquitectos estamos lastrados por las mecánicas de producción de nuestro trabajo. El espacio público todavía hoy en gran medida es algo que se reserva y delimita en los planes urbanísticos y que posteriormente se diseña con un criterio fundamental, una herencia histórica, que es el de crear lugares para la coincidencia, para la verificación de las igualdades y no para el descubrimiento de las diferencias del otro. Esta concepción del espacio público presupone la existencia una comunidad homogénea. Así, el paseo por la plaza y la plaza misma permanecen como modelo de mecanismo controlador, de homologación social o de autoexposición. Frente a ello, el rasgo más contemporáneo que otorgará a un lugar carácter de espacio público es sin duda la medida en la que un ciudadano inmerso conscientemente en la cultura urbana puede ejercer en él una individualidad o una libertad que tradicionalmente asociaríamos al entorno de lo privado. Porque sacar a la calle lo que históricamente sólo se ejercía en el dominio de lo privado o de lo doméstico equivale a transformar un entorno de control en una pieza del mapa de lo público en la ciudad. Por lo tanto la nueva generación de espacios públicos no son las plazas, ni siquiera las calles, sino más bien otros lugares más ambiguos que devienen en públicos a través del uso que la gente hace de ellos.

AM: Claro, son espacios de uso: ya no hay tiempo de ir a una plaza, pero hay tiempo para ir a un centro de servicios, a una estación o a un aeropuerto.

JH: O a un centro comercial, o para tomar el sol en una playa, que es uno de los espacios públicos contemporáneos por excelencia, donde la libertad llega al extremo de poder desnudarse y si no hay playa, lo que allí hemos aprendido, se traslada a otro lugar. Ahí está el Retiro de Madrid, es un ejemplo perfecto de lo que comento.

AM: La playa tiene un condicionamiento interesante: en ciertos lugares la gente va a la playa aunque llueva, es un sitio de encuentro, un espacio público que ha venido a resolver para un sector enorme de la sociedad esa posibilidad.

JH: Pero esto además quiere decir otra cosa: en la playa la dicotomía entre la ciudad y la naturaleza o entre lo construido y lo libre se disuelve, y posiblemente hablaríamos de que el espacio público contemporáneo por excelencia es un sitio no especialmente diseñado, no especialmente regulado, no especialmente definido, algo así como la introducción de ese espacio libre por excelencia que es la naturaleza en la ciudad. Si todo el mundo es ciudad, si todo está urbanizado, si el Everest es un sitio al que podemos ir tú y yo mañana, la ciudad podría permitirse el lujo de relajar sus mecanismos de control y no necesitar "marcar" el suelo, artificarlo superficialmente como si sólo a través de tal señalamiento pueda considerarse un lugar como territorio conquistado a ese mundo descontrolado y salvaje que era la naturaleza.

AM: A propósito de lo que decías sobre que desde el punto de vista del arquitecto el

espacio público ya está definido dentro de un plan, me viene a la cabeza la palabra living-room, que designa la habitación de la casa destinada “a vivir”, como si no se viviera en la cocina o en el baño. De la misma forma, la arquitectura define los espacios de una manera categórica. Señalar un lugar y decir “esto es un espacio público” no lo va a convertir automáticamente en espacio público, pero lo dota de la autoridad ser público.

JH: Y se delimita y se pavimenta. La fiebre pavimentadora es uno de los ejercicios básicos del político local. Pavimentar es el gran gesto, pues a través de tal acción, se entrega a la comunidad el uso de un lugar. El suelo aún no pavimentado permanece salvaje, descampado, y por tanto todavía no tiene reglas. En otro extremo está el concepto de intervención que comentabas. Estoy de acuerdo contigo en que ahí se está perdiendo algo. Parece que los artistas tienden a intervenir en los espacios que ya son públicos, y desde luego sería mucho más interesante responder a la pregunta: ¿Qué pueden hacer los artistas para que a través de su intervención o de su acción desvelar como público un lugar que todavía no ha sido interpretado como tal? Un ejemplo perfecto de lugar surgido sin haber sido proyectado lo tenemos en Buenos Aires, donde la construcción de las autopistas cuyos sobornos tanto “interesaron” a los gobiernos militares generó una cantidad ingente de escombros que se tiraron al río para formar una gran plataforma sólida con la intención de urbanizarla en una burda operación especulativa. Pero esto no se llevó a cabo inmediatamente y con el tiempo crecieron los árboles, aparecieron un montón de pájaros, y este enclave comenzó a ser nombrado como La Reserva Ecológica. Afortunadamente este nombre le otorgó un valor público instantáneo y hoy es un lugar intocable. Es un parque que nadie ha previsto, diseñado, o preparado, es un lugar salvaje en el medio de la ciudad: se ha convertido en un auténtico ejercicio de espacio público contemporáneo donde todas las personas van allí a hacer realmente lo que les apetece. Paralelamente también hay “espacios públicos” convencionalmente generados, cuyo uso final subvierte totalmente el fin para el que se habían pensado. Estoy pensando en tantas plazas de Madrid, aparentemente espacios públicos de manual en las que la aparición de niños jugando al fútbol o haciendo skating pervierte las ilusiones del Ayuntamiento que llena las plazas de bancos, escalones y cambios de pavimento para asegurar su uso estático y pacífico. Un ejemplo revelador de esta diferencia entre planeamiento y uso fue cuando en la Plaça dels Angels, frente al MACBA, el estudio de arquitectura MVRDV, como parte de la exposición Fabricacions (1998), dibujó campos de juego delante del museo: de fútbol, de baloncesto..., y cuando se desmontó la exposición y se borraron los campos fue un drama social, porque la gente pensaba que aquello sería suyo para siempre. Con la intervención de MVRDV, la plaza alcanzó un sentido que no había tenido antes, precisamente por el ejercicio de una forma de libertad, jugar, que no es habitual en el centro de la ciudad. En nuestro estudio (Abalos&Herreros) al plantearnos situaciones así, procuramos que los usos no queden definidos llegando incluso a la eliminación total del programas sustituyéndolos por condiciones universales como “gran explanada” o “bosque con claros”, imaginando que una cierta variedad de actividades puede surgir allí e ir cambiando con las horas del día, las estaciones, los años o las nuevas generaciones de usuarios.

AM: A sugerencia de los políticos, los espacios se siguen definiendo de manera muy drástica por arquitectos o urbanistas, aunque luego la gente los desborde. Por ejemplo, históricamente, existen lugares pensados para que la gente se reúna o se manifieste. El Vaticano es un espacio para congregarse a la feligresía católica y hay muchas ciudades que cuentan con espacios para “la manifestación”.

JH: Ahí podríamos hacer una distinción. Hay espacios diseñados por una motivación política, para fomentar la agrupación de personas para loa de sus políticos o sus dictadores: la Plaza de Mayo de Buenos Aires, la Plaza Roja de Moscú o el Vaticano. Son lugares movidos por un sentido de lo colectivo dirigido o manipulado, que yo no los asimilaría tan rápidamente a lo público como tampoco lo haría con los “manifestódromos” que reclaman algunas ciudades o el Sambódromo de Rio de Janeiro. No es un asunto de capacidad sino del grado de presencia en el mapa mental que hacemos de la ciudad que usamos, aunque ello no quita que esos mismos espacios puedan ser operativos en un momento dado para hacer una manifestación, algo que no deja de ser una queja contra la impotencia que genera toda imposición.

AM: Cuando venía hacia aquí estaba pensando en la idea de frontera, y es que la ciudad está llena de fronteras. En una ciudad como Madrid hay gente de muchos

países. Y muchas culturas: hay una frontera física, pero también existe la frontera de lo cotidiano, que aparece en lo privado y lo público constantemente. Hoy he pasado por un locutorio, y como se oye todo, se escuchaba conversaciones y formas de hablar completamente diferentes... Lo que desborda los planes o los programas, lo que se apropia la gente, es lo que está dando vida a la ciudad. Creo que está todo muy controlado, y sin embargo, hay cosas que rebasan ese control. .

JH: Porque no remite a formas conocidas de utilización del espacio público. En todo proyecto de urbanismo o arquitectura existe un porcentaje de espacio libre que está regulado; y ese porcentaje no siempre acaba como espacio público real sino que tiende a convertirse en espacios libres, libres en el sentido legal de la palabra, es decir, no edificados, de borde o de frontera. Esos lugares, para los cuales no existe una cultura previa y que no han sido asimilados por el sistema, constituyen en sí mismos unos territorios de lo público apasionantes. Hace tiempo inventamos Iñaki Ábalos y Juan Herreros el término "áreas de impunidad" para designar a esos lugares desregulados donde se produce el ejercicio de una libertad pública extrema y que revelan que la ciudad ofrece hoy una riqueza de habitantes y prácticas que ya no soporta el concepto convencional de espacio público.

CDA: ¿Y qué puede hacer un arquitecto desde la arquitectura dentro de este panorama?

JH: El arquitecto tiene un problema práctico por la forma en la que ejerce su profesión, generalmente asociada a un encargo programáticamente definido y un presupuesto referidos a un enclave determinado. Este aparente control sobre la producción del espacio, entrega además a los arquitectos la responsabilidad de abrir el discurso sobre la ciudad a otros agentes y disciplinas. Sin embargo, hay un problema de agilidad desencontrada entre la arquitectura y la acción "artística" pues la primera lucha permanentemente con obstáculos técnicos, infraestructurales, operativos, económicos, contractuales, de responsabilidad civil... de los que el arte carece al tiempo que cuenta con el respaldo de no tener que responder apenas a ninguna pregunta más allá de la propia pertinencia de su intervención visible. Los artistas pueden ser más rápidos, tienen una capacidad de acción mayor y por ello tienden a aparecer más tarde en los proyectos, cuando las bases ya están sentadas. Pero no podemos ser ciegos respecto a la evidente comunidad de intereses y, por ello, si tuviera que imaginar la situación perfecta sería una interdisciplinaria real, que no se identificara el paso diferenciado de los artistas y los arquitectos por los sitios. Los primeros deben renunciar a su papel hegemónico responsable, más heroico que real, y los segundos a que su aportación sea identificada como pieza o instalación específica, aunque sólo sea por un sector especializado del público.

CDA: ¿Y esta tendencia a contratar a arquitectos estrella?

JH: Los arquitectos, a diferencia de los artistas, no podemos evitar que toda la arquitectura que se hace esté físicamente en la calle. En ese sentido la presencia fagocitadora que posee la arquitectura sin interés sobre la arquitectura que lo tiene es total, hasta el punto que esa arquitectura mediática que tú mencionas sólo pueda aspirar a producir obras aisladas que, a pesar de su importancia cultural, no son capaces de incidir salvo en contadas ocasiones en una auténtica transformación de la ciudad.

AM: ¿Cómo percibes tú el tema de la temporalidad? Me parecería muy interesante que un edificio tuviera prevista su desaparición. Porque la arquitectura se construye con una vocación de permanencia, para durar el máximo tiempo posible. ¿Tú ves la posibilidad de una arquitectura que tenga un fin previsto o que lo admita?

JH: Cualquier arquitecto que se mueva en un entorno mínimamente comprometido con la cultura contemporánea sabe que sus obras tienen fecha de caducidad. Si se mueve en el terreno de lo público, sabe que los cambios permanentes pueden acabar por sepultar su trabajo; si se mueve en el mundo de los clientes privados, debe asumir que la arquitectura es allí también una inversión privada y por tanto es algo que se vende y se transforma sucesivamente en plusvalías al margen de su calidad arquitectónica, que no afecta a su verdadero valor económico jamás.

Una experiencia aleccionadora para nosotros se refiere a la arquitectura industrial en la que ya sabes de antemano que la vida de los edificios está sometida al ciclo vital de los equipos que albergan. Dentro de 25 años la tecnología será otra y, por ello, seguramente, el edificio quedará obsoleto y será transformado. Ahora bien, esto demuestra que la arquitectura programática es un empeño absurdo, que la tipología que degeneró en los setenta en una clasificación edilicia asociada a funciones y programas concretos es un absurdo hoy día. Está claro que los programas

no permanecen y una biblioteca de hace 50 años se parece a una biblioteca de ahora menos que un museo a un Centro Comercial.

CDA: ¿Cuál es la función de la arquitectura en la formación de la ciudad? Cuando ves los nuevos “parques empresariales”, esos barrios de nuevo cuño tan tremendamente alienantes y homogéneos, te das cuenta del lujo de vivir la ciudad antigua por lo humana que es, por lo variada, por todos los signos que posee, y te preguntas qué está haciendo la arquitectura contemporánea por la ciudad.

AM: Yo creo que esto parte de la sociedad misma. Tú te estás refiriendo a la ciudad clásica con una forma de vivir tradicional, con una organización familiar estructurada y un funcionamiento totalmente codificado, y ahora estamos en una situación en que todo se descodifica.

JH: Esto nos lleva a tres temas que me gustaría discutir. El primero es que no podemos seguir llamando barrio a cualquier unidad gigantesca que se construye a las afueras de una ciudad; tampoco podemos seguir pensando que todo lo que ocurre alejado del centro es la periferia de ese centro, porque hay una vida posible --aunque parezca un eslogan-- alejada del centro tradicional de la ciudad que tiene que ver con otros modos de vida, otros modos de transporte, otras estructuras familiares y con otras aspiraciones, y que no todo el mundo tiene que encontrarse representado a través del gesto de salir a comprar el pan a la panadería de la esquina. La tercera cuestión sería que no podemos seguir construyendo organizaciones urbanísticas con envidia del centro, es decir, no podemos reproducir el centro, a modo de parque temático, en el campo, con manzanas cerradas, calles, aceras, farolas y bancos, porque son lugares que sabemos que no pueden aspirar a ese tipo de colonización por los ciudadanos. Y cada una de estas acciones que se realizan en los exteriores de las ciudades consolidadas son oportunidades maravillosas para ensayar nuevas formas de cultura urbana. No puede ser que haya ciudades castellanas, por ejemplo, que estén en medio de la meseta creciendo con unos esquemas iguales a los de los que se están aplicando en las grandes ciudades, cuando se puede trabajar con la idea de vivir dentro de la naturaleza, dentro de la agricultura, de habitar un sembrado. Me horroriza la idea de que la ciudad crece como una mancha que arrasa el territorio en su avance esterilizador. De ahí la palabra “descampado”, que sugiere la existencia de una “acción de descampar”, vaciar de contenido natural aquello que era campo, que se convierte temporalmente en erial, y que ofrece durante ese periodo “esterilizado” un interesante espacio público desregulado que tiene algo de “parque de las iniciaciones” pues allí se aprende a montar en bici, a conducir, a realizar consumos ilegales o prácticas trasgresoras, o simplemente a ocultarse de las miradas ajenas... hasta que llega la ciudad y desaparece. El término “descampado” se complementa con su simétrico, igualmente muy visual, de “solar”, aquel espacio libre en el centro de la ciudad, donde la desaparición de una construcción permite novedosamente el paso del sol... Descampados y solares componen un mapa de oportunidades para que la ciudad busque y elija conscientemente sus crecimientos o admita la entrada del campo hasta su centro permitiéndole ocupar esos solares.

AM: Recientemente realizamos un taller en Barcelona sobre la zona al Forum 2004, situada entre las Glorias y la desembocadura del Besós. Juan, tú la conoces bien porque estáis realizando una obra allí. En esta área también se encuentran los barrios de La Mina y Catalana, actualmente degradados y conflictivos. Hemos realizado una investigación bastante interesante sobre las intenciones del plan urbanístico y el propio Fórum desde el punto de vista del uso social. Y, claro, hay problemas, porque todo el proyecto está muy decidido: se ha proyectado un centro de convenciones, un parque, un puerto de recreo, un balneario, la planta de reciclaje, etc..., que corresponde a una nueva cartografía de las ciudades relacionada con un urbanismo de mesa y papel, regla y lápiz, con un urbanismo de despacho y de política del Ayuntamiento, posiblemente innovador, razonado y con sentido de proyecto, pero que prescinde de lo social completamente. Dentro de este plan, La Mina queda como una tipología específica dentro de Barcelona, un punto negro que hay que evitar. Parece que para acometer el proyecto urbanístico de Fórum 2004, tienen que dar a La Mina algo para que se callen: abrir una pasarela al mar, por ejemplo. Entonces se genera otro problema, que es que el puerto de recreo quedará “contaminado” por parte de gente de La Mina... Plantea confrontaciones de uso, inversión y estatus. Lo que podría beneficiar a La Mina y el Besós no se hace. Y si no favorecen a La Mina y el Besós ahora, no se beneficiarán nunca.

JH: Además de los grandes edificios proyectados, como el de Herzog & de Meuron

o el Palacio de Congresos, en Fórum 2004 existe una gran cantidad de espacio público cuyo uso final es hoy una incógnita. En este sentido tendrá un papel esencial la capacidad futura del área Forum para conectarse con la ciudad en general y los barrios cercanos en particular. En este y otros tantos casos, aparentemente sería deseable proceder en tres fases: estrenarlos con un tratamiento mínimo, someterlos al uso de los ciudadanos y solidificar la situación resultante, esto es, pavimentar solo lo que hace falta, iluminarlo hasta el nivel solicitado por el uso... Sin embargo, la arquitectura tiene la responsabilidad de tratar de prever un futuro deseable y los procesos demasiado estirados en el tiempo o de gran complejidad participativa tienen el problema de que tras su aparentemente correcta adaptación a las ilusiones de la comunidad, se destruye una parte importante de la capacidad propositiva, innovadora o crítica implícita a todo proyecto responsable. No soy muy partidario --no me importa decirlo-- de la consideración exagerada de las opiniones de la comunidad de cara al carácter o destino del espacio público, porque lo único que conseguirá esa conversación es consolidar una percepción de lo público que ya existe, pero que difícilmente avanzará y tendrá una sugerente apertura social a lo nuevo. Otro asunto bien distinto sería si la propia condición del espacio público como algo que se desarrolla a través de su uso en el tiempo de una forma diferente a los edificios --mientras crecen los árboles por así decirlo-- concede un margen a su corrección o acabado a partir del seguimiento de su vida implícito a su necesario mantenimiento.

AM: Ese uso es como escuchar, observar. No se trata de ir a una reunión de vecinos y preguntar lo que se quiere..., se trata más de ser sensible a unos problemas.

JH: El uso es inconsciente y la expresión del deseo es consciente. Si las personas expresan sus deseos, éstos se van a parecer bastante al centro de la ciudad por una cuestión de sentimientos de marginalidad. Si las personas, en lugar de eso, expresan sus intereses vitales a través del uso no se parecerá en nada al centro de la ciudad. Por así decir, existe una cultura "periurbana" inconsciente que es muy valiosa pero difícil de expresar, pues si se hace a través de modelos conocidos, estos pertenecen inevitablemente al centro y se pierde la oportunidad de materializar el auténtico carácter posible y renovador de estos lugares.

CDA: Estamos hablando de la influencia del centro en la periferia, ¿pero no crees que los centros están recogiendo usos de la periferia? La forma de utilización de plazas o bancos?

JH: El fenómeno de traslado de la cultura urbana del centro a la periferia ha sido un fracaso porque parte de una perspectiva moralista sobre el espacio público urbano "noble", por así decirlo, y sus valores de lo público asociados. A la inversa, la información obtenida en la periferia es sumamente valiosa para repensar el centro y superar el anquilosamiento de su oferta urbana.

CDA: Me gustaría que volvierais a hablar del papel del artista de desvelar lo público. A mí me llama la atención que muchas exposiciones sobre intervenciones en el espacio público que se han dado en Madrid no hayan comportado ningún tipo de debate crítico o análisis de lo público.

AM: Creo que hay un problema de transmisión de información de un lugar a otro, que es muy común en el mundo del arte. Hay una propuesta de trabajo que funciona y que inmediatamente aparece en diversos lugares: fíjate en el arte pop: en seguida surge un arte pop americano, arte pop inglés, francés o español..., porque es una reacción a la situación de consumo, que es un fenómeno internacional... Existen formas de intervención que aparentemente se pueden traducir. Pero la "traducción" comporta problemas, no sólo del mundo anglosajón al latino o al asiático. Dentro del mismo mundo latino, lo que pasa en Perú y en Brasil o en Bolivia es totalmente diferente. Incluso cuando se utiliza el vocabulario relacionado con el espacio público, podemos estar usando los mismos términos y referirnos a cosas totalmente distintas. No es una mera cuestión de lenguaje, sino una cuestión cultural ligada a la experiencia.

JH: La situación de contexto está tomada por los pelos la mayoría de las veces, y se está perdiendo en esa lectura oportunidades extraordinarias. El contexto es un concepto en revisión.

AM: Para mí el contexto comporta --entre otras-- una parte física y otra histórica.

JH: Y el componente inconsciente de utilización y deseo. El contexto también incluye los anhelos de las personas, en cierto modo uno puede ridiculizar los deseos de ser otro, pero son una parte muy importante del contexto. Todo el sudeste asiático se está llenando de rascacielos a la americana. Se puede ser muy crítico con esta

transposición de modelos que, incluso cuando los vemos aquí, despreciamos. Pero frente al desprecio, hay un territorio intermedio que es el de tratar de entender cual es el fenómeno que motiva este deseo...

AM: Por ejemplo en Houston hay casas tirolesas, coloniales o que emulan Versalles...

JH: Claro, porque desean tener pasado, pero las culturas asiáticas quieren tener futuro. No es tan peregrino, pues, que los habitantes de la periferia quieran sentir que viven en el centro, y nadie ha venido a decirles "tenéis otras posibilidades porque disponéis de un espacio libre y barato. Puedes habitar otra forma de ciudad completamente distinta". Probablemente los habitantes de la periferia se mueven por un deseo que les lleva a emular el barrio del centro de la ciudad: desean barrios con manzanas y rascacielos.

CDA: Lo que mencionas sobre el sudeste asiático me recuerda al análisis de Rem Koolhaas sobre el Pearl River Delta. Desde el punto de vista teórico el estudio es fascinante, un ejercicio intelectual muy útil e interesante, pero desde una perspectiva práctica, esta ciudad sin centro que describe Koolhaas es tremendamente alienante.

AM: Deberíamos ser bastante autocríticos y responsables con la especulación intelectual. La idea de especulación y paradoja me parece importante. Remitiéndonos al caso concreto del Pearl River Delta, Koolhaas, probablemente, quería experimentar desde un punto de vista teórico y urbanístico, e ir más lejos. Y seguramente lo pudo hacer intelectualmente, porque las palabras siempre se pueden articular para ir más lejos. Pero, al final, existe una gran diferencia entre el trabajo intelectual y la realidad de los proyectos o las exposiciones que realiza Koolhaas.

JH: Hay una cierta dificultad para establecer el sentido práctico de las grandes propuestas teóricas. Por otro lado la arquitectura ha demostrado que no tiene grandes recursos a la hora de solucionar problemas: tiene más capacidad de identificar oportunidades. Pero si entendemos que hay un problema en el sudeste asiático, es difícil que la arquitectura la resuelva a través de una propuesta. Le Corbusier, en la posguerra, ya previó que la reconstrucción de Europa decretaría un crecimiento salvaje de las ciudades y que el campo se tapizaría de edificación. Como solución, propuso la unidad de habitación, de las que sólo tenemos dos ejemplos construidos, Marsella y Berlín, convertidos en monumentos de la historia de la arquitectura. En La Unité, Le Corbusier proponía una forma autosuficiente de habitar el campo. Imaginaba que se construirían unidades de habitación superdensas como respuesta a la evidencia de que, de otro modo, el campo se tapizaría de viviendas unifamiliares y desaparecería el suelo permeable. Hoy en día no somos conscientes de hasta qué punto la carestía de nuestra Unión Europea, su derroche y su incapacidad para ser económicamente o ecológicamente sostenible viene derivado del hecho de que su suelo está totalmente ocupado. No es lo mismo llevar un buzón a un barrio que lo van a utilizar 50 casas, que para 5000. Quiero con ello decir que la alienación que denuncias viene de negar las oportunidades que la arquitectura señala en su percepción, si se me permite, "visionaria", respecto de lo establecido —en este caso la temida densidad frente al mito de la dispersión unifamiliar— o, peor, de su tergiversación evidente. ¿Quién recuerda hoy que el origen de la propuesta de LC era "territorial" más que escultórico?

AM: Otro modelo canónico es el de Brasilia, que parte de una utopía de una relación arquitecto-político, donde dos arquitectos, Oscar Niemeyer y Lúcio Costa, y un político, Juscelino Kubitschek, pudieron plantear una ciudad sobre una premonición religiosa, una epifanía.

JH: Es interesantísima esa diferencia entre planteamiento teórico y realidad de la que hablas.

AM: Además está en todos los campos. En el campo del discurso puro, de la filosofía o la sociología, la especulación se queda en el mundo académico, pero cuando se tiene que asumir una práctica... Es la paradoja, por no llamarla contradicción... ●

NOTAS.

Conversación entre Juan Herreros y Antoni Muntadas, promovida por centrodearte.com (Teodora Diamantopoulus, Esther Requeira y Emilia García-Romeu).

1.- Arte Cidade es un proyecto de intervenciones urbanas fundado por Nelson Brissac en 1994 en Brasil. En sus propias palabras, el proyecto "busca destacar áreas críticas de la ciudad, su configuración espacial, social e histórica, con el fin de activar su dinámica y diversidad". Entre los artistas y arquitectos invitados a participar en Arte e Cidade, se encuentran Antoni Muntadas, Vito Acconci, Krzysztof Wodiczko y Rem Koolhaas. Dos años después se inició la fase Rio Cidade con el trabajo sobre 20 espacios públicos de la ciudad por otros tantos arquitectos entre los que está el estudio Abalos&Herreros y su proyecto para el distrito de Ramos en colaboración con el artista Albert Oehlen.