

6. Formación: cenizas y azúcar.

La formación es otro nombre de la conciencia crítica. Evitando a la vez las cenizas frías del cinismo y las montañas azucaradas de la conformidad, la investigación en el laboratorio de proyectos debería mostrar las colosales pilas de basura generadas por el progreso técnico y enseñar al arquitecto a curar las heridas de la tierra.

Cenizas de ganado británico, *The New York Times*, 6 de mayo de 2001.

Azúcar en un almacén de Texas, *The New York Times*, 6 de mayo de 2001.

Dos montones almacenados en naves anónimas, extraídos de dos secciones diferentes de un mismo ejemplar de periódico, que retratan taquigráficamente nuestra relación enferma con el medio natural. La fotografía superior proviene del suplemento dominical del *New York Times*, y representa las montañas de ceniza producto de la incineración de ganado llevada a cabo en Gran Bretaña para combatir la difusión de la fiebre aftosa, que por su potencial toxicidad y riesgo epidemiológico se hallan provisionalmente almacenadas en espera de una ubicación definitiva. La fotografía inferior, publicada el mismo día en la sección de economía del diario norteamericano, muestra una montaña formada por 55.000 toneladas de azúcar sin refinar, adquiridas por el gobierno como una medida de control del precio y depositadas en un almacén de Texas mientras se decide qué uso dar a estos excedentes que el mercado es incapaz de absorber. Pocas imágenes reflejan con mayor concisión la estructura de producción de alimentos en el mundo industrial: profundamente agresiva con el entorno y las demás especies, con los resultados patológicos que ilustra la montaña de cenizas; y desmesuradamente subvencionada o protegida, con los efectos disparatados que evidencia la montaña de azúcar. Una estructura, además, que a través de instrumentos como la política agraria común europea o el Farm Bill americano tiene la consecuencia perversa de arruinar las economías agrícolas y ganaderas del Tercer Mundo, provocando hambrunas, inestabilidad y migraciones masivas. Acaso la arquitectura, en tanto que disciplina crítica, debería ensayar nuevas formas de insertarse en un contexto material y energético cuya sostenibilidad es imprescindible para la supervivencia de

El presente texto nace como respuesta a una encuesta del Instituto Berlage sobre el arquitecto contemporáneo y el carácter de su formación.

SEIS PREGUNTAS, DOCE RESPUESTAS.

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO.



1. Sociedad: la Babel Horizontal.

Los rascacielos de la ciudad compacta desafían menos al dios de la tierra que las urbanizaciones de la ciudad dispersa: el cultivo de la tierra es más importante que la conquista del cielo. Para llegar a ser un jardinero de ladrillos, un arquitecto de hoy debe estar tan familiarizado con la construcción como con el paisajismo.

Lucas van Valckenborgh, *La torre de Babel*, 1594.

Alex S. MacLean, urbanización en Dublin Canyon, California, 2000.

Siempre me ha parecido extraño que los arquitectos utilicen como emblema la Torre de Babel (el Congreso madrileño de la UIA en 1975 lo empleó como cartel, y ese es sólo un ejemplo entre mil), dada la naturaleza ominosa de esta construcción inacabada, pero quizá desdeñan el final punitivo y catastrófico del relato veterotestamentario, o acaso el carácter demiúrgico de los héroes modernos se identifica con lo que el mito tiene de desafío al poder divino. En todo caso, ignorando la confusión de lenguas, la interrupción de la obra y la dispersión de sus constructores, los arquitectos se reconocen en el hormigueo ajetreado de la versión de Breughel hoy en Basilea, y suponen que ese esfuerzo titánico por alcanzar el cielo prefigura la aventura del rascacielos contemporáneo. Aquí he querido subrayar que, al margen de los reproches ecológicos y sociales que cabe formular a la construcción en altura, existe una *Babel horizontal* que es aún más depredadora de los recursos de la tierra: frente a la ciudad densa, la urbanización dispersa consume cantidades ingentes de territorio y energía, devorando el paisaje como un cáncer de asfalto. Ninguna representación mejor de esa metástasis que las fotografías de Alex S. MacLean, el aviador y arquitecto que ha documentado con escalofriante belleza y pertinencia la transformación del territorio norteamericano y la extensión capilar u oceánica del *sprawl*. La imagen onírica y dramática de la urbanización residencial californiana se compara con una Torre de Babel flamenca menos familiar que las canónicas, pero cuyo paisaje y horizonte dialogan mejor con la violenta herida en la geografía apacible de Dublin Canyon. No sé si los arquitectos deben ser siempre también urbanistas, pero a todos nos beneficiaría que poseyeran al menos la sensibilidad y el talento del jardinero.



5. Laboratorio: una encrucijada de ideas.

El laboratorio de arquitectura es una encrucijada de las ideas y las formas, donde lo científico y lo utópico se fertilizan mutuamente. Desde la Karl Marx Strasse de Frankfurt a la Karl Marx Allee de Berlín, realidad y deseo modelan la vivienda y la ciudad. Pero las mutaciones urbanas se ensayan primero en el estudio.

El cruce de Lassallestrasse y Karl Marx Strasse en Frankfurt, 1985.

La Karl Marx Allee de Berlín en 1940 y en 1989.

La fotografía del poste indicador es una *trouvaille* añeja. Tropezamos con los rótulos durante un viaje por la vivienda de las vanguardias, y aquella alusión conjunta a Lassalle y Marx en el callejero de una Siedlung de Frankfurt me pareció tan ajustadamente pertinente que me apresuré a fotografiar la señal con el fondo neoplástico de un testero residencial. El socialismo utópico y el que se denominó a sí mismo 'socialismo científico' componen desde luego el telón de fondo ideológico de esa formidable aventura cultural y social que fueron los nuevos barrios obreros de la Europa de entreguerras, y el idioma reductivo de los holandeses fertilizados por Wright se convertiría a través de la Bauhaus en la más influyente *lingua franca* del movimiento. La coincidencia toponímica me mueve a formular una enmienda a ese paisaje luminoso a través del antes y el después de la Karl Marx Allee berlinesa, que muestra paradigmáticamente como el insalubre 'Berlín de piedra' se transformó tras la guerra en una ciudad higiénica pero también desnaturalizada y discontinua, al desaparecer el tupido tejido viario de la traza tradicional: es la historia abreviada del triunfo y el fracaso de la modernidad urbana en las periferias europeas, aquí presentada de forma más dramática por su comparación con la ciudad compacta destruida por bombardeos o demoliciones. Se trata de mostrar el rostro en penumbra de la modernidad dogmática, y hacerlo con un ejemplo que, si bien elocuente, no es el más desdichado. Cuando la Karl Marx se llamaba aún Stalin Allee, el revisionista Aldo Rossi elogiaba su esfuerzo a la Hilberseimer por dotarse de cierto orden monumental y geométrico, un rasgo arcaizante de la avenida berlinesa que todavía hoy la rescata en parte del naufragio de la urbanidad moderna en la anomia desvalida y sin forma.



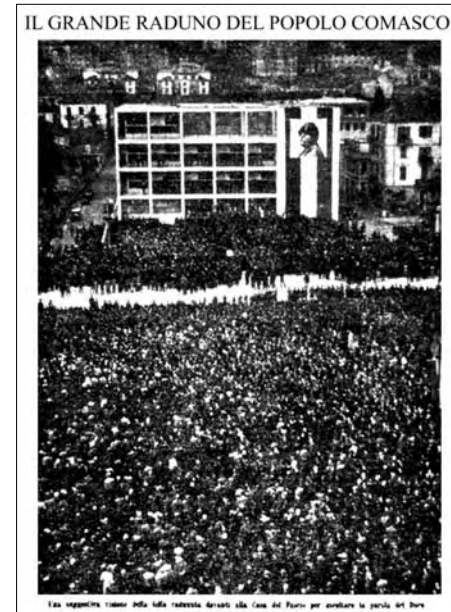
2. Innovación: un laberinto de escaleras.

El Babel de la innovación está lleno de escaleras que no llevan a parte alguna. En el seno de este laberinto de escalas ascendentes que prometen éxito y suministran frustración, la investigación arquitectónica debería evitar el exhibicionismo de las acrobacias y seguir la estrecha senda de la experimentación y la perseverancia.

Alexandra Ekster, escenografía del *Ballet Satánico*, 1922.

Constant, *Nueva Babilonia*, 1967.

Estas dos imágenes exponen un pequeño descubrimiento erudito. Las conocidas acuarelas y pinturas de Constant que representan su *Nueva Babilonia* como un laberinto de escaleras provienen, creo, de las escenografías de Alexandra Ekster para el *Ballet Satánico* de 1922, y el nexo de unión es probablemente el empleo de un dibujo de Ekster en el cartel realizado en 1929 por Elissa Ichiyasu para la famosa película de Kozintsev *La Nueva Babilonia*, cuya acción tenía lugar en la comuna parisina de 1871, referente mítico de la izquierda libertaria a la que pertenecieron Constant y los demás situacionistas. Más circenses que teatrales, los dos escenarios representan una abigarrada confusión de escaleras de mano y figurantes, caligráficamente coreografiados en el ballet ruso –alegre como un Cirque du Soleil pese a su apelativo satánico– y agobiantemente agrupados en la esforzada acuarela del holandés, que prescinde de trampolines o columpios para mostrar a sus personajes en laborioso ascenso por un maraña de escalas de Jacob aliviadas por plataformas. Nunca he entendido bien la popularidad de Constant –un mediocre artista que recicló las esculturas de Pevsner o Gabo, se atribuyó la condición de arquitecto amateur bajo la tutela de Aldo van Eyck e ilustró las derivas urbanas de Guy Debord a través de su testaruda *Nueva Babilonia*– pero Mark Wigley, el historiador que mejor ha documentado su obra, asegura hallar su huella en multitud de episodios de las últimas vanguardias. Aunque admire al autor de *La sociedad del espectáculo*, su epígono artístico me irrita sobremanera (y todavía más desde que un editor norteamericano lo empleó para acompañar la versión inglesa de mi *Discurso contra el arte*), así que elegí esos pueriles laberintos para representar las acrobacias vacuas de la innovación exhibicionista.



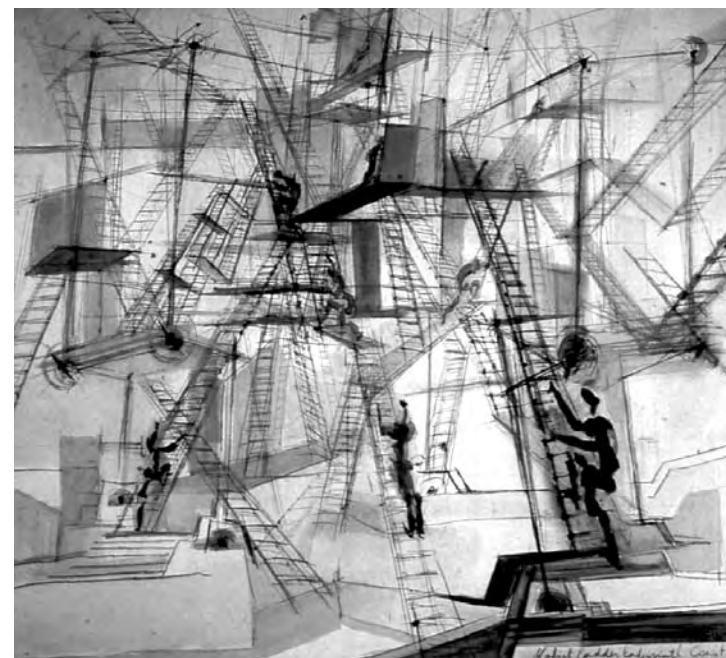
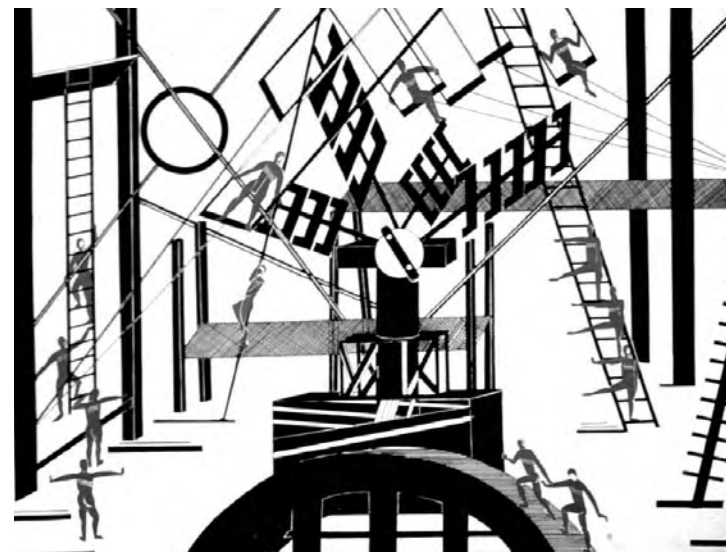
4. Responsabilidad: masa, poder, engaño.

La representación del poder está íntimamente vinculada con los engaños de la cultura de masas. Si la responsabilidad del arquitecto no se detiene en el umbral de la política ceremonial, la del crítico se extiende a las falsificaciones de la historia. Hay muchas historias, pero ninguna es inocente.

Giuseppe Terragni, Casa del Fascio en Como, 7 de mayo de 1936.

Giuseppe Terragni, Casa del Fascio en la revista *Quadrante*, 1936.

Las historias de la arquitectura son unánimes en su representación de la Casa del Fascio como un objeto casi intemporal, fascinante por su lenguaje reductivo y su abstracción extrema. La imagen más frecuentemente reproducida lo muestra con una apretada multitud a sus pies, en contraste con la cual el edificio levanta su volumen exacto: una geometría blanca sobre una alfombra oscura moteada de cabezas, tan natural como un prado salpicado de flores o las aguas rizadas de un lago. Sin embargo, la fotografía corresponde a un momento histórico, la celebración popular de la conquista de Abisinia y la proclamación del Nuevo Imperio Romano, y fue retocada para eliminar la bandera italiana con el retrato de Mussolini y para hacer más compacta y homogénea la masa anónima reunida en la plaza. Este género de falsificación, que presenta la arquitectura deshuesada de contexto, es aún más reprochable cuando oculta la naturaleza agresiva del fascismo, admirablemente expresada por la foto del Duce con casco que preside el júbilo colectivo por la conquista militar de una colonia y el retorno retórico a una grandeza imperial basada en la fuerza de las armas. El que Terragni fuese un fascista militante no le otorga ni le resta talento artístico, pero ayuda a entender la naturaleza de su obra: no es una circunstancia adjetiva que pueda omitirse sin perjuicio de la inteligibilidad histórica de su arquitectura. La presentación ingenua de una modernidad progresista ignora su cooptación por el fascismo italiano, los coqueteos del nazismo *völkisch* con el expresionismo o, en sentido contrario, el clasicismo enfático del New Deal de Roosevelt. Si existe una responsabilidad del arquitecto, ésta es más amplia que la elección estilística, ridículamente reductivo papel tornasol con que tantas veces se juzgan comportamientos y trayectorias.



3. Profesión: Dymaxion versus Truman.

La investigación técnica de Dymaxion no es menos pertinente que la búsqueda sociológica del mundo de Truman. Un arquitecto puede practicar la profesión como inventor de objetos políticamente neutros o como satírico social del conformismo estético: el futuro puede residir en la cápsula o en la cáscara.

Fotografía publicitaria del Dymaxion de Buckminster Fuller, 1941.

The Truman Show, rodada en el Seahaven de los Nuevos Urbanistas, 1998.

El debate técnico y estético de la arquitectura se apocopa en la sociología de la casa. Aquí, las dos fotografías están superadas por sesenta años, pero muestran en ambos casos al varón sonriente dejando el hogar camino del trabajo. La estructura familiar descrita por los folletos de la casa Dymaxion de Buckminster Fuller y la representada por Truman Burbank en la sátira de Peter Weir son equivalentes. Tanto el proyecto de Fuller como la película de Weir son utopías futuristas, *nuevas Babilonias* que pretenden conformar o conjurar al mundo que viene; pero mientras la vivienda redonda fabricada por el ingeniero con la chapa ondulada de los silos agrícolas es una construcción optimista que traduce el ideal jeffersoniano de autonomía al código de la producción industrial, los facsímiles tradicionalistas empleados por el cineasta como escenario urbano de una vida televisada son una prefiguración pesimista del universo postindustrial que reemplaza la experiencia por el simulacro. La cabaña esencial de la Dymaxion o las cúpulas geodésicas adoptadas por la contracultura de los sesenta tienen el perfume primitivo de lo elemental, y lo que hace a Fuller tan americano es precisamente la combinación del individualismo de pionero y el conformismo social del inventor o charlatán empeñado en el éxito de sus patentes y empresas. En contraste, el retrato cáustico de Weir utiliza el comunitarismo amable y próspero del nuevo urbanismo —con su azucarado cóctel postmoderno de Frank Capra y Norman Rockwell— para realizar una crítica abrasiva de la sociedad del espectáculo. La pareja de imágenes podría comentarse subrayando que la casa más antigua es la más moderna; pero es más pertinente destacar que la figuración tecnológica puede ser socialmente conservadora, y las formas tradicionales vehículo de una práctica crítica.

