

Los vestidos de la arquitectura

Carlos Naya

Universidad de Navarra

cnaya@unav.es

Víctor Larripa

Universidad de Navarra

vlarripa@alumni.unav.es

Abstract:

The twentieth century involved a visual revolution in arts and architecture that acted largely on the "visual" dimension of these fields. Society changed radically and some architects soon realized that it was essential to represent the new world through a new image in their constructions. To do this, they dressed up their buildings of modernity through strategies close to the world of fashion and communication. Four stories may offer a narrative of the development over the course of the twentieth century of the architectural image: The White Dress, the Ad-building Dress, the no-Dress and the Hi-Technological Dress.

Modern architecture, in this sense, not only built its own image, but new ways of looking. However, can modernity in architecture be regarded as a garment, as a "mere way of getting dressed"? Is this a strategy were the Modern is precisely a modern way of getting dressed, thus turning everything to fashion?

Resumen:

El siglo XX supuso una revolución en las artes y la arquitectura que en gran medida actuó en la dimensión "visual" de estas disciplinas. La sociedad cambia radicalmente y los arquitectos pronto son conscientes de que resulta esencial representar el nuevo mundo a través de una nueva imagen en sus edificios. Para ello, visten de modernidad sus edificios por medio de estrategias que acercan la arquitectura al terreno de la moda y la comunicación. Cuatro relatos pueden narrar el desarrollo a través del siglo XX de los diversos caminos por los que ha discurrido la imagen de la arquitectura: el vestido blanco, el vestido-anuncio, el no-vestido y el vestido Hi-Tech.

La arquitectura moderna, en este sentido, no sólo construye su propia imagen, sino también nuevos modos de mirar. Sin embargo, ¿puede la modernidad en arquitectura ser vista como un "mero modo de vestirse"? ¿Es esta una estrategia donde lo moderno es precisamente un modo moderno de vestirse, convirtiendo así todo en moda?

Full paper:

El siglo XX supuso una revolución en las artes y la arquitectura que en gran medida actuó en la dimensión "visual" de estas disciplinas. La sociedad cambia radicalmente y los arquitectos pronto son conscientes de que resulta esencial representar el nuevo mundo a través de una nueva imagen en sus edificios. Para ello, visten de modernidad sus edificios por medio de estrategias que acercan la arquitectura al terreno de la moda y la comunicación. Cuatro relatos

pueden narrar el desarrollo a través del siglo XX de los diversos caminos por los que ha discurrido la imagen de la arquitectura:

El vestido blanco:

Le Corbusier definió el uso de la pared encalada como el gesto necesario de la sociedad civilizada, capaz de alcanzar la eliminación del malentendido que producía la decoración que vestía los edificios en las décadas pasadas. El aspecto blanco de la nueva arquitectura es entendido como un modo de purificación, como higiene arquitectónica y especialmente como higiene de la visión misma. Pero como señala Mark Wigley, es necesario explorar con detalle la fina capa blanca y para hacerlo es necesario ahondar con mucha más profundidad en el interior de la superficie¹.

Wigley explica con brillantez cómo esta operación, la de pintar de blanco, trae implicaciones que afectan a la esencia misma de la arquitectura. La arquitectura es entendida fundamentalmente como una operación visual: en un brillante juego de palabras usa el término inglés “look” que puede ser entendido como “aspecto” o como “mirar”, para expresar que pintar de blanco es el modo de conferir el “look” de la modernidad. En sus propias palabras, “no es simplemente el aspecto de limpieza, sino un limpiar el aspecto, un enfocar del ojo. No una máquina para “mirar a” sino una máquina de mirar”². Pero a su vez este colocar una “capa blanca” -también el término capa puede tener un doble significado- sitúa la esencia de la arquitectura dentro de una tradición que la considera como una operación textil. Le Corbusier menciona la “Ley del vestido” de Adolf Loos³, que a su vez se refiere al “Principio del vestir” de Gottfried Semper⁴. Como es sabido, Semper propone una teoría de la arquitectura según la cual la esencia de los edificios se encuentra en la “tienda” configurada por una estructura que soporta un elemento textil. Pero lo propiamente arquitectónico no es tanto la estructura portante como la tela que es soportada y que es, en último término, la configuradora del espacio.

Haciendo un paralelismo con el mundo textil, esta operación de encalar de blanco es equivalente a la de la camisa. Esta prenda aparece inicialmente como una fina capa que se sitúa entre el cuerpo y la ropa. Como expone Vigarello, “fue el tratamiento de las ropas el que, desde el s.XVI, creó un nuevo espacio físico para la limpieza...el blanquear y renovar el lino tomó el lugar de limpiar la piel”⁵. Así, ponerse una camisa blanca equivalía a bañarse. Con el tiempo esta prenda se asoma al exterior y además de implicar esa limpieza la

¹ Véase Wigley, Mark, “La nueva pintura del emperador”, en RA, nº13, junio 2011. p.8. Originalmente publicado en: Wigley, Mark, “White walls, designer dresses: the fashioning of modern architecture”, The MIT Press Cambridge, Massachusetts ; London, UK, 2001, pp.2- 31.

² Op.Cit. p.10

³ Véase Loos, Adolf, “Ornament and Crime” (1908) en *The Architecture of Adolf Loos*, The Arts Council, 1985, London, pp.100-103. y Loos, Adolf, “The principle of Clading” en “Spoken in to the void: Collected Essays 1897-1900, MIT Press, Cambridge, 1982, pp.66-69.

⁴ Véase Semper, Gottfried, *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, traducido por Harry Francis Mallgrave y Wolfgang Hermann, Cambridge University Press, Cambridge, 1989.

⁵ Vigarello, Georges, *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*, Cambridge University, Press, Cambridge, 1988, p.227.

representa. Del mismo modo, la operación de pintar de blanco supone inicialmente una “modernización” -entendida como actualización o renovación- de la arquitectura misma. Sin embargo ahora es más bien un “vestirse” de la condición moderna.

A su vez, este vestirse de blanco implica una eliminación. Así como el asomar de la camisa conlleva la eliminación del resto de los ropajes, la fina capa blanca implica también la eliminación de los motivos y detalles que cualificaban la arquitectura e, incluso, de todos los elementos que no sean estrictamente necesarios y que puedan disturbar la blancura de los muros. Así, las ventanas y carpinterías se simplifican, desaparecen las cornisas y cubiertas, y la arquitectura queda reducida a una conjunción de cubos blancos. Pero no podemos olvidar que la operación empieza con el “vestirse” de blanco y que es precisamente en esa operación superficial donde reside la condición moderna. [Fig.1, Fig.2]

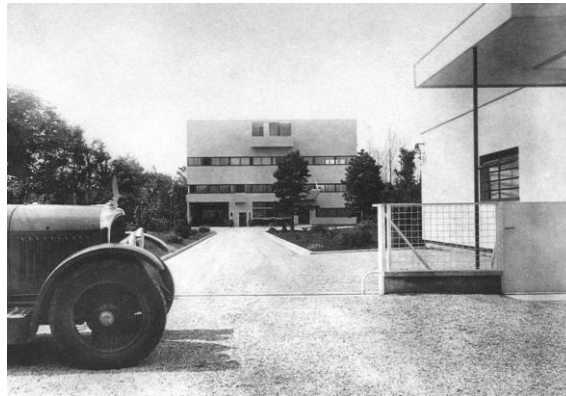


Fig.1. Le Corbusier. Weissenhof, Stuttgart. 1927. Fig.2. Le Corbusier. Villa Stein. 1927.

El Vestido-Anuncio:

En el año 1925 el arquitecto holandés J.J.P. Oud diseñó una llamativa construcción en pleno centro de Rotterdam: el Café de Unie. Era una operación cuya única presencia hacia el espacio público se concretaba en una fachada tan pequeña como intensa. Literalmente encajada entre dos edificios eclécticos del siglo anterior, Oud compuso esta fachada apoyándose en los principios estéticos del neoplasticismo que tan bien conocía. En ella combinó planos de intensos colores, grandes vidrios, vistosos rótulos y una potente iluminación nocturna. Sin embargo, poco tenía que ver la imagen asimétrica que ofrecía externamente esta construcción, tan dinámica y “tridimensional” como las pinturas del grupo De Stijl⁶, con la disposición simétrica y ordenada de su interior.

Parece que el arquitecto holandés hubiera diseñado un gran cartel vanguardista y comercial para imponerlo como alzado a las dos plantas del café, quedando éstas ocultas tras él; o que, en sus propias palabras, hubiese introducido el programa y la estructura en un “*corsé*”

⁶A este grupo de artistas holandeses, agrupados en torno a la revista “De Stijl”, pertenecieron Theo Van Doesburg, Piet Mondrian, Georges Vantongerloo y el propio Oud entre otros.

*prefigurado*⁷. En definitiva, su estrategia consistió en diseñar un plano de fachada explícitamente moderno para “vestir” un programa no tan moderno, un café. El resultado fue un potente y explícito contraste entre el propio Café de Unie y los edificios colindantes. De este modo, el Café se convertía en un manifiesto de la nueva arquitectura y, como todo buen manifiesto, era temporal y era destructivo: un proyecto “*en el que intencionadamente subrayé la «naturaleza temporal de la forma», –explicaba Oud- una provocación al estilo Dadaísta, una llamada a la necesidad de demoler lo viejo antes que una contribución a lo nuevo*”⁸. No obstante, Oud logró aquí un doble juego: junto a la condición de manifiesto, el edificio se convertía en un anuncio comercial de sí mismo. “Café de Unie” rezaba el luminoso rótulo de la parte superior.

No es éste, sin embargo, el único ejemplo de un edificio-manifiesto construido en la década de 1920. Imbuidos en el convulso ambiente político y artístico de principios de siglo, donde los manifiestos, proclamas o agitaciones eran habituales, muchos arquitectos comprendieron, como Oud, que si vestían sus arquitecturas de una estética exageradamente moderna, inmediatamente configuraban una llamada hacia el nuevo modo de hacer arquitectura. Pero esta estética abstracta y vanguardista sólo la podían encontrar en el mundo de la pintura. El cubismo y el futurismo habían logrado diez años atrás desfragmentar la realidad y proponer nuevas formas de mirar, y ahora otros ismos –como el neoplasticismo, el suprematismo y el purismo- recomponían aquella realidad a partir de los fragmentos que los anteriores habían liberado. De esta manera, trasvasando a la arquitectura experiencias pertenecientes al campo pictórico, arquitectos muy cercanos a las distintas vanguardias artísticas construyeron sus alegatos hacia una nueva arquitectura: el pabellón soviético construido en 1925 por Melnikov para la Exposition de Arts Décoratifs de París, el pabellón del *Esprit Nouveau* construido por Le Corbusier en la misma exposición, los edificios comerciales diseñados por Mallet-Stevens, el cine que Rietveld construyó en 1935 en Utrecht, o el propio Café de Unie, entre otros.

Ahora bien, aquel aspecto beligerante de estas obras, fuera de ascendencia neoplástica, purista o suprematista, fue perdiendo fuerza por su propia condición temporal y rupturista. Una vez hubo “triunfado” la arquitectura moderna, no eran ya necesarios nuevos manifiestos sino sentar las bases definitivas de un estilo con vocación internacional. Lo mismo había ocurrido en el terreno político y social: las técnicas modernas de propaganda desarrolladas gracias a las guerras y revoluciones de principios de siglo se recondujeron hacia el mundo de la publicidad. El Manifiesto se convirtió en el Anuncio, en un arco que nace en la Agitprop bolchevique de los años 10 y 20, y culmina en el Advertising americano de los 40, 50 y 60.

Fue precisamente un arquitecto americano, Robert Venturi, quien reivindicó en un entorno plenamente comercial y Pop Art estrategias similares a las de aquellas primeras edificaciones

⁷ Oud, J.J.P., *Mi trayectoria en “De Stijl”*(1960), COAMU, Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, 1986, Valencia. p.35. “*En algunos trabajos de arquitectura “normal” he intentado realizar esta estética en cierto sentido “apartada del mundo”, sin forzar demasiado ni la función ni la construcción, introduciéndolas en un corsé “prefigurado”. Como, por ejemplo, en la caseta de Oud-Mathenese, formada por cubos pintados de diferentes colores; en el café Unie en Rotterdam) y en la iglesia de Kieffhoek “*

⁸ Oud, J.J.P., carta B. Adler, 14 Octubre de 1927, Archivada en el Nederlands Architecture Insite.

modernas. En *Aprendiendo de las Vegas*, desarrolla el concepto de *Tinglado Decorado* –o *Tinglado Vestido*, por adecuar el término a nuestro discurso-. Venturi reclama, en definitiva, la acción de imponer una fachada o estructura a una construcción convencional. Ésta solventaría las necesidades programáticas y la primera, las necesidades comunicativas o comerciales: “*la arquitectura como refugio con símbolos encima*”⁹. Así, todo tipo de carteles luminosos, rótulos y dibujos pueden ser impuestos sobre formas tradicionales para propiciar una comunicación explícita. En línea con nuestro razonamiento de la fachada-vestido, Venturi asegura: “*Esta arquitectura de estilos y signos es antiespacial; es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio; la comunicación domina al espacio en cuanto elemento de la arquitectura y del paisaje*”¹⁰.

El conocido croquis del arquitecto americano es tan explícito como la arquitectura que reivindica: en el dibujo aparece un pabellón prismático con ventanas repetitivas al que se le ha añadido un gigantesco cartel con el rótulo “*soy un monumento*”. Venturi, así, traslada toda la significación que podría tener la compleja forma de un edificio monumental a una sola imagen, la del gran cartel. ¿No ocurre lo mismo con el Café que Oud había construido 35 años antes?. Con sus rótulos y su vestido neoplástico el Café dice “*Soy un Café*” demostrando entender de forma anticipada aquello que McLuhan explicaría en los 60 para la teoría de la comunicación; “*the medium is de message*”¹¹. La situación urbana del Café como una construcción encallada entre edificios pertenecientes al pasado y la composición netamente neoplástica de su fachada son su propio mensaje: el edificio además de “*soy un Café*”, también grita “*soy moderno*”.

Si rastreamos aquellos edificios-manifiesto de principios de siglo, o incluso las construcciones de las Vegas que Venturi reivindica, podemos escrutar una serie de características casi siempre comunes. Son edificios cambiantes o de duración limitada: programas comerciales y temporales como un café, cines, o pabellones de exposiciones. Se sitúan en lugares muy visibles, en ocasiones rodeados de viejas edificaciones para lograr pretendido contraste. Pero, sobre todo, son construcciones configuradas de tal modo que su punto clave sea la fachada. La razón es sencilla: como edificios que buscan un golpe de imagen, su visión sólo puede ser instantánea. Así, potenciar la fachada fomentando la bidimensionalidad significa desprestigiar el volumen y el espacio y, por ende, el recorrido y el tiempo. Significa, en definitiva trabajar sobre la imagen en sí. Aún más, la idea de operar sobre la fachada se asemeja al concepto de elaborar un cuadro, cartel o panfleto; pero, sobre todo, a la idea de “vestir” –o, mejor “imponer un vestido”- sobre la propia arquitectura. No es casual que el Café de Unie, tras ser destruido en la II Guerra Mundial, fuera reconstruido en los años 80 en un emplazamiento distinto al original. Como una operación de fachada, o como un vestido, es intercambiable; con el paso del tiempo y con el cambio de emplazamiento ha perdido el carácter de manifiesto pero, al cabo, ha potenciado su condición de anuncio. [Fig.3, Fig.4, Fig.5]

⁹ Venturi, Robert / Scott Brown, Denise / Izenour, Steven, *Aprendiendo de las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. Gustavo Gili Reprints, Gustavo Gili, Barcelona, 2011 (1977).p.117.

¹⁰ Op.Cit. p.29

¹¹ Véase McLuhan, Marshall / Fiore, Quentin, *The medium is the Message : An Inventory of Effects*, Penguin Books, London, 1967.



Fig.3. J.J.P. Oud. Café de Unie. 1925.

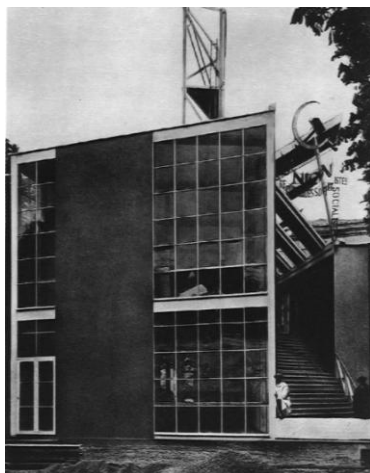


Fig.4. K.Melnikov. Soviet Pavilion. 1925.

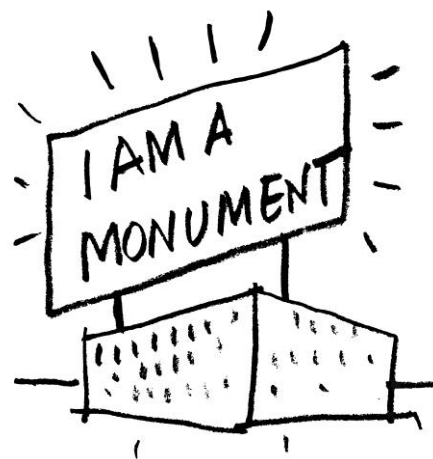


Fig.5. R.Venturi. Sketch. 1972.

El No-Vestido:

Del mismo modo que los arquitectos modernos pintaron sus arquitecturas de blanco o trabajaron las fachadas como si fueran carteles comerciales, indagaron en el proceso opuesto: diseñaron también edificios desprovistos de ropaje alguno, edificios que presentaban únicamente vidrio y estructura, “piel y huesos”. Fueron sobre todo arquitectos próximos al movimiento de la “Nueva Objetividad” –Duiker, Bijvoet, Brinkman, Van der Vlugt y Stam en Holanda; Hannes Meyer y Hans Wittwer en Suiza; Gropius y Mies van der Rohe en Alemania- quienes, en aras de construir edificios objetivos y libres de toda interpretación, prefirieron mostrar sus construcciones “desnudas”.

Este grupo de profesionales sentía predilección por los descubrimientos científicos en detrimento de las conquistas en el mundo del arte. Por ello, eran perfectamente conocedores de los avances en la medicina. Beatriz Colomina, en este sentido, ha demostrado la influencia directa que la ciencia médica tuvo en la arquitectura de los años 20 y 30¹². Muchas de las características formales eran, más que cualquier otra cosa, “dispositivos médicos”. Una de las reacciones de los pioneros frente a la arquitectura y a los espacios tradicionales fue incorporar la idea de “higiene”. Así, los pilotis, la ventana corrida, la terraza y la fachada libre eran, según Colomina, resultado de intenciones tales como tratar de separarse de la humedad del suelo, abrirse a la luz diurna, lograr una buena orientación u ofrecer la posibilidad de realizar ejercicio en casa.

En definitiva, la síntesis de aquella búsqueda de objetividad científica en las construcciones y de la voluntad de realizar edificios real y aparentemente higiénicos, no podía tener otro resultado que la transparencia total en las propias edificaciones. Gracias a los nuevos materiales –vidrio, hormigón, y acero principalmente- la estructura se había desligado del cerramiento, por lo que la operación de desnudar se hacía posible: grandes planos de vidrio

¹² Véase Colomina, Beatriz, “The Medical Body in Modern architecture!”, in *Daidalos*, no. 64, “Rethoric”, June 1997, pp.60-71, *Anybody*, Mit Press, Cambridge, Mass., c1997, pp.227-239, y “ “Skinless” Architecture”, Thesis, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität, Weimar*, 2003.

permitían al edificio mostrar tanto el espacio interior como su sistema estructural y constructivo, al tiempo que la captación solar era mucho mayor y la separación entre el dentro y el fuera casi desaparecía.

En los años 20, precisamente, comenzaron a utilizarse los rayos X en la medicina para traspasar las fronteras que el propio cuerpo imponía a la visión. Pues bien, estos edificios “no-vestidos” se presentaban al observador como si fueran vistos a través de un escáner de rayos X. Probablemente fuera Mies van de Rohe el primero en dibujar una perspectiva tamizada por este tipo de visión, su Glass Skyscraper de 1922. A él le siguieron otros autores como Walter Gropius con el edificio para la Bauhaus en 1926, Brinkman y Van der Vlugt con su fábrica Van Nelle terminada en 1931, George Keck con su Crystal House de 1933 o Paul Nelsom con la suspended House de 1935. Sin embargo, la construcción que verdaderamente había asentado la estrategia arquitectónica de los Rayos X era el Sanatorio de Zonestraal, construido por Johannes Duiker en 1925. Más que en cualquier otro edificio, las citadas medidas higiénicas eran aquí necesarias por la condición clínica del programa. Así, Duiker construyó un sanatorio con una estructura de hormigón organizada mediante una clara geometría y cerrado al exterior con grandes paños de vidrio: no sólo albergaba en su interior máquinas de rayos X como buen edificio hospitalario, él mismo parecía ser visto a través de uno de aquellos escáneres.

A partir de la segunda mitad del siglo veinte, con el desarrollo del vidrio, ganó en complejidad la estrategia de “desnudar” al edificio. La razón reside en la variedad de matices con que este material permite jugar, sobre todo en lo relativo a su mayor o menor grado de transparencia. De este modo, aquellos primeros ejercicios de los años 20 y 30 han evolucionado a diversos ejemplos actuales: edificios como la transparente Mediateca de Sendai, de Toyo Ito; u obras como la Kunsthaus de Zumthor, realizada a base de escamas de vidrio translucido. Sigue siendo ésta, no obstante, una estrategia paralela a la maquinaria médica, pues el mismo nivel de complejidad, sino mayor, han alcanzado los escáneres: el Cat Scan, las resonancias magnéticas, etc.

En cualquier caso, las imágenes que producen estos aparatos no son solamente una imagen del cuerpo. Son, más bien, “una imagen del cuerpo mientras es reproducido”¹³. Por lo tanto, no muestran únicamente un interior, ya que el exterior siempre permanece como una nebulosa o sombra. Esto ocurre no sólo en las imágenes propiamente médicas, sino también en los edificios “desnudos”: el vidrio con sus reflejos e impurezas jamás permite la transparencia nítida. Por lo tanto, mirar a través de rayos X es más bien sentir el ojo de uno mismo penetrando la superficie del cuerpo para moverse en su espacio interior. Estas arquitecturas no-vestidas no sólo exponían su interior, sino que, sin llegar a revelarlo todo, constituyen una llamada al ojo. Esta desnudez arquitectónica hace que el acto de mirar quede expuesto; es, como apunta Colomina, una mirada “inevitablemente voyeurista”¹⁴. [Fig.6, Fig.7, Fig.8]

¹³ La frase original en inglés resulta más adecuada: “an image of the body being imaged “. Colomina, Beatriz, ““Skinless” Architecture”, Thesis, Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität, Weimar, 2003, p.124.

¹⁴ Op.Cit. p.124.

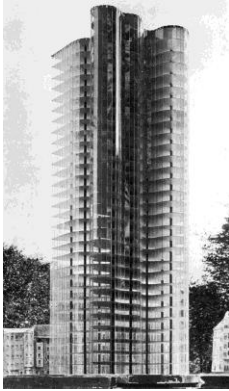


Fig.6. Mies van der Rohe. Glass Skyscraper. 1922. Fig.7. J.Duiker. Zonestraal Sanatorium. 1925. Fig.8. T.Ito. Sendai Mediatheque. 2001.

El Vestido Hi-Tech

Como es bien sabido las primeras propuestas de la vanguardia europea del siglo XX son a menudo enmarcadas en el ámbito estético de la “primera era de la máquina”. Este instrumento crítico introducido por Reyner Banham, las “eras de la máquina”¹⁵, contraponen la tecnología y el mundo técnico de los años 20 con lo ocurrido en Europa, y después en América, en los años que siguen a la IIª Guerra Mundial. En esta “segunda era de la máquina” se produce un definitivo “cambio de escala” que conlleva una “domesticación” de la tecnología: ahora la máquina se convierte en el pequeño electrodoméstico e invade la vivienda contemporánea. Se produce así, paralelamente, una diseminación -“spread”- de la tecnología al tiempo que sus formas mecánicas se esconden en un universo de objetos “pre-diseñados”.

Como señala Frampton, ligados estrechamente a la ideología tecnocrática de Buckminster Fuller y de sus apologistas británicos -como Banham-, aparecen en la Inglaterra de finales de los años 50 las propuestas de grupos como Archigram que inundan de imágenes neofuturistas la escena arquitectónica. Como el propio Archigram propone, se trata de aplicar una táctica subversiva, de “inyectar ruido en el sistema”, basándose en la recreación de formas icónicas de la ciencia ficción. Se muestran más interesados en el seductor atractivo de las imágenes de una era espacial y en el tono apocalíptico de la tecnología de supervivencia que en los procesos de producción, los cuales a todas luces aparecen como imposibles.

El paradigma de la arquitectura construida a partir de este movimiento será el Centre Georges Pompidou de París, construido en 1977 a manos de la pareja anglo-italiana formada por Richard Rogers y Renzo Piano. El edificio es una materialización de la retórica tecnológica e infraestructural de Archigram que alcanza algunos logros que pueden considerarse paradójicos y representativos de la operación.

¹⁵ Véase Baham, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger, 1960, New York.

En primer lugar sorprende el gran éxito popular del edificio, debido en buena medida a su naturaleza sensacional -o incluso “sensacionalista”-. Pero más paradójico aún, y más significativo, resulta el hecho de que parece que fue concebido dedicando una atención mínima a la especificidad de su programa, poniéndose al frente de este planteamiento proyectual centrado en la indeterminación y el máximo de flexibilidad llevado hasta sus últimas consecuencias. Hasta tal punto esto fue así que resultó necesario construir “otro edificio” dentro de su volumen esquelético con el fin de proporcionar superficie de pared suficiente para albergar los requerimientos expositivos y funcionales. Además, señala Frampton, sus vigas trianguladas de 50 m de luz, con objeto de asegurar la máxima flexibilidad, se han demostrado excesivas; frecuentemente es necesario compartimentar sus espacios interiores.

El hecho de que la escala del edificio sea en cierta medida indiferente a su contexto urbano y de que se muestre incapaz de representar su rango como institución es coherente con la postura ideológica de la que procede. Una de las ironías de este edificio parece derivar, precisamente, de la vista espectacular de la ciudad que se percibe desde las escaleras-tubo acristaladas y suspendidas de la fachada oeste del edificio. Este hecho enlaza con su carácter sensacionalista y convierte lo que inicialmente era resultado de la seriedad del cálculo y del funcionamiento en una especie de exageración típica de parque de atracciones.

Se trata, por tanto, de una solución de “edificio dentro del edificio” que convierte en piel e, incluso, en vestido el conjunto de artilugios tecnológicos que inicialmente constituían las “tripas” de la arquitectura como tal. Pero más aún, este vestido no es más que “imagen” que conecta con las propuestas de Archigram y configura la verdadera esencia de la operación.

Si bien éste puede ser el caso “paradigmático” de la actitud de “vestirse” de tecnología, algo de ello hay en otros muchos ejemplos de edificios que han sabido convertir esa imagen en la representación de una solvencia culta de las grandes operaciones empresariales de los 70 y 80. Pueden leerse en esta clave los edificios de grandes bancos como el Lloyd’s de Rogers en London o el HSBC de Foster en Shangay, que pretenden demostrar su capacidad a base de derrochar alardes tecnológicos superficiales que son entendidos como imagen de marca seria. De esta manera, para convertirse en símbolo del poder y capacidad de una sociedad altamente desarrollada, las construcciones necesitan demostrar su “potencia” exagerando su condición técnica y “vistiéndose” de una capa tecnológica que deja a flor de piel los artilugios que inicialmente servían a una exigencia práctica.

Pero, a diferencia de la operación de las “paredes blancas”, ahora se trata de una actuación con importantes implicaciones escalares. El ropaje blanco se podía aplicar a edificios grandes y pequeños sin peligro de que su tamaño pusiese en crisis la operación. Aquí, por el contrario, el entramado tecnológico de estructuras, tuberías e instrumentos mecánicos de comunicación impone una condición de tamaño: solamente se convierte en “manto tecnológico” cuando es usado en acciones de gran escala -incluso acciones de orden territorial como en las propuestas de “land art” y Superstudio-. Así, paradójicamente, lo que inicialmente había sido una traslación a la escala domestica de la potencia mecánica de la maquinaria industrial de los

años 20, ahora vuelve a crecer. De esta manera se apunta a las actitudes “brutalistas” propias de la época. Quizá años después, en los 80 y los 90, esa tecnología se “depura”, como en los últimos edificios de Foster, perdiendo “brutalismo” para convertirse en “hiperpieles” “hipertecnológicas”. Aun así, la operación sigue exigiendo el tamaño XXL para funcionar. [Fig.9, Fig.10, Fig.11]

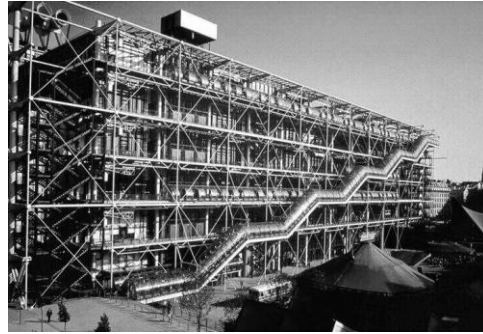
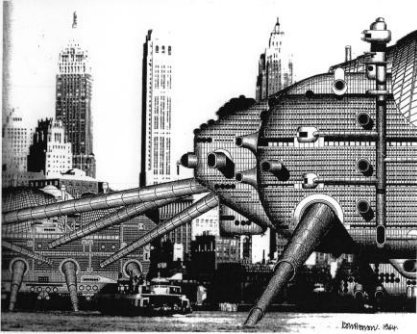


Fig.9. Archigram. Walking City. 1964. Fig.10. R.Piano & R.Rogers. Centre Georges Pompidou. 1977 Fig.11. R.Rogers. Lloyd's Building. 1978-86.

Estas cuatro vías para conseguir una condición moderna confirman la dificultad de discernir en qué consiste precisamente la noción de modernidad. Entenderla como una mera cuestión de “elección” parece poco convincente. Una estructura puede ser cubierta con la fina capa blanca, puede quedar expuesta, puede esconderse tras una fachada vanguardista, o incluso arrojarse con una piel tecnológica. Pero no se trata simplemente de cuatro opciones, entre otras, que ofrecen a la arquitectura su propia condición moderna. No será, por tanto, la habilidad del arquitecto para “vestir” correctamente sus propias construcciones lo que asegura su modernidad. Seguramente, la condición moderna reside en la posibilidad misma de “cubrir” o “vestir”. La arquitectura, así, se acerca más que nunca al mundo de la moda y sus revistas.

Bibliografía:

BANHAM, R. (1960) *Theory and Design in the First Machine Age*. New York. Praeger.

BEHRENDT, W.C. (2000) *The victory of the New Building Style*. Los Angeles. Text & Documents, the Getty Research Institute.

COLOMINA, B. (1997) *The Medical Body in Modern architecture*. In DAVIDSON, C. *Anybody*. Massachusetts. The MIT Press.

COLOMINA, B. (2003) *Skinless Architecture*. Thesis. Weimar. *Wissenschaftliche Zeitschrift der Bauhaus-Universität*.

FRAMPTON, K. (2000) *Modern Architecture : A Critical History* . London. Thames & Hudson.

LE CORBUSIER (1987) *The Decorative Art of Today* (1925). Massachusetts. The MIT Press.

LOOS, A. (1908) *Ornament and Crime*. In SAFRAN, Y., WANG, W. & BUDNY, M.(1985) *The Architecture of Adolf Loos* (pp.100-103). London. The Arts Council.

LOOS, A. (1898) *The principle of Cladding*. In SMITH, J.H. & FRAUENFELDER, M. (1982) *Spoken in to the void: Collected Essays 1897-1900* (pp.66-69). Cambridge. MIT Press.

MCLUHAN, M. & FIORE, Q. (1967) *The medium is the Massage : An Inventory of Effects*. London. Penguin Books.

OUD, J.J.P., (14th October 1927) *Letter to B. Adler*, Rotterdam. Nederlands Architecture Insitute.

SEMPER, G. (1989) *The Four Elements of Architecture and Other Writings* (1851). Cambridge. Cambridge University Press.

VENTURI, R., SCOTT BROWN, D. & IZENOUR, S. (2000) *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica* (1972). Barcelona. Gustavo Gili.

VIGARRELLO, G. (1988) *Concepts of Cleanliness: Changing Attitudes in France since the Middle Ages*. Cambridge. Cambridge University Press.

WIGLEY, M (1995) *White Walls, Desinger Dresses*. In *The Fashioning of Modern Architecture*. Massachusetts. The MIT Press.

ISBN: 978-989-20-5336-3