

HANS I BELINGS

En arquitectura, la globalización se suele ver como un factor negativo a

SUPERMODERNISMO

la cabeza de los procesos de homogeneización y uniformización. Sin

Arquitectura en la era de la

embargo, en años recientes y bajo el influjo de la globalización, ha

globalización

empezado a surgir una nueva y sugestiva arquitectura en la que la

superficialidad y la neutralidad han adquirido una significación

especial.

6

GG

Hans Ibelings
Supermodernismo
Arquitectura en la
era de la
globalización

Editorial Gustavo Gili, S.A.

Podríamos decir del
supermodernismo
que es la cara de
una moneda cuyo
anverso representa
la posmodernidad:
el positivo de un
negativo.

Marc Augé

Los no lugares: espacios del anonimato; antropología sobre modernidad
(Barcelona, 1993)

9
13
33
55
129

143

Supermodernismo

Supermodernismo

Introducción
Posmodernismo
Movimiento moderno
Supermodernismo
Una perspectiva supermoderna

Créditos fotográficos

Índice

Introducción

8

Supermodernismo

Introducción

9

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

—especialmente en las áreas ricas del planeta— están 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 repercusión 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 deconstructivismo, 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, 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*, París, 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 fenómenos recientes 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

12

Supermodernismo
Posmodernismo

13

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 conceptos 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.

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 empobrecedor, 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 eclecticismo 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 arquitectónicamente explotable. Las revisiones y adiciones de ediciones más tardías sirvieron para presentar con mayor rigor el estilo posmoderno: un estilo historizante de

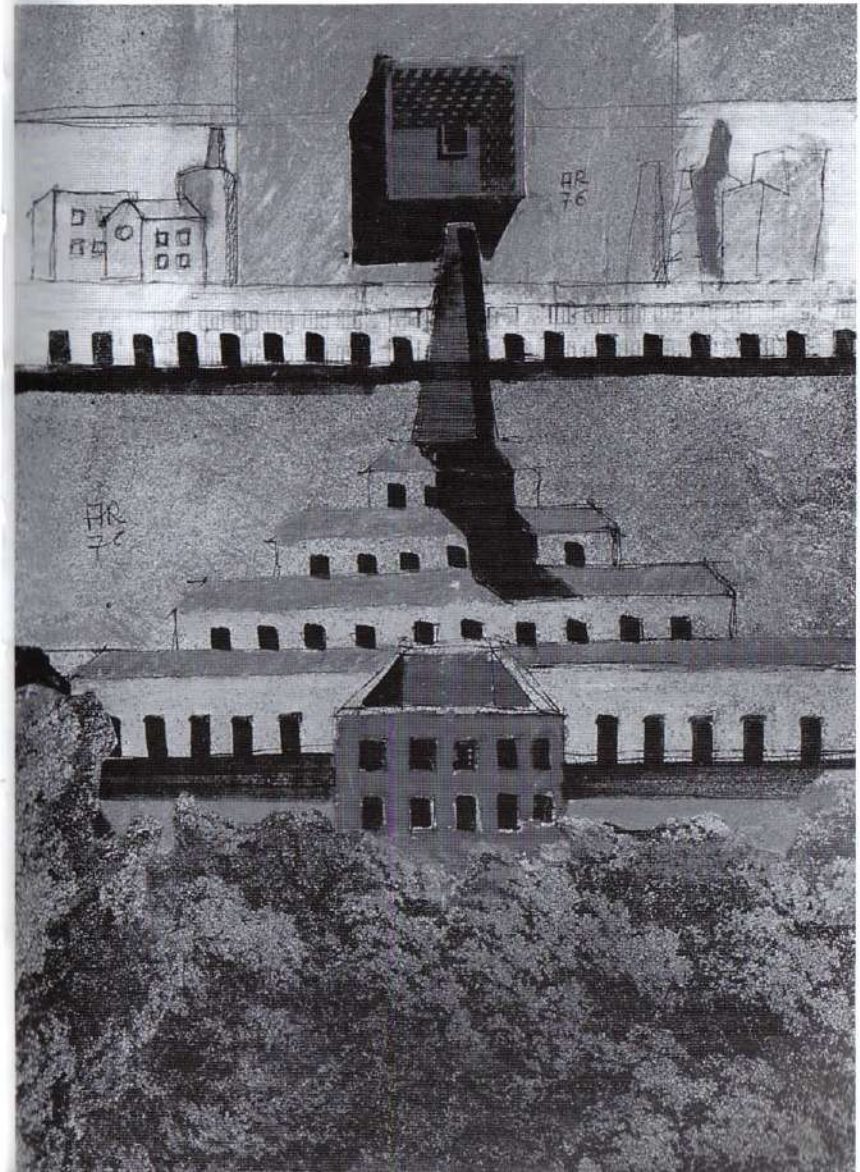
inspiración clásica, embellecido profusamente con motivos figurativos y ornamentos simbólicos de fácil comprensión.

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, podía 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 diseñadas 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 cabía atribuirla a una devaluación de la religión o a la revalorización del sistema de calefacción central.

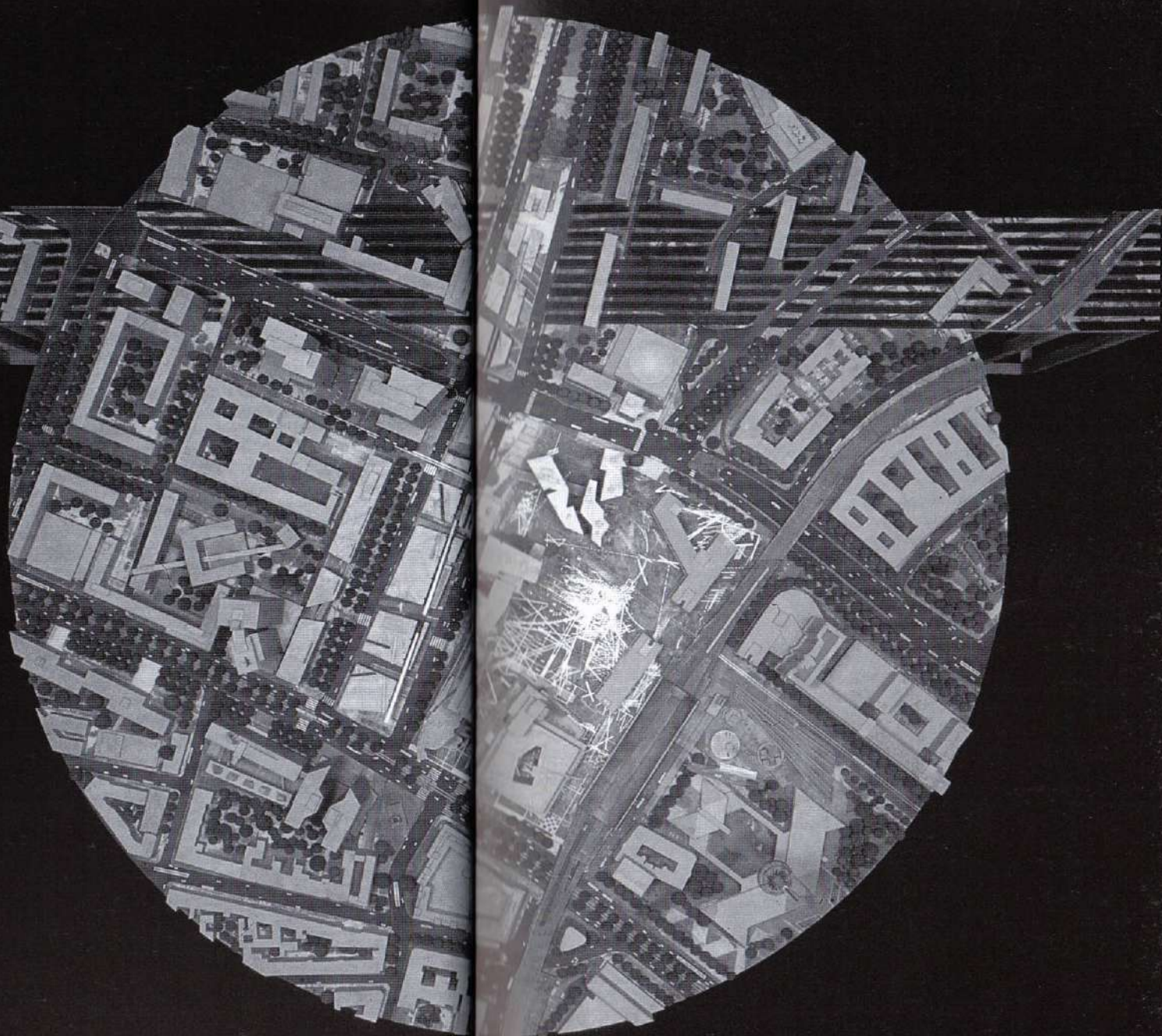
Jencks no fue el único en arremeter contra la abstracción del movimiento moderno por su aparente incapacidad para procurar un mensaje simbólico. Durante los años setenta y ochenta se hizo habitual describir la arquitectura moderna como inexpresiva y plana, por cuanto ajena a la complejidad y las contradicciones,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



Supermodernismo



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 endogámico 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 de que un edificio debía encajar en su contexto y –citando 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 palabrería 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 demolían, 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,

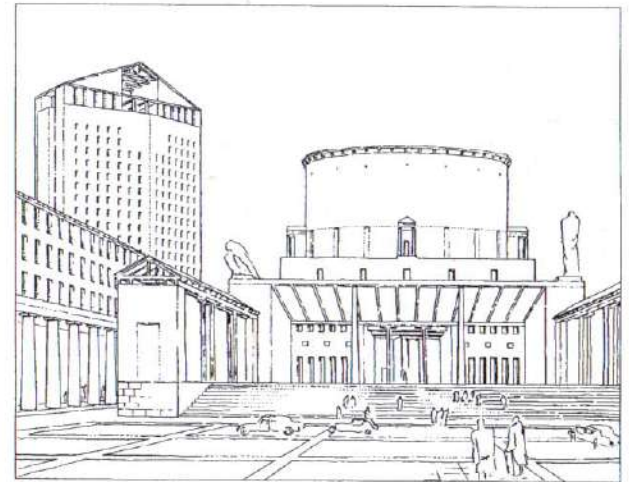
monumentos, barrios y ciudades harían la función del apuntador no sólo para ciertos individuos sino para comunidades enteras. Aldo Rossi estructuró dicho punto de vista en *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona, 1971), libro que en los años ochenta, y tras ser traducido, pudo contemplarse retrospectivamente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



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

Posmodernismo

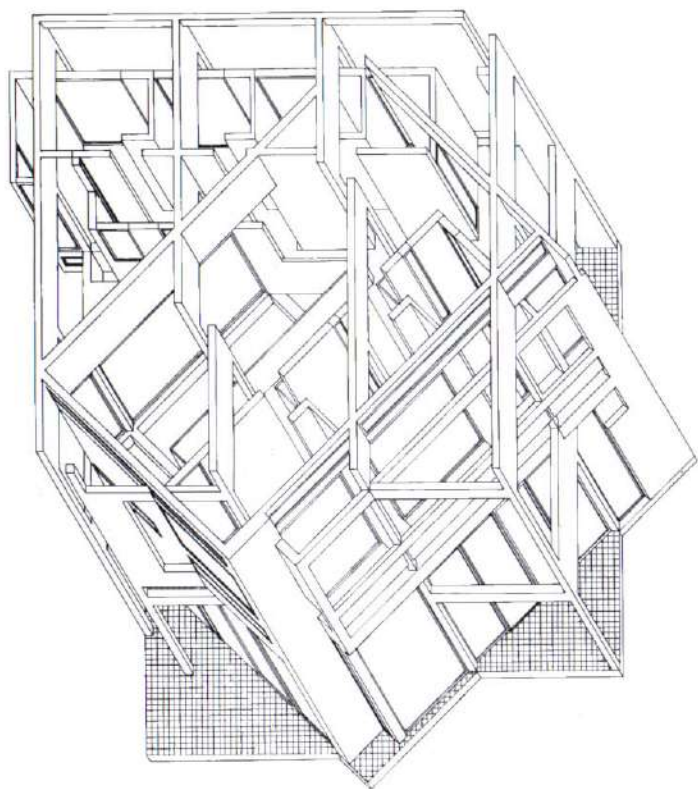
21



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



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

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 remitían la legitimidad de sus obras a ámbitos no arquitectónicos, de los cuales saben seguramente menos que de arquitectura. Para muchos profesionales, las perspectivas filosóficas constituían 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

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.

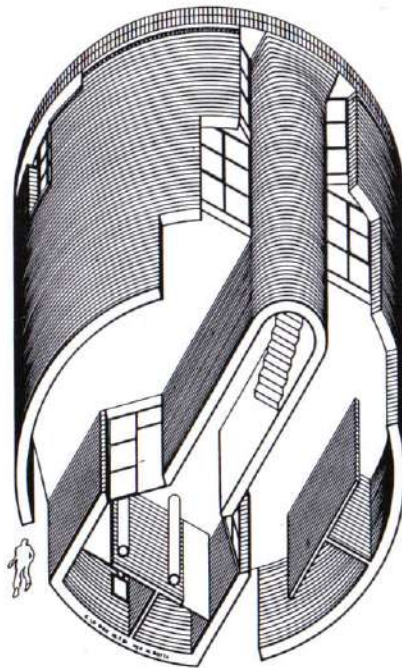
Una de las principales actividades de la filosofía posmoderna fueron los variados intentos de dismantelar la mentalidad moderna, intentos en los que se obviaban conquistas de la modernidad tales como el progreso, la objetividad y la originalidad. El punto de partida para tal empeño era la convicción 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 metadiscursos 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 como 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 manierista 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 particulares, 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, constituía 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 agarrotan la libre expresión del individuo. El deconstructivismo —mucho más que el posmodernismo, cuya cara populista era capaz de atraer al ciudadano común— es 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

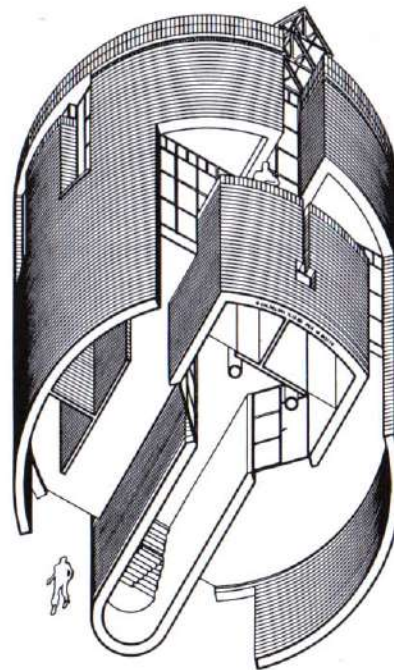
importante que las contribuciones arquitectónicas puntuales y la resolución de los incontables problemas prácticos a que se enfrentan los proyectos. Es justamente este universo el que ha convertido a arquitectos como Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi y Lebbeus Woods en una suerte de estrellas 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, aficiones 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



Posmodernismo
o supermodernismo

27



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

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

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 La Haya se ha visto agasajada por el trabajo 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 Mario

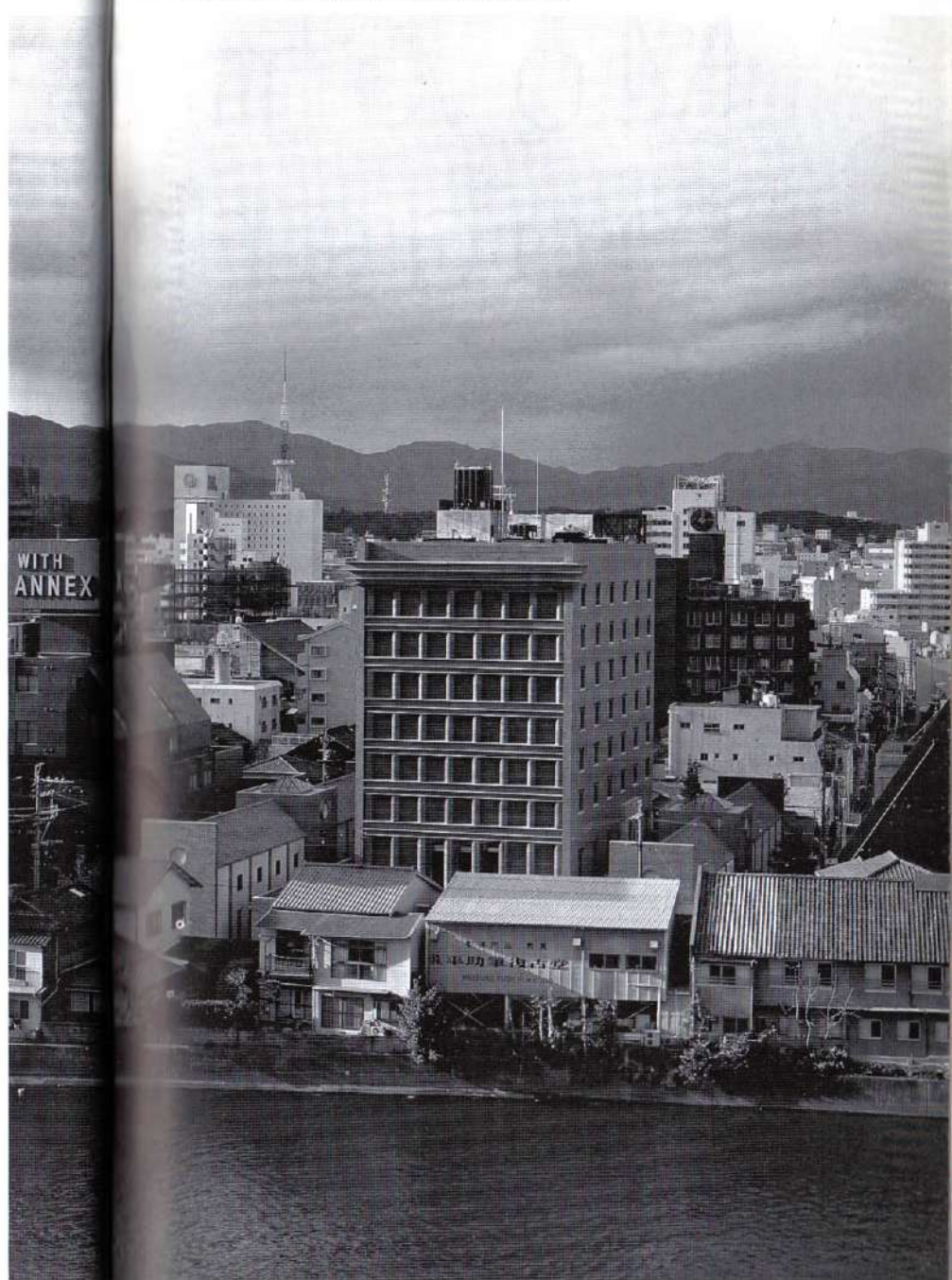


Frank O. Gehry & Associates, edificio de Nationale Nederlanden, Praga, República Checa, 1991-1996

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,

contexto o idiosincrasia local— ha sido relegado a un segundo plano. Su mérito fue descubierto como reacción a la 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.

Aldo Rossi, Hotel Il Palazzo, Fukuoka, Japón, 1987



Movimiento moderno

32

Movimiento moderno
Supermodernismo

33

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 villipendiada 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. 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 aparecía 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 difusión 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 *jet* de aerolínea, al tiempo que las comunicaciones internacionales, fax y correo electrónico resultan fenómenos cotidianos. Mentalmente, las fronteras y zonas horarias ya no son una barrera para ningún tipo

de intercambio. De 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 ubicua arquitectura 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

Supermodernismo



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

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 veloz emergencia de una convención sobre la que debía modelarse la apariencia de un hotel de lujo. Resultaba

igualmente importante el hecho de que esta uniformidad, a veces matizada por algún guiño local, procurase a los ejecutivos internacionales y nómadas acomodados un refugio familiar frente al dinámico 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 desplegado 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 Rewell y Keyo Petäjä, Hotel Palace, Helsinki, Finlandia, 1952





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



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

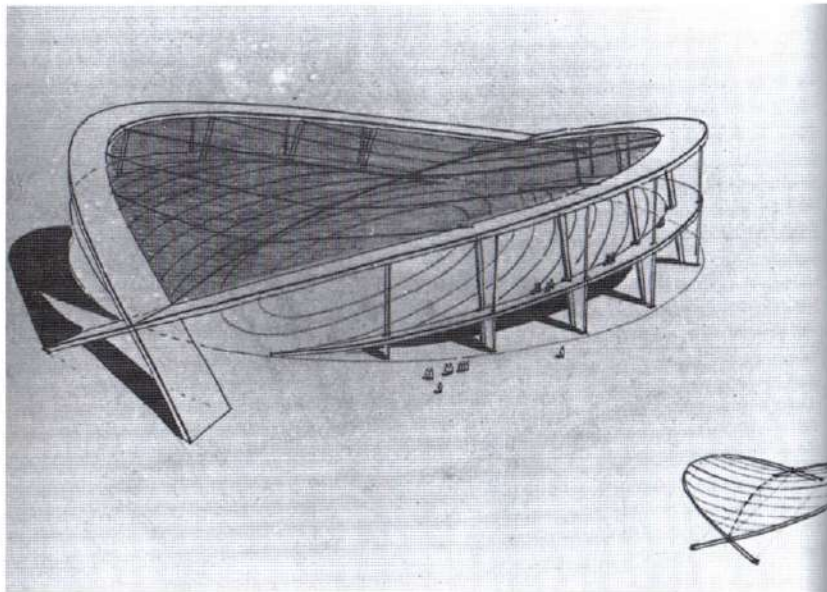


la velocidad de desarrollo de países del primero, segundo y tercer mundos decrecían y que la prosperidad estaba a la vuelta de la esquina para todos, sino también que los acontecimientos estaban ocurriendo de manera más o menos simultánea en todo el planeta. En las décadas de los años cincuenta y sesenta, 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 "aldea 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,

Kenzo Tange, estadio olímpico, Tokio, Japón, 1960-1964.



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

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 en 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 liviandad, 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 predecesor 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.

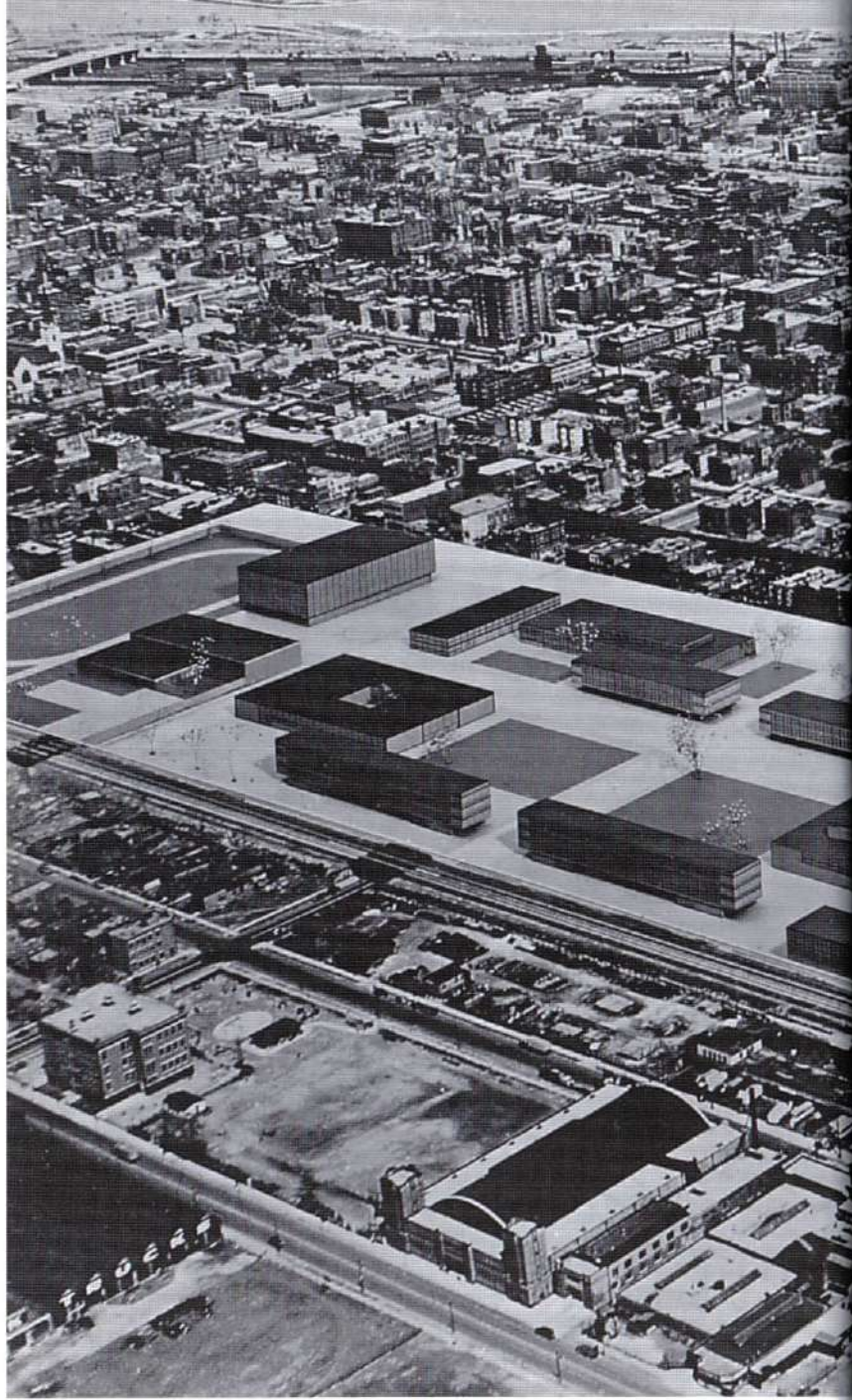
Esta fascinación por la ingeniería de las instalaciones durante los años setenta, sirvió para mantener en vida la moderna tradición de innovación tecnológica, que iba a florecer de manera exuberante al final de aquellos años con el movimiento *high-tech*. En la corriente *high-tech*, el interés por la 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 posmodernidad, 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



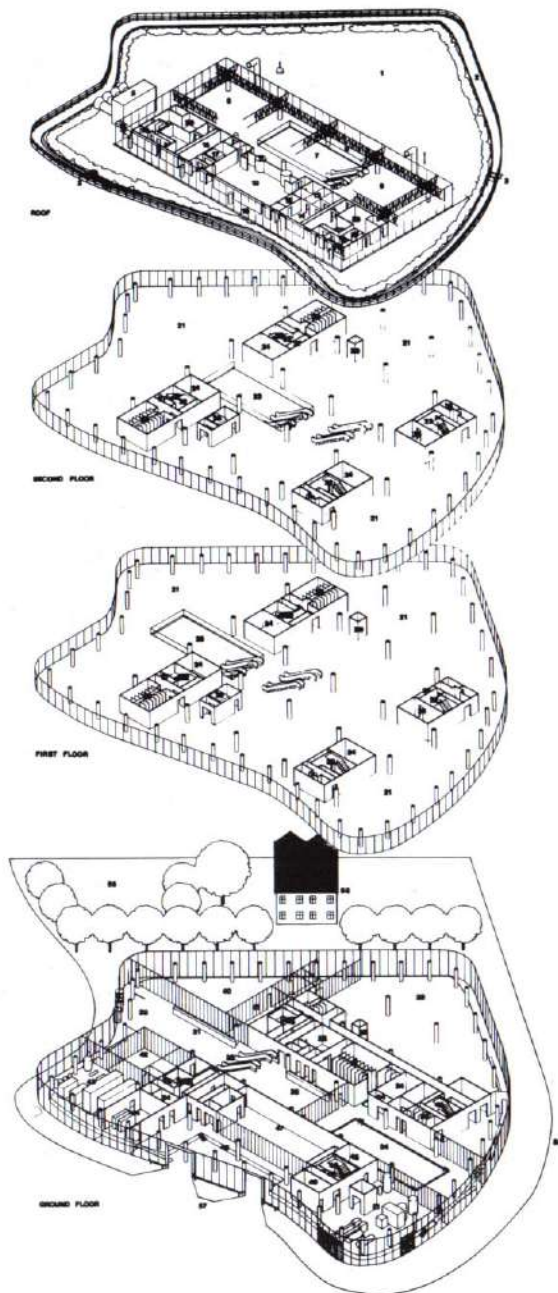
Staffan Berglund, villa Spies, Torö, Suecia, 1967-1969

poseía: la dimensión simbólica. Más que verlo por lo que era —nueva tecnología—, el *high-tech* se veía 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.

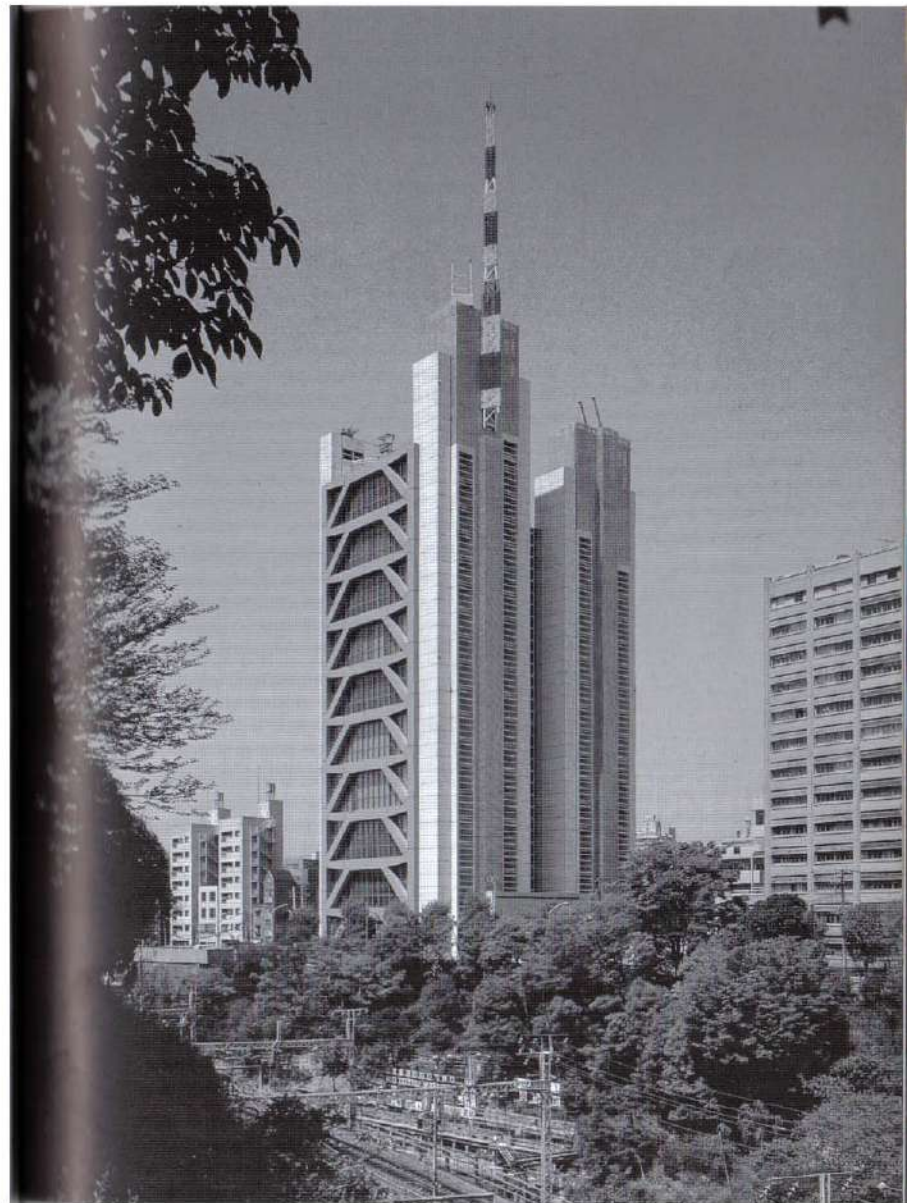
Otra tendencia moderna mantenida en vida por el *high-tech* es lo que, desde una perspectiva posmoderna, podría ser visto como una falta de interés por cualquier tipo de contemporización con el entorno. En estos términos Diane Ghirardo criticaba recientemente en *Architecture After Modernism* (Londres, 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 subyacía 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, sede de Willis, Faber & Dumas, Ipswich, Gran Bretaña, 1970-1975



Norman Foster, Century Tower, Tokio, Japón, 1991



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

eminentemente sensible, ya que la armonía con el 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 impresiona 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 deconstructivista 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 signifiante y llena de simbología y más como un objeto neutral.



H.A. Maaskant, edificio de oficinas Tomado, Dordrecht, Holanda, 1964

Supermodernismo

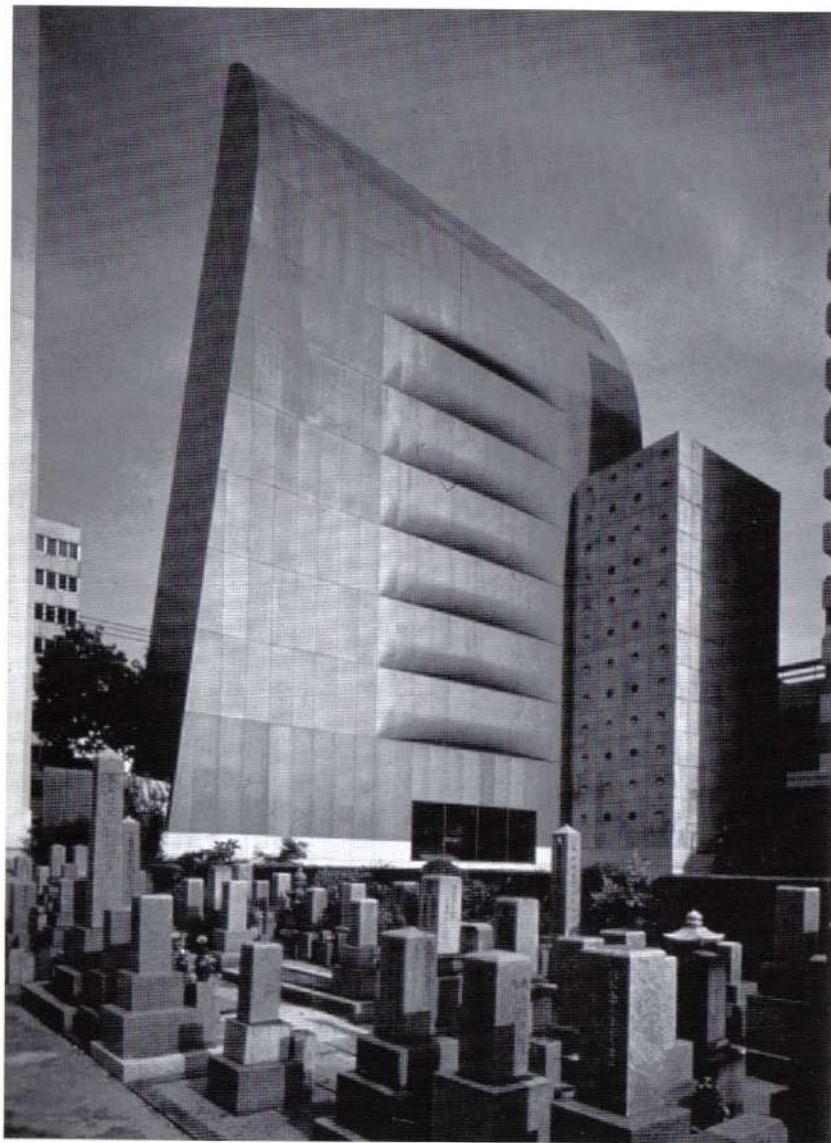
54

Supermodernismo

55

En 1988, una exposición en el MoMA de Nueva York lanzó al deconstructivismo como la última tendencia arquitectónica. Desde la exposición *Modern Architecture* que tuvo lugar en el mismo museo en 1932, cada una de las exposiciones dedicadas por el MoMA a un nuevo grupo o movimiento ha sido interpretada como una señal de reconocimiento oficial que confirmaba la significación de dicho movimiento. El hecho de que Philip Johnson, casi treinta años después de su primera exposición de éxito, estuviera involucrado en la exposición del deconstructivismo reforzaba la idea de que algo estaba ocurriendo. Visto en retrospectiva, el deconstructivismo estaba destinado a una vida breve. Ese declive ya empezó tras la declaración de varios arquitectos incluidos en la exposición de que no querían ser "catalogados" en ella e incluso las reverberaciones exhaladas por la misma iban a extinguirse pronto. Inicialmente, el deconstructivismo recibió una gran atención en publicaciones como *Architectural Design*, que durante algunos años llenó sus páginas de proyectos e interpretaciones deconstructivistas. Pero la arquitectura que hoy día sigue pudiendo considerarse deconstructivista es un bien escaso y la palabra ya casi está fuera de circulación. El gurú del deconstructivismo, el filósofo francés Jacques Derrida, está ahora en un proceso de popularidad menguante, tal como la conferencia *Anyhow* en Rotterdam (1997), al obviar el nombre del pensador galo, dejó dolorosamente patente.

La pretensión de que la exposición *Deconstructivist Architecture* iba a cambiar el curso de la historia arquitectónica quedó en nada. Probablemente, este hecho ha reconfortado a la gente en el sentido de no atribuir excesiva importancia a ninguna otra exposición arquitectónica del MoMA. Quizás esto explique en parte que una reciente, aunque menos publicitada, exposición de dicho museo, *Light Construction* de Terence Riley (1995),



Phillipe Starck, edificio Baron Vert, Osaka, Japón, 1990-1992

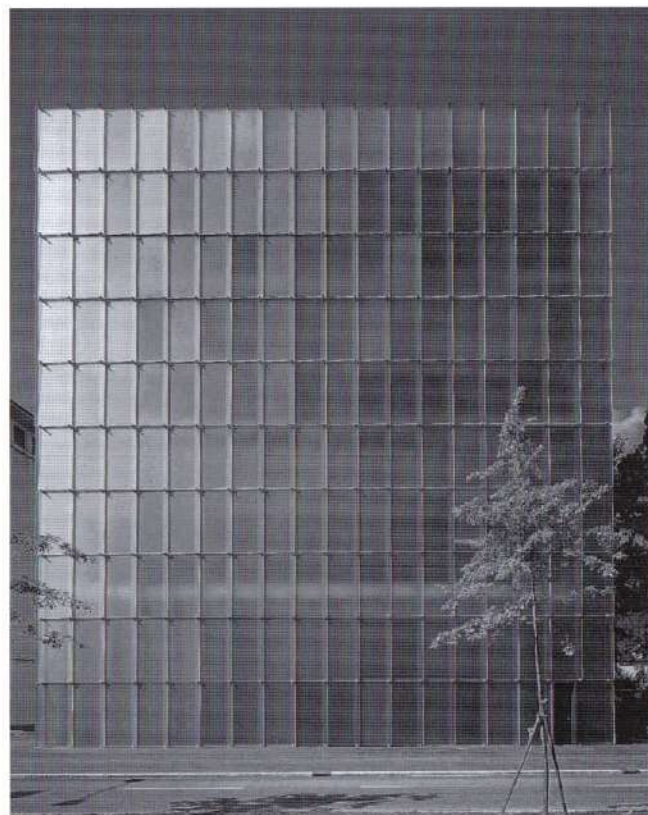
haya atraído tan escasa atención, a pesar de que en la introducción del catálogo de la exposición destaca los vínculos existentes entre la arquitectura moderna y la *Light Architecture*. Sin embargo, la idea que sustenta esta muestra es mucho más provocativa que la tentativa anterior por garantizar al deconstructivismo un *estatus* del que ya había gozado durante cierto tiempo.

Light Construction recorre la ligereza y transparencia de la arquitectura contemporánea. Edificios acristalados, transparentes y translúcidos surgen en todas partes, desde Japón y Estados Unidos a España y Suiza. Tan característico al menos como su apariencia efímera es el hecho de que estas estructuras no son casi nunca fruto de consideraciones formales: "En abierto contraste con la importancia terminal otorgada a la forma arquitectónica, tanto en la posmodernidad historicista como en el deconstructivismo, muchas de estas obras exhiben una notable falta de preocupación, sino declarada antipatía, por las consideraciones formales. De hecho, muchos de estos proyectos podrían ser descritos por una fórmula tan simple como "volumen rectangular". Riley considera el relegamiento de las preocupaciones formales como parte de la "nueva sensibilidad arquitectónica" que *Light Construction* intenta delinear. Y no se trata del único en haber percibido tales cambios. Un libro publicado en Italia ese mismo año, *Architettura in superficie: materiali, figure e tecnologie delle nuove facciate urbane* (Roma, 1995) de Daniela Colafranceschi, estaba ya dedicado a las nuevas fachadas suaves, transparentes o translúcidas.

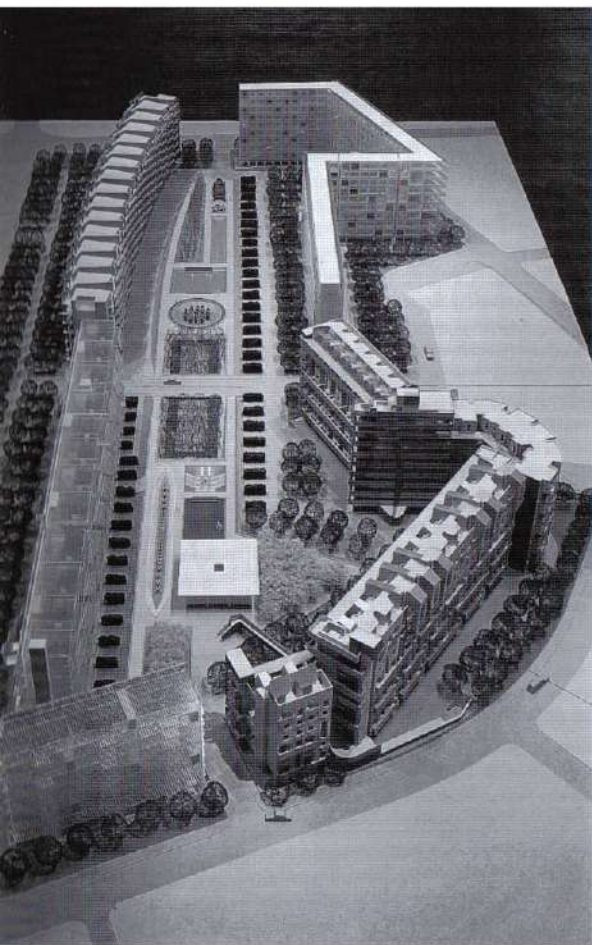
De manera casi simultánea otro libro, *Monolithic Architecture* (Nueva York, 1995) de Rodolfo Machado y Rodolphe el-Khoury, describía la nueva tendencia expresada por edificios que parecían hechos de una sola pieza, edificios con capacidad para "ser enormemente elocuentes con medios formales muy limitados". En la mayoría de los casos se trata de imponentes estructuras sólidas, aunque ocasionalmente sean construcciones ligeras y transparentes, algunas de las cuales ya se incluían en la selección de Riley.



Toyo Ito, edificio ITM, Matsuyama, Japón, 1993



Peter Zumthor, Kunsthaus Bregenz, Austria, 1991-1996



Kazuyo Sejima & Associates, Gifu Kitagata viviendas, Motosu, Japón, 1994-1999



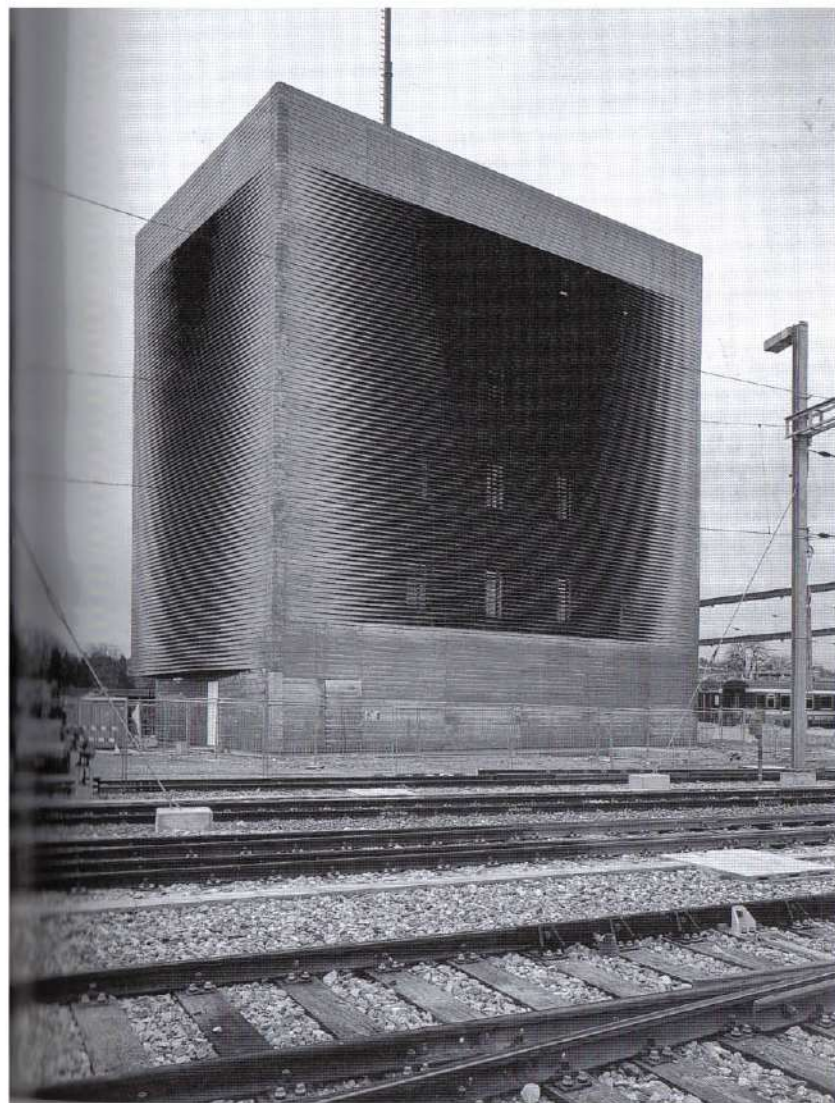
Kazuyo Sejima & Associates, Residencia para mujeres Saishunkan Solyaku, Kumamoto, Japón, 1991

Un año más tarde, Vittorio Savi y Josep M^a Montaner publicaron *Less is More: Minimalismo en Arquitectura y otras artes* (Barcelona, 1996), otro libro con muchos elementos en común con la selección de Riley. Este libro (y exposición) tratan sobre el minimalismo estético que ha ido ganando relevancia desde principios de los años noventa y lo colocan en el contexto de las artes visuales y la historia de la arquitectura. Se centra también en la arquitectura abstracta que no hace referencia a nada fuera de la propia arquitectura, a la vez que dedica gran atención a la reducción formal.

En las cuatro publicaciones mencionadas aparecen temas similares y se concentran los mismos despachos de arquitectura (representados a menudo por los mismos edificios): Jean Nouvel, Dominique Perrault, Philippe Starck, Rem Koolhaas, Toyo Ito y Herzog & De Meuron. Las chocantes similitudes sugieren que los cuatro libros están enfrascados en la elucidación de diferentes aspectos del mismo fenómeno arquitectónico y la misma sensibilidad, que podría quizá denominarse "supermodernismo".

Esta sensibilidad se manifiesta no sólo en la transparencia y ligereza de las suaves fachadas de Riley y Colafranceschi, en el monolito de Machado y el-Khoury y en el minimalismo de Savi y Montaner. En términos más genéricos, puede caracterizarse como una sensibilidad hacia lo neutral, indefinido, implícito, cualidades que no se limitan a la substancia arquitectónica y que hallan también una poderosa expresión en una nueva sensibilidad espacial, aspecto que recibe poca atención en dichos libros. Los cambios espaciales son un factor crucial en la arquitectura reciente. Una vez superada la espacialidad rigurosamente definida de la posmodernidad y el deconstructivismo, parece como si el viejo ideal del espacio ilimitado no sea ya aquel peligroso espacio salvaje o el vacío aterrador, sino más bien un vacío bajo control, ya que si algo caracteriza esta tendencia es el control total. El espacio indefinido no es la nada sino un contenedor seguro, un cascarón flexible.

Desde la perspectiva de la historia del arte, el hecho de que conceptos como indefinición, ilimitación



Herzog & De Meuron, Central de Control Ferroviario 4, Basilea, Suiza, 1994-1997

y neutralidad estén en alza puede leerse como una reacción a la tendencia dominante del precedente período posmoderno. Sin embargo, es posible mirar más allá de la arquitectura para dar con una explicación de los cambios acaecidos en el ámbito arquitectónico. El primer factor a considerar es el cúmulo de fenómenos conocidos como "globalización". De manera inevitable, las telecomunicaciones, los medios de comunicación y la creciente movilidad, que han desempeñado un papel preponderante en el proceso de globalización, afectan igualmente a la planificación urbanística y arquitectónica, en la medida en que cambian nuestra experiencia del tiempo y –sobre todo– del espacio. A pesar de que causa y efecto se han visto inextricablemente enmarañados en las discusiones acerca de la globalización, hasta el punto de que resulta difícil decir exactamente cuáles son sus efectos, el intercambio internacional y la emergencia de redes mundiales en un efímero ciberespacio indudablemente, han cambiado nuestra percepción del mundo. Como consecuencia, el mundo –principalmente, para los habitantes del hemisferio norte– se ha hecho más pequeño y, al mismo tiempo, más grande. Más pequeño porque todo está, si no en realidad sí electrónicamente, mucho más cerca; más grande porque gracias a las telecomunicaciones, a la marea de información y la movilidad siempre creciente, nuevas partes del planeta nos resultan familiares. Es fácil predecir que la movilidad seguirá incrementándose mientras la prosperidad continúe, pues ésta es su motor más importante, tal como se desprende de un estudio citado recientemente en el número extra sobre el transporte de *Scientific American* (octubre, 1997). Parece que en todo el mundo, la movilidad varía en proporción a los ingresos –más allá de cuales sean los medios de transporte o el nivel de ingresos– a un índice de un kilómetro por dólar. A pesar de que el radio de acción individual continúa expandiéndose como resultado de dicha movilidad, el propio espacio se va reduciendo a una zona recorrida; un intervalo en un movimiento continuo interrumpido, como máximo, por una breve parada. Casi nadie tiene un criterio definido acerca de

esta área de tránsito intermedia y la mayoría parece indiferente a la apariencia que ésta pueda tener y la acepta como inevitable, como algo sobre lo que resulta innecesario o inútil tener o formular una opinión cimentada estéticamente. Ahí yace la paradoja de este mundo en expansión, pues si bien el área designada como territorio familiar es mayor que nunca, la gente encuentra al mundo más carente de significado, ya que grandes porciones del mundo conocido son sólo familiares a través de una visita fugaz y no constituyen un "lugar" –por emplear un viejo término estructuralista– por el que la gente pueda sentir alguna afinidad, donde pueda sentirse en casa o encontrarse con otra gente, más que verse dirigida por azar.

La falta de significado del entorno arquitectónico, o mejor dicho, la experiencia de dicha falta de significado, es uno de los temas del libro de Marc Augé *Los no lugares: espacios del anonimato; antropología sobre modernidad* (Barcelona, 1993). El libro hace hincapié en la diferencia entre lugar y espacio, definiendo antropológicamente el lugar como un área que ha adquirido significado a partir de actividades humanas que se dan en el mismo. La aseveración de Augé señala que en el sentido antropológico clásico, una proporción creciente de espacio carece de significado porque nadie siente ningún apego por él. El ensayista percibe este fenómeno como una de las tres formas de la abundancia que caracterizan lo que el mismo llama la condición supermoderna: abundancia de espacio, abundancia de signos (el bombardeo ubicuo de información) y "abundancia de individualización". Este tercer factor es también de gran relevancia para la arquitectura porque la individualización radical afecta el uso de espacios públicos y semipúblicos, cuando éstos son vistos menos como espacio social que como un área que cada persona explota de manera individual.

Augé designa como "no lugares" aquellos sitios por los cuales nadie siente un apego particular y que no funcionan como puntos de encuentro a la manera tradicional. Según Augé, al mundo lo conforman cada vez los tales "no lugares", que resultan

particularmente comunes en el ámbito del transporte y del consumo. Aeropuertos, hoteles, supermercados, centros comerciales, peajes y demás son lugares en los que la gente pasa un lapso variable, pero cuya función no resulta parangonable con la que pueda ejercer, por ejemplo, la plaza del pueblo como centro social de la comunidad. El grupo de personas que quieren utilizar los centros comerciales, supermercados y vestíbulos de estación como espacios públicos tradicionales son en su mayoría mendigos, alcohólicos y drogadictos, gente cuyas costumbres gozan de poca predicación y que no suelen ser toleradas en ámbitos cada vez más sometidos a rigurosa vigilancia: menos por guardas que por cámaras de vídeo que, junto a la gran variedad de tarjetas y códigos magnéticos, parecen hacer sobranter la presencia de personal de carne y hueso. En pocas palabras, el espacio público ha pasado de ser un lugar de encuentro, corazón de la vida social, a ámbito de estricta regulación donde todo individuo se siente seguro y da por garantizada dicha seguridad. No se trata de un control social sino de vigilancia por parte de terceros que deben asegurar al individuo y aliviarle de la obligación de tener que tomar precauciones por ello.

Los "no lugares" de Augé parecen surgir en todas partes totalmente idénticos. En todo el mundo, esos supermercados, centros comerciales, hoteles y aeropuertos han adoptado una misma forma reconocible que les concede un rasgo de familiaridad. A pesar de que Augé no emplea jamás la palabra, estos "no lugares" pueden percibirse como señales manifiestas de la era de la globalización.

GLOBALIZACIÓN

La investigación más exhaustiva acerca de la globalización ha sido llevada a cabo por sociólogos.* Los resultados son tan variados como la propia interpretación del concepto. Para empezar, algún sociólogo ha llegado a cuestionar la misma existencia de la llamada globalización preguntándose si no se trata, en el clásico sentido marxista, de una ideología. Bajo una luz parecida se plantea la idea de que la globalización es un fenómeno que viene de muy

antiguo y que, como mucho, hoy día no ha hecho más que adquirir una notable prominencia en nuestra mente. Incluso los que afirman reconocer una verdadera globalización *de facto* como fenómeno típicamente contemporáneo, discuten sobre sus posibles efectos. De hecho, ni siquiera hay consenso a la hora de decidir si se trata de una condición o una consecuencia de los procesos de modernización. Por extensión, tampoco hay acuerdo sobre si considerarla vinculada con el movimiento moderno, el posmodernismo o el supermodernismo. Se produce otra diferencia substancial al discutir sus efectos, que algunos ven como altamente homogéneos y otros como crecientemente heterogéneos. Una tercera postura es la de los que perciben una "globalización", arguyendo ante todo que el verdadero proceso de globalización sirve para enfatizar lo específico, local y genuino. Finalmente, en el extremo más radical, está la idea de que los efectos de la globalización cristalizan en un área híbrida, mestiza, que conduce al sincretismo multicultural.

Las pruebas de todos estos efectos contradictorios pueden hallarse en el entorno arquitectónico. Pero aunque hoy día sea posible destacar la naturaleza multicultural, multiforme de las áreas urbanas en todo el mundo como una señal de creciente heterogeneidad, los argumentos más sólidos parecen favorecer al partido de la homogeneidad. La presencia por todo el planeta de cadenas de negocios y restaurantes de comida rápida, así como de anuncios para bienes de consumo disponibles en las cuatro esquinas del globo, de Sony a Marlboro y Nike, son las manifestaciones más obvias de esta homogeneización. Pero existen muchos otros indicios. Uno es el hecho de que las ciudades y aglomeraciones urbanas de todo el mundo han desarrollado evoluciones y perfiles similares. No importa a donde dirijamos la vista, siempre parece haber centros urbanos nutridos de rascacielos, unas afueras de tipo residencial, periferias urbanas recorridas por autovías y polígonos de negocios. Y en todas partes, la arquitectura explotada con estos fines asume un cierto grado de inexpressividad. La tendencia aparece más clara que en ninguna otra parte en las ciudades asiáticas, objeto de



Michael Graves, edificio Portland, Portland, EEUU, 1980

numerosos reportajes recientes en publicaciones del oficio que describen, con una mezcla de sorpresa y admiración, el desarrollo frenético de ciudades como Seul y Shanghai.

En todo el hemisferio norte, esta marea de estructuras anodinas está mechada con obras de la *jet set* arquitectónica, buena parte de cuya obra se lleva a cabo hoy día fuera de sus fronteras nacionales. Se trata de una *jet set* enormemente dilatada. Los arquitectos extranjeros con encargos en Holanda se cuentan ya por docenas, de Philip Johnson a Diener & Diener y de Fumihiko Maki a Charles Vandenhoove. Sus edificios se yerguen como hitos en este mar de uniformidad, aunque esa misma singularidad cree un cierto desajuste, sobre todo cuando deliberadamente se ofrecen como alternativa a la atonía circundante, tal como Rem Koolhaas apuntó en '*Globalization*' refiriéndose a la obra de Michael Graves (S,M,L,XL, Nueva York/Rotterdam, 1995): "Además de Florida, en Japón existe un 'Planeta Michael Graves' entero: más de 40 proyectos, desde rascacielos a ayuntamientos en pequeñas poblaciones, mecanismos miméticos para una cultura ajena a las fuentes iniciales, señales tardías de un ámbito público que nunca tuvieron y jamás tendrán; Roma importada a Japón vía Nueva Jersey, el derrumbamiento literal del tiempo y el espacio".

Hablar de un derrumbamiento del tiempo y el espacio a raíz del trabajo de Graves es quizás un signo de dramatización excesiva, pero más allá de la exageración queda una idea que hoy está generalmente aceptada: todo parece poder suceder en todas partes, incluso simultáneamente. Durante largo tiempo, este fenómeno, por el cual nada está vinculado a ningún lugar en concreto ha sido un axioma económico que ahora empieza a manifestarse en la arquitectura. El mismo edificio, con unos pocos ajustes relativos al emplazamiento, puede erigirse en cualquier parte. Sería interesante saber hasta qué punto la emergencia de la idea de que todo puede estar en todas partes está vinculada al despliegue de esta *jet set* arquitectónica, que observa con sus propios ojos la presencia de las mismas cosas por todas partes y sabe a partir de su práctica

internacional que el mismo edificio puede construirse en cualquier lugar.

AUTENTICIDAD

La constatación de que, teóricamente, todo puede erigirse en cualquier lugar mina el dogma posmoderno de que la arquitectura debe mantener siempre una relación única y auténtica con el contexto. El dogma resultaba irreal en la medida en que gran parte de la arquitectura posmoderna, vista retrospectivamente, no dista mucho de la arquitectura *Ersatz* que recibió un varapalo considerable en el ensayo de Charles Jencks *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (Barcelona, 1980). A menudo, lo que la posmodernidad ofrecía no iba más allá de una historización ornamental, bien

70



Charles Moore, Piazza d'Italia, Nueva Orleans, EEUU, 1975-1978

fuera en el complejo de oficinas realizado por Quinlan Terry, en Richmond; la Piazza d'Italia de Charles Moore, en Nueva Orleans; los famosos complejos de Ricardo Bofill, en las *villes nouvelles* de París (Marné-la-Vallée y St. Quentin-en-Yvelines) o algún otro conjunto posmoderno con columnas y frontones: todos estos proyectos están deliberadamente concebidos como expresiones de autenticidad, identidad y significado, las mismas cualidades que miles de turistas buscan en vano hoy en día. Una identidad artificial parecida, proyectada como representación de la seguridad propia de la "América provincial" puede



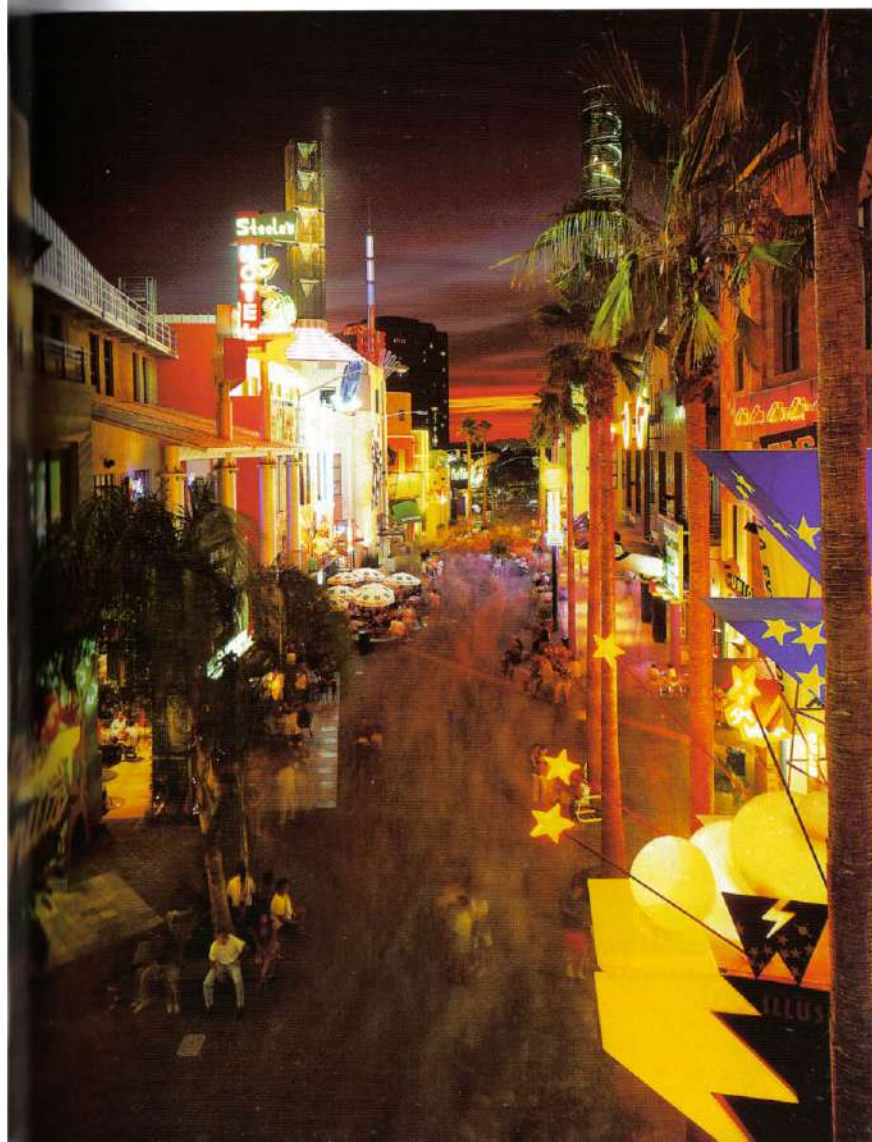
The Jerde Partnership, Universal CityWalk, Los Angeles, EEUU, 1990-1993

hallarse en Seaside y en el gran proyecto triunfal del Nuevo Urbanismo en Estados Unidos: Celebration. Esta ciudad-jardín, de 20.000 habitantes, está siendo construida en Florida por Disney, que ha cambiado temporalmente sus negocios de animación para convertirse en promotor inmobiliario. Aunque no sea nada extraordinario para la compañía que alcanzó la excelencia empresarial con los dibujos animados, este vuelco precursor ha causado pocas reacciones a pesar de albergar motivos consistentes para provocar otro estallido de pesimismo cultural vinculado a la "disneyficación" del mundo.

Celebration supone la revisitación del ideal suburbial americano en una modalidad que jamás existió –salvo quizás en las películas de los dorados años cincuenta y sesenta–, pero que sorprende a todos por la familiaridad que desprende. La versión corregida que contiene las mejores cualidades del suburbio americano pertenece a la misma categoría que el aséptico CityWalk, el parque temático de los estudios Universal en el que todas las atracciones de Los Ángeles se congregan en un mismo emplazamiento. Corre el rumor de que, entre la población local, este Los Ángeles artificial es más popular que el propio original.

El mismo método de compresión aparece desplegado en una de las últimas instalaciones de Las Vegas, el hotel-casino New York, donde el Empire State, el Chrysler y otros famosos edificios y estructuras de la gran manzana han sido recreados a una escala 1:3 y situados uno junto al otro. El método de compresión se ha explotado en otras partes de la capital del juego: en la cobertura de la parte más vieja de la ciudad, Fremont Street, diseñada al igual que CityWalk por The Jerde. El cubrimiento de Fremont Street la ha convertido en una sucesión de casinos en el seno de una sola unidad espacial. Las fachadas profusamente iluminadas configuran un decorado bastante homogéneo que cristaliza en los préstamos barrocos del centro comercial anexo al Caesar's Palace. La única diferencia entre Fremont Street cubierta y todos esos hoteles-casino que se remiten al futuro (Stardust), al pasado (Luxor, Excalibur) y a lugares exóticos de la literatura (Treasure Island), es

The Jerde Partnership, Universal CityWalk, Los Angeles, EEUU, 1990-1993





Gaskin & Bezanski, Hotel-Casino New York New York, Las Vegas, EEUU, 1995-1997

75



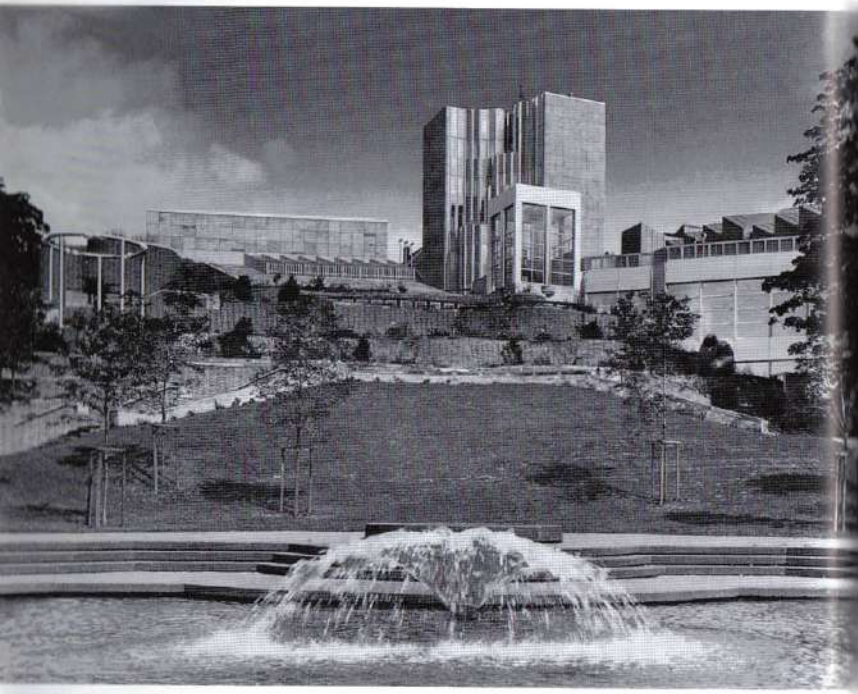
The Jerde Partnership, Canal City Hakata, Fukuoka, Japón, 1996



The Jerde Partnership, Fremont Street Experience, Las Vegas, EEUU, 1995

que el tema de la redecorada calle Fremont es la propia Las Vegas.

Los casinos temáticos de Las Vegas, un parque temático como CityWalk o una ciudad jardín como Celebration, plantean inevitablemente la cuestión de qué se considera o no arquitectura en el panorama actual. Por una parte, dado su simbolismo universalmente accesible se satisface el requisito posmoderno de inteligibilidad. Por otra, estos



Hans Hollein, Städtisches Museum am Abteiberg, Mönchengladbach, Alemania, 1983

complejos pecan contra otro dogma moral posmoderno: la sensibilidad hacia el contexto. Dentro de sus propios límites, tanto Celebration como los casinos de Las Vegas y CityWalk, están dotados de coherencia, una lógica interna, pero exteriormente conforman construcciones independientes de un entorno arquitectónico con el que, de hecho, tienen poco que ver. CityWalk es un eco de Los Ángeles, la ciudad donde se encuentra, pero también podría estar fácilmente ubicada a cien o mil kilómetros de distancia. La calle Fremont cubierta podría ser un

hotel temático de Reno, Atlantic City o cualquier otra ciudad-casino de EEUU, y un nuevo Celebration podría erigirse en cualquier otro entorno residencial suburbano del mismo país. Esta autonomía es válida para la mayor parte de la arquitectura y el urbanismo actuales, y no sólo en EEUU. Estos lugares están surgiendo por todas partes, convirtiendo a las ciudades y áreas urbanizadas en una sucesión de mundos autónomos que tienen poco que ver con su entorno.

AEROPUERTO

En ningún otro ámbito se da de manera más acentuada este proceso de formación de lugares como en el de la arquitectura de aeropuertos. En todo el mundo, los grandes aeropuertos están creciendo a manera de megaestructuras polifacéticas que no sólo ofrecen espacio para más terminales, hangares y *fingers*, sino que albergan un número creciente de instalaciones que poco tiene que ver con la aviación y el transporte. En muchos casos, estas funciones contribuyen en mayor manera a la rentabilidad del aeropuerto que las estrictamente relacionadas con el transporte aéreo.

En los años noventa, los aeropuertos representan lo que fueron los museos en la posmoderna década de los años ochenta: el foro donde convergen numerosos temas de actualidad y tienen lugar todo tipo de actividades interesantes configurando un foco natural de atención. El museo, depositario de objetos significantes, era un tipo de construcción hecho para exponer los valores concertados por la posmodernidad. Gracias a la explosión de encargos en dicho campo, fue también una fuente de innovación arquitectónica. Todo empezó con el museo de Hans Hollein, en Mönchengladbach, uno de los primeros museos cuyo edificio e instalación museográfica recibieron tanta atención como la propia colección. A este museo le sucedieron la construcción, renovación o ampliación de un sinnúmero de museos, sobre todo en Alemania: de la Neue Staatsgalerie de Stirling, en Stuttgart, y el impresionante Museumufer, en Frankfurt, al modelo no realizado de OMA, el Kunst- und Medienzentrums de Karlsruhe, y el Museo Judío, de Daniel Libeskind, en

Berlín. Pero incluso fuera de Alemania se construían gran cantidad de museos, de entre los cuales el Museum of Contemporary Art, de Josef Kleihues, en Chicago, y el Guggenheim, de Frank Gehry, en Bilbao, son sólo los ejemplos más recientes. Además de su interés arquitectónico, el museo ha sido también foco de interés sociológico por cuanto ha empezado a desarrollar un papel de espacio semipúblico y de destino turístico.

Por motivos semejantes, el aeropuerto es ahora el foco de interés. La movilidad, accesibilidad e infraestructura son aspectos fundamentales de nuestra era; el acceso ilimitado al mundo parece el ideal del momento. Además, el tráfico aéreo ha experimentado en todo el mundo un crecimiento que ha disparado una reacción en cadena en búsqueda de nuevas y mayores instalaciones. Esto ha dado lugar en los últimos años a una inconfundible estética arquitectónica aeroportuaria, cuyos ingredientes principales son una estructura metálica desnuda (armazón espacial o soportes gigantes), una marcada tendencia por las cubiertas abovedadas, y un cromatismo que combina gris, blanco, azul celeste y verde pálido con toneladas de cristal.

Las implicaciones de una obra de este tipo van mucho más allá que la simple arquitectura. El desarrollo de aeropuertos y, en especial, su ampliación para abarcar todo tipo de funciones no vinculadas directamente con el transporte aéreo, tiene consecuencias urbanísticas inevitables debido a la creciente necesidad de espacio. Junto a ello, gracias a las oficinas, bancos, hoteles, restaurantes, salas de conferencias, casinos y centros comerciales situados en sus inmediaciones, el aeropuerto se ha reconvertido en un núcleo económico tan considerable que ya empieza a competir con la misma ciudad para cuyo servicio había sido concebido. Finalmente, las terminales, las tiendas libres de impuestos e instalaciones accesorias se han descubierto como un campo fértil para la investigación sociológica de una curiosa forma del comportamiento humano: matar el tiempo mientras se espera el vuelo. El mundo encerrado de la terminal está habitado veinticuatro horas al día por incontables personas procedentes de



Frank O. Gehry & Associates, Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao, España, 1991-1997



Murphy/Jahn, Inc. Architects, aeropuerto O'Hare de Chicago, EEUU, 1988

todas las partes del mundo. Son personas que se encuentran allí por su libre voluntad, que deben atender una espera obligada hasta el despegue de su avión, que tomarán en compañía de otros viajeros con los que no guardan relación alguna. Finalmente, es interesante observar la facilidad con que la gente suele orientarse en los aeropuertos incluso durante su primera incursión.

El aeropuerto es un modelo atractivo del tipo de existencia que se asocia hoy día con la globalización, un mundo en que el *jet lag* está integrado en el reloj biológico de todos, a la vez que tiempo y espacio se han hecho notablemente relativos. Tal como Rem Koolhaas –que, según sus números en *S,M,L,XL*, recorrió 360.000 kilómetros en 1993– apuntó en *Generic City*: “En términos de iconografía/productividad, el aeropuerto es un concentrado de lo hiperlocal y lo hiperglobal; hiperglobal porque puedes adquirir bienes que no se encuentran en ningún otro punto de la ciudad, hiperlocal en el sentido en que ciertas cosas sólo puedes obtenerlas allí”.

La noción de que el aeropuerto moderno encierra la esencia de esta era de globalización aparece en incontables libros y revistas. “Los pasillos de las terminales son las ramblas y ágoras de la ciudad futura, zonas sin tiempo donde los relojes muestran las horas de todo el mundo, un atlas de llegadas y destinos poniéndose continuamente al día, donde por unos instantes nos convertimos en auténticos ciudadanos del mundo”. Así se expresa el novelista J. G. Ballard en una oda a su tipo de edificación favorita, publicada en *Blueprint* en septiembre de 1997. Según Ballard, la felicidad está en los aeropuertos: “Largo tiempo he sospechado que la gente sólo es feliz y consciente de su verdadero fin en la vida cuando muestra su billete de vuelo”. Sentimiento similares se encuentran, expresados de manera más prosaica, en el artículo “Planes of existence” de Marc Spiegler para *Metropolis* de julio/agosto 1997. En este número, Spiegler hace hincapié en el modo en que el aeropuerto O'Hare de Chicago absorbe cada vez más actividad de negocios del centro de la ciudad, desarrollándose como un “nuevo tipo de ciudad límite”. Spiegler no es el primero en señalar que el

centro de la ciudad va perdiendo prominencia. Por ejemplo, a mediados de los años ochenta, Willem Jan Neutelings publicó un manifiesto en la publicación *Vlees & beton* (nº 10), acerca de lo que él designó como "cultura circunvalatoria" donde exponía que en toda Europa, las áreas próximas a las grandes arterias de comunicación se estaban convirtiendo rápidamente en centros urbanos lineales, lugar ideal para situar auditorios, salas de congresos y exposiciones, moteles, parques deportivos y campings. Según Neutelings, estos centros lineales están empezando a sustituir a los congestionados centros históricos. Las circunvalaciones periféricas "están rodeadas por los últimos espacios abiertos de las aglomeraciones urbanas que, debido a su ubicación entre la ciudad y los suburbios, pueden garantizar el grado de accesibilidad pública requerido por estos núcleos de funciones para masas".

El hecho de que aeropuertos, nudos infraestructurales y carreteras se conviertan en los catalizadores modernos de la urbanización resulta tan lógico como la aparición en tiempos antiguos de asentamientos humanos allí donde convergían dos rutas o había un río accesible. La gran diferencia es que dicha evolución se ve acompañada ahora por un declive de la ciudad como corazón de la vida urbana (aunque más lentamente de lo que algunos pretenden), y canaliza, de este modo, una transformación total del concepto de ciudad clásica que pasa de ser una entidad autosuficiente a otro elemento más en el omnipresente territorio urbano. Esta reflexión aparece en el libro de Paulo Desideri *Città di latta; favelas di lusso, autogrill, svincoli stradali e antenne paraboliche* (Génova, 1995), donde se describe la diferencia entre la experiencia del viajero en tren que se apea en el centro de la ciudad y la del conductor, cuya familiaridad con la urbe empieza en la periferia. Incluso fuera de los límites urbanos, el conductor se halla casi siempre en un corredor urbanizado. Desideri habla de la autopista Roma-Pescara como ejemplo de la "ciudad de hojalata" (*bidonville*) de la que toma el nombre su libro. Es interesante señalar que la carretera que sorprende a este autor por su nivel de urbanización

sea la A-25, que recorre parte de la escenografía italiana más impactante: los Abruzzos. Esta ruta no puede en absoluto compararse con ninguna área metropolitana, pero sin embargo se percibe como urbanizada porque apenas existe un sólo punto en todo su recorrido en que la vista no tope con algún edificio. Este ejemplo no sólo refleja el grado de urbanización de Europa, sino también la sensibilidad que existe hacia el problema.

Según Spiegler, las áreas urbanizadas a lo largo de carreteras y alrededor de los aeropuertos, con sus centros comerciales, culturales, de convenciones, pero



Renzo Piano, terminal aérea Kansai, Osaka, Japón, 1988-1994

sobre todo almacenes, depósitos de suministros y aparcamientos, sufrirán el mismo proceso que el de los centros urbanos. El aeropuerto O'Hare de Chicago tendrá que enfrentarse con los mismos problemas que, en las últimas décadas, han llevado a la gente de la ciudad a abandonarla para asentarse en los suburbios, problemas como el incremento del precio del suelo y la inaccesibilidad creciente. El resultado más probable será "una extensión nebulosa, que transformaría



Renzo Piano, terminal aérea Kansai, Osaka, Japón, 1988-1994

Chicago en una especie de Los Ángeles", una aglomeración urbana que, desde principios de los años noventa, ha sido constantemente citada como muestra del futuro de la ciudad en el mundo occidental, un área interminablemente urbanizada sin forma coherente, ni estructura jerárquica, centro ni unidad: una heteropolis, en palabras de Charles Jencks que describió el fenómeno de la Baja California con este título *Heteropolis: Los Angeles, the riots and the strange beauty of hetero-architecture* (Londres/Berlín, 1993). El mismo fenómeno se manifiesta en Asia, donde Tokio, Singapur, Hong Kong, Shanghai y muchas otras ciudades conforman una versión oriental de la heteropolis. No existe un plan previo para esta tipología urbana, es fruto de una aproximación *laissez-faire* pragmática desprovista de pretensiones artísticas que parte del "qué más da" que Koolhaas enunció en *Generic City*.

La descripción de la heteropolis, en términos negativos, es típico de esta era: una ciudad sin forma ni plan, sin estructura ni centro, donde la arquitectura parece caracterizarse también por una falta ostensible de signos distintivos, por su neutralidad.

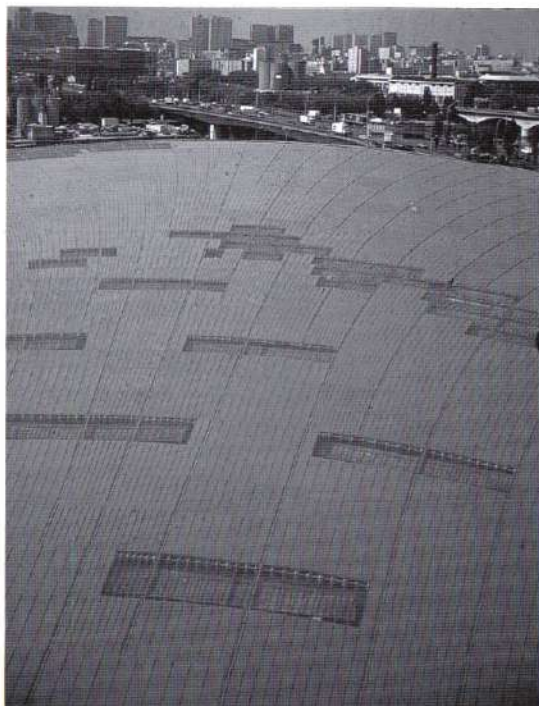
NEUTRALIDAD

Uno de los apartados en los que la neutralidad de la arquitectura actual se hace más evidente es en su relación con el entorno. Parece que la arquitectura es capaz de ser tan "suelta" como esas corporaciones internacionales conocidas hoy, más que multinacionales, como *global players* porque ya no guardan vínculos específicos con nación alguna. En arquitectura, estos vínculos específicos se manifiestan mediante referencias al contexto y a la historia del lugar donde se sitúe el edificio. Desde principios de los años noventa, en todo el mundo, cada vez más edificios se han construido sin otro apego a su contexto que el de conformarse con la alineación de los edificios. Para esta arquitectura, las inmediateces no constituyen un factor de legitimación ni de inspiración, ya que éstos se derivan de lo que hay en el interior del edificio, en el programa. Esta autonomía a menudo se ve reforzada por el hecho de que el edificio presenta un exterior que no revela nada del

interior. En ese aspecto, la arquitectura supermoderna es esencialmente distinta de la variante posmoderna cuyos seguidores trataron siempre de encontrar la manera de expresar el propósito del edificio, bien siguiendo las convenciones de la tipología constructiva o añadiendo indicadores simbólicos. En la arquitectura supermoderna esto no ocurre casi nunca; en muchos casos, parece que estos edificios podrían albergar cualquier cosa: oficinas o una escuela, un banco o un centro de investigación, un hotel, un centro comercial, apartamentos o una terminal de aeropuerto.

La neutralidad puede percibirse como reacción a la tendencia posmoderna y deconstructivista de proyectarlo todo, desde un edificio al pomo de una puerta, al mobiliario o a una tetera. Este toque de rey Midas alcanzó los rincones más recónditos del espacio público e incluso las áreas residenciales más periféricas alardean de modernos contenedores de basura, faroles callejeros y bancos imbuidos de "diseño creativo". El resultado es que el mundo rebosa de signos. Como reacción, se ha dado un planteamiento alternativo mediante el cual los objetos se bastan por sí mismos sin necesidad de procurar significados específicos. Sin embargo, la neutralidad de la arquitectura contemporánea no es estrictamente una negación, aunque su vertiente positiva sea más difícil de especificar ahora debido al hecho de que el marco conceptual de la arquitectura sigue fuertemente vinculado a nociones propias de la posmodernidad. Mientras la arquitectura posmoderna y deconstructivista contenía casi siempre un mensaje, la arquitectura actual se concibe cada vez más como un medio vacío. En ningún lugar resulta más evidente que en la tendencia de los edificios "inscritos", estructuras cuyas suaves fachadas aparecen tapizadas de texto e imágenes efímeros o permanentes. El texto es una adición para una forma intrínsecamente inexpresiva, como la etiqueta para una lata de sopa.

Los edificios a los que se aplican esos textos suelen ser cajas ortogonales. En ese sentido, la caja neutral, ideal del movimiento moderno anatematizado por los posmodernos, vuelve a estar de moda incluso en edificios desprovistos de texto. La neutralidad del



Renzo Piano, centro comercial Bercy 2, París, Francia, 1987-1990

rectángulo se enfatiza a menudo dando un fino acabado a las fachadas —mediante cristal, por ejemplo— para que éstas evoquen un sentimiento de inconsistente superficialidad. Pero incluso si la ausencia de sustancia se acentúa mediante la transparencia, ello no significa que tales edificios sean totalmente anónimos. En muchos casos, el uso cuidadoso de materiales y detalles otorga a esta arquitectura un refinamiento estético comparable con el trabajo del gran maestro de esta técnica, Ludwig Mies van der Rohe. Mientras los posmodernos calificaban su simplicidad superior de anodina —como Venturi apuntó ingeniosamente en la distorsión del famoso dictado miesiano de “menos es más”—, los arquitectos de hoy día están redescubriendo la riqueza de la simplicidad. Una explicación para esto podría ser que una arquitectura que no hace referencia a nada fuera de sí misma y no se remite al intelecto, prioriza automáticamente la experiencia directa, la experiencia sensorial del espacio, de los materiales y de la luz. En



Renzo Piano, centro comercial Bercy 2, París, Francia, 1987-1990



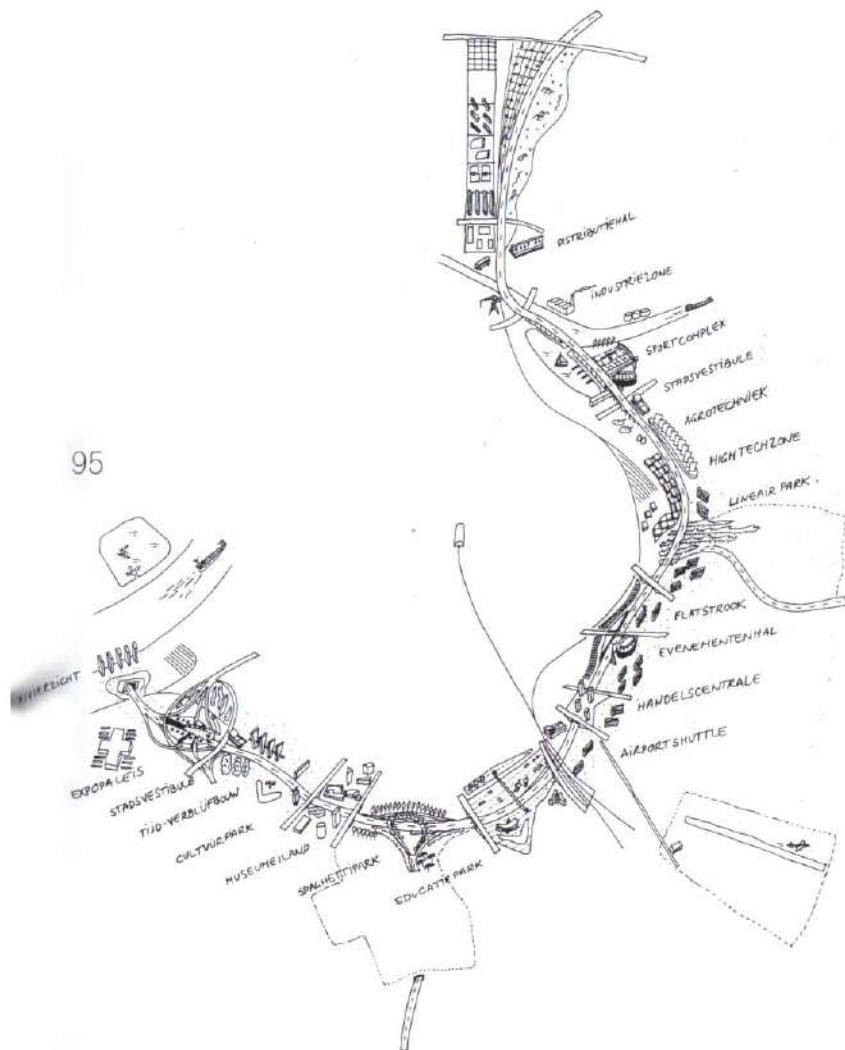
Massimiliano Fuksas, SPAR Supermarket Europark, Salzburg, Austria, 1996

una era en la cual nadie se sorprende ya de nada, se requieren estímulos más fuertes que nunca para despertar los sentidos y esta persecución de sensaciones extremas se manifiesta no sólo en la fría transparencia y suavidad de los edificios acristalados, sino también en el poderío táctil de volúmenes esculturales que han ido apareciendo en los últimos años. A pesar de sus aparentes diferencias, las esculturas monolíticas son la otra cara de la moneda



Bernard Tschumi, Glass Video Pavilion, Groningen, Holanda, 1990

de las cajas transparentes: arquitectura basada en una reducción drástica empleada para conjurar una impresión excepcionalmente fuerte. Esta impresión no se suscita a partir de la articulación de ciertos mensajes, sino a nivel emocional, desde su propia atmósfera. Los espacios suaves, fluidos y proporcionados del Educatorium de la Universidad de Utrecht, proyectados por OMA, son tan característicos de esta tendencia como la solidez fuertemente enfatizada de otro edificio en el mismo campus, el edificio Minnaert, de Neutelings Riedijk.

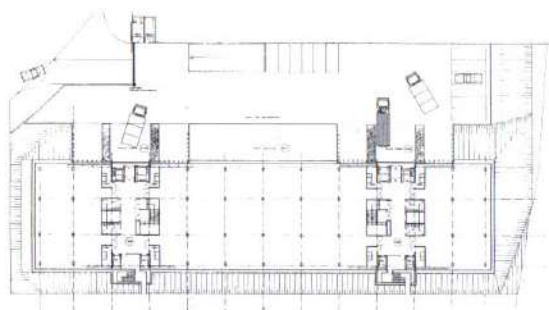


Willem Jan Neutelings, maqueta para el 'Ring van Antwerpen', Bélgica, 1986

Tanto en uno como en otro, la construcción y la tecnología tienen un papel importante. La ingenuidad estructural del Educatorium se hace más evidente en el forjado de hormigón que se desplaza, sin solución de continuidad, desde el suelo hasta la cubierta. En el edificio Minnaert, su ingenuidad técnica reside en el modo como el viento y el agua de lluvia son aprovechados para la ventilación. El interés en la tecnología constructiva y en la física edificatoria,

noción de que los arquitectos deberían intentar que se apliquen los últimos conocimientos en el ámbito constructivo y tecnológico parece totalmente aceptada hoy día mientras esta actitud, poco tiempo atrás, se tildaba de esnob. El cambio de rumbo se inició con ciertos apóstoles deconstructivistas, quienes por razones ante todo estéticas, estaban resueltos a edificar estructuras de apariencia imposible. Desde entonces, la persecución de hazañas estructurales sin

96



Dominique Perrault, Hôtel Industriel Berlier, París, Francia, 1985-1990

desplegado por ambos edificios, resulta indicativo del reciente furor que rodea el aspecto tecnológico de la arquitectura, y que no desapareció en absoluto durante el predominio posmoderno. Durante los años setenta y ochenta, los únicos arquitectos involucrados activamente en la exploración de los límites de la construcción y la tecnología fueron los denominados *high-tech*. Mientras arquitectos como Norman Foster, Richard Rogers y Renzo Piano eran marginados hasta hace poco en un universo arquitectónico orientado hacia la representación simbólica, en los años noventa su arquitectura ha ganado prestigio. De hecho, la

Supermodernismo



parangón se ha desatado, aunque sus ejemplos más espectaculares no se hayan realizado todavía. En ese sentido, cabe citar el proyecto firmado por OMA de una enorme cúpula transparente de plástico para una terminal de transbordadores en Zeebrugge y el proyecto de Jean Nouvel para erigir una *tour sans fins* en el distrito parisense de negocios de La Défense: un rascacielos de 420 m con cubierta transparente en virtud de la cual el edificio parece más bien disolverse que terminar. Uno de los aspectos estructurales más intrigantes de esta torre es un péndulo enorme que quedará suspendido en su interior colgando de un

tanque de aceite de silicona y destinado a absorber la fuerza ejercida por el viento en la parte superior del rascacielos.

La transparencia es un aspecto relevante del trabajo de Nouvel, tal como muestra la Fondation Cartier de París, edificio cuyas fachadas son casi enteramente de cristal. La Fondation Cartier apenas parece un edificio. Este efecto, debido en parte a la pantalla de cristal situada frente al mismo, lo convierte en un tipo de estructura completamente diferente en relación con el pabellón transparente de Bernard



Dominique Perrault, Biblioteca Nacional de Francia, París, Francia, 1989-1996

Tschumi, en Groningen, construido para el festival *What a wonderful world*. En esta caja ortogonal asimétrica, la forma predomina sobre la transparencia. Mientras este pabellón es en primer lugar y ante todo un objeto, la Fondation Cartier parece una amalgama de paneles transparentes entre las cuales, bajo inspección atenta, despunta un edificio. Nouvel ha utilizado el cristal de manera bastante diferente en las Galeries Lafayette de Berlín, donde predomina la





Itaki Ábalos y Juan Herreros, gimnasio municipal, Simancas, España, 1989-1992

suavidad del material más que su transparencia.

Hoy en día, gracias a los avances tecnológicos en la utilización del cristal y el desarrollo de mejores adhesivos, las dos grandes propiedades de este material –de un lado, la transparencia o el carácter translúcido y, de otra, la extrema suavidad– están siendo utilizadas para obras magnas no sólo por Nouvel, sino por otros arquitectos como Dominique Perrault (Hôtel industriel Berliet y la Bibliothèque Nationale de Francia, en París) o Iñaki Ábalos y Juan Herreros (edificio para el Ministerio del Interior, en Madrid).

De este modo, nos hallamos más cerca que nunca de alcanzar el ideal del movimiento moderno de un arquitectura totalmente transparente. El deseo de transparencia total se manifestó en los años veinte a partir de los proyectos irrealizados de Mies van der Rohe para un rascacielos en la Friedrichstrasse de Berlín y a fines de los años cuarenta en la Glass House de Philip Johnson, pero sólo hoy en día la tecnología parece lo bastante sofisticada como para hacer realidad esa ansiada transparencia. En cierto modo, la arquitectura actual es, pues, una versión superlativa de la arquitectura moderna de entreguerras y de la primera década tras el fin de la II Guerra Mundial.

* Para una consulta de distintos puntos de vista sociológicos, ver:

- Mike Featherstone, Scott Lash, Roland Robertson (eds.), *Global Modernities* (Londres, 1995)
- Ulf Hannerz, *Transnational Connections* (Londres/Nueva York, 1996)
- David Clark, *Urban World/Global City* (Londres/Nueva York, 1996)
- John Eade (ed.), *Living the Global City: Globalization as a local process* (Londres/Nueva York, 1997)
- Alan Scott (ed.), *The Limits of Globalization: Cases and Arguments* (Londres/Nueva York, 1997)
- Paul Smith, *Millennial Dreams: Contemporary Culture and Capital in the North* (Londres/Nueva York, 1997)

Supermodernismo

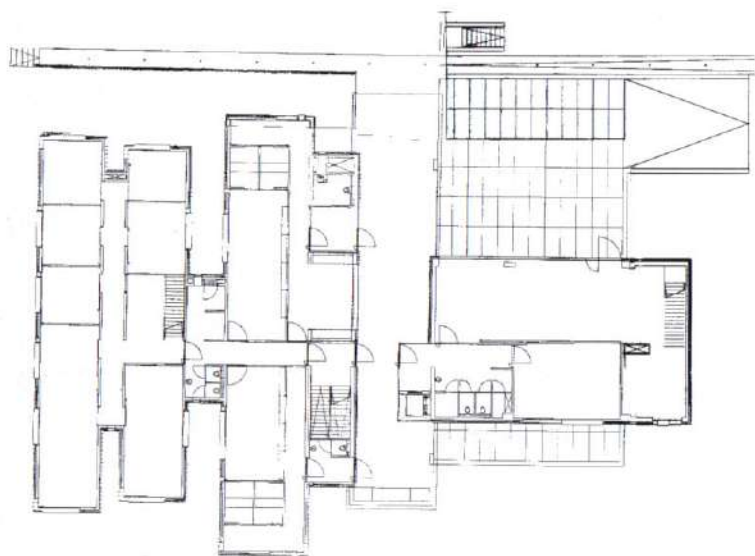


Iñaki Ábalos y Juan Herreros, sede del Ministerio del Interior, Madrid, España, 1991-1993



Herzog & De Meuron, fábrica y almacén de Ricola en Europa, Mulhouse-Brunstatt,

Francia, 1992-1993



Wiel Arets, comisaria, Bortel, Holanda, 1994-1997

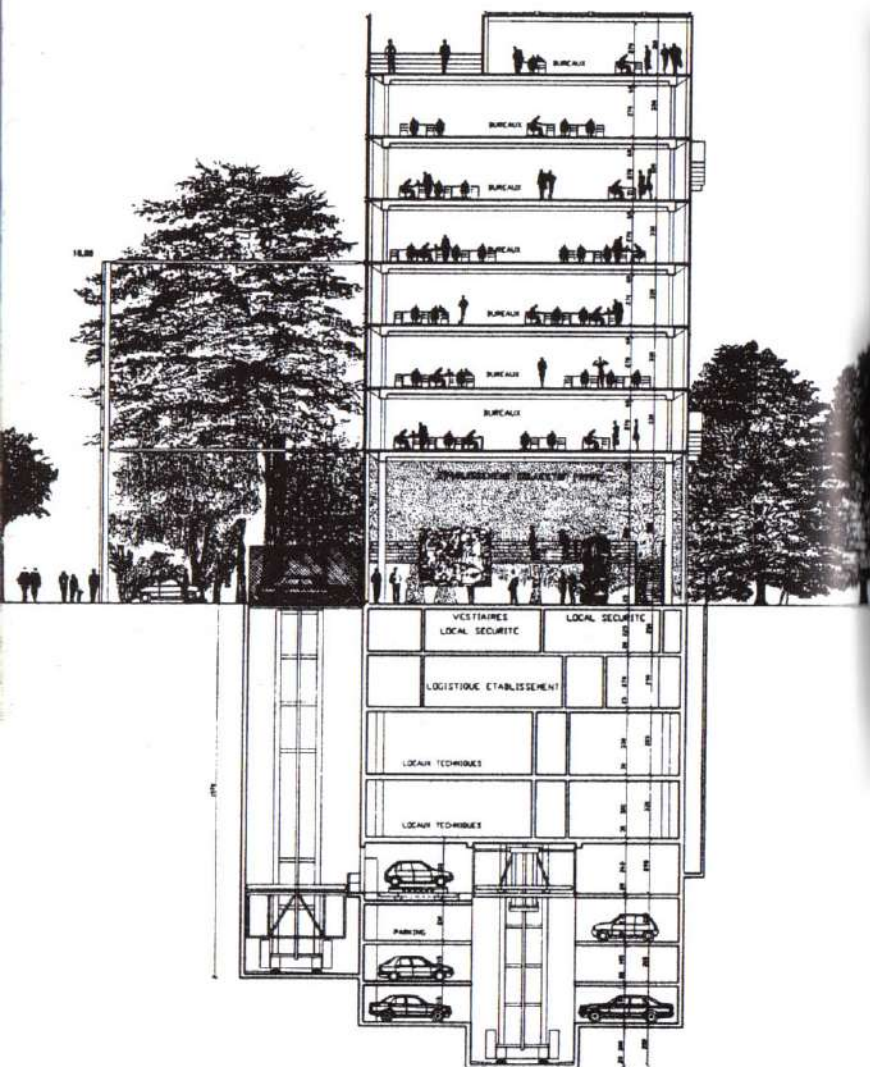
Supermodernismo



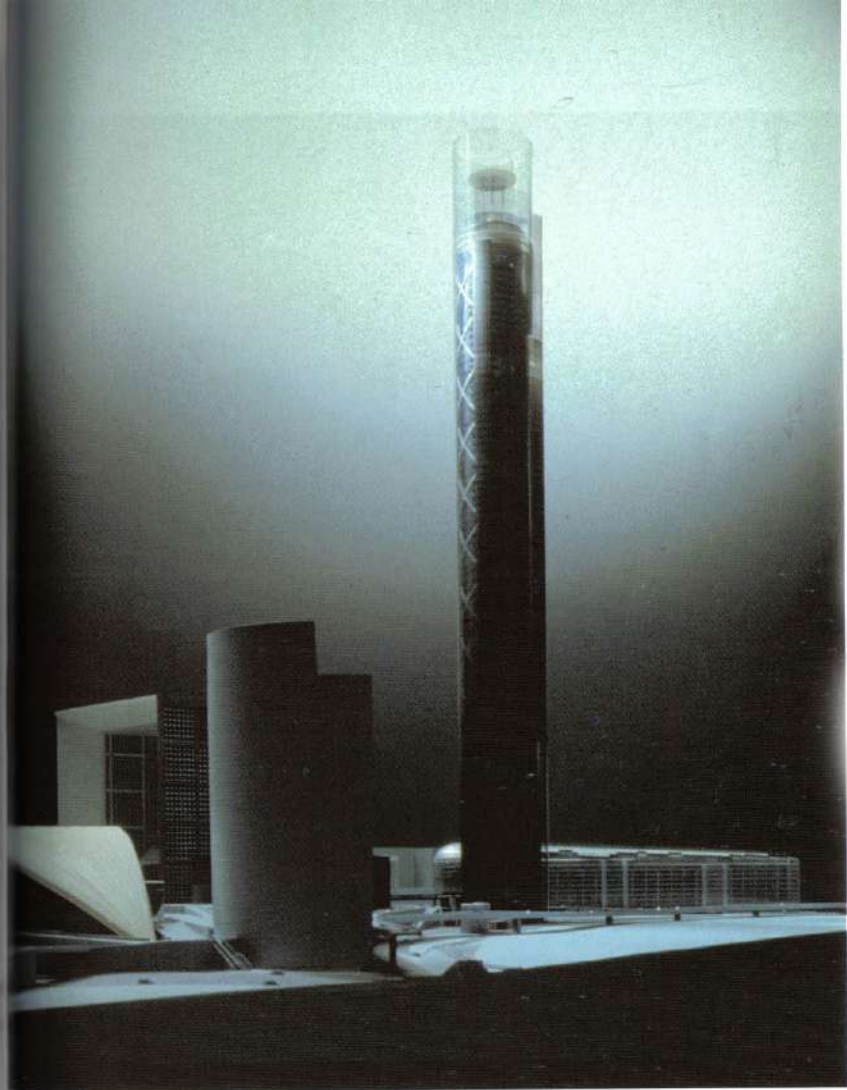
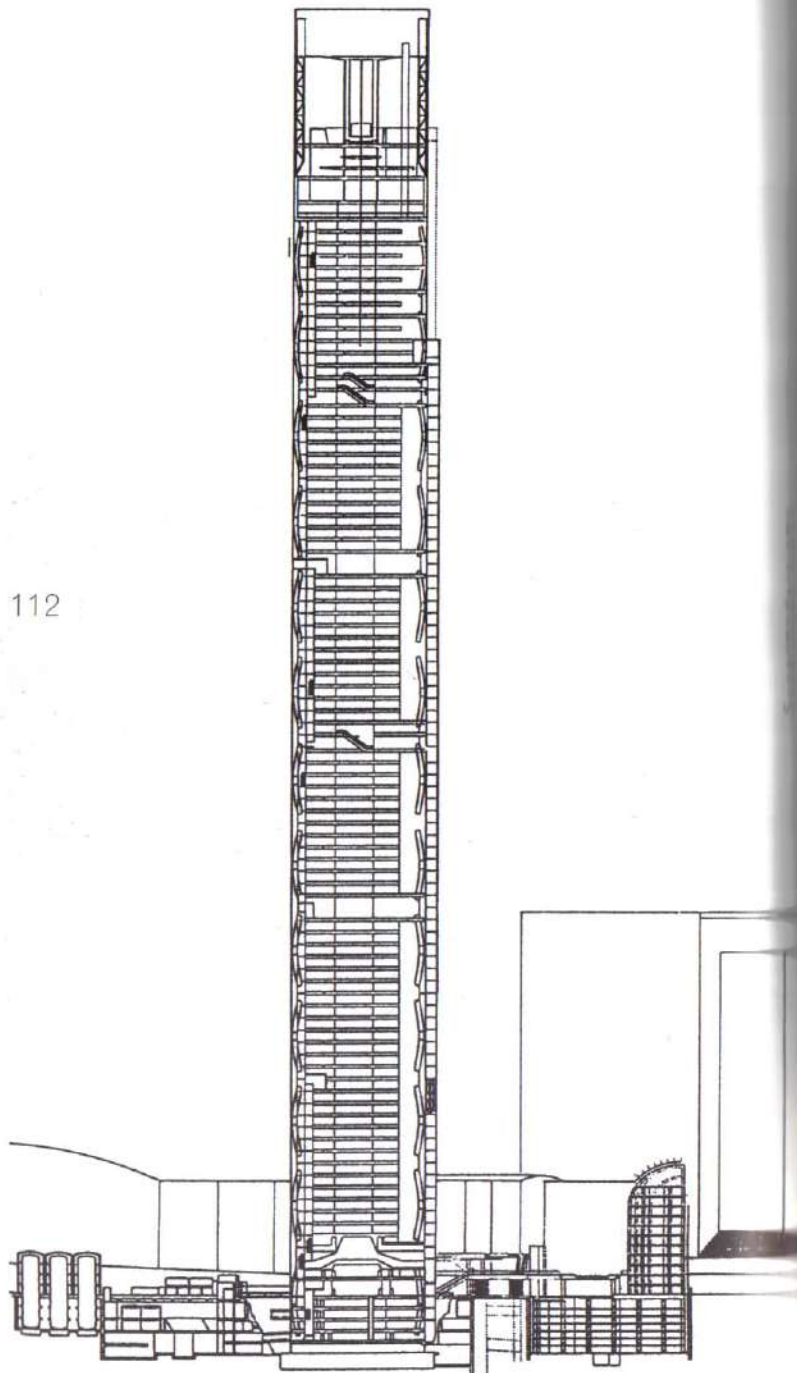


Jean Nouvel, Fondation Cartier de arte contemporáneo y sede

de Cartier, París, Francia, 1991-1994



Jean Nouvel, Fondation Cartier de arte contemporáneo y sede de Cartier, París, Francia, 1991-1994



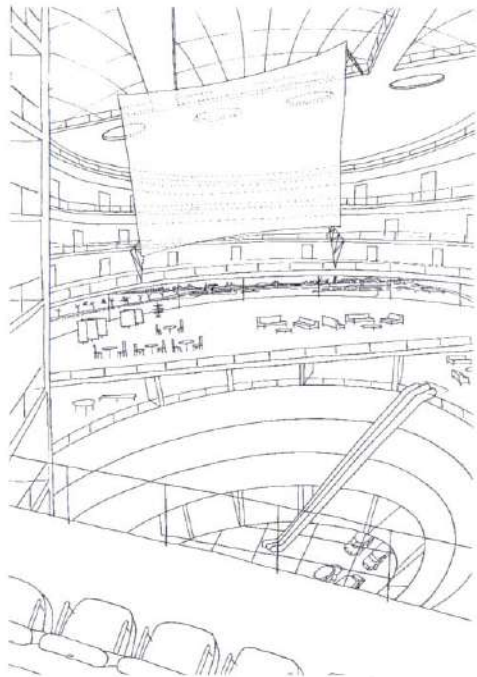
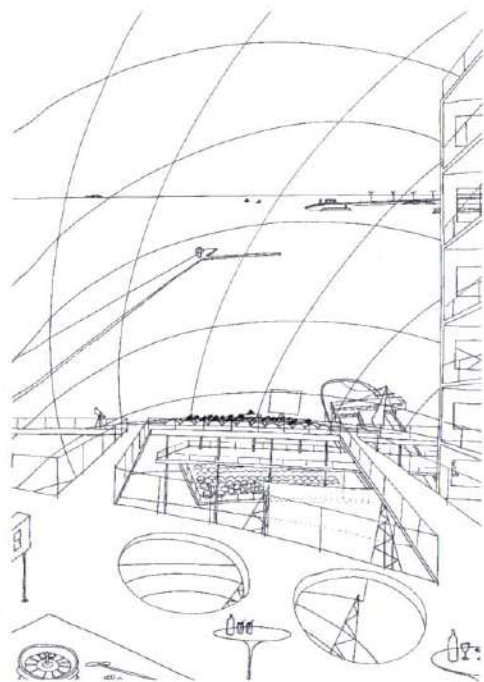
Jean Nouvel, Tour sans fins (proyecto ganador de concurso), La Défense, París, Francia, 1989



Jean Nouvel, fábrica Cartier-Interdica, Fribourg, Suiza, 1989-1990

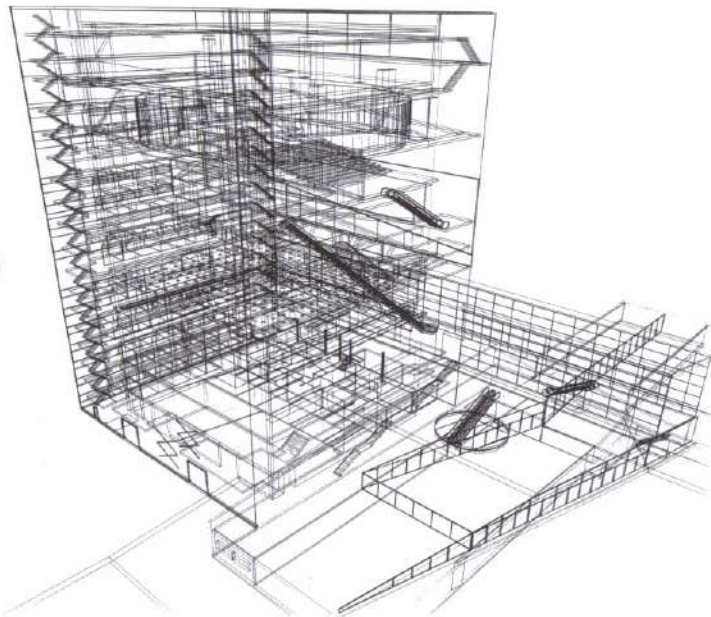


Jean Nouvel, Galerias Lafayette, Berlin, Alemania, 1991-1996



OMA, Estación marítima, Zeebrugge, Bélgica, 1989

120



Supermodernismo
Supermodernismo

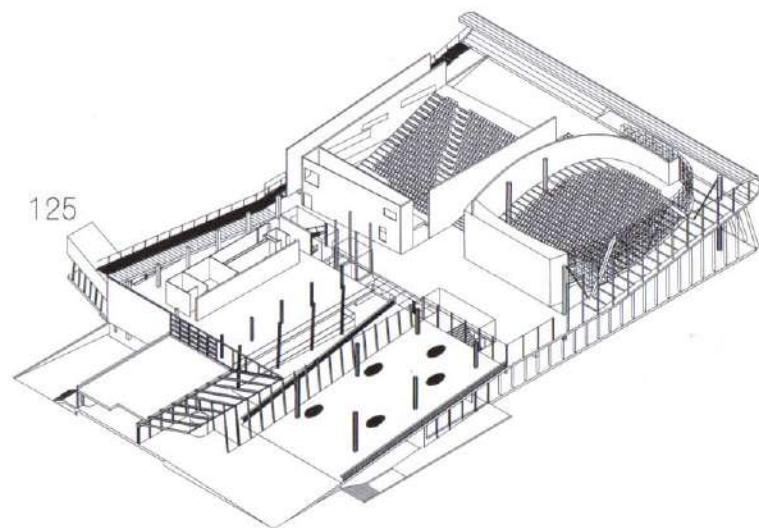
OMA, Kunst und Medienzentrum, Karlsruhe, Alemania, 1989-1992

121





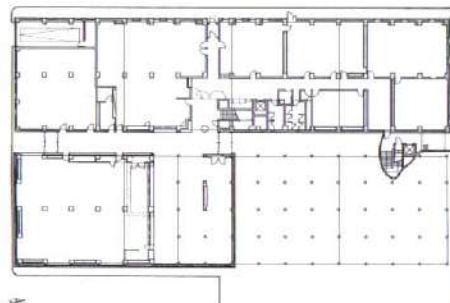
OMA, Educatorium, Utrecht, Holanda, 1997



OMA, Educatorium, Utrecht, Holanda, 1997



Arata Isozaki, comisaría de Okayama oeste, Okayama, Japón, 1993-1996



Una perspectiva supermoderna

128

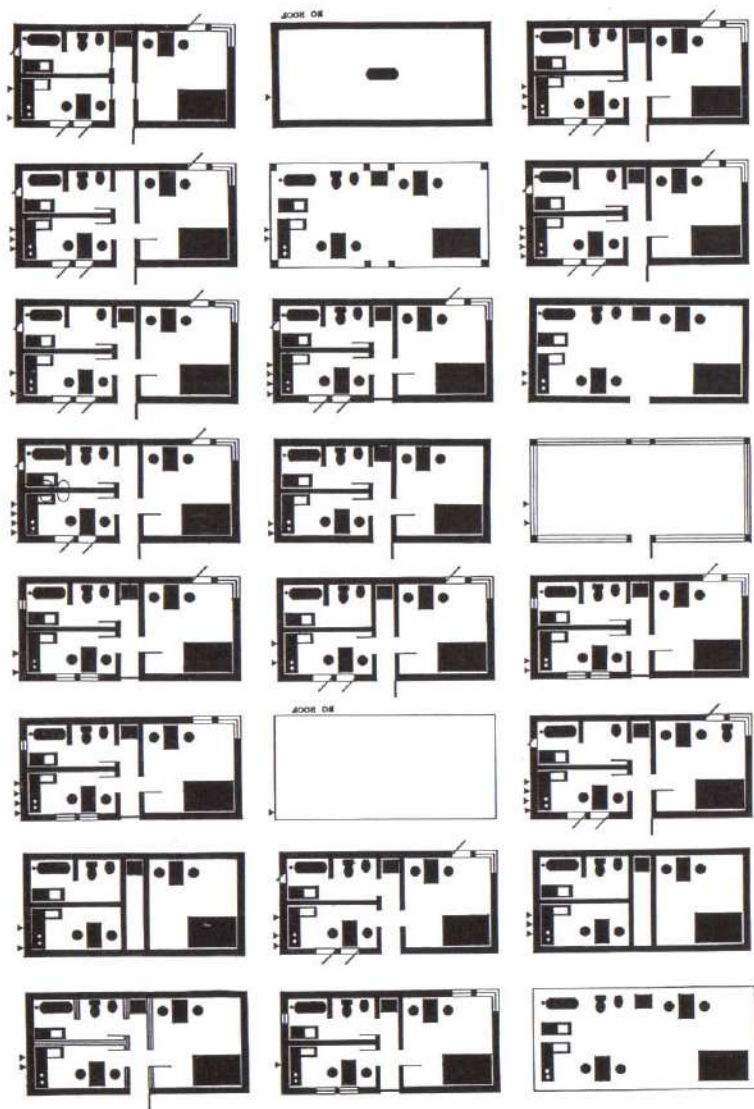
Una perspectiva supermoderna
o
supermodernismo

129

Los años noventa han visto la emergencia de un reemplazo de posición privilegiada para el posmodernismo, el deconstructivismo y todos los micromovimientos que siguieron su estela. El movimiento sucesor no surgió de repente de la nada sino que fue tomando forma en el espacio de varios años. Una de las señales más claras de este cambio de rumbo gradual respecto al posmodernismo es la aparición de una nueva actitud hacia el movimiento moderno. La aversión casi despectiva de posmodernos y deconstructivistas hacia aquel movimiento ha dado paso a una visión más matizada que, a pesar de no representar una verdadera revalorización de la arquitectura de los años cincuenta y sesenta, ha conducido a un renovado interés por la estética moderna y a restaurar la idea de que los procesos de modernización son la fuerza conductora de las innovaciones arquitectónicas y urbanísticas.

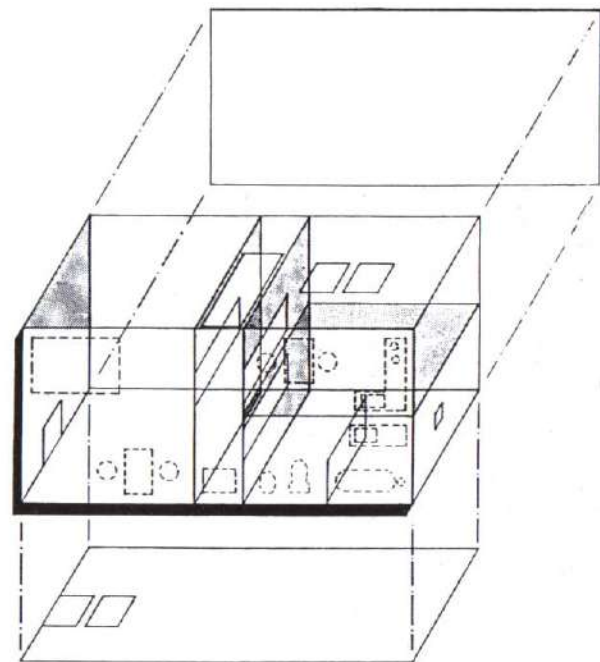
Otra diferencia esencial entre la arquitectura de hace una década y la actual es la actitud hacia la simbología. El simbolismo fue fundamental tanto para el posmodernismo como para el deconstructivismo; el primero ejerció de vehículo para aportar ciertos mensajes simbólicos mientras el segundo concebía una arquitectura que era metáfora de conceptos no arquitectónicos. Por contra, la arquitectura reciente es más reticente a integrar una carga simbólica o a procurar ideas filosóficas o científicas, a veces sólo comprendidas a medias.

El interés decreciente en la dimensión simbólica resulta evidente, por ejemplo, en la búsqueda del grado cero de la arquitectura que llevaron a cabo los participantes en un concurso para una casa sin estilo

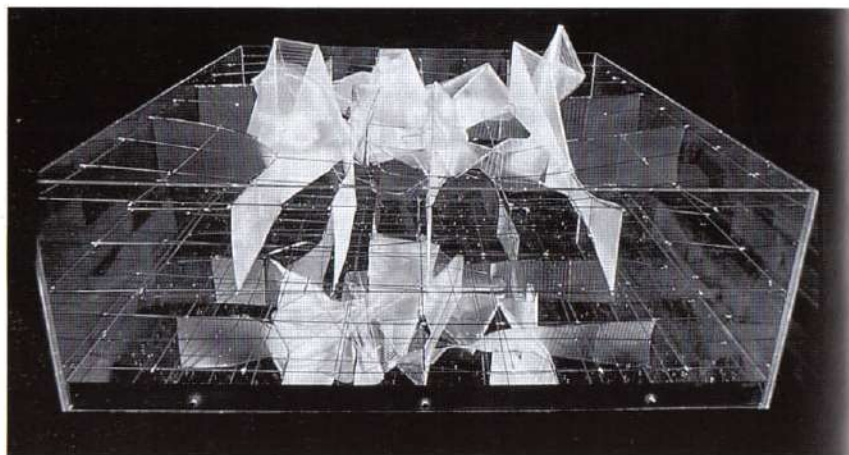


Supermodernismo
Una perspectiva supermoderna

131



Yusoke Fujiki, proyecto ganador del concurso para una casa sin estilo, 1992



Peter Eisenman, La casa virtual, 1997

Una perspectiva supermoderna

133

organizado en 1992 por *Japan Architect*, concebido y dirigido por Rem Koolhaas. Al contrario de los recientes proyectos para una casa virtual publicados en la revista *Any*, que puede interpretarse como otra tentativa para encontrar una metáfora arquitectónica que ilustre un tema de actualidad —el ciberespacio—, el concurso de *JA* pretendía dar con una arquitectura desprovista de alusiones.

Decir que los arquitectos están persiguiendo una arquitectura sin alusiones metafóricas o simbólicas no supone implicar que ya no exista significado, sino que la tendencia de las mencionadas corrientes por encontrar significados escondidos en todas partes se ha convertido en algo superfluo por la simple razón de que dicho significado casi nunca existe. En su lugar, tenemos un significado que se manifiesta desde la propia apariencia de la arquitectura y en cómo se utiliza y, sobre todo, en cómo se experimenta. Después de la arquitectura de los años ochenta, que se remitía ante todo al intelecto, la arquitectura que se está abriendo paso otorga mayor importancia a las sensaciones visuales, espaciales y táctiles.

La desaparición de aquella tendencia compulsiva por construirlo todo en términos simbólicos, no sólo ha liberado al arquitecto de la onerosa carga de seguir produciendo arquitectura "profunda", sino que ha permitido a los arquitectos, críticos e historiadores contemplar la arquitectura de manera diferente por el hecho de que las cosas se aceptan ahora fenomenológicamente por lo que son. El moralismo y dogmatismo implícito en la corriente posmoderna ha dado paso al realismo. Este realismo podemos apreciarlo, por ejemplo, en el *hôtel industriel*, de Dominique Perrault, una aislada caja de cristal totalmente autosuficiente en el desordenado entorno del *boulevard périphérique* parisense. Tal como Perrault lo describió en 1990: "Nada, menos que nada, sin ancla, agarradero ni gancho, sin teorías rígidas acerca de la ciudad, con parques y jardines, sino una confrontación con 'nuestro mundo', ése, el verdadero, el llamado mundo 'duro', aquel que la gente dice no querer".

La lacónica aceptación de las cosas tal como son, también es indicativa de un cambio real en la postura

intelectual básica de arquitectos y críticos. El eco de la actitud vanguardista de rechazo y resistencia perceptible en el posmodernismo y el deconstructivismo se ha desvanecido por completo. En ese sentido, la arquitectura actual carga con un parecido inevitable con la fase menos crítica del movimiento moderno, durante los años cincuenta y sesenta, cuando existía una fuerte tendencia a aceptar las condiciones existentes como hechos ineludibles. Ahora, como entonces, la arquitectura está, sin muchas contemplaciones, al servicio de una modernización que sobre todo puede apreciarse en los procesos de globalización.

El enfoque fenomenológico da pie a una visión retrospectiva distinta de las arquitecturas previamente interpretadas como representaciones simbólicas o como articulación de ideas. Desde una perspectiva posmoderna, por ejemplo, el rasgo más importante del Institut du Monde Arabe, de Jean Nouvel, sería la fachada con ventanas de diafragma porque esto se veía como una referencia de alta tecnología a las pantallas empleadas en la arquitectura árabe tradicional. La otra fachada, desarticulada, era para los parámetros posmodernos algo sobrante, con una serigrafía de la silueta de los edificios históricos visibles desde el IMA como única concesión al contextualismo. Desde un punto de vista supermoderno, en cambio, ésta es la fachada más interesante por su total independencia del contexto y por la ausencia de cualquier guiño acomodaticio. Otro edificio susceptible de una interpretación abierta no posmoderna es el Kunsthall de Rotterdam, de OMA. Más que percibirse como una ingeniosa fusión de la Nationalgalerie, de Mies van der Rohe, el Musée de Croissance Illimitée, de Le Corbusier, y un aparcamiento de varios pisos o como un reflejo de las ideas de Koolhaas acerca de la ciudad, el urbanismo y la arquitectura, el Kunsthall es interesante por la intrigante variedad de experiencias espaciales que integra.

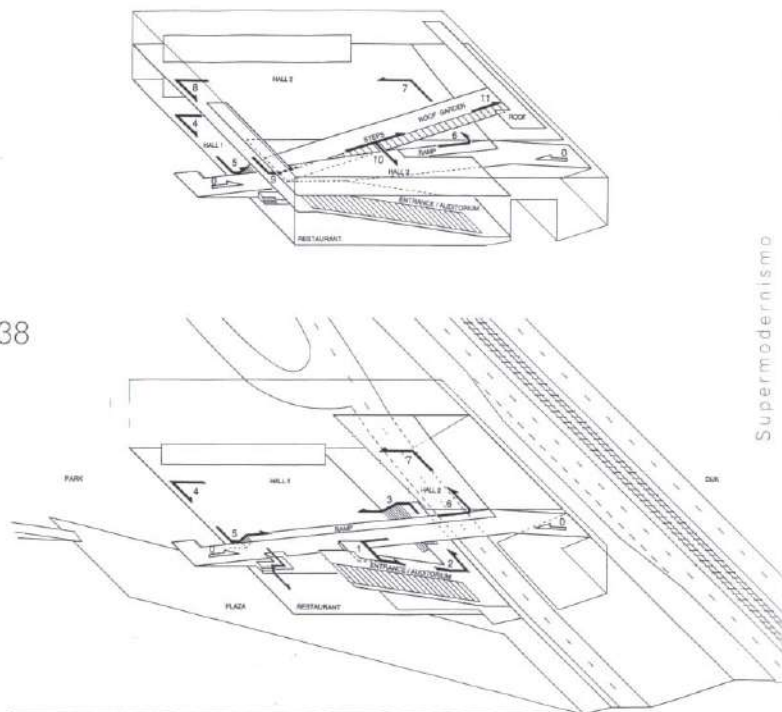
El mismo cambio de perspectiva influye sobre el entorno arquitectónico en su conjunto. Durante los pasados veinte años ha habido gran cantidad de artículos, libros y números extra de revistas dedicados

a lo que hasta hace bien poco habría sido visto como informe y vacío: la periferia urbana, la carretera, la arquitectura no planificada e informal de los centros comerciales y los polígonos de negocios. En todas estas publicaciones, los autores buscan una lógica interna así como puntos de referencia que permitan comprender aquello que, en principio, se presenta como carente de significado. Mirko Zardini, por ejemplo, con su contribución *Paesaggi ibridi: un viaggio nella città contemporanea* (Milan, 1996) propone insuflar nueva vida a la noción de "pintoresquismo". Ello llevaría a reconsiderar positivamente características que hasta ahora se habían visto como negativas, como la heterogeneidad, el cambio excesivo, el desorden y la incongruencia. La abstracción de la propuesta de Zardini es típica de los esfuerzos indagadores, incluido el presente, destinados a dar sentido a lo que durante largo tiempo se ha visto como un cúmulo de despropósitos. Es una fase natural para el desarrollo de cada nuevo marco de referencia, en la que siempre es necesario sacudirse los conceptos previos. Dado el número abrumador de proyectos, edificios y publicaciones que apuntan hacia una nueva concepción de la arquitectura y el entorno arquitectónico, se puede predecir con cierta seguridad que será sólo cuestión de tiempo antes de que todos esos factores abran paso a un nuevo marco de referencia con la sutileza suficiente como para funcionar como un sistema válido por sí mismo, tal como ocurrió hace veinte años con el enfoque posmoderno orientado hacia la representación simbólica.

El nuevo marco de referencia –al contrario del posmoderno y del deconstructivista– ya no estará dictado por lo único, auténtico o específico, sino por lo universal. En estos días tanto los arquitectos como los críticos se esfuerzan por trabar una relación genuina con el entorno cotidiano, incluyendo sus formas más arbitrarias, monótonas y feas. En la era de la globalización, mientras la banalidad se abre paso a escala abrumadora, tales esfuerzos son más necesarios que nunca.



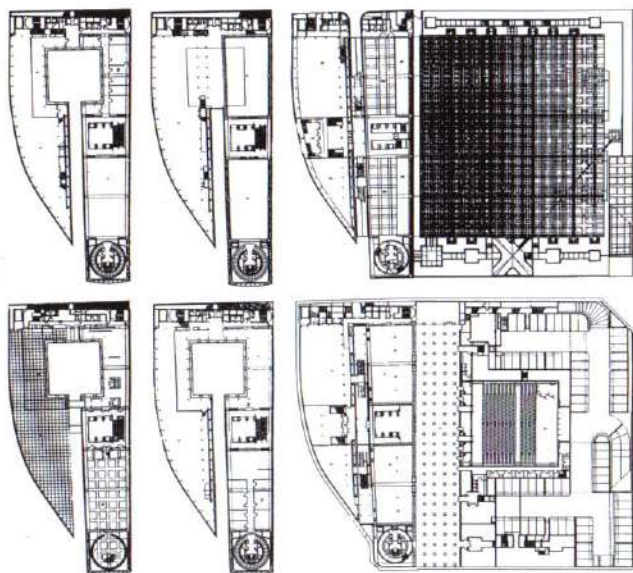
OMA, Kunsthall, Rotterdam, Holanda, 1988-1992



Supermodernismo



OMA, Kunsthall, Rotterdam, Holanda, 1988-1992



Jean Nouvel, Institut du Monde Arabe, Paris, Francia, 1981-1987



Jean Nouvel, Institut du Monde Arabe, Paris, Francia, 1981-1987

Créditos fotográficos

Wiel Arets: 106
 Mario Botta: 26-27
 Mario Botta, © Robert Canfield: 28
 Chicago Historical Society, © Bill Engdahl, Hedrich-Blessing: 35
 Chicago Historical Society, © Hedrich-Blessing: 46-47
 Deutsches Architektur-Museum: 15
 Eisenman Architects: 22, 132
 Eriksson & Ronnefalk Förlag AB, © Staffan Berglund: 44
 Foster and Partners, © Ian Lambot: 49
 Foster and Partners: 48
 Yosuke Fujiki: 130, 131
 Massimiliano Fuksas Architetto, © Phillip Ruault: 92-93
 Michael Graves, © Pronto Acme Photo: 68
 Groninger Museum: 94
 Arata Isozaki & Associates, © Mitsumasa Fujitsuka: 127
 Jahres Zeiten Verlag, Syndication, © Christian Richters: 81
 Japan Architect, © Shinkenichiku-sha: 58, 60-61
 the Jerde Partnership, © Timothy Hursley: 76-77
 the Jerde Partnership, © Simons / Del Zoppo: 71, 73
 the Jerde Partnership, © Hiroyuki Kawano: 75
 Leon Krier: 21
 Daniel Libeskind, © Udo Hesse: 16-17
 Norman McGrath: 70
 Murphy/Jahn: 82
 Nederlands Architectuurinstituut: 40
 Neutelings Riedijk Architecten: 95
 Hotel & Casino New York New York: 74
 Architectures Jean Nouvel, © Gaston: 114-115
 Architectures Jean Nouvel, © Georges Fessy: 113
 Architectures Jean Nouvel, © Philippe Ruault: 108-109, 111
 Architectures Jean Nouvel, © Deidi van Schaewen: 140, 141
 OMA, 118, 120, 125, 138
 OMA, © Hans Werlemann: 119, 121-124, 136-137
 OMA, © Phillip Ruault: 139
 Palace Hôtel: 36-37
 John Pawson, © Ian Dobbie: 50
 Dominique Perrault, © George Fessy: 98, 99
 Dominique Perrault, © Michel Denancé: 97
 Renzo Piano Building Workshop, © S. Ishida: 86-87
 Renzo Piano Building Workshop, © Kawatetsu: 85
 Renzo Piano Building Workshop, © Gianni Berengo Gardin: 91
 Renzo Piano Building Workshop: 90
 Radisson SAS Royal Hotel: 39
 Christian Richters: 29, 59
 Aldo Rossi Studio Architettura: 31
 Peter Schut: 116-117
 Margherita Spiluttini: 63, 104-105
 Städtisches Museum Abteiberg: 78
 Philippe Starck, © Nacasa & Partners: 57
 Hisao Suzuki: 100-101, 103
 Venturi, Scott Brown and Associates, © Tom Bernard: 20
 Jan Versnel: 52-53
 J.W. van der Weerd, © Fas Keuzenkamp: 38
 Giovanni Zanzi: portada
 Kim Zwarts: 107

Título original:
Supermodernism
Architecture in the Age of Globalization

Versión castellana: Miquel Izquierdo
Diseño: Joseph Plateau, Amsterdam
Coordinación fotográfica: Patricia Molegraaf,
Ingrid Oosterheerd
Impresión: Drukkerij Waanders, Zwolle
Producción: Marianne Lahr

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de ninguna forma, ni por ningún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin la previa autorización escrita por parte de la Editorial. La Editorial no se pronuncia, ni expresa ni implícitamente, respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no se puede asumir ningún tipo de responsabilidad en caso de error u omisión.

© NAI Publishers, Rotterdam, 1998
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1998

ISBN 84-252-1751-2

HANS IBELINGS

SUPERMODERNISMO

Arquitectura en la era de la
globalización



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>

ISBN 84-252-1751-2



9 788425 217517