

Cerrar el círculo

Sobre postmodernismo y deconstrucción y utopía y grafismo en la reciente arquitectura británica.

JUAN M. OTXOTORENA

DR. ARQUITECTO

Sumario: El artículo compone una serie con algunos trabajos anteriores del autor, con los que se complementa tratando de apuntar la eventual especificidad o singularidad de la expresión y proyección gráfica de la arquitectura moderna inglesa a lo largo de su historia reciente; y en último extremo, de lo que vendría a ser la dimensión gráfica de la tradición moderna en la arquitectura británica. La perspectiva de la que se deduce esta hipótesis situaría en una continuidad significativa algunos de los momentos más característicos y significativos de su desarrollo: entre ellos, el del debate disciplinar correlativo del advenimiento del Movimiento Moderno en los años 30 y los hitos más destacados del panorama profesional de la segunda postguerra, que cabría acaso identificar con el fenómeno del Townscape, la experiencia de las New Towns y el denominado movimiento brutalista; y puede quizá encontrar un colofón extraordinario en la deriva del discurso o debate autotitulado postmodernista. Es esta última parte de la historia de la arquitectura inglesa reciente de la que se ocupa el presente texto, viéndolo bajo tal perspectiva.

Nos hemos ocupado ya en anteriores ocasiones de apuntar la eventual especificidad y singularidad de la expresión y proyección gráfica de la arquitectura moderna inglesa a lo largo de su historia reciente y, en último extremo, de lo que vendría a ser la dimensión gráfica de la tradición moderna en la arquitectura británica¹. La perspectiva de la que se deduce esta hipótesis situaría en una cierta continuidad, de cara a discutirla, algunos de los momentos más característicos y significativos de su desarrollo: entre ellos, el del debate disciplinar correlativo del advenimiento del Movimiento Moderno en los años 30 y los hitos más destacados del panorama profesional de la segunda postguerra, que cabría acaso identificar con el fenómeno del Townscape, la experiencia de las New Towns y el denominado movimiento brutalista; y puede quizá encontrar un colofón extraordinario en la deriva del discurso o debate autotitulado postmodernista.

I

La alusión a tal deriva podría empezar, por ejemplo, enlazando los exponentes previos de aquella continuidad con el trabajo de un grupo de la importancia y proyección de Archigram: un trabajo inspirado, según se sabe —junto con el de otros utopistas radicales²—, en la combinación de la estética maquinista con una especie de nuevo funcionalismo construido, en el terreno de los ideales, sobre el apogeo de la cultura urbana —de Mary Quant a los hippies, la psicodelia y los Beatles— y el empuje concreto del pop.

1. Cfr. OTXOTORENA, J.M. "Townscape, New Towns, Brutalismo: sobre edilicia y ciudad y debate y representación en el discurso disciplinar de la arquitectura británica de la Segunda Postguerra", comunicación presentada al VI Congreso Internacional de Expresión Gráfica Arquitectónica, Pamplona, 1996; y "Sobre dibujo y proyecto en la arquitectura moderna inglesa", en EGA. Revista de Expresión Gráfica Arquitectónica, 4, Las Palmas, 1996.

2. Cfr. BANHAM, R. *Megaestructuras*, G. Gili, Barcelona, 1978.

En todo caso, este trabajo no parece rechazar verse a sí mismo, en general, como de naturaleza utópica y alcance eminentemente crítico. Basado en un compromiso con los signos de los tiempos abundantemente reconocido por los teóricos e intérpretes comprometidos del progresismo funcionalista dependiente de la conciencia moderna —como particularmente Reyner Banham³—, parece haber encontrado su sentido y su ocasión en momentos en que ya no cabía seguir apostando por el discurso convencional de los CIAM y el Estilo Internacional: cuando la vista se dirigía, en busca de nuevas pistas, al progreso de la técnica y las transformaciones sociales que podía acarrear e inducir a ojos futuristas.

El mismo Banham acababa de dictar en 1959, desde las páginas de la *Architectural Review* y asumiendo su voz editorial, una severa y agresiva condena referida a lo que veía como la traición a la empresa de la modernidad por parte de los arquitectos italianos, su *retirada* cada vez más patente de la escena de la vanguardia⁴; se embarcaba así en una cruda polémica con Casabella que no hacía sino reflejar y culminar las divergencias ya patentes en las últimas reuniones del Team 10 que, según se ha comprobado, darían lugar a las diversas actitudes y propuestas postmodernistas. Banham criticaba la orientación que la influyente revista italiana había adoptado en sus números 217 y 219⁵, del año anterior, y concretamente la línea Neo-Liberty que ella misma parecía hacer suya publicando el trabajo y las tesis u opiniones de autores como Gregotti, Raineri, Aulenti y Rossi; y enarbolaba con convicción y energía la bandera de la fidelidad británica a los postulados modernos y a su continuidad y apertura al futuro, por la que hacía votos con la mirada puesta en las posibilidades de desarrollo de los planteamientos edilicios y urbanísticos derivados de la constante innovación tecnológica.

A finales de los años 60, Banham veía todavía en algunas de esas opciones la *buena salud* de la arquitectura moderna —despojada ya de la etiqueta del *estilo*— e incluso caminos abiertos para su futuro desarrollo⁶, con un discurso siempre leal al compromiso con ella que, no obstante, merecería crecientes críticas también en el marco de la escena británica. Alan Colquhoun matizó con contundencia frente a Banham⁷, por ejemplo, la tópica identificación del *funcionalismo* y la llamada arquitectura moderna, haciendo notar que el papel que el valor de la imagen y el simbolismo ocupan en ella es idéntico al que poseen en toda la arquitectura anterior; el funcionalismo, incluso, sentaría verdaderas bases académicas, cosa que ocurre paradigmáticamente con los famosos *cinco puntos para una nueva arquitectura* de Le Corbusier: uso de pilotis, cubierta jardín, planta libre, huecos rasgados y ventanas en longueur, fachada libre...⁸. Para someter a una crítica auténtica al Movimiento Moderno y hacerle justicia, dirá Colquhoun,

... es necesario aceptar que la función y la tecnología jugaron en él un papel simbólico y que, frente a esto, su pretensión de cambiar las condiciones reales de la producción arquitectónica fue siempre secundaria⁹.

Con independencia del segundo aspecto de esa valoración, la historia ha suscitado ciertamente la generalización de la idea de que el funcionalismo sólo puede darse en la práctica como algo simbolizable en el plano de la imagen —entendiendo la arquitectura como auténtico *sistema de significación*¹⁰—, hasta el punto de que es precisamente esta percepción lo que a la postre alienta y da sentido a los discursos postmodernistas como tales.

Es un tema de significados y de símbolos el que subyace sin duda en las experiencias y propuestas de Archigram, emblemáticamente representadas por la *Plug-in-City* de Peter Cook y la *Walking City* de Ron He-

3. Cfr. por ejemplo R. BANHAM, *Guía de la arquitectura moderna*, Blume, Madrid 1979. Como es sabido, Banham se convierte a lo largo de los años sesenta en el crítico de arquitectura más convencido y defensor y promotor de las corrientes basadas en la incorporación de la alta tecnología a la arquitectura, al hilo de la presentación de las propuestas de Archigram; desarrolla para ello una auténtica crítica operativa en la línea de la ortodoxia moderna, y especialmente de su antecesor Siegfried GIEDION, publicando en 1960 su libro más característico, *Teoría y diseño en la era de la máquina*, hoy ya un clásico.

4. Cfr. R. BANHAM, "Neoliberty. The italian retreat from modern architecture", en *Architectural Review*, 747, abril de 1959.

5. Es en el número 219 de *Casabella*, de 1958, donde el joven Aldo Rossi, en su artículo "Il passato e il presente della nuova architettura", hace una encendida defensa del retorno a la tradición burguesa de la arquitectura doméstica milanesa.

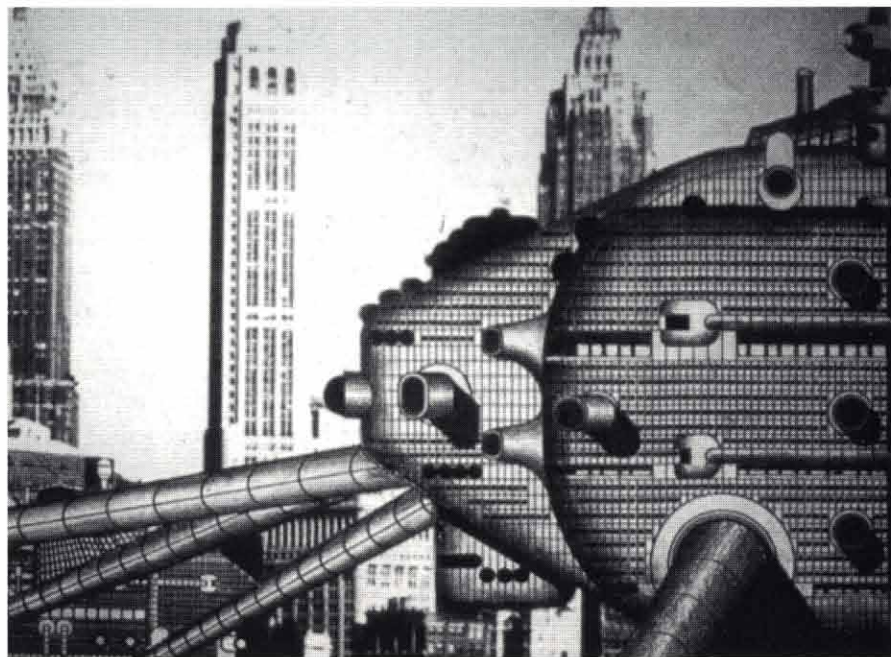
6. Cfr. R. BANHAM, *Guía de la arquitectura moderna*, cit., pp. 5-16.

7. Cfr. R. BANHAM, *Teoría y Diseño en la Primera Era de la Máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1971.

8. Cfr. LE CORBUSIER, *Œuvre complète 1910-1929*, Gyzsberger, Zurich, 1929, p. 128.

9. A. COLQUHOUN, *Arquitectura moderna y cambio histórico*, G. Gili, Barcelona, 1978, p. 10. Cfr. también R. VENTURI y D. SCOTT-BROWN, "Functionalism, yes, but...", en *Arquitecturas bis*, 5, 1975; R. A. M. STERN, *George Howe: Towards a Modern American Architecture*, Yale University Press, New Haven y Londres, 1975, p. 94; etc.

10. Cfr. J. P. BONTA, *Sistemas de significación en arquitectura*, G. Gili, Barcelona, 1978, pp. 32-4.



RON HERRON (ARCHIGRAM), *Walking City*, 1964.

rron. Su momento es incluso el de las célebres prefiguraciones fantásticas de hipotéticas ciudades sobre el mar y en el espacio cósmico, recibidas en el mundo profesional con una mezcla de escepticismo apático y festiva celebración del ingenio, y también en parte con la adhesión que merecía un discurso cultural y social tan crítico, desasosegado, valiente y comprometido como aquél que las argumenta y suscita¹¹.

Como es sabido, compuesto por Peter Cook, Dennis Crompton y Warren Chalk por una parte, y por David Greene, Ron Herron y Michael Webb por otra, Archigram se constituye en 1960 en torno a estas ideas; y elabora, bajo premisas radicales y desde actitudes voluntariamente polémicas, las propuestas muchas veces exageradas e irrealizables que difunde a través de espectaculares dibujos en la revista que edita, que lleva el nombre del grupo¹². "Buscamos una idea, un nuevo idioma vernáculo, algo que nos aproxime a las cápsulas espaciales, a los ordenadores y a los envases desechables de esta era atómico-electrónica", sostiene Chalk; "... Se ha traicionado gran parte de la fi-

losofía de los primeros modernos"¹³, dirá por su parte Cook aludiendo al espíritu pionero y rupturista de los inicios del discurso funcionalista, en especial de los futuristas italianos¹⁴. El hecho es que, siguiendo estos principios, el grupo desarrolla una curiosa síntesis de la cultura del pop inglés con el horizonte de los avances en el terreno de la información y las comunicaciones y las utopías tecnocráticas radicales, recogiendo en este punto el testigo de las investigaciones de Buckminster Fuller; e irá planteando a lo largo de los sesenta diversas propuestas en una variopinta serie que incluye desde pequeñas células de viviendas-cápsula intercambiables hasta gigantescas conurbaciones aéreas obtenidas de su agregación y combinación¹⁵.

El período de prosperidad y desarrollo que se experimenta a lo largo de los Sesenta en los países avanzados y las economías capitalistas explica en todo caso la celebración de este discurso allí donde, quizá en particular con los más que llamativos éxitos de la carrera espacial, se estaban palpando vivamente los avances de la técnica. Se cuenta con la posi-

11. Cfr. U. KULTERMANN, "Proyectos de construcción sobre el mar y en el espacio cósmico", en *La arquitectura contemporánea*, Labor, Barcelona, 1969; J. CLAUD, *Planet Meer*, Du Mont Aktuell, Colonia, 1972; G.K. O'Neill, *Ciudades del espacio*, Bruguera, Barcelona, 1979.

12. Cfr. por ejemplo AA. VV., *Archigram*, Studio Vista, Londres, 1972, y *Birkhäuser*, Basilea, 1991; y para una visión completa y actualizada, el reciente volumen: AA.VV. (P. COOK y otros), *A Guide to Archigram 1961-74*, Academy, Londres, 1994.

13. Cfr. CHALK, W. "La arquitectura como producto del consumidor", en AA. VV., *El grupo Archigram*, monográfico de la revista *Cuadernos Summa-Nueva Visión*, Buenos Aires, mayo de 1968, donde se reproducen artículos publicados en *Perspecta*. *The Yale Architectural Journal*, 11, 1967, y en diversos números de *Architectural Design*. Cfr. también: Y. FRIEDMAN, *La arquitectura móvil. Hacia una ciudad concebida por sus habitantes*, Poseidón, Barcelona, 1978.

14. P. COOK, "Algunas notas sobre el síndrome Archigram", en *El grupo Archigram*, cit.; E. Crispolti, *Utopia e crisi dell'architettura. Momenti delle intenzioni architettoniche in Italia. Immaginazione Megastrutturale del Futurismo a Oggi*, La Biennale di Venezia, 1979.

15. Cfr. R. BANHAM, *Megastructure: Urban Futures of the Recent Past*, Thames and Hudson, Londres, 1976.

ANDREW & RON HERRON (ARCHIGRAM), *Suburban Sets*, 1974.



bilidad de aplicar en masa a la arquitectura las leyes de la fabricación en serie y el encaje y dinamismo de la producción industrial. La idea es confiar en que los nuevos materiales y las nuevas disponibilidades tecnológicas permitirán responder cada vez a los nuevos problemas, superando los condicionamientos y los componentes de la arquitectura tradicional; y en que lo harán aportando además, con su objetividad y su racionalidad intrínseca, una paulatina mejora global de la situación social.

Muchos de los textos especulativos y críticos de finales de esta década, efectivamente, participan del optimismo tecnológico que ve en las utopías de Archigram una alternativa teórica frente al declive de los postulados y los recursos de la praxis de la ortodoxia moderna. Lo observa por entonces Royston Landau¹⁶; pero lo sugieren también Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co cuando, en su repaso al panorama de la arquitectura contemporánea, presentan «la internacional de la tecnología» como incluso la única postura o movimiento que aún conserva los valores positivos de la utopía¹⁷.

El caso es que además, a pesar de

su condición de eminentemente metafóricos e incluso oníricos, sus planteamientos formales constituirán a menudo una referencia básica para la arquitectura contemporánea: su huella podrá reconocerse profusamente, de alguna manera, en los diseños high-tech de los ochenta y noventa.

Instituyen asimismo un grafismo basado en el delineado y el collage que asume recursos del pop y contribuye a la tácita pero sólida codificación de las pautas expresivas de las arquitecturas que los explotan. El trabajo de Archigram, en último extremo —y ésta es una de sus características fundamentales, correlativa de su carácter utópico y eminentemente crítico—, es un trabajo casi puramente gráfico.

Su parentesco con los lenguajes del mundo del cómic resulta más que evidente, particularmente habida cuenta de la existencia de toda una línea de desarrollo de este género gráfico-literario inspirada en la ciencia-ficción¹⁸. Los paralelismos que pueden advertirse entre ambos discursos parecen en fin sugerir la posibilidad de una fertilización cruzada basada justo en el impacto de las representaciones gráficas.

16. Cfr. R. LANDAU, *Nuevas tendencias en la arquitectura británica*, Blume, Barcelona, 1969.

17. Cfr. M. TAFURI & F. DAL CO, *Arquitectura contemporánea*, Aguilar, Madrid, 1978.

18. Cfr. M. RAGON, *Historie mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*, Tome 3. *Prospective et futurologie*, Casterman, París, 1978; H. FERRIS, *The Metropolis of Tomorrow*, Ives Washburn, Nueva York, 1929; L. DEL REY ed., *L'art de la Science-Fiction*, Chêne, París-Nueva York, 1975; D.A. KYLE, *A Pictorial History of Science Fiction*, y *The Illustrated Book of Science Fiction*, Hamlyn, Londres, 1976 y 1977; J. SADOUL, *Historia de la ciencia-ficción moderna (1911-1971)*, Plaza & Janés, Barcelona, 1975; D. LEHMJUHIL, *The Flights of Icarus*, Paper Tiger, Londres, 1977; R. HOLDSTOCK y M. EDWARDS, *Alien Landscapes*, Mayflower Books, Nueva York, 1979; G. COLLINS, *Visionary Drawings of Architecture and Planning*, MIT Press, Boston, 1979; R. SHECKLEY, *Futuropolis. Impossible Cities of Science Fiction and Fantasy*, Big O Publishing, Londres, 1978.

Lo cierto es que, quizá debido a la relevancia y el grado de protagonismo que poseen en el marco de las tareas proyectivas, la postura disciplinar que representan parece encontrar más tarde una significativa vía de conexión con el discurso deconstructivista de los ochenta, al hilo de una aproximación progresiva a las condiciones, la escala y las dimensiones de los programas arquitectónicos y urbanísticos habituales y convencionales.

II

Mención aparte merecen sin duda líneas de trabajo como aquella que representa Cedric Price en el papel de una especie de eslabón intermedio, con toques utópicos y veleidades futuristas a lo Archigram, de la tradición del lenguaje ingenieril¹⁹ — que remite sin duda de entrada a John Paxton y su *Chrystal Palace* de Londres (de 1850)—: entre Owen Williams y figuras como las de los arquitectos Richard Rogers, Norman Foster, Nicholas Grimshaw y Michael Hopkins, y los ingenieros Peter Rice y Anthony Hunt, representantes contemporáneos de la estética de la *High Technology*, de la que han construido ya un buen número de importantes emblemas²⁰.

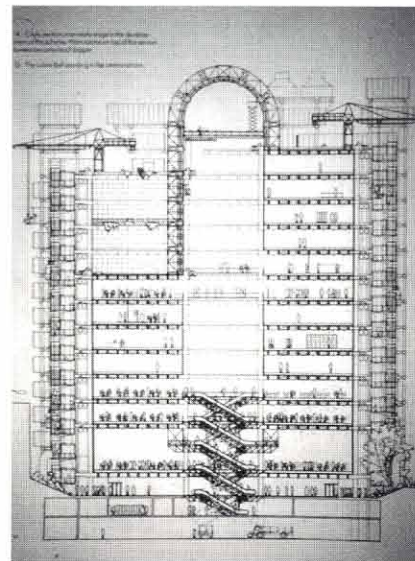
La identificación de esta línea de trabajo subraya especialmente, en todo caso, la relevancia de las relaciones de arquitectura e ingeniería en el desarrollo de la arquitectura moderna. Proyectos como el del *Snowdown Aviary* del Zoo de Londres y el *Fun Palace* de Cedric Price, ambos de 1961, reúnen visiblemente en los Sesenta algunos ingredientes de carácter y relevancia sintomáticos y convergentes: por una parte, la visión relativamente desenfadada, confiada y festiva de los temas arquitectónicos que propicia la aproximación a la edilicia desde el dominio de la tecnología; por otra, un cierto espacio para la imaginación y la imaginaria utópi-

ca ligado a esa misma visión festiva, y referido a la confianza en las posibilidades de las nuevas tecnologías para abordar con ambición nuevas fórmulas habitativas y programas constructivos revolucionarios —correlativos de las profundas transformaciones sociales en curso—; y por fin, un cierto inicio en la explotación de la espectacular y novedosa expresividad plástica de esas mismas tecnologías.

Significativamente, Price dice entender la tecnología como un medio para producir una arquitectura *liberadora*; y Frank Newby, el ingeniero que colabora en sus diseños, defiende la auténtica *Hi-Tech* frente a la *Mys-Tech* o pura mistificación de la tecnología derivada de la seducción de sus imágenes²¹, asumiendo con ambición y satisfacción el papel de desarrollar las ideas del arquitecto suministrándole las herramientas para convertir en realidad sus conceptos espaciales.

La mitificación de la figura del ingeniero a lo largo del siglo XIX podría estar, sin duda, detrás de la seguridad que inspiran tanto sus iniciativas profesionales como en sí los lenguajes tecnológicos frente a los debates estilísticos de los arquitectos y sus academias; y viceversa. La Revolución Industrial habría situado al ingeniero en una privilegiada posición²² que, al tiempo que le daba alas de cara a su intervención en la realidad construida, teñía sus propuestas de unas dosis añadidas de legitimidad y rigor.

La propia Revolución Industrial habría sido al cabo, de alguna manera, un fenómeno eminentemente británico; sin duda el dato tiene una directa relación con el origen de la tópicica tradición ingenieril inglesa, que vive su período heroico desde final del XVIII hasta bien entrado el XIX: Wilkinson, Pritchard, Darby, Telford, Brunel, Stephenson o Fairbairn son algunos de los nombres asociados a la espectacular empresa de la construcción de los puentes de hierro fundido de esos años; y mere-



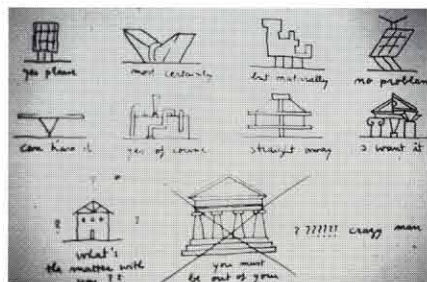
RICHARD ROGERS & PARTNERS, Edificio Lloyd's, Londres 1986.

19. Cfr. AA. VV., *The Engineers*. AA Exhibition Catalogue, *The Architectural Association School of Architecture*, Londres, 1982.

20. Cfr. por ejemplo, respecto de algunas de sus realizaciones recientes, AA. VV., "Visions of the Future", en *Architectural Design*, Vol. 63, 7/8, 1993.

21. Cfr. F. NEWBY, "Hi-Tech" or 'Mys-Tech', *RIBA Transactions*, Londres, 1985.

22. Cfr. E. CASTELNUOVO, "Il progetto del Ingegnere Filosofo", en *Casabella*, 520-1, enero-febrero de 1986.



LEON KRIER, manifiesto *pluralism versus classicism*.

cen también ser destacados los invernaderos *victorianos* de Burton y Paxton o las naves de los andenes de las estaciones de ferrocarril de Stephenson, Fox y Brunel. Lo cierto es que ha de ser este denso conjunto de nombres y obras lo que subyace en la postura de Owen Williams ante la arquitectura moderna en los años Treinta, y luego en las de Price y los utópicos de la tecnología que Banham considerará significativamente los herederos auténticos de sus principios y expectativas.

Este discurso, conectado en su momento a través de figuras como Newby con especulaciones americanas tan sintomáticas como las de Charles Eames y el ya mencionado Buckminster Fuller, enlaza a su vez según lo dicho con los discursos organicistas de los Sesenta, en tanto basados en intenciones figurativas extraídas del presunto paralelismo de los edificios con las construcciones animadas dependientes de las rigurosas leyes de la biología, y especialmente en la lección del perfecto ajuste de forma y función que se observa en la naturaleza y que la ingeniería emula de manera programática.

El diseño *hi-tech* en arquitectura, en todo caso, va casi siempre acompañado de una representación gráfica definida y bastante codificada: el delineado simple de proyecciones planas —en su caso con alguna perspectiva cónica también a línea—, que ya en sí encierra un alto grado de dificultad, con una ambientación basada en la sugerencia de elementos de arbolado y vegetación —a línea o punteada, y en su caso mediante plantillas prefabricadas— y en la animación mediante la lógica incorporación de siluetas humanas en busca de la escala de que carece un lenguaje tan descontextualizado y falto de referencias de escala como el de la técnica y las máquinas.

Hay que observar al respecto, precisamente, el importante avance propiciado por los medios informáti-

cos, que ha permitido un notable progreso en el correcto y rápido grafiado de soluciones formales a menudo extremadamente complejas —aunque con elementos seriados y repetidos—, así como el apunte de esquemas de perspectiva y sofisticadas modelizaciones y elaboraciones visuales en tres dimensiones difícilmente asequibles al lápiz y la mano.

III

El denominado postmodernismo, en todo caso, encuentra también en Gran Bretaña una representación específica, y aun extraordinariamente definida y compacta si se mira con ojos comparativos. De entrada, posee una encarnación de singular reactividad, solidez y cohesión, y de notable éxito y proyección gráfica, en torno al palpito de la nostalgia y al anhelo de restablecer los lazos rotos por la modernidad con la historia y la tradición: la correspondiente a toda una serie de autores que en el transcurso de la década de los Ochenta han venido confesando abiertamente y divulgando con expresa dedicación sus literales preferencias neoclasicistas.

Como confirmando las consecuencias del secular dilema en que se encuentra sumida en Inglaterra toda la historia de la arquitectura moderna, estos autores reivindican sin concesiones la tradición de la arquitectura británica, buscando imitar la sensibilidad pintoresquista y el clasicismo neopalladiano en los que identifican el gusto popular *traicionado por el modernismo*, la escala habitable y los valores humanistas.

La opción, de notable capacidad de convocatoria, aparece regida por el trabajo en Londres de una larga serie de personajes entre los que se cuentan Quinlan Terry, Robert Adam, Terry Farrell, John Melvin, Stephen Mattick, John Simpson, Clive Hawkins, Ken Morgan, Allan Greenberg, Julian Bicknell, Andrés

Duany & Elizabeth Plater-Zyberk, y sobre todo Demetri Porphyrios y Leon Krier, que parecen llevar el peso de la teorización y el liderazgo en la polémica²³.

Estos autores defienden una línea de diseño extraordinariamente acotada y de corte exigentemente clasicista, línea que no tardará en contar con el soporte de la labor de teóricos y críticos como Gavin Stamp, David Watkin y Roger Scruton, y con el inestimable y significativo apoyo publicitario del príncipe Carlos, con sus recientes, crueles y populistas invectivas contra la arquitectura moderna, sus representantes en la historia reciente de Gran Bretaña y sus consecuencias para la imagen y humanidad de sus ciudades y aldeas²⁴.

Tal línea de trabajo, defendida por sus promotores con una radicalidad extraordinariamente decidida y resuelta, da lugar a abundantes y diversas discusiones y expresiones gráficas, ampliamente difundidas a través de los correspondientes números monográficos de la revista *Architectural Design*, que ha venido jugando desde el punto de vista editorial — como en su día hiciera de algún modo la *Architectural Review* con la arquitectura moderna, si bien en un marco diverso — una carta de portavocía relativamente ambigua, descomprometida y contemporizadora²⁵.

Sin duda el papel crecientemente protagónico de las publicaciones profesionales en la orientación de los debates de vanguardia lleva a que las opciones de diseño basadas en posturas programáticas, sostenidas en los términos del debate histórico y de la polémica disciplinar, redunden directamente en una producción gráfica cada vez más ambiciosa y expresa, exhuberante e intensa. Esta producción gráfica, además, aprovecha el conjunto de la experiencia histórica en el terreno de los modos gráficos; no tarda por ejemplo en recurrir a los diferentes sistemas de representación disponibles a la vista de



LEON KRIER, *Abey Extension*, Echternach, 1970.

su capacidad de alcanzar el impacto buscado: el criterio que originalmente asigna un tipo de grafismo a cada actitud concreta ante el proyecto, al cabo, pasa a imbricarse con el que atiende tanto a su aptitud para suscitar el interés público como a los grados de excelencia gráfica que se deducen de las nuevas disponibilidades en el terreno de los instrumentos gráficos y los procedimientos de reproducción editorial y publicitaria.

En este caso, encontramos un buen número de estrategias diferentes que vienen a confirmarlo: su empleo, aun cuando a menudo remite al dibujo de proyecto y los recursos publicísticos propios del Movimiento Moderno, posee de hecho siempre algunas características específicas.

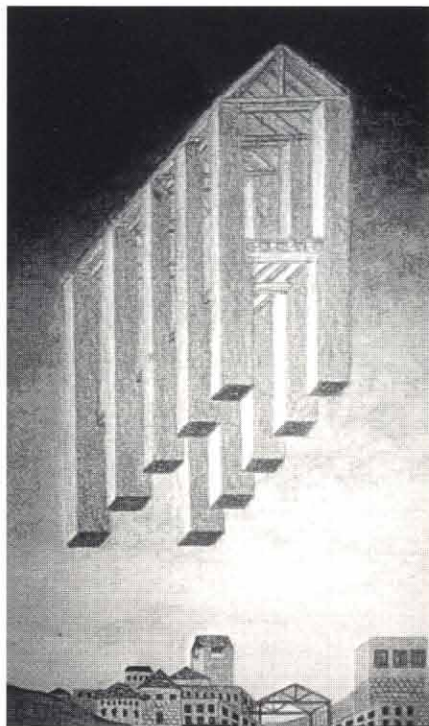
Podrían citarse en primer término ciertos discursos gráficos de carácter argumentativo y tono agresivamente polémico desarrollados en clave de cómic: sobre todo los de Leon Krier, que recuerdan casi literalmente — de Lubetkin a Cullen — a algunos de los propios de los arquitectos modernos de los años Treinta.

Encontramos, en un segundo momento, evocaciones gráficas lle-

23. Cfr. AA. VV., "The New Classicism in Architecture and Urbanism", en *Architectural Design*, Vol. 58, 1/2, 1988; AA. VV., "Imitation & Innovation", en *Architectural Design*, Vol. 58, 9/10, 1988. Y también por ejemplo, sobre los desarrollos más recientes de esta corriente: AA. VV., "Paternoster Square and the New Classical Tradition", en *Architectural Design*, Vol. 62, 5/6, 1992; AA. VV., "Architecture in Arcadia", *Architectural Design*, Vol. 63, 5/6, 1993; AA. VV., "New Practice in Urban Design", en *Architectural Design*, Vol. 63, 9/10, 1993.

24. Cfr. H.R.H. THE PRINCE OF WALES, *A vision of Britain. A Personal View of Architecture*, Londres 1989. El heredero de la corona británica compara a determinados arquitectos modernos con visionarios esperpénticos, creadores de monstruos que acumulan en sí todos los elementos posibles de mal gusto: una falta absoluta de sensibilidad artística y un respeto nulo por la naturaleza y por la historia y la tradición. Frente a casi toda la arquitectura del acero, el vidrio y el hormigón, el príncipe Carlos amonesta a sus arquitectos abogando por el cuidado del entorno físico, la atención a las proporciones y los efectos de escala, el esmero en la elección de los materiales y el valor profundo del arte y la ornamentación. Cree defender así un concepto de arquitectura que considera el mejor para convertir las ciudades en lugares bellos y, sobre todo, habitables. Unos pocos arquitectos llevados por el atolondramiento y la fascinación por las innovaciones técnicas habrían destruido, para el príncipe, la obra de tres siglos.

25. Cfr. también, por ejemplo: PRINCE CHARLES, "Remaking Cities", en *Architectural Design*, Vol. 58, 3/4, 1988, pp. II-IV; y también el número monográfico: AA. VV., "Architecture & the Environment. HRH The Prince of Wales and the Earth in Balance", en *Architectural Design*, Vol. 63, 1/2, 1993.



LEON KRIER, *Ensoñación*, 1980.

nas de connotaciones nostálgicas como aquéllas que insisten en las imágenes naturalistas y en el encaje de eventuales propuestas arquitectónicas en el paisaje, a menudo idealizado en lo relativo a los temas y los colores pero representado según pautas básicamente ilusionistas. El color protagoniza buena parte de estas evocaciones, que recurren al pastel buscando un efecto naíf de clara connotación idilizante y utópica.

La presentación de eventuales propuestas arquitectónicas y urbanísticas pasa también por el recurso a perfectas y detalladas perspectivas cónicas dibujadas a línea, como si este procedimiento representativo dotase a los edificios de una nota de severidad, cientificidad, objetividad y precisión como aquélla que cabría pedir a su proceso de concepción y definición estilística; cabe observar que, curiosamente, éste es el modo de dibujo que asumen también a su manera, si bien siempre en parecidos términos, las tendencias formales de índole e inspiración tecnológica.

Por fin, habría que referirse a los modos de definición de los edificios concretos, que se da muchas veces a línea y con una cuidadosa atención a los despieces y texturas que convierte las proyecciones planas en verdaderos trabajos de artesanía; no obstante, también es frecuente la incorporación del color, normalmente en tonos suaves de lápiz, pastel y acuarela.

Algunas veces las perspectivas aparecen ambientadas y coloreadas componiendo estudiados encuadres a vista de pájaro que parecen querer demostrar la naturalidad y serenidad de la lógica del proyecto que ilustran o al que acompañan. También son frecuentes las axonometrías, casi siempre referidas a elementos puntuales del diseño. La mirada moderna sobre el lenguaje clásico, en todo caso, propicia manifestaciones gráficas que advierten en sí del carácter paradójico de la propia revitalización o recuperación que puede llegar a obtener

en un clima de inevitable cálculo, de estrategias sopesadas a partir de una forzosa e insuperable distancia crítica. Se advierte en cualquier caso la dificultad de dotar de frescura y naturalidad a unos modos de representación que sin duda acusan, ya en sí mismos, la imposibilidad de recuperar una idea de arquitectura abandonada hace decenios y difícilmente compatible con el orden de programas, funciones, lenguajes y soluciones que determinan las actuales disponibilidades técnicas: la imposibilidad de recrearla salvo mediante paradójicas operaciones descontextualizadoras que, inevitablemente, no son sino un eco de las sensibilidades surrealistas típicamente postmodernistas de las que el intento de hacerlo trata de distanciarse, precisamente, con una decisión similar a la que caracteriza su radical reacción frente a la experiencia moderna.

IV

El discurso postmodernista posee en Inglaterra con todo, aparte de destacadas voces interpretativas y críticas —desde Alan Colquhoun²⁶ hasta Charles Jencks²⁷—, algunas otras representaciones individuales relativamente autónomas y específicas en el terreno de la arquitectura, fuera de la importantísima corriente neoclasicista. Cabe citar por ejemplo en este capítulo, y por lo que hace a sus visibles dimensiones gráficas, la peculiar trayectoria y personalidad de Peter Cook, ilustre superviviente de Archigram y fiel aún a los principios de trabajo del grupo según demuestran sus agresivas y coloristas fantasías dibujadas; o la de Nigel Coates, con sus disolventes opciones y métodos de crítica, debate y reflexión gráfica²⁸. Pero probablemente estos autores encajan mejor junto a los representantes posteriores de las preocupaciones o posiciones disciplinares denominadas deconstructivistas.

26. A. COLQUHOUN, *Arquitectura moderna y cambio histórico*, cit.; y *Modernidad y tradición clásica*, Júcar, Barcelona, 1991.

27. Cfr. CH. JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, Londres, 1977; *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1982.

28. Cfr. el dossier sobre el trabajo de Nigel COATES que aparece en el monográfico "Theory and experimentation, Architectural Ideas for Today and Tomorrow", de la revista *Architectural Design*: Vol. 62, 11/12, 1992, pp. 73 ss.

No todas las representaciones del fuerte revivalismo historicista de los años Setenta y Ochenta se atienen, a su vez, a una recuperación literalista de los procedimientos tradicionales de la construcción pintoresquista de la *English House* y de los principios de la composición clasicista; no faltan en efecto quienes, como Terry Farrel por ejemplo²⁹, tratan de incorporar la memoria de sus imágenes más tópicas o convencionales a una arquitectura que en absoluto renuncia en sus métodos a los nuevos materiales y los frutos maduros de la innovación tecnológica. Unos procedimientos gráficos inestables y evanescentes se demuestran en este caso correlativos de una mezcla de resortes figurativos pop, ecos icónicos clasicistas y pautas de diseño tecnológico que determina, a menudo, una actitud global ante el proyecto en cuyo marco la forma se desmaterializa en aras de la efectividad de estrategias de acción abiertamente desprejuiciadas que no rehúyen saberse provisionales y transactivas.

Un conjunto de estrategias gráficas similares a algunas de las ya presentes en el trabajo de los representantes del mencionado *New Classicism* aparecerá asimismo, por otra parte, como nota característica del trabajo de otros arquitectos no tan literalmente comprometidos con el clasicismo popular, si bien abiertos a incorporar algunas de las sugerencias formales extraídas de su revisión y explotación descontextualizada. Las perspectivas a línea, por ejemplo, se harán presentes con todo su plasticismo y su carga de significado metodológico en los proyectos de esta época de autores como Jeremy Dixon y el propio Stirling, marcando acaso la medida de la notable evolución personal de éste hacia posturas más proclives a una explotación libre y creativa de los argumentos historicistas³⁰.

Como es sabido, con motivo de una crisis de trabajo en su despacho y del mal resultado de alguno de sus edificios de imagen tecnológica —

como la *Biblioteca de la Facultad de Historia de Cambridge*, abundantemente celebrada en su época—, Stirling lleva a cabo a mediados de los Setenta una revisión a fondo de sus planteamientos que marcará en su trayectoria profesional el inicio de una segunda etapa diferenciada. Esta etapa coincide con la de su dedicación al tema museístico, nuevo para él, que arranca del éxito de sus propuestas en algunos emblemáticos concursos internacionales; y aparece marcada —entre otras cosas— por la vuelta a materiales tradicionales como el ladrillo, la piedra y la madera, y por la introducción en sus proyectos de profusas referencias a una iconografía derivada de su personal lectura de la arquitectura histórica. La tradición disciplinar se convierte de hecho en el referente constante de esta iconografía; eso sí, aparece sometida ya a un complejo y desinhibido diálogo con los recursos figurativos y constructivos de la modernidad tecnológica que no renuncia a la explotación de la paradoja y la disonancia³¹.

V

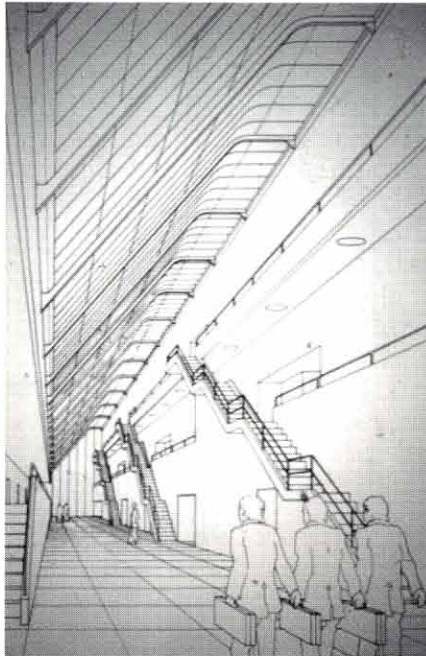
Pero Londres, y en concreto el mundo profesional definido en torno a la célebre *Architectural Association School of Architecture* (la denominada 'AA'), es además finalmente —en buena medida— el núcleo de ebullición y el foco de irradiación de las que hemos conocido y conocemos como experiencias o estrategias de-constructivistas.

No es éste el momento de detenerse en la singular historia y personalidad de la AA y en el análisis de su papel en la evolución de la escena-disciplinar británica. Baste recordar su protagonismo, ya desde 1935, como lugar de formación y docencia de las grandes figuras de la arquitectura moderna y como foro y foco de debate particularmente atento a los planteamientos de la vanguardia.

29. Cfr. AA.VV., Terry FARRELL, *Architectural Monographs*, Academy, Londres, 1984.

30. Cfr., por ejemplo: P. PORTOGHESI, *Después de la arquitectura moderna*, G. Gili, Barcelona, 1981, pp. 195 ss.

31. Cfr. por ejemplo mi artículo "En la muerte de James Stirling o de la gruesa montura negra de unas gafas", *BAU Revista de Arquitectura*, 7, 1993, pp. 28-33; AA.VV., *Recent Work of James Stirling, Michael Wilford and Associates, A+U*, Extra Edition, 5/1990; P. Amell y T. Bickford, eds., *James STIRLING. Obras y proyectos* (J. Stirling, M. Wildford y asociados), con texto introductorio de Colin Rowe, G. Gili, Barcelona, 1985; AA.VV., "James Stirling. Buildings and Projects 1950-1974", con introducción de J. Jacobus, editada en 1975 simultáneamente en 6 países y 5 idiomas (la edición castellana de esta obra corrió a cargo de la editorial Gustavo Gili); y la monografía inglesa *James Stirling. Architectural Design Profile*, con introducción de Robert Maxwell, Academy Editions/ St. Martins Press, Londres, 1982. Hay también un libro específicamente dedicado a sus dibujos: *James Stirling. Drawings, con introducción de Reyner Banham*, RIBA, Londres, (2ª ed.), 1974.



JAMES STIRLING, sede central de Olivetti en Milton Keynes, 1971.

32 Cfr. CH. JENCKS, "The Pleasures of Absence", en AA. VV., "Deconstruction in Architecture", *Architectural Design*, Vol. 58, 3/4, 1988, pp. 16-31; y en el mismo volumen, C. COOKE, "The Lessons of Russian Avant Garde", pp. 12-5.

33. Cfr. P. WILSON, *Contemporary British Architectural Drawing*, Academy, Londres, 1993.

34. Pueden consultarse, para un acercamiento general a su trayectoria, los monográficos de *El Croquis*, nn.: 52: "Zaha Hadid 1987/92"; 53: "Rem Koolhaas 1987/1993"; 67: "Bollès/Wilson 1990/94 & Gigantes/Zenghelis 1987/94"; etc.

35. Cfr. PH. JOHNSON y M. WIGLEY, eds., *Arquitectura deconstructivista*, G. Gili, Barcelona, 1988. La exposición y la publicación incluye el trabajo de Frank O. Gehry, Peter Eisenman, Coop Himmelblau, Daniel Libeskind, Rem Koolhaas, Zaha M. Hadid y Bernard Tschumi: de los siete nombres, al menos los cuatro últimos aparecían entonces directamente ligados a la docencia en la Architectural Association School of Architecture.

36. M. WIGLEY, "Arquitectura deconstructivista", en Ph. Johnson y M. Wigley, eds., *Arquitectura deconstructivista*, cit., pp. 10-20, p. 18.

37. Cfr. P. EISENMANN, "El fin de lo clásico: el fin del comienzo, el fin del fin", en *Arquitecturas bis*, 48, 1984.

38. Cfr. por ejemplo B. TSCHUMI, "Themes for the Manhattan Transcripts", *AA files*, 4, Londres, 1982; y también, del mismo autor, *The Manhattan Transcripts*, Academy, Londres y Nueva York, 1981. Cfr., así mismo, R. KOOLHAAS, *Delirious New York. A Retrospective Manifesto for Manhattan*, Academy, Londres y Nueva York, 1975.

39. Cfr. PH. JOHNSON, "Prefacio", en Ph. Johnson y M. Wigley, eds., *Arquitectura deconstructivista*, cit., pp. 7-9, p. 7.

El discurso convencionalmente identificado como neoclásico-post-modernista alentaba en todo caso, como hemos visto, figuraciones utópicas en cuya explicación se combina la nostalgia de un orden perdido con la pura sistemática de la reflexión sobre el lenguaje arquitectónico en sí; las experiencias relacionadas con las aludidas estrategias deconstructivistas, en cambio —lo mismo que aquéllas correspondientes al suprematismo y el constructivismo ruso que a menudo han sido vistas como su antecedente y punto de referencia³²—, aparecen inextricablemente ligadas a la idea de las arquitecturas dibujadas; mejor, a ciertas expresiones paradisciplinares y filoarquitectónicas destinadas al papel: a una serie de especulaciones autofinalizadas de puras pretensiones metodológicas y, en la práctica, de alcance y dimensión sencillamente gráficos³³.

La idea de deconstructivismo referida a la arquitectura aparece de hecho en escena, en definitiva, en un momento en el que Zaha Hadid, Daniel Libeskind, los fundadores de O.M.A. —Rem Koolhaas y Elia Zenghelis—, Bernard Tschumi o Peter Wilson³⁴ —casi todos los reunidos por Philip Johnson en la famosa exposición del M.O.M.A. de Nueva York que a todas luces, lo mismo que ocurriera en 1932 con el llamado Estilo Internacional, oficializó el fenómeno en términos divulgativos y a efectos críticos— enseñaban diseño en sus aulas³⁵, exponían su obra en sus salas y publicaban sus trabajos con profusión de despliegue editorial bajo la marca de la célebre institución docente de la capital británica: sin duda ésta vivía entonces uno de sus momentos cumbre bajo la solvente, ambiciosa e inquieta dirección de Alvin Boyarsky, manager y responsable del casting.

Cada uno de los proyectos de la exposición, se nos dice en la publicación que la acompaña,

... explora la relación entre la inestabi-

lidad de la primera vanguardia rusa y la estabilidad del tardo-moderno... irritan a la modernidad desde dentro, distorsionándola con su propia genealogía... Estos proyectos no obtienen su fuerza del empleo de formas conflictivas, éstas solamente sirven de escenografía para una más fundamental subversión de la tradición arquitectónica³⁶.

No se trata de construir de una manera diferente sino de preguntarse por el discurso, el proceso o la secuencia de decisiones que lleva a construir de una u otra manera a la vuelta de la experiencia de una crisis, la crisis de un lenguaje universal como aquél que propugnara el Movimiento Moderno. Y el desarrollo esa pregunta no necesita llegar a redundar en obra construida o producción edilicia, en el sentido convencional del término: puede ser y es con frecuencia sólo gráfico.

La renuncia a las claves del discurso tradicional acerca de los medios y los fines³⁷ y la búsqueda de nuevas referencias de trabajo abstractas y basadas en el intento de captar, mediante la importación de sugerencias figurativas y sensoriales procedentes de otras artes como el cine, la danza y la fotografía, el dinamismo de la cultura urbana³⁸, podrían ser alguno de los argumentos que comparten en su trabajo los autores implicados en el fenómeno deconstructivista. Eso hace que el objetivo sea no ya construir, y mucho menos transformar la realidad, sino más bien mostrarse sensibles a los requerimientos de una situación determinada en el plano cultural y social, con una actividad a menudo exclusivamente gráfica que ya en sí tiene un sentido indiscutido como inquisitiva y crítica, testimonial, introspectiva y autónoma.

La arquitectura deconstructivista, asegura Philip Johnson,

... no es un nuevo estilo... no representa un movimiento, no es un credo... Es la confluencia, desde 1980, en la obra de unos cuantos arquitectos importantes, de enfoques similares que dan como resultado formas similares³⁹.

Pero esta coincidencia no es ca-

sual; más bien responde a las inquietudes de un momento marcado por las huellas de la discusión de los límites del canon en que terminan convergiendo los discursos del post-modernismo.

Cada arquitecto —se dice también en el catálogo de la muestra— libera inhibiciones diferentes, de modo que subvierte la forma de maneras radicalmente distintas. Cada uno de ellos hace protagonista a un dilema diferente de la forma pura⁴⁰. La atención a los (pre-)supuestos del discurso proyectivo y la exploración de sus estadios *intermedios*, sobre el fondo de la *tiranía* histórica de la conciencia moderna, explicarían en definitiva unos modos de hacer que escapan en todo momento a la noción y el formato convencionales del diseño, en la medida en que precisamente se preguntan por sus pautas conscientes e inconscientes y por sus posibilidades y sus límites.

Es en definitiva en el ámbito de la AA donde se forman y maduran Libeskind, Tschumi, Hadid, Wilson y los integrantes de O.M.A., abanderados de esta actitud. De hecho, sus trabajos aparecerán sistemáticamente recogidos en *AA files*, el anuario de la institución docente, además de en ulteriores publicaciones monográficas de entre las que cabe destacar sin duda la serie de los *AA Portfolios* (colecciones de láminas de dibujos de estos autores eventualmente referidos a proyectos u obras, y sobre todo centradas en sus experiencias y especulaciones gráficas), aparecida al hilo del fenómeno. Sin duda el clima de intenso y abierto debate programático, el régimen elitista y la ambición cultural de sus alumnos y profesores convirtió a la *Architectural Association School of Architecture*, a mediados de los Ochenta, junto con la de la *Cooper Union de Nueva York* —liderada por John Hedjuk y foco también de la investigación y discusión de nuevas estrategias disciplinares acogidas, con el expreso y aun entusiástico apoyo



del filósofo francés Jacques Derrida⁴¹, al rótulo del deconstructivismo—, en poco menos que el centro de la atención del panorama de la neovanguardia⁴².

VI

Con todo, la notoria y brillante presencia de Peter Cook entre los autores presuntamente más representativos del experimentalismo pseudo-deconstructivista⁴³ merece ser expresamente destacada; no puede tenerse por casual ni, al cabo, pasar inadvertida: ella resulta en sí, sin duda, reveladora de la evolución del debate disciplinar de las últimas décadas y del alcance de sus particulares consecuencias en la escena de la reciente arquitectura inglesa.

Tal experimentalismo conecta a todas luces en efecto, incluso con escandalosa evidencia, con el mundo de estrategias, figuraciones y movimientos de connotaciones metodológicas, significado cultural y lugar histórico tan precisos y bien definidos como el representado por el grupo Archigram. Sus llamamientos habrían permanecido formalmente intac-

Exposición de fin de curso de los años 80 en la AA de Londres.

40. M. WIGLEY, "Arquitectura deconstructivista", en Ph. Johnson y M. Wigley, eds., *Arquitectura deconstructivista*, cit., pp. 10-20, p. 20.

41. Cfr., por ejemplo, A. BENJAMIN, "Derrida, Architecture and Philosophy", en AA. W., "Deconstruction in Architecture", *Architectural Design*, Vol. 58, 3/4, 1988, pp. 8-11; y J. DERRIDA, "In Discussion with Christopher Norris", en AA. W., "Deconstruction II", *Architectural Design*, Vol. 59, 1/2, 1989, pp. 6 ss.

42. Cfr., en general, AA. W., "Deconstruction in Architecture", *Architectural Design*, cit.; AA. W., "Deconstruction II", *Architectural Design*, cit.; y también, por ejemplo, AA. W., "Folding Architecture", *Architectural Design*, Vol. 63, 3/4, 1993.

43. Cfr., por ejemplo, el número monográfico de la revista *El Croquis*: n. 39, 1989.

tos. Han llegado hasta nosotros —y se recuerdan y reeditan hoy— despojados ya de sus fundamentales ingredientes de compromiso social, violencia crítica y expectativa utópica, pero el mantenimiento de sus modos habla del de sus argumentos desencadenantes y del de las propias cuestiones que tramitaban.

La constatación, unida a la relativa a la considerable pujanza de las opciones neoclasicistas, arroja probablemente una respuesta incontestable al milenarismo de buena parte de las especulaciones postmodernistas sobre el *cierre*, la *clausura* y el fin de la historia, como despertándonos de un extraño sueño y mostrándonos hasta qué punto estamos todavía donde estábamos: en el simple y directo «después de la modernidad», balbucientes y perplejos, buscando —acaso sin esperanza— nuevos modos de continuar con la ambición de sus programas con propuestas operativas capaces de situarse a la altura de las circunstancias.

El gran debate tácitamente planteado en nuestros días entre las posiciones neoclasicistas y las opciones deconstructivistas reproduce al cabo de algún modo, 50 ó 60 años después, el inevitable enfrentamiento de las nue-

vas ideas y formas del Movimiento Moderno, en la década de los Treinta, con la peculiar síntesis del pintoresquismo de pretensión popular y raíz vernácula y el historicismo complacido y no pocas veces grandilocuente que habría constituido, en la evolución de la arquitectura inglesa, su tronco tradicional y su trama tópica.

Este paralelismo constituye ciertamente la prueba de la medida en que ese mismo gran debate expresa, y aun consume o culmina específicamente, lo que ya desde el inicio veíamos como la destacada dimensión gráfica del debate disciplinar de la reciente arquitectura británica.

Pero precisamente, al mismo tiempo, nos devuelve reforzada y aumentada la pregunta, como si el círculo se cerrase sobre nosotros y tuviéramos que habérmolas de nuevo desde el principio con la frescura y radicalidad de la reflexión moderna, incólume y ahora doblemente desafiante: orgullosa de su irónico desquite, consumada su venganza paradójica; o bien, en cierto modo, como si en todos estos años no hubiésemos logrado sino delimitar mínimamente la escena del combate, de un combate todavía tan sólo anunciado, que aún estaría por comenzar.