

HANS IBERLINGES

SUPERMODERNISMO

Arquitectura en la era de la

globalización

SUPERMODERNISMO

HANS IBERLINGES

SUPERMODERNISMO

Arquitectura en la era de la

globalización

En arquitectura, la globalización se suele ver como un factor negativo a la cabeza de los procesos de homogeneización y uniformización. Sin embargo, en años recientes y bajo el influjo de la globalización, ha empezado a surgir una nueva y sugestiva arquitectura en la que la

neutralidad y la neutralidad han adquirido una significación



Editorial Gustavo Gili, S.A.
08029 Barcelona. Rosselló, 87-89
Tel. 322 81 61 - Fax 322 92 05
e-mail: ggili@seker.es
<http://www.globalcom.es/ggili>



GG GG

Toda era tiene sus propios temas, símbolos y metáforas. Del mismo modo que en los años cincuenta el átomo, la energía nuclear y la bomba atómica ocupaban un espacio dominante en la cultura popular y en el debate intelectual, la globalización parece monopolizar hoy la opinión pública. Gran cantidad de desatinadas veleidades se han pronunciado al respecto, pero también opiniones acertadas. La globalización es un fenómeno tan abstracto y efímero que parece cubrir todo el espectro de la realidad: en ese sentido, existen tantos elementos positivos y negativos asociados con ella, que hasta nuestra rutina parece estar influida por la misma.

Desde los primeros años noventa han abundado las opiniones según las cuales gran parte de lo que sucede hoy día es causa o efecto de la globalización galopante: desde la cobertura en directo de la victoria multinacional en la guerra del Golfo por parte de la CNN hasta las redes financieras transnacionales que operan en un enrarecido ciberespacio, o desde la homogeneización creciente al mestizaje intercultural.

Precisamente la asociación de la globalización con tantos fenómenos limita su capacidad para explicar condiciones concretas. De este modo, la globalización sería el equivalente al efecto invernadero que legos y expertos consideran responsable de veranos demasiado fríos o calurosos e inviernos excesivamente crudos o suaves. En cualquier caso, la multiplicidad de aspectos que pueden vincularse a ella confirman a la globalización como tema dominante de la década, tema que ejerce un influjo directo e indirecto sobre la mentalidad contemporánea. Sus consecuencias no son menos patentes en arquitectura. Por un lado, el proceso de internacionalización que la arquitectura ha desarrollado desde los años ochenta puede apreciarse como parte de un proceso más general de globalización. Un sinnúmero de arquitectos se han puesto a contemplar el mundo como si fuera su propia casa. Por otra parte, cada vez más arquitectos

empezando a experimentar con la globalización, en sus formas reales o percibidas, sugiriendo un fenómeno que no cabe ignorar. El número creciente de números especiales en las publicaciones arquitectónicas dedicados a las causas y efectos de la globalización y las mutaciones sobre el entorno arquitectónico relacionadas con ella, son un indicador intrínseco de que la globalización se ha convertido en un tema cuya reflexión sólo iguala la ecología.

Este libro ha sido instigado por la apreciación de un cambio radical de orientación en la arquitectura durante la década de los años noventa, junto con la idea de que este nuevo curso puede vincularse a los procesos reales de globalización. Después de la posmodernidad y la aparición fugaz del deconstructivism), ahora parece estar emergiendo una nueva arquitectura: una arquitectura para la cual las nociones posmodernas de lugar, contexto e identidad han perdido, en buena medida, su significado. Así, en los trabajos de arquitectos como Jean Nouvel,

10

Dominique Perrault, OMA, Toyo Ito y tantos otros, se empiezan a discernir los contornos de un arquitectura que ya no puede ser descrita con precisión, remitiéndonos al marco conceptual posmoderno. Para aludir a esa arquitectura introducimos aquí un nuevo "ismo": el supermodernismo. El término lo tomamos prestado del antropólogo Marc Augé, quien describió la condición supermoderna en su libro *Los no lugares: espacios del anonimato; antropología sobre modernidad* (traducción de *Non-lieux; introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, 1992), declarando que dicha condición se manifiesta fundamentalmente en el modo cómo la gente se relaciona hoy día con el lugar y el espacio.

Este libro no pretende ser ni una crítica ni una oda a la globalización o a la arquitectura que puede ser consecuencia de la misma. Del mismo modo que el meteorólogo habla del tiempo sin entrar en consideraciones sobre el efecto invernadero, este ensayo plantea simplemente los problemas de dentro y de fuera de la arquitectura, a sabiendas de que tales fenómenos –para bien o para mal– aparecen relacionados con el proceso de globalización.

Posmodernismo

En las últimas décadas, tanto la arquitectura como el discurso arquitectónico se han visto dominados por la corriente posmoderna. Como estilo, dicha corriente ha resultado siempre polémica, pero como escuela de pensamiento sus ideas se han aceptado en casi todo el universo. Incluso algunos opositores contumaces al estilo posmoderno manejan opiniones que reflejan una mentalidad posmoderna. La esencia de dicha mentalidad no es sólo el rechazo a la arquitectura del movimiento moderno, sino también a concepto; tales como la creencia en el progreso y la fe en la razón. Durante las dos últimas décadas, esta mentalidad ha desempeñado un papel crucial en la cultura arquitectónica del hemisferio norte y en las zonas ricas del hemisferio sur.

13

Posmodernismo
Postmodernism

El rechazo a la arquitectura del movimiento moderno venía dado porque a partir de 1945, y desde una perspectiva posmoderna, ésta había degenerado en un producto anónimo en pos del mayor denominador común: visualmente empobrecido, tecnocrático, a gran escala e indiferente por igual a la gente y al entorno. Las alternativas planteadas desde los años cincuenta para superar tales deficiencias son enormemente variadas y van desde el estructuralismo humanista de Aldo van Eyck hasta el eclecticismos historicista de Robert Stern. Así pues, después del movimiento moderno la arquitectura no puede encasillarse de manera unívoca. La diversidad también es uno de los rasgos distintivos del libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (Barcelona, 1980) de Charles Jencks, que dio identidad historiográfica al posmodernismo dos años antes de *La condición posmoderna* (Madrid, 1989) de François Lyotard, que se erigió como la obra canónica de la filosofía posmoderna. El libro de Jencks abrió la brecha posmoderna como concepto arquitectónico explotable. Las revisiones y adiciones de ediciones más tardías sirvieron para presentar con mayor rigor el estilo posmoderno: un estilo historizante de

4

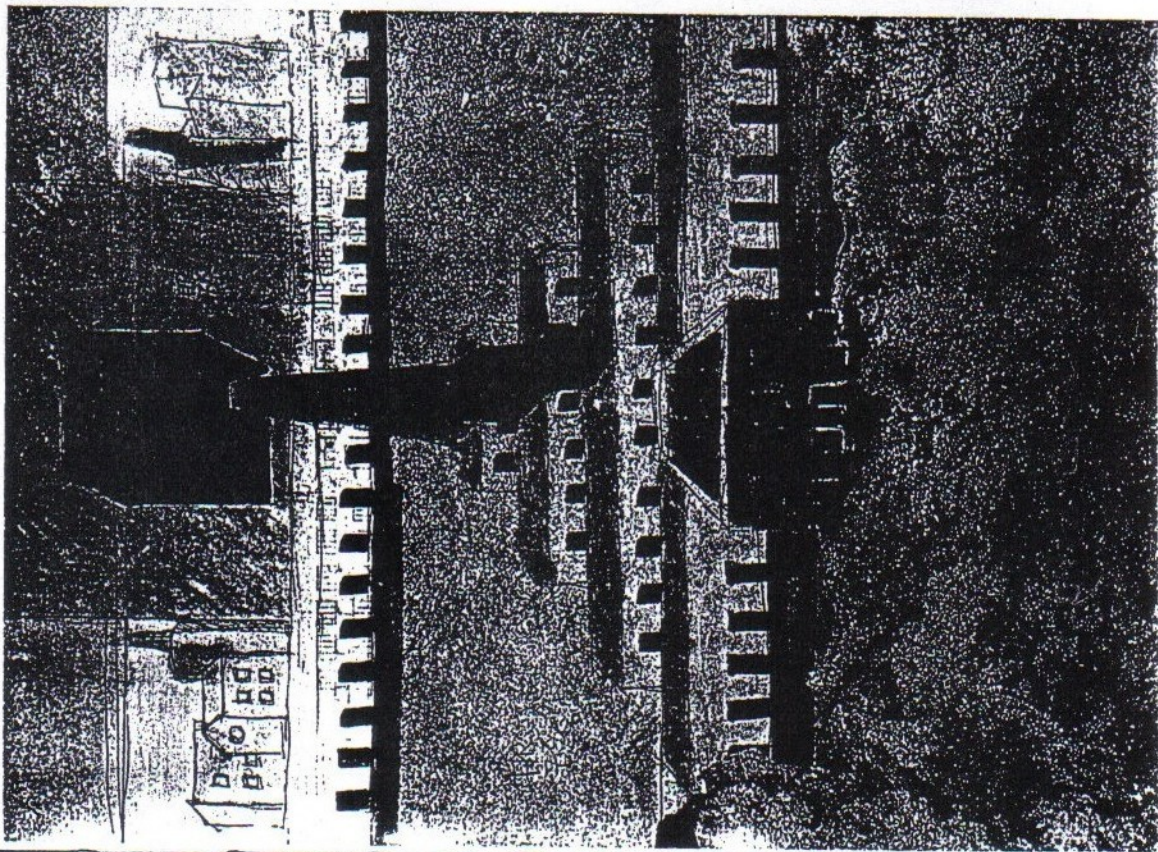
motivos figurativos y ornamentos simbólicos de fácil comprensión.

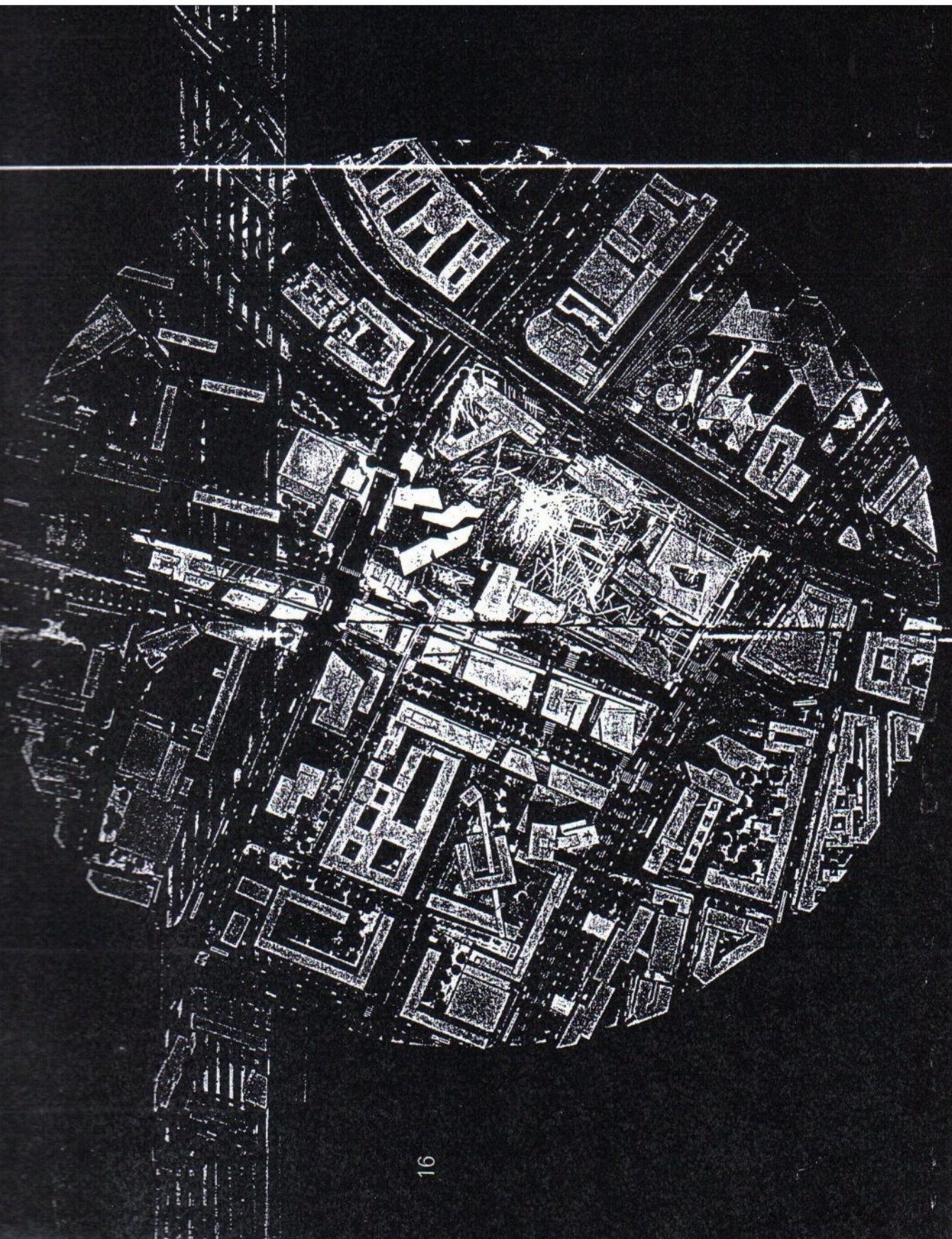
El tan personal libro de Jencks es un ingenioso análisis del nuevo enfoque arquitectónico que empieza a gestarse en los años setenta, a la vez que una crítica corrosiva de las deficiencias de la arquitectura moderna; aunque no supone, en cualquier caso, la reflexión más representativa de las ideas posmodernas. No obstante, contiene dos objeciones contundentes que los posmodernos echaron en cara a los modernos: por un lado la escasez de facultades comunicativas y por otro, la falta de memoria. La tesis fundamental que subyace en la obra de Jencks es que la arquitectura puede construirse como —tomando prestado un término actual— un sistema lingüístico. Bajo el influjo de la creciente popularidad de la semiótica, brotó la idea de que todo, desde la moda al arte visual, puede ser interpretado como comunicación no verbal. La crítica de Jencks a la arquitectura moderna se centraba en la incapacidad de los arquitectos del movimiento moderno para hablar este lenguaje no verbal y procurar significados relacionados con el sentido del edificio en sí mismo. Para apuntalar la crítica, Jencks recurrió a la comparación entre la apariencia externa de dos edificios: el edificio para la calefacción central y la capilla diseñada por Mies van der Rohe para el Illinois Institute of Technology de Chicago. Tras declarar que se consideraba incapaz de discernir cualquier diferencia apreciable entre ambos, el autor se preguntaba si dicha confusión debía atribuirse a una devaluación de la religión o a la revalorización del sistema de calefacción central.

Jencks no fue el único en arremeter contra la abstracción del movimiento moderno por su aparente incapacidad para procurar un mensaje simbólico. Durante los años setenta y ochenta se hizo habitual describir la arquitectura moderna como inexpressiva y plana, por cuanto ajena a la complejidad y las contradicciones, para parafrasear el título del afamado libro de Robert Venturi publicado en 1966.

Cabe decir que las lecturas semióticas no han aportado contribuciones duraderas a la crítica y a la

Aldo Rossi, cementerio de San Cataldo, Módena, Italia, 1972





Daniel Libeskind, Alexanderplatz, Berlin, Alemania, 1993

historia arquitectónica. Sin embargo, ha permanecido la idea —en jerga: semiótica— de que cada edificio es "portador de significado", una concepción que llevó a prestar gran atención a la dimensión simbólica de la arquitectura. Durante los últimos veinte años, la noción de que la arquitectura puede entenderse en gran medida como un sistema comunicativo ha pasado a ser una *idée reçue*. Lo que un edificio puede llegar a comunicar, más allá de su mera existencia, es una pregunta abierta: para la que existen incontables respuestas posibles. En la era del "cualquier cosa sirve", la noción principal que se filtró a partir de todo ello es que un edificio debía, de un modo u otro, contener referencias —otra palabra muy de los años ochenta—, es decir, remitirse a algo. Normalmente, las referencias eran arquitectónicas, relativas a la historia de la arquitectura, al contexto o a la función que el edificio debía desarrollar; no obstante, de manera progresiva, los edificios empezaron a transmitir ideas por completo ajenas a la disciplina. En la apoteosis posmoderna, las alusiones se convirtieron en una suerte de juego andagámico para arquitectos y críticos que se afanaban, respectivamente, en el despliegue y desciframiento de símbolos. La alusión —en especial al contexto— se convirtió en uno de los medios más usuales para legitimar una obra. Quizás el aspecto sobre el que se hizo mayor hincapié durante aquellos años fue el que un edificio debía encajar en su contexto y —citarlo la mención sarcástica de Tom Wolfe en *¿Quién teme al Bauhaus feroz?* (Barcelona, 1982)— dialogar con éste. Se decía que la arquitectura del movimiento moderno no tenía nada que decir y por eso callaba.

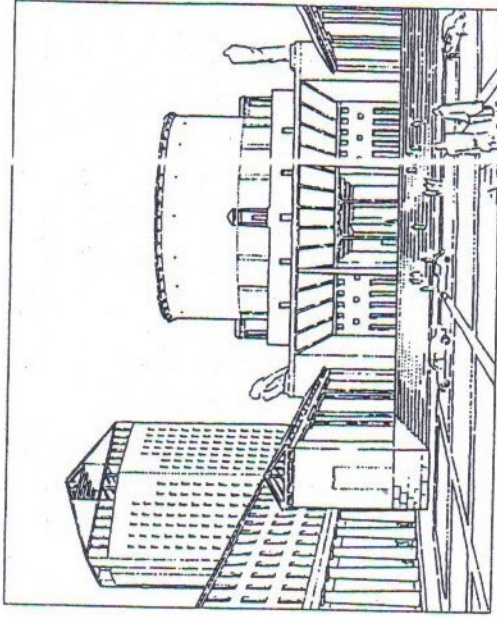
Desde la perspectiva posmoderna, la sensibilidad hacia el contexto y la asimilación de elementos del entorno configuran el derecho de un edificio a existir. La palabrera que los arquitectos gustan de dedicar al contextualismo es quizás ejemplo más claro que la propia arquitectura contextualista, cuyo éxito de inserción en el entorno es sólo parcial. Esta postura contextualista viene impregnada substancialmente del concepto de *genius loci*, que es el tema de un influyente libro de Christian Norberg-Schulz basado en la idea de que cada lugar presenta su carácter

específico, de acuerdo con su situación, geográfica e histórica. Una de las metas de la arquitectura consiste en revelar el espíritu del lugar evidenciando rasgos escondidos del emplazamiento y su historia. De este modo, en ocasiones, se lograban formas ciertamente extrañas, como cuando la obra de Peter Eisenman se dedicó a las "excavaciones artificiales", exhibiendo rasgos tanto invisibles como inexistentes —pasión que comparte con Daniel Libeskind—. Las asociaciones libres de este último arquitecto con la localización y el contexto resultan una suerte de delirio intelectual en el que todo parece estar relacionado con todo, erigiendo una involuntaria parodia sobre la pseudo-profundidad que ha afectado a la arquitectura desde el apoteosis posmoderno. De hecho, junto a las alusiones apenas comprensibles para los no iniciados, la posmodernidad ha tenido siempre una tendencia populista comprometida con "dar a la gente lo que quiere": un simbolismo de fácil acceso urdido para atraer a todo el mundo.

Detrás de toda forma contextual, no importa lo intelectual o populista que pueda ser, se agazapa la moralina de que, de un modo u otro, está bien que los nuevos edificios se familiaricen con lo existente. La idea que lo preexistente es hermoso y aprovechable tiene menor importancia que la convicción de que el respeto por lo existente es una actitud moralmente superior a la propensión por demoler y empezar de cero. El alegre abandono con que los edificios se demolian, se remodelaban y reconvertían hasta bien entrados los años setenta, dio paso a una mayor circunspección al respecto. En última instancia, la única arquitectura no respetada por la posmodernidad era la arquitectura de posguerra que, según el heredero a la corona británica, el príncipe Carlos, había infligido mayores daños que los bombardeos alemanes durante la II Guerra Mundial.

Uno de los argumentos a favor de una aproximación cauta hacia el entorno arquitectónico se basaba en la creciente percepción sobre el apego que mucha gente siente por lo que ya está ahí y resulta familiar. Algunos llegaron al extremo de afirmar que el entorno arquitectónico es un punto de referencia esencial para la vida diaria. Así, edificios, espacios,

apuntador no sólo para ciertos individuos sino para comunidades enteras. Aldo Rossi estructuró dicho punto de vista en *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona, 1971), libro que en los años ochenta, y tras ser traducido, pudo contemplarse retrospectivamente como uno de los cimientos fundacionales de la posmodernidad. Rossi asignó al entorno arquitectónico el papel de *aide mémoire* personal y colectivo dentro

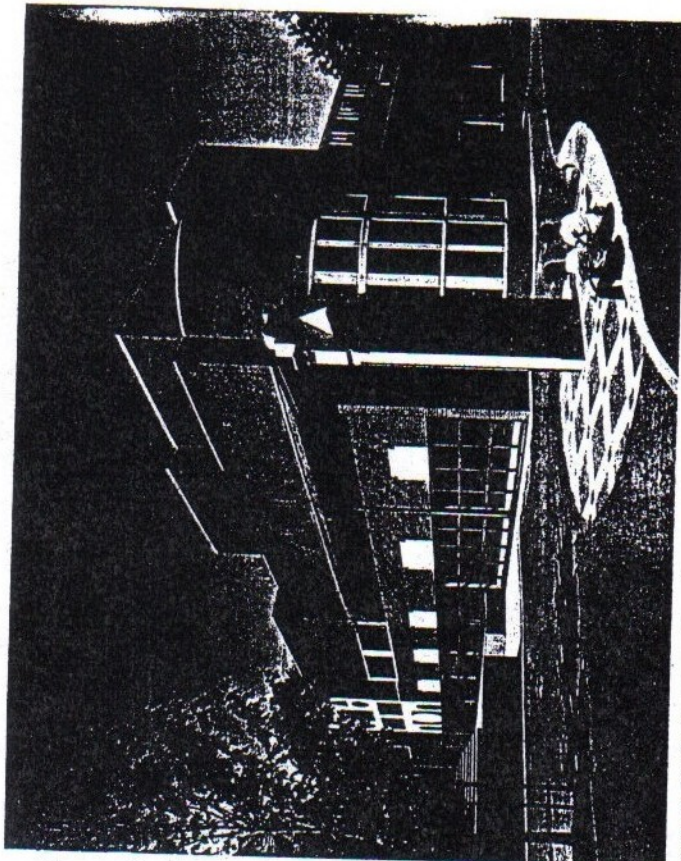


Leon Krier, reconstrucción de la Place du Nouveau Parlement y conversión de la torre de administración ya existente, Luxemburgo, 1973-1978

de su concepto de la ciudad análoga que existe en la imaginación de todos: una visión notablemente personal de la ciudad compuesta de edificios, calles, plazas y parques vinculados a recuerdos individuales.

Junto al hallazgo de la memoria como medio para canalizar el significado en la arquitectura, se descubrió la propia memoria de la arquitectura. Un aspecto de la posmodernidad es su (re)descubrimiento de la historia como fuente de valor sin límites y repertorio inagotable de formas, tipos, estilos y demás, que cada cual puede reciclar a su manera. En otras

Posmodernismo



Venturi, Scott Brown and Associates, Gordon Wu Hall, Butler College, Princeton University, EEUU, 1983

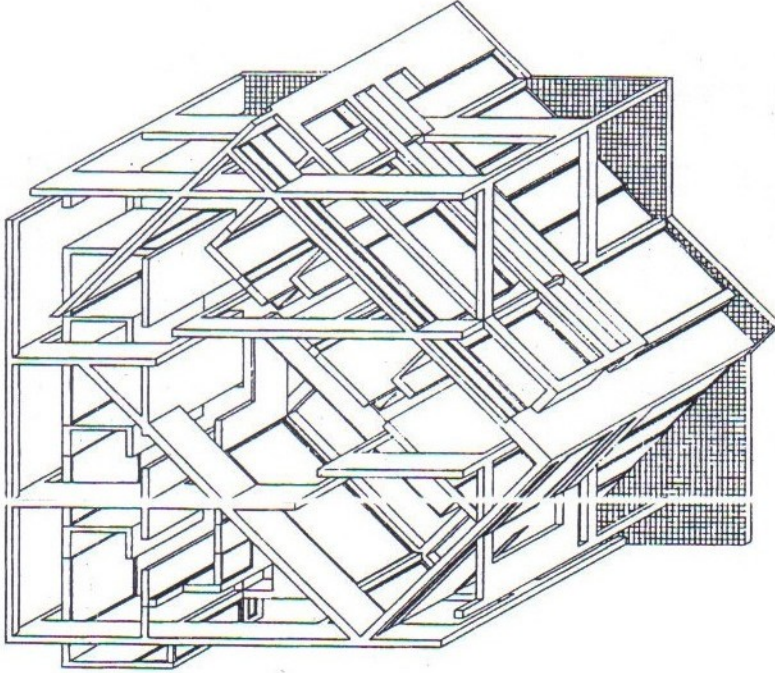
palabras, los modernos miraban el pasado –salvo la línea histórica de la que reivindicaban su descendencia– como a un peso muerto; en tanto que para los posmodernos el pasado era el punto de partida para crear algo nuevo. De hecho, estos últimos descubrieron en el pasado un placer contagioso al notar que en él moraban muchas más cosas por descubrir que lo aportado por Palladio-Ledoux-Schinkel. Uno de los efectos saludables más duraderos de la posmodernidad es que gran cantidad de historia arquitectónica previamente defenestrada es ahora objeto de investigación. A su vez, esto ha dado lugar a una visión más matizada de la historia, en contraste con lo que podemos encontrar en libros tan excluyentes del movimiento moderno como *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion (Barcelona, 1955).

A lo largo de los últimos veinte años, la historia de su propia disciplina ha sido la referencia más sólida para los arquitectos posmodernos. Sin embargo, también se han apuntado de manera entusiasta a todo tipo de alusiones ajenas a la arquitectura: desde el fácil simbolismo figurativo propio de los posmodernos americanos y absorbido de Las Vegas, los bares de carretera, los tebeos de Disney y otros, a las referencias más recónditas de nuevas perspectivas filosóficas y científicas. El padre fundador de las alusiones laberínticas es Peter Eisenman. Desde finales de los años sesenta, Eisenman se ha afanado arduamente en dar cuerpo mediante sus proyectos a la teoría del lenguaje de Noam Chomsky y, mientras dichas tentativas han recibido una exhaustiva cobertura en la reciente historiografía arquitectónica, su posible utilidad no ha hallado, por contra, igual acogida. Eisenman se ha visto seguido por un enjambre de arquitectos que remitan la legitimidad de sus obras a ámbitos no arquitectónicos, de los cuales saben seguramente menos que de arquitectura. Para muchos profesionales, las perspectivas filosóficas constituirían la justificación principal de sus proyectos. De este modo, adoptaron un estilo de argumentación análogo allí donde lo que parecía bueno para la filosofía debía serlo también para la arquitectura –idea que vino sin duda sugerida por el hecho de que ambas

Posmoderni:

Supermodernism

22



Peter Eisenman, House III, Lakeville, Connecticut, EEUU, 1969-1971

23

disciplinas compartían una tendencia posmoderna dominante. A pesar de que dichas tendencias, en una y otra, no daban para tanto, la homonimia pareció razón suficiente de cara a desarrollar cierta afinidad.

Una de las principales actividades de la filosofía posmoderna fueron los variados intentos de desmantelar la mentalidad moderna, intentos en los que se obviaban conquistas de la modernidad tales como el progreso, la objetividad y la originalidad. El punto de partida para tal empeño era la convicción de que los "grandes discursos" articulados por la ilustración o el movimiento moderno se habían consumido, habían perdido validez o quedado obsoletos con el tiempo y el curso de los acontecimientos. La creencia en el progreso y los metadisursos dieron paso al relativismo y la equivalencia. Los filósofos estaban preocupados por los mismos temas que los arquitectos -de hecho, las nociones modernas también eran vistas bajo otro prisma por los arquitectos posmodernos- y, de ese modo, parecía natural que se diera una conexión entre ambos campos y que arquitectos y filósofos empezaran a trabajar juntos, como en el caso de Peter Eisenman y Jacques Derrida, aunando esfuerzos para lograr una arquitectura de alto contenido filosófico. Los arquitectos sin acceso a su propio filósofo personal tuvieron que recurrir a los libros. Para incontables arquitectos europeos y de la costa este de EEUU, los ensayos de pensadores franceses como Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y François Lyotard se convirtieron en una lectura tan habitual como la de las propias publicaciones arquitectónicas. En términos de aprovechamiento intelectual, dichos ensayos deben haber resultado enormemente enriquecedores, pero la arquitectura en sí sacó poco provecho del fenómeno. El problema fue que los arquitectos no fueron mucho más lejos de una interpretación arquitectónica bastante literal de aquellas impostaciones mentales, una práctica que alcanzó su clímax con el deconstructivismo. En ese punto, la filosofía deconstructivista de Derrida se convirtió en un pseudo-caos de ángulos oblicuos, y la metáfora de Deleuze relativa al pliegue se tradujo en paredes y pavimentos doblados.

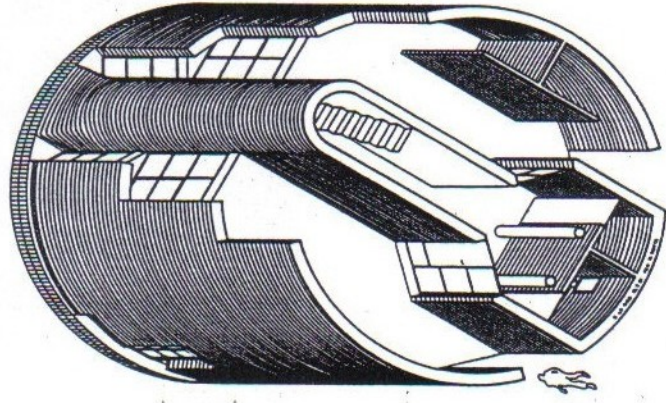
El deconstructivismo surgió hacia 1990 con o una supuesta ruptura con la posmodernidad. Pero más allá de las diferencias aparentes, ambos movimientos tenían mucho en común. En el fondo, el deconstructivismo no es más que el reverso más nerista de las nociones posmodernas de lugar, identidad y significado; un reverso que, aunque ponga a dichas nociones bajo otro enfoque, las reconoce igualmente como fundamentales. En ese sentido, al igual que la posmodernidad, el deconstructivismo descansa sobre el pedestal del significado simbólico, a la vez que la forma arquitectónica se concibe como metafórica. En esencia, la única diferencia real entre ambos movimientos es que, recientemente, la posmodernidad se ha legitimado como un estilo aceptable y universalmente aplicable, mientras que el único medio de la arquitectura deconstructivista donde se ha desenvuelto bien, ha sido en el ámbito efímero de las exposiciones, las publicaciones en libros y revistas y en los escasos encargos por parte de particular es, sobre todo procedentes del mundo de la cultura.

La cara manierista del deconstructivismo no se evidencia sólo en el ostensible *Umwertung aller Werte* y el acoso contra toda certeza, sino también en el reciente refinamiento del movimiento al integrar una geometría compleja que, según los acólitos como Peter Davidson y Donald L. Bates (*Architectural Design Profile 127*), debería denominarse "after geometry". La arquitectura se convierte en un juego de facultades geométricas para arquitectos, del mismo modo que el manierismo, que sucedió al renacimiento, constituyó un juego practicado con los mecanismos de la arquitectura clásica. Bien es verdad que en el deconstructivismo, aspectos tales como la importancia social, funcionalidad y demás consideraciones pragmáticas son consciente o inconscientemente barridos como requisitos tediosos que agarratan la libre expresión del individuo. El deconstructivismo -mucho más que el posmodernismo, cuya cara populista era capaz de atraer al ciudadano con un movimiento para entendidos. Este elitismo se percibe de manera preclara en esta situación artificial cuya presencia en los medios de comunicación, en exposiciones y congresos, se considera más

Posmodernismo

importante fue las contribuciones arquitectónicas puntuales y a resolución de los incontables problemas prácticos a que se enfrentan los proyectos. Es justamente este universo el que ha convertido a arquitectos como Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi y Lebbeus Woods en una suerte de estrellas del pop cuyas afirmaciones suscitan tremenda expectación. Al contrario que en los años sesenta, cuando los arquitectos funcionaban fundamentalmente aplicando soluciones racionales a los problemas y centrando su creatividad sobre aspectos prácticos, el trabajo de los arquitectos en la era de la posmodernidad ha adquirido más que nunca una dimensión autobiográfica. Como consecuencia, parece que todo tipo de obsesiones, aficciones y opiniones personales han acabado resultando más relevantes para su trabajo que las necesidades del cliente. La arquitectura se ha convertido en una especie de autoexpresión artística en la que los proyectos y edificios son reflejo de asociaciones y

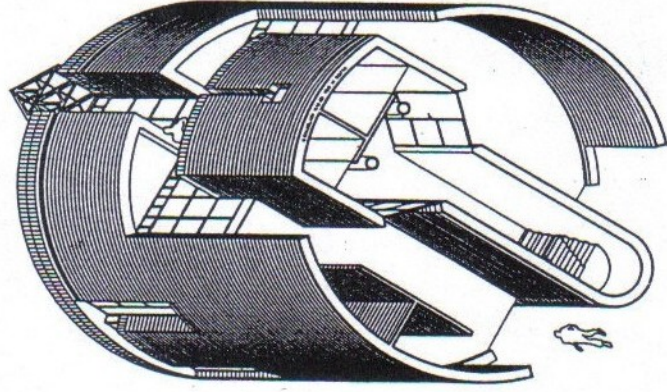
26



Supermodernismo
Posmodernismo

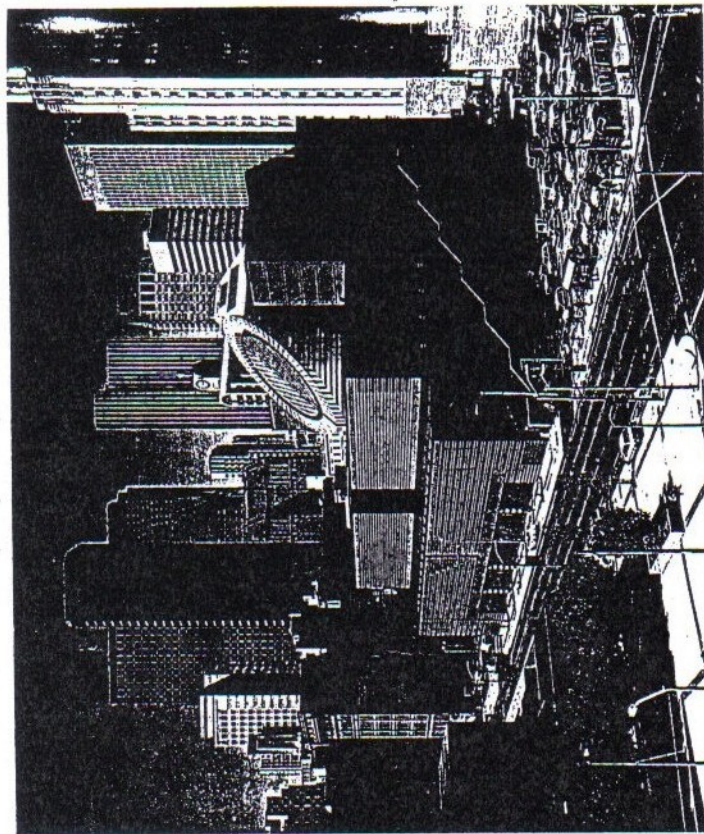
27

cosmogonías personales, del mismo modo en que, desde el romanticismo, el arte visual ha sido visto como una expresión personal del individuo artista. Esta personalización de la arquitectura no es la única similitud que existe con el estrellato de los famosos; hoy día, los arquitectos estrella están todo el día de gira por concursos, premios, oposiciones, entrevistas, clases, conferencias y seminarios, intercalándolos con el escaso tiempo para el ejercicio de su oficio. Al igual que las estrellas de la música, estos arquitectos han desarrollado una clara y concienzuda estrategia mediática, a la vez que se preocupan cada vez más por el "merchandising". En los días en que estas estrellas apenas tenían una sola obra a su nombre sus productos más vendibles eran proyectos sin realizar (que les ganaron el apelativo poco considerado de "arquitectos de papel"), a los que se unió todo un abanico de bienes de consumo doméstico —vajillas, cubiertos, bandejas, juegos de café, teteras y pequeños complementos de mobiliario—. Tales



Mario Botta, casa unifamiliar, Stabio, Suiza, 1980-1982

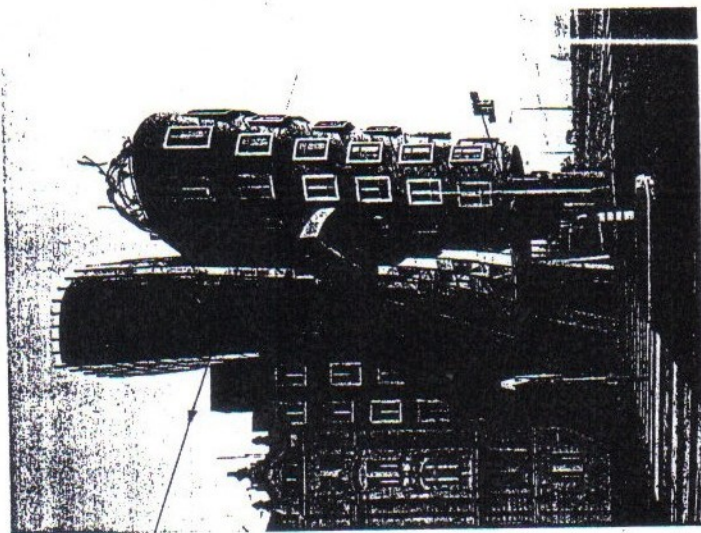
productos dispararon una manía coleccionista entre todos aquellos ansiosos por rodearse de objetos "bien" diseñados, una afición para la élite acomodada de forjadores de modas y acólitos. El mismo fervor coleccionista se manifestó entonces en relación a la arquitectura. En los últimos quince años, numerosas ciudades del primer mundo parecen haber estado entreteniéndose en un juego de ricos, pues todas cuentan con, al menos, un edificio de cada uno de los



Mario Botta, San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, EEUU, 1989-1995

más renombrados arquitectos. Este fenómeno se ha dado a gran escala en Berlín, donde durante los años ochenta la Internationale Bauausstellung (IBA) procuró a la más heterogénea variedad de arquitectos una oportunidad para construir allí, a la vez que la caída del muro en 1989 disparaba una nueva cadena de encargos para la élite internacional de proyectistas de edificios. El mismo fenómeno ocurre también a pequeña escala. Hasta una ciudad relativamente

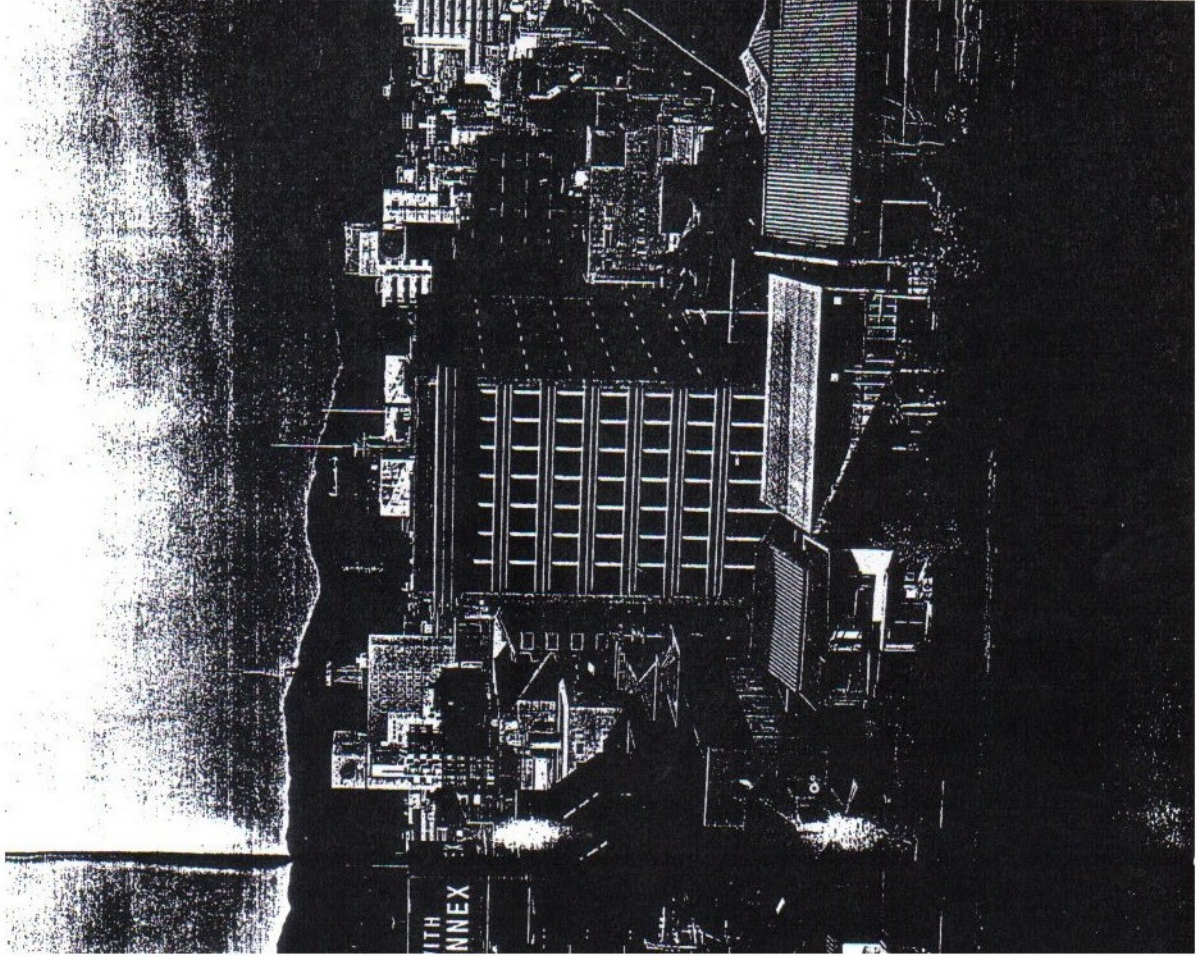
pequeña como Berlín ya cuenta con un gran número de trabajos de *inter alia* tales como Alvaro Siza, Ricardo Bofill, Richard Meier, Rob Krier, Michael Graves, César Pelli y Henri Ciriani. Esta pasión por coleccionar arquitectura, antes desconocida, está emparentada con las razones principales del éxito internacional del movimiento posmoderno: el trazo personal inmediatamente identificable del autor, más allá de dónde construyeran. Lo mismo puede decirse de varios



Frank O. Gehry & Associates, edificio de Nationale Nederlanden, Praga, República Checa, 1991-1996

Botta en el Ticino suizo o Francia, Frank Gehry en Francia o en España, Richard Meier en España o los EUA, Arata Isozaki en Japón o en EEUU y Aldo Rossi en Japón o en Italia. La distribución global de trabajo de estos y muchos otros arquitectos muestra hasta qué punto la huella personal se ha convertido en un recurso de venta arquitectónico sin parangón. Como resultado, uno de los signos distintivos originarios del posmodernismo —la sensibilidad hacia el lugar.

segundo plano. Su mérito fue descubierto como reacción a supuesta uniformidad internacional de la arquitectura del movimiento moderno y, en cierto modo, ese factor es lo que ha hecho famosos a arquitectos como Mario Botta y Aldo Rossi. A la luz de sus primeras ideas, el hecho de que, en un análisis conclusivo, el movimiento posmoderno pueda ser comparado con el enormemente criticado estilo internacional, podría ser visto como retrógrado. Sin embargo, se trata en muchos aspectos de la consecuencia lógica de la tendencia hacia la internacionalización puesta en marcha en la década de los ochenta.



Movimiento moderno

Durante las dos últimas décadas el movimiento moderno, así como su versión de posguerra, se ha sometido a una crítica sin contemplaciones. No obstante, tras años de desbaratamiento de cualquier cosa que "oliera" a movimiento moderno, parece que existen signos de un cambio de tercio. La arquitectura de los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial está ganándose una creciente reconsideración, en parte debido a las mismas razones por las que fue vilipendiada durante los años setenta y ochenta. En esta era de globalización, las ideas que subyacen al estilo internacional —el hecho de que un estilo arquitectónico debería ser aplicable internacionalmente— han adquirido nueva proyección.

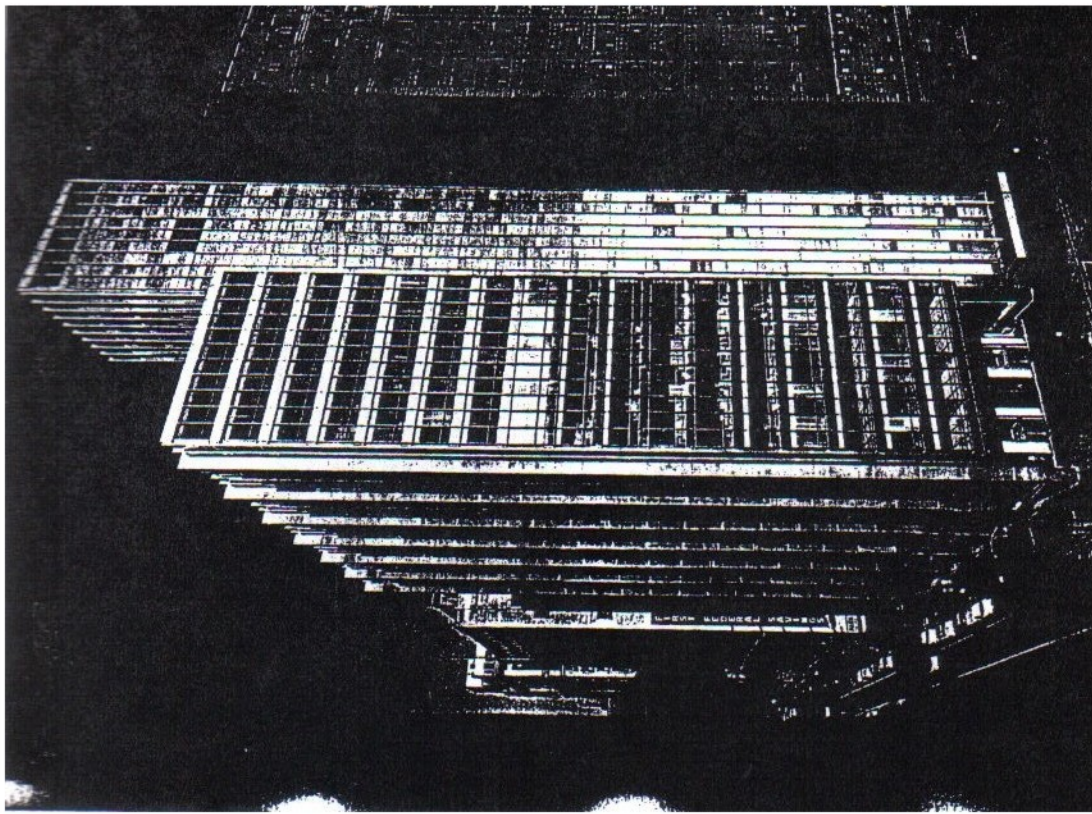
33

Movimiento moderno
Supermodernismo

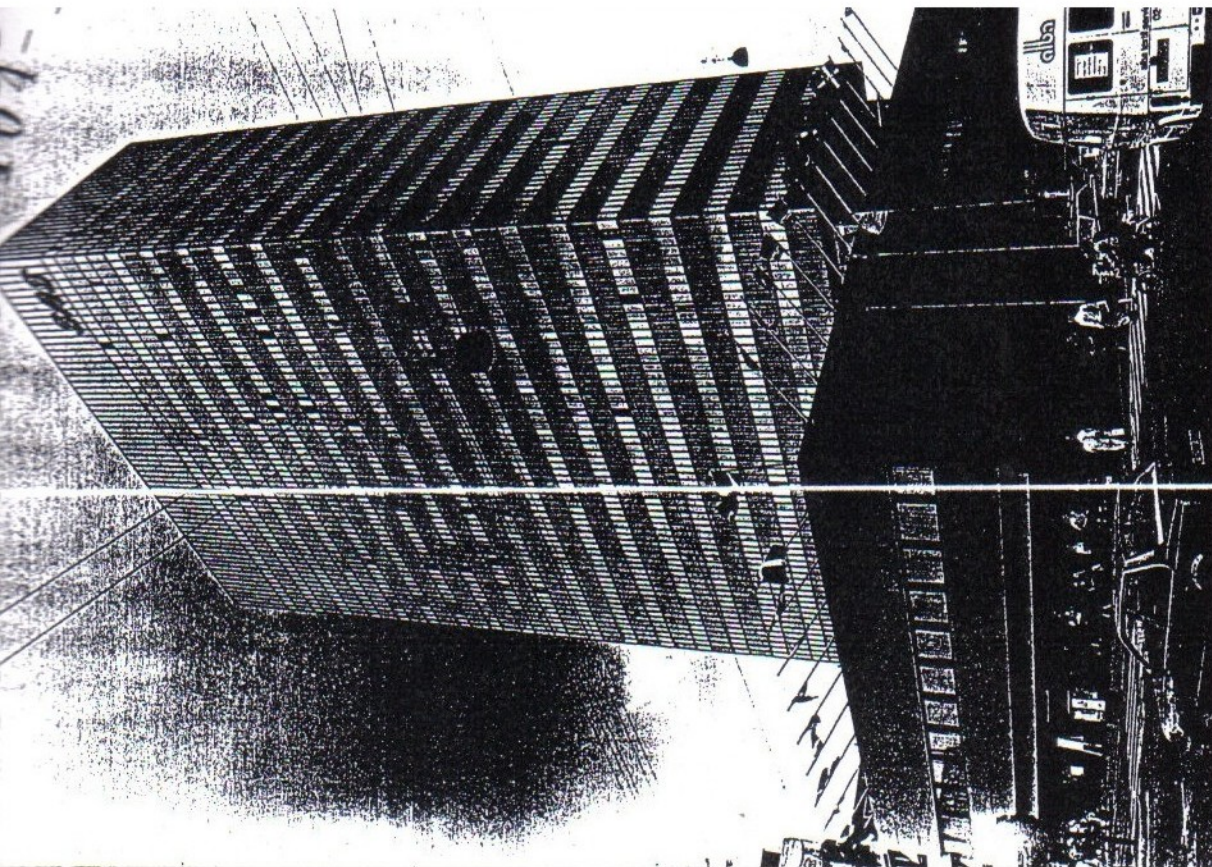
32

A pesar de que el reciente éxito mundial de los arquitectos posmodernos ha convertido al movimiento posmoderno en un estilo tan universalmente aplicado como el internacional ante el cual apareció como reacción, en cualquier caso, la internacionalidad era la cualidad que los arquitectos posmodernos habían atacado sin tregua desde sus inicios. La diferencia principal reside en que la calidad internacional posmoderna es consecuencia paradójica de un movimiento que volvió la espalda a la arquitectura internacional, mientras el movimiento moderno era internacional a propósito. En ese sentido, la fusión mundial del movimiento moderno a través del estilo internacional en los años cincuenta y sesenta coincidió con el cultivo deliberado de la calidad "internacional" que se percibía como un factor capital de modernidad. En aquellos días, el internacionalismo poseía todavía el aura del *glamour* asociada con el estilo de vida de uno pocos elegidos: la llamada *jet set*. Hoy día, la expresión *jet set* parece casi olvidada cuando millones de turistas pueden viajar en el de aerolínea, al tiempo que las comunicaciones internacionales, fax y correo electrónico resuelven fenómenos cotidianos. Mentalmente, las fronteras y zonas horarias ya no son una barrera para ningún tipo

no intervinieron. En este modo, la década de los años
 noventa puede ser vista como la apoteosis de los años
 cincuenta y sesenta que, a su vez, representaron una
 dilatación de los procesos de preguerra propios de la
 modernización y la internacionalización. En el seno del
 movimiento moderno ha existido siempre una fuerte
 conexión entre estar al día y ser internacional. El
 funcionalismo ya fue descrito como una arquitectura
 internacional en los años veinte –Walter Gropius,
 Internationale Architektur (Munich, 1925)–, y en la
 década sucesiva el libro publicado con la exposición
Modern Architecture en el MoMA de Nueva York, *The
 International Style: Architecture Since 1922* (Nueva
 York, 1932), sancionó el carácter internacional de la
 arquitectura moderna. De manera casi simultánea, el
 libro *Gli elementi dell'architettura funzionale* (Milán,
 1932) de Alberto Sartoris, demostró hasta qué punto el
 estilo internacional se había hecho universal. Cientos
 de ejemplos procedentes de muchos países dejaban
 claro que la arquitectura moderna había originado un
 módulo internacional de edificación. En las décadas
 de los años cincuenta y sesenta existía una
 concepción todavía más fuerte de que las cosas eran
 idénticas en todo el mundo: la ubicación arquitectónica
 moderna era su prueba más clara y el factor que más
 contribuyó –tal como testimonia el libro de Udo
 Kultermann *Nueva arquitectura mundial* (Barcelona,
 1965), obra impactante no tanto por su discurso cuanto
 por la sutil colección asociativa de imágenes de
 edificios procedentes de los rincones más dispares del
 mundo para acentuar esa impresión de cohesión
 arquitectónica mundial–. La insinuación de que una
 modalidad constructiva había empezado a predominar
 en todo el mundo se veía reforzada por el hecho de
 que los arquitectos de la modernidad empezaban a
 construir fuera de sus fronteras nacionales. En los
 años cincuenta empezó a desarrollarse una práctica
 arquitectónica internacional liderada por arquitectos
 americanos o nacionalizados americanos como Mies
 van der Rohe, Walter Gropius, Marcel Breuer y
 Skidmore, Owings & Merrill. Como poder mundial
 indiscutido, Estados Unidos era la piedra de toque
 natural para esta arquitectura internacional, de la que
 el gran hotel era un buen ejemplo donde coincidían

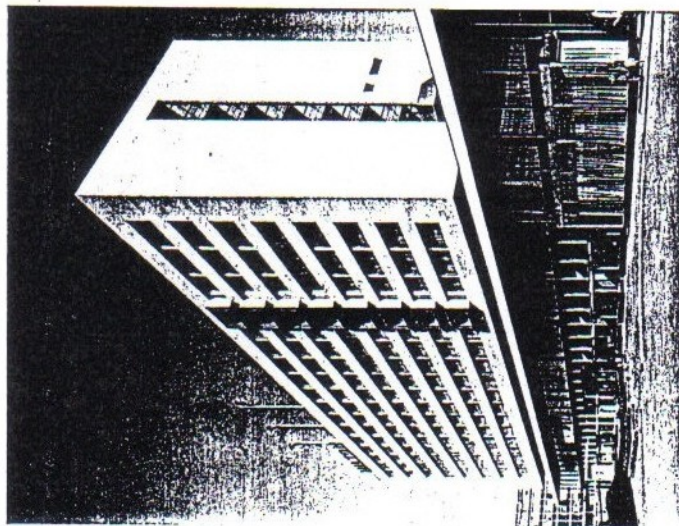


Skidmore, Owings & Merrill, sede de la Inland Steel Company, Chicago, EEUU, 1956-1958

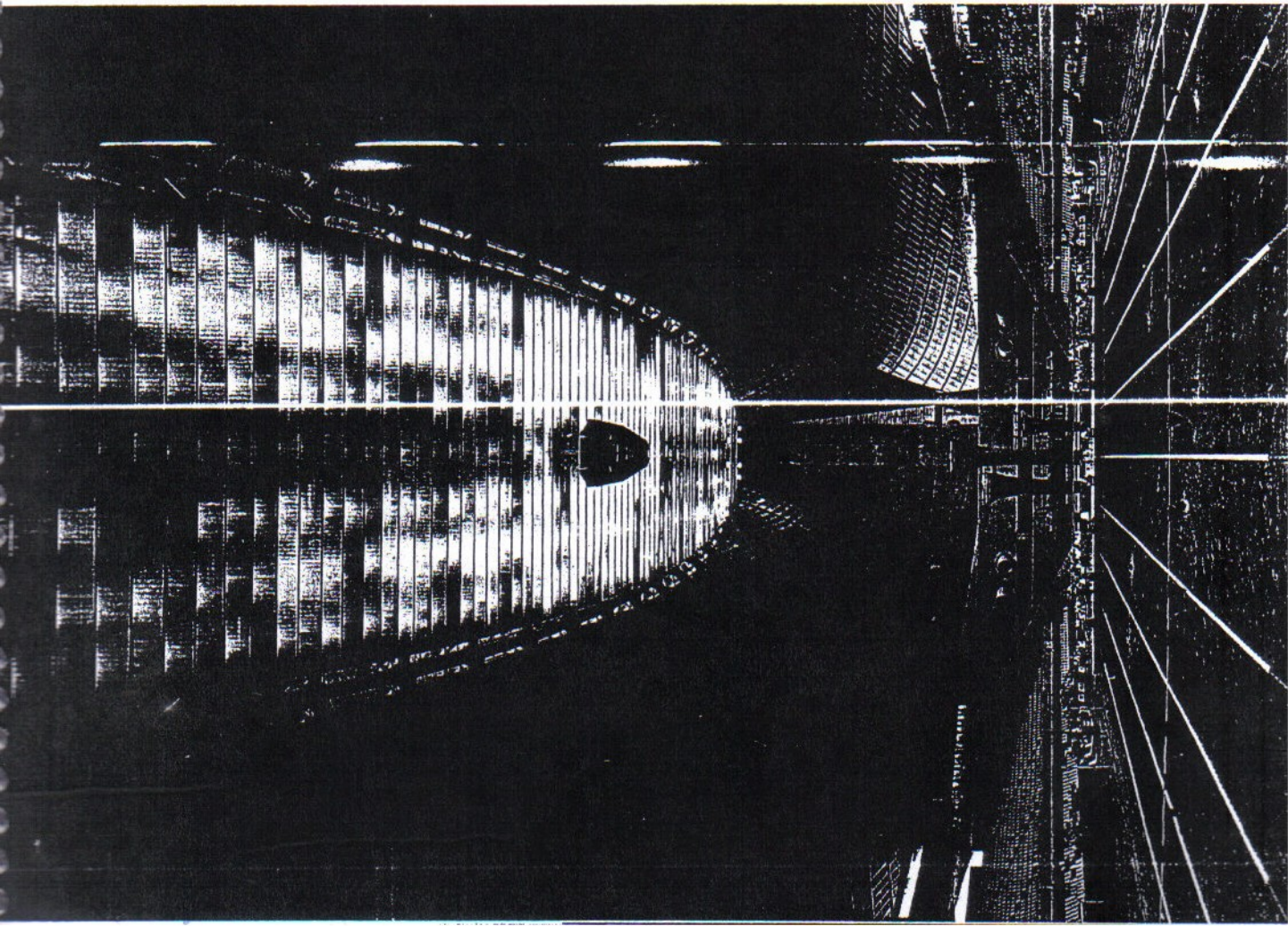


Supermodernismo

Arne Jacobsen, Hotel Royal SAS y terminal aérea, Copenhague, Dinamarca, 1959



H.A. Maaskant, Hotel Hilton, Rotterdam, Holanda, 1964



la velocidad de desarrollo de países del primero, segundo y tercer mundos decrecían y que la prosperidad estaba a la vuelta de la esquina para todos, sino también que los acontecimientos estaban ocurriendo de manera más o menos simultánea en todo el planeta. En las décadas de los años cincuenta y sesenta, más que en ningún otro momento del pasado, existía la convicción de que la gente pertenecía a una única y misma comunidad global más allá de su origen. Se decía que gracias a las telecomunicaciones y mejoras en las conexiones intercontinentales resultaba relativamente fácil participar en dicha sociedad global. Tales argumentos aparecen de nuevo unánimemente expresados en todas partes; aunque hoy día la creencia de que vivimos en un solo mundo se basa en que, en la actual sociedad global, se pueden comprar los mismos productos en todas partes al tiempo que se pueden sintonizar las mismas emisoras de televisión.

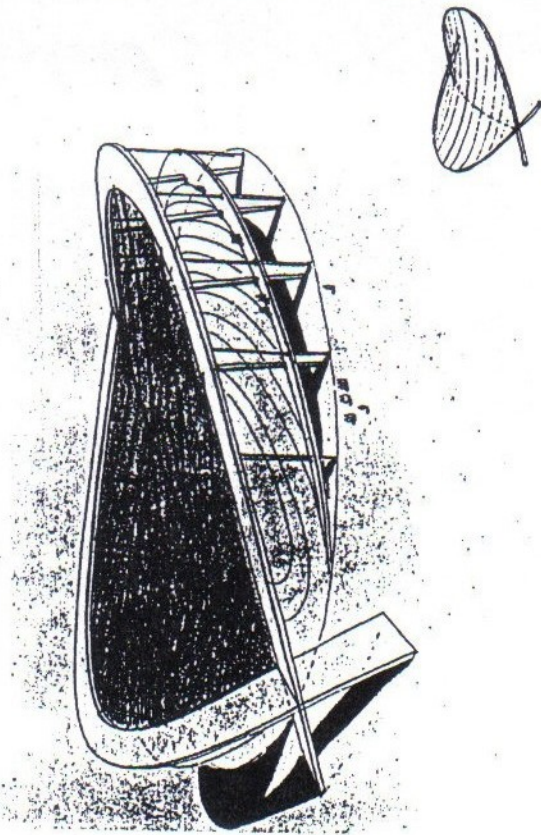
Por entonces, la idea de la emergencia de una comunidad global se basaba en la esperanza idealista de que, tras la II Guerra Mundial, despuntaría una nueva era de paz duradera. Ese componente idealista se reduce hoy día al deseo de que las redes de comunicación internacionales no nos priven de información alguna en esa "aldeas global" de la que estamos hoy más cerca que nunca.

Las similitudes aparentes en la arquitectura moderna de la posguerra no se reducen sólo a tipologías como los edificios de oficinas y los bloques de viviendas, en los cuales la estandarización puede interpretarse en términos económicos. Resulta curioso que la uniformidad también se manifieste en tipologías singulares como salas de conferencias, teatros, galerías de exposiciones, iglesias y estadios, siendo estos últimos particularmente habituales. En los años cincuenta y sesenta, los arquitectos tendían a recibir los encargos para proyectar una de esos edificios singulares como una invitación para arriesgar con nuevos materiales y nuevos métodos constructivos. El resultado dio lugar a proyectos de arriesgadas luces, enormes voladizos, y cubiertas de sección muy ligera y de intrincada estructura, en formas parabólicas, firmados por arquitectos como Pier Luigi Nervi,

Matthew Nowicki, Kenzo Tange, Eero Saarinen, Jorn Utzon y Hugh Stubbins. Sus obras demuestran las posibilidades de la tecnología contemporánea y se caracterizan por rozar el límite de lo posible —como el caso desafortunado del salón de conferencias de Stubbins en Berlín, que se derrumbó en 1980, veintitres años después de acabado—. Lo que caracteriza a estas estructuras osadas es un abierto despliegue de desafiante ingenuidad. Cada uno de estos edificios ha comportado el escudriñamiento de un pozo sin fondo de trucos tecnológicos para que tales mecanismos produzcan un efecto que es, literalmente, sensacional. En esta arquitectura, la sensación inmediata de forma, espacio y luz, de transparencia y livandad, es más importante que la comunicación de un mensaje.

Hacia 1970 el empleo de tecnología sofisticada pasó del ámbito de la construcción al de las instalaciones cuyo impacto en la apariencia del edificio es mucho menor. Esta historia de amor entre la tecnología y las instalaciones culminó con la introducción, en los años setenta, de uno de los artilugios preferidos del momento: el panel de control. Mediante este predcesor de la unidad de control remoto resultaba posible regular la temperatura, la luz, la ventilación, las persianas, la música y las pantallas de televisión, por citar sólo algunas de las funciones más importantes.

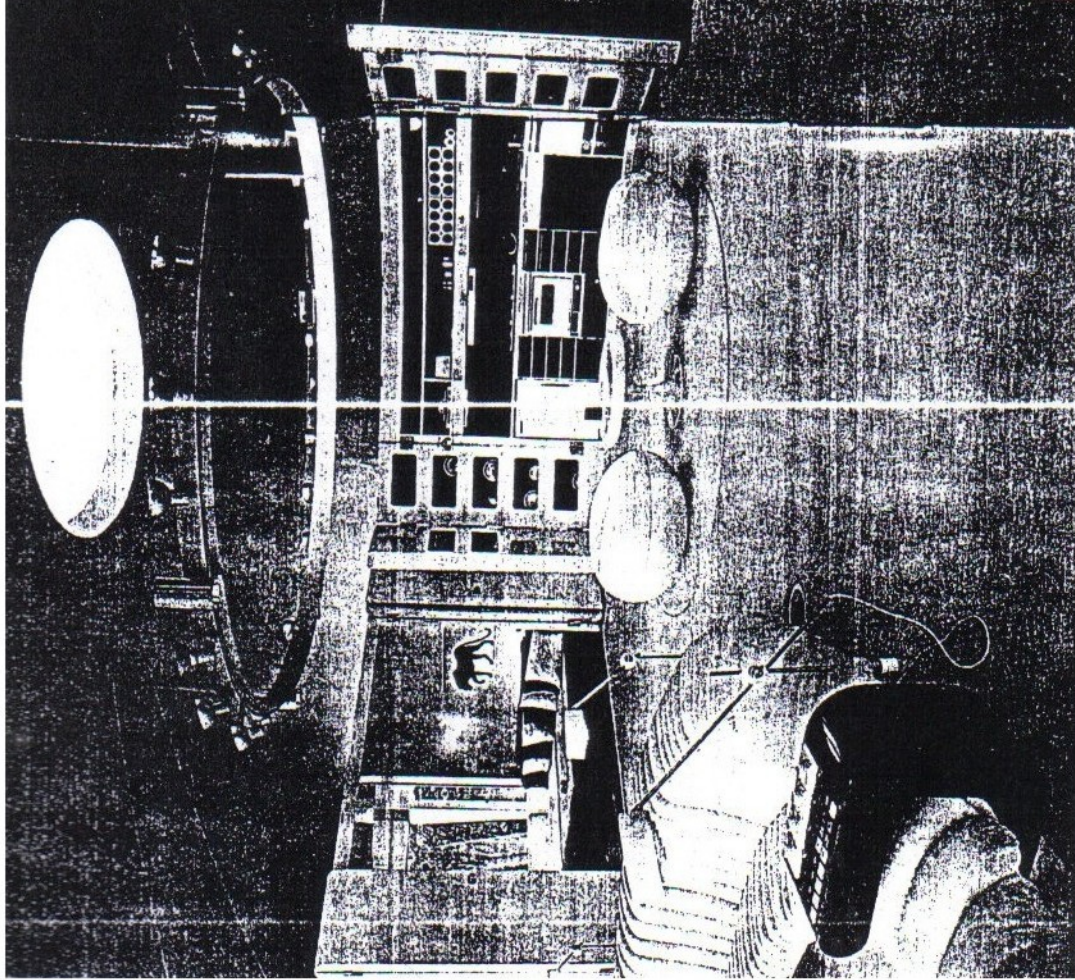
Esta fascinación por la ingeniería de las instalaciones durante los años setenta, sirvió para mantener en vida la moderna tradición de innovación tecnológica, que iba a florecer de manera exuberante al final de aquellos años con el movimiento *high-tech*. En la corriente *high tech*, el interés por la ingeniería estructural y de instalaciones coincidió con una arquitectura que luchaba por mantenerse al día gracias a los desarrollos tecnológicos que se estaban produciendo fuera de la arquitectura, por ejemplo en la industria aeronáutica, aeroespacial y del automóvil. En los años de la postmodernidad, este planteamiento resultaba un hecho diferencial dentro del panorama arquitectónico. En la mayoría de los casos, la arquitectura no se juzgaba por su tecnología innovadora sino a partir de un mérito que apenas

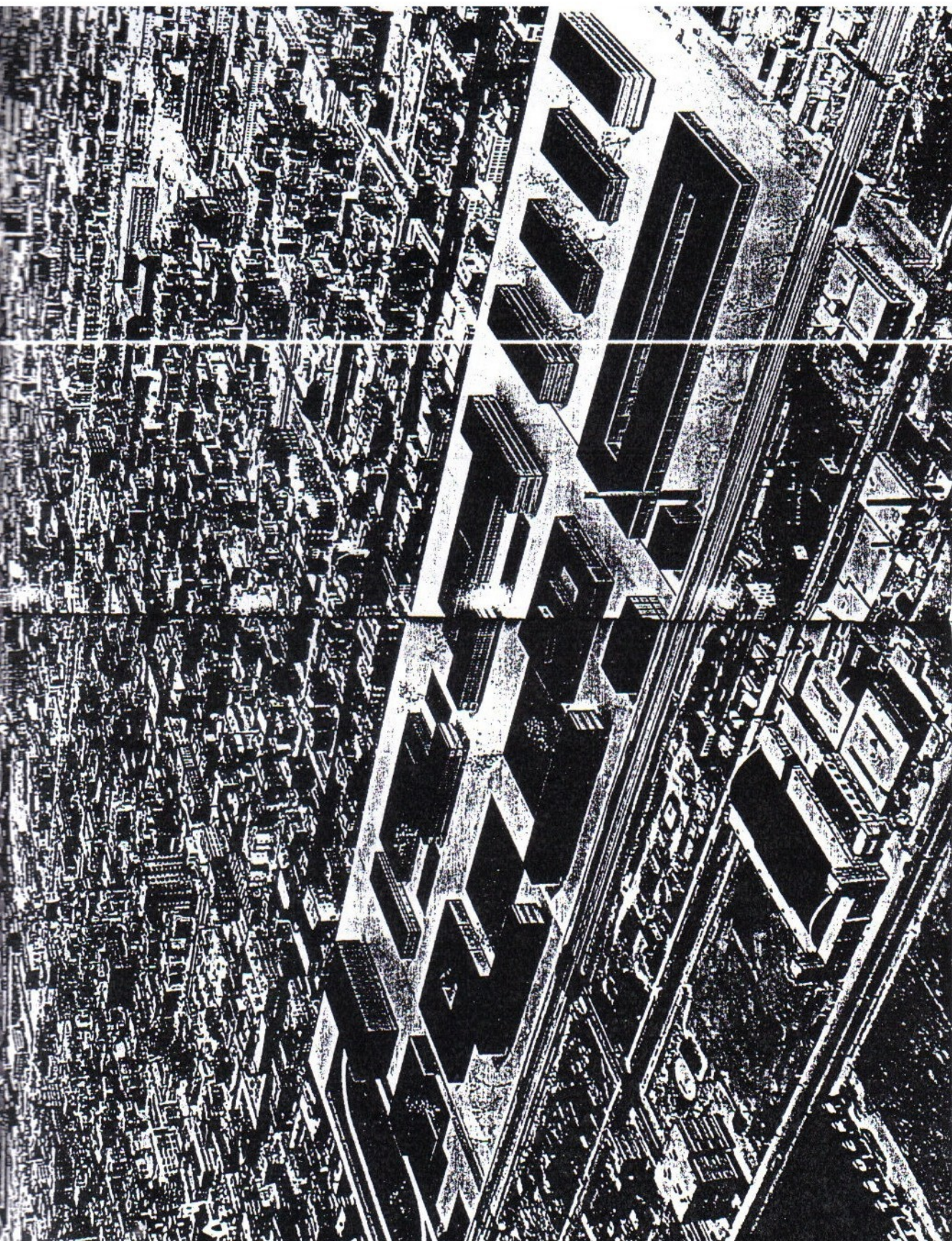


Matthew Nowicki, Dorton Arena (anteproyecto), Raleigh, EEUU, 1948

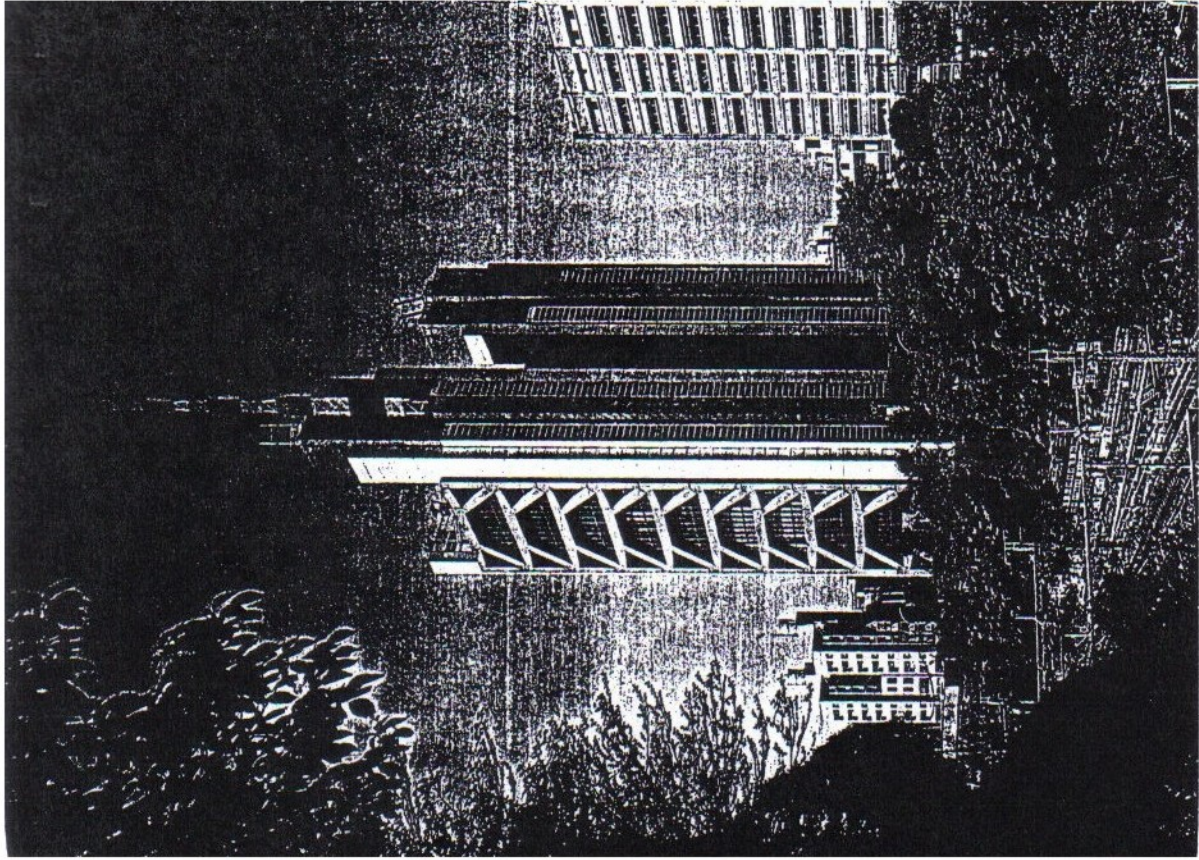
posea: la dimensión simbólica. Más que verlo por lo que era -nueva tecnología-, el *high-tech* se vea como una alusión a los coches y aviones, a la ciencia ficción en casos extremos. Sin embargo, el *high-tech* es sólo incidentalmente simbólico, del mismo modo que el motivo del vapor transatlántico fue de poca importancia en la obra de Le Corbusier.

Otra tendencia moderna mantenida en vida por el *high-tech* es lo que, desde una perspectiva posmoderna, podría ser visto como una falta de interés por cualquier tipo de contemporización con el entorno. En estos términos Diane Ghirardo criticaba recientemente en *Architecture After Modernism* (Londres, 1995) la Century Tower de Norman Foster en Tokio: "Sean cuales fueren sus méritos, este... edificio podría haber sido construido, literalmente, en cualquier parte, por más que el proyecto viniera determinado a partir de condicionamientos del emplazamiento". La autonomía que Ghirardo percibe en la obra de Foster en relación con la ciudad y el paisaje puede considerarse como un rasgo esencial del movimiento moderno. Los arquitectos de la primera modernidad rechazaban el mimetismo y buscaban a conciencia que sus edificios se destacaran por sí solos ante el entorno. De este modo, empleando formas geométricas elementales, materiales y métodos de construcción nuevos y haciendo caso omiso de las dimensiones de los edificios circundantes, alcanzaron el deseado contraste. Como resultado, dichos arquitectos acabaron haciendo siempre lo mismo, sin importar que los cimientos de su obra se asentaran en Wall Street, junto a la catedral de Saint Paul en Londres o en mitad de un paisaje virgen africano. Probablemente, el motivo más importante que subyace a esta independencia de las condiciones específicas era la idea de que la arquitectura moderna representaba, por definición, un nuevo comienzo y una ruptura con el pasado: la atracción de los arquitectos del movimiento moderno por el concepto de la *tabula rasa* sólo definida por sus dimensiones. La idea de que el emplazamiento puede ser visto como una extensión inmaculada y vacía resultaría reprensible para los posmodernos, pero desde el punto de vista de sus predecesores, se trataba de una actitud

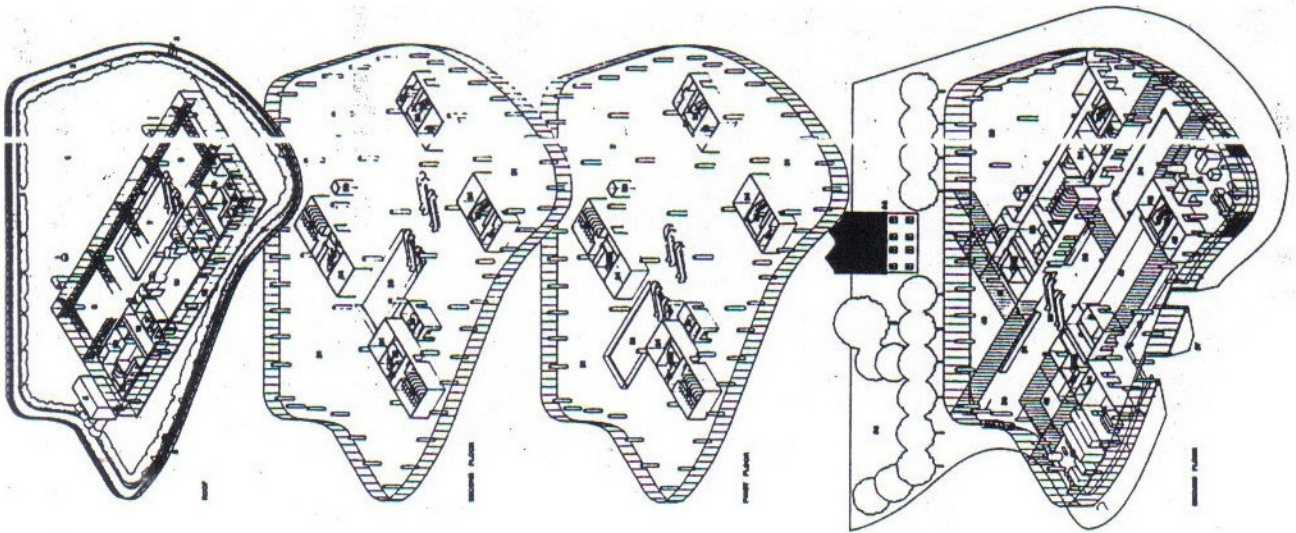




Ludwig Mies van der Rohe, plan para el Illinois Institute of Technology. Chicago, EEUU, 1940



Norman Foster, Century Tower, Tokio, Japón, 1991

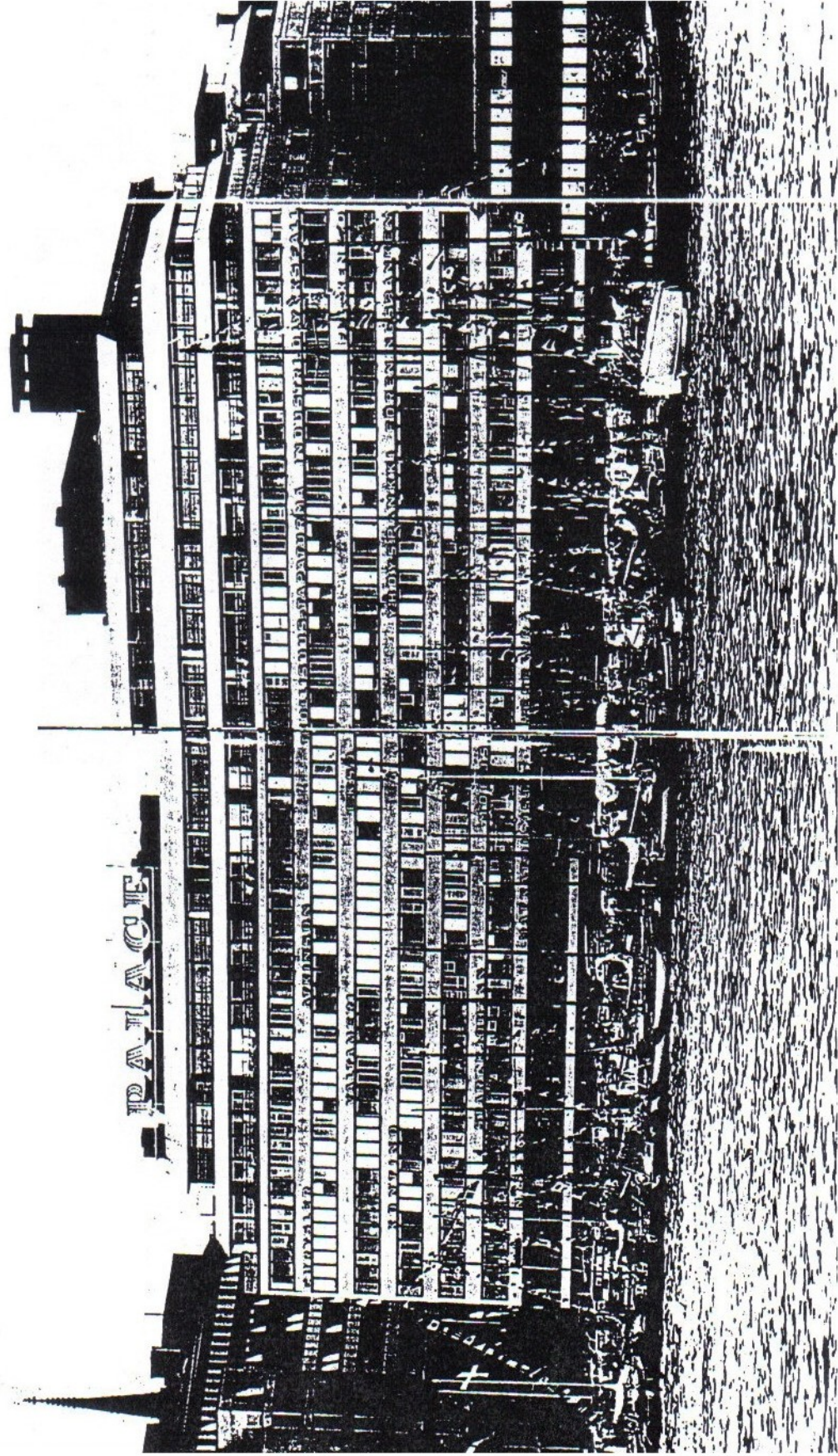


Norman Foster, sede de Willis, Faber & Dumas, Ipswich, Gra : Bretaña, 1970-1975

modernidad e internacionalismo. En las décadas de los años cincuenta y sesenta, los hoteles modernos arreciaron en todas las partes del mundo, desde Helsinki y Tokio hasta Miami Beach y Londres: hoteles que podían pertenecer a compañías diferentes, pero que también podían ser vistos como parte de una gran cadena-norteamericana. Estos fueron los primeros ejemplos verdaderos de arquitectura mundial. Esta cohesión no era únicamente el resultado de la velocidad emergente de una convención sobre la que debía modelarse la apariencia de un hotel de lujo. Resultaba

igualmente importante el hecho de que este uniformidad, a veces matizada por algún guño local, procurase a los ejecutivos internacionales y nómadas acomodados un refugio familiar frente al dirámico mundo exterior. El hotel no era la única tipología que ofrecía un modelo estándar al movimiento moderno. Lo mismo puede decirse de una hueste de tipologías tales como el edificio de oficinas que se ha desplazado por todo el mundo en forma de "caja de cristal". La presencia de tales edificios, virtualmente idénticos en cada continente, no sólo sugirió que las diferencias en

Viljo Riihelä y Keyo Petzaja, Hotel Palace, Helsinki, Finlandia, 1952

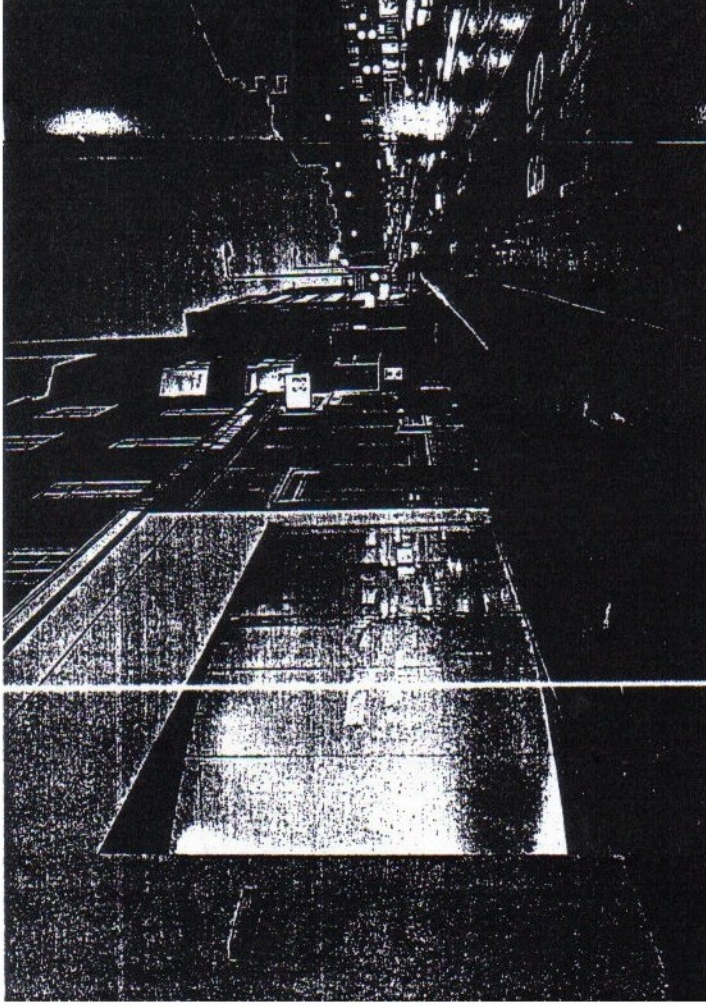


entorno era siempre menos importante que el hecho de que su trabajo envejeciera con dignidad.

La máxima concesión que estos arquitectos estaban dispuestos a hacer al entorno era la de una cierta neutralidad, aunque ello, en la mayoría de los casos, llevaba a una marcada falta de injerencia. Durante el período posmoderno, la neutralidad minimalista fue severamente criticada por su supuesta falta de significación, aunque ésta ignorase una calidad única de dicha arquitectura: su capacidad, mediante la abstracción total, para evocar un silencio ensordecedor. Bajo esta luz, la arquitectura moderna de Mies van der Rohe, por ejemplo, está avalada por un tremendo poder expresivo, comparable a las pinturas de expresionistas abstractos como Barnett Newman quien justamente impresionaba por sus limitados recursos.

Esta estética de "menos es más" ha gozado de un revival considerable en años recientes y la modernidad de posguerra puede contemplarse como relevante en la práctica actual del oficio y obliga a un análisis más cercano del vilipendiado estilo internacional.

Casualmente, el minimalismo actual es más puro que nunca gracias a las mejoras tecnológicas y de materiales. Este grado de pureza se halla tanto en la arquitectura extraordinariamente estética de gente como Tadao Ando, Wiel Arets y John Pawson, como en la gran simplicidad de la caja de cristal habitual hoy día y cuya forma es también más abstracta que nunca. La abstracción se erige en contraste radical con la extravagancia posmoderna y con la complejidad deconstruccionista que han constituido el marco estético referencial durante las pasadas dos décadas. Aunque la simplicidad no es estrictamente una reacción a la estética del exceso visual, ese aspecto tiene relevancia; la nueva abstracción es la expresión de una actitud fundamentalmente distinta hacia la arquitectura que cada vez se concibe menos como significativa y llena de simbología y más como un objeto neutral.



John Pawson, restaurante Wakaba, Londres, Gran Bretaña, 1987