
Juan Antonio Cortés y María Teresa Muñoz

El espejismo de un problema arquitectónico

Sobre la exposición «Buildings for Best Products» en el MOMA de Nueva York

Después del gran éxito alcanzado por la exposición *The Architecture of the Ecole des Beaux Arts* (1975) en la que Arthur Drexler sacaba a la luz un modelo alternativo a la arquitectura del Movimiento Moderno, el Museo de Arte Moderno de Nueva York ha presentado otras dos exposiciones que, en cierto modo, aluden también con una pretensión de globalidad al panorama arquitectónico de nuestra época. Parece como si esa aceptación generalizada de una arquitectura como la del Beaux Arts, en la que las formas se toman como ya decantadas por la historia, disponibles para su utilización en cualquier momento y capaces de establecer y comunicar asociaciones, hubiera dado moral suficiente a Arthur Drexler para lanzar un ataque frontal a la arquitectura moderna, decretando su fracaso definitivo, en la siguiente gran exposición *Transformations in Modern Architecture* (1979) y para dar un paso más, acometiendo la tarea de poner a prueba el estado actual de la arquitectura en la recientemente celebrada *Buildings for Best Products* que es el objeto de este comentario.

Esta última exposición tiene como tema, a diferencia de las dos anteriores, una serie de proyectos realizados expresamente para esta ocasión. Siguiendo una iniciativa de Philip Johnson, seguramente la personalidad más influyente en la arquitectura americana de hoy, se solicita a seis destacados arquitectos su intervención sobre un edificio de exposición y venta de productos de la compañía Best que, como dice el propio Drexler en la presentación de la exposición, consiste esencialmente en una caja sin ventanas, construida de ladrillo, de 60×57×9 metros, con una marquesina y un letrero. La intención parece ser la de pedir a los arquitectos que conviertan en arquitectura lo que no es más que un embrión, definido exclusivamente por parámetros funcionales, asignando ya desde el propio planteamiento del problema a la arquitectura el simple papel de dar imagen a un edificio preconfigurado, es decir, reduciéndola a la cuestión del *decorated shed*.

Ahora bien, cabría preguntarse en primer lugar cuál es el margen de actuación de un arquitecto

cuando cuestiones tan sustantivas arquitectónicamente como son las dimensiones en planta y la altura del edificio, la posición de la entrada, la ausencia de huecos y la disposición interior han sido ya no sólo fijadas como punto de partida a nivel de programa, sino incluso materializadas en un edificio construido que es el que se propone como prototipo. En segundo lugar, hasta qué punto un problema como éste debe afrontarse en sus propios términos, bastante marginales a la arquitectura, más que apoyándose en personalidades tan destacadas y con preferencias formales y posiciones programáticas tan definidas, lo que da a sus gestos una resonancia que supera con mucho los límites del problema de que se trata. Y, en tercer lugar, que si el objetivo que se persigue realmente es pulsar el estado de la arquitectura de hoy, cuáles son las razones que han llevado a elegir para ello un problema tan poco arquitectónico.

Pasando ya a examinar las respuestas que ofrecen los seis arquitectos seleccionados para llevar a cabo este trabajo —Tigerman, Stern, Moore, Lumsden, Greenberg y Graves— que tratan de dar una imagen lo más llamativa posible del edificio, hemos de señalar que lo que parecen ser en principio sus mayores aportaciones, los caminos que abren a la arquitectura, se tornan en algo vacío y sin valor cuando se presentan, como sucede aquí, carentes de algo que los sustente. Porque la introducción de elementos pop, las alusiones a la historia, los cambios en la escala y en los materiales del edificio, sólo responden a lo que es una pura imaginaria concebida en sí misma y al margen del edificio en el que podrían insertarse.

En realidad, pensamos que el origen de todo está en la falta de atención que los seis arquitectos demuestran hacia lo que el planteamiento del problema pueda tener ya de arquitectura, hacia esa caja de 3.500 m² en planta y 9 m de altura sin otro elemento destacado que el de su propia entrada frontal. Esta operación de borrar cualquier vestigio del edificio original es la que lleva, en mayor o menor medida según los casos, a concentrarse en aquellas cuestiones del diseño que con más eficacia pueden atentar contra su esencia formal y sus dimensiones: en primer lugar, redu-



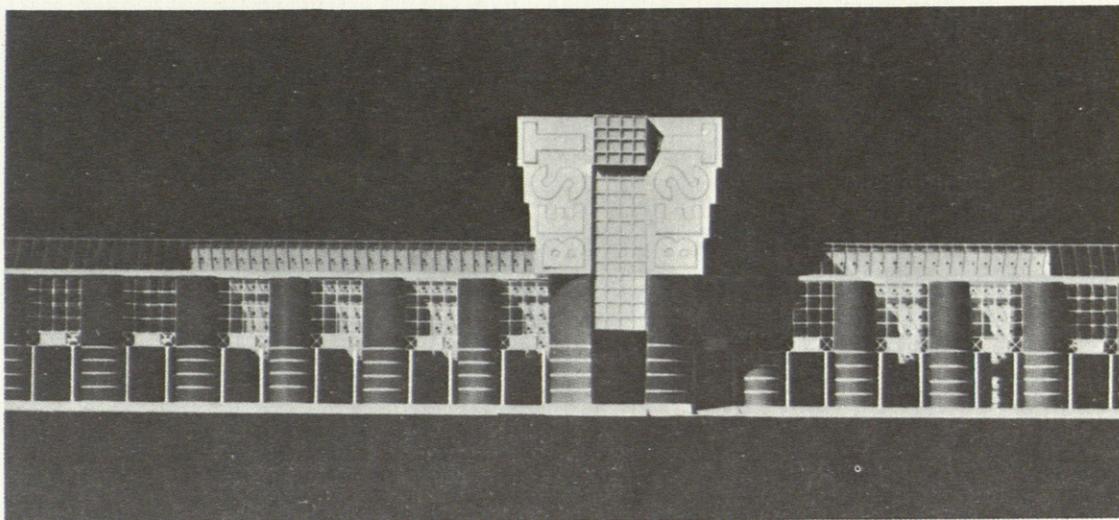
Edificio de exposición y venta de Best Products

ciendo su intervención a la construcción de una fachada y, en segundo lugar, concediendo un absoluto protagonismo a los temas relativos al cambio de escala.

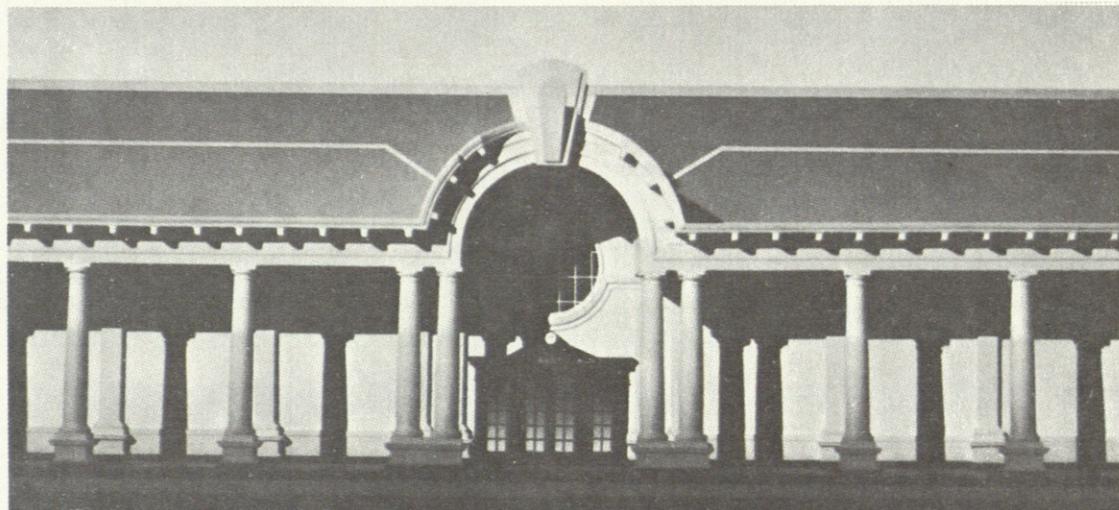
La concentración sistemática de todos los motivos formales aportados por cada uno de los arquitectos sobre la fachada frontal del edificio, aunque parezca a primera vista algo incuestionable por ser común a todos los proyectos, responde a la clara voluntad de actuar al margen del edificio, sobre todo si tenemos en cuenta que existen otras respuestas totalmente distintas al mismo problema como son las del grupo SITE y de Robert Venturi, a las que nos referiremos más tarde. Por una parte, el tratamiento en fachada tiende a anular el carácter esencialmente volumétrico del edificio y el hecho de que fachada frontal y fachada lateral sean prácticamente equivalentes, lo cual en un edificio exento podría incluso haber favorecido un tratamiento desde la esquina. Por otra parte, en lo que no era más que un muro de ladrillo sin espesor se introduce la dimensión de profundidad formando todo un cuerpo independiente, una escenografía, que llega incluso a disolver el único elemento independiente —la marquesina— y afirma su hegemonía sobre el edificio situado detrás, extendiéndose más allá de sus límites o simplemente adosándose a él sin llegar a los bordes.

Tal vez los proyectos que muestran más claramente esta independencia de la fachada en el sentido que acabamos de señalar sean los de Michael Graves y Alan Greenberg. En el caso de Graves, se presenta una especie de columnata monumental que no sólo sobrepasa los límites del edificio, sino que incluso salta al frente de la calle pasando a formar una fachada del estacionamiento. Su menosprecio del edificio llega hasta el extremo de subvertir en su propuesta el tipo y programa dado para plantear más bien una alternativa al mismo —un mercado al aire libre que rivaliza con el edificio de ventas cerrado de Best— que da una mayor oportunidad para el despliegue de su propio lenguaje formal. Si es cierto que Graves es el que muestra en su propuesta un lenguaje más personal, llegando a forzarlo hasta el punto de confiar a él su pretensión de ofrecer un cambio tipológico, Alan Greenberg considera suficiente adosar al edificio un pórtico clásico, de menor longitud y menor altura que éste, para conseguir el objetivo pretendido que es el de dar a un recinto comercial de nuestra época el carácter de los antiguos foros o stoas. La fachada de Greenberg pone en evidencia su confianza ilimitada en la capacidad del lenguaje clásico para, con sus proporciones y materiales característicos, dar una respuesta a cualquier problema arquitectónico, en cualquier época y en cualquier lugar.

En el proyecto de Stern, aunque la fachada trate de adaptar sus dimensiones a las del propio edificio, lo oculta literalmente tras una acumulación de formas organizadas según un esquema de fachada de templo, formas que pretenden ser portadoras de múltiples significados tanto de la his-



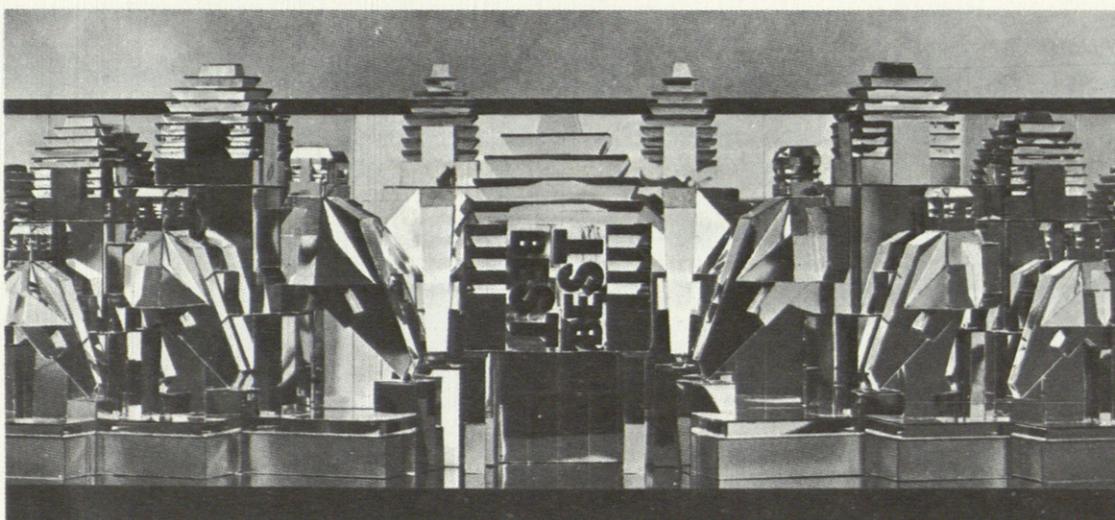
Michael Graves



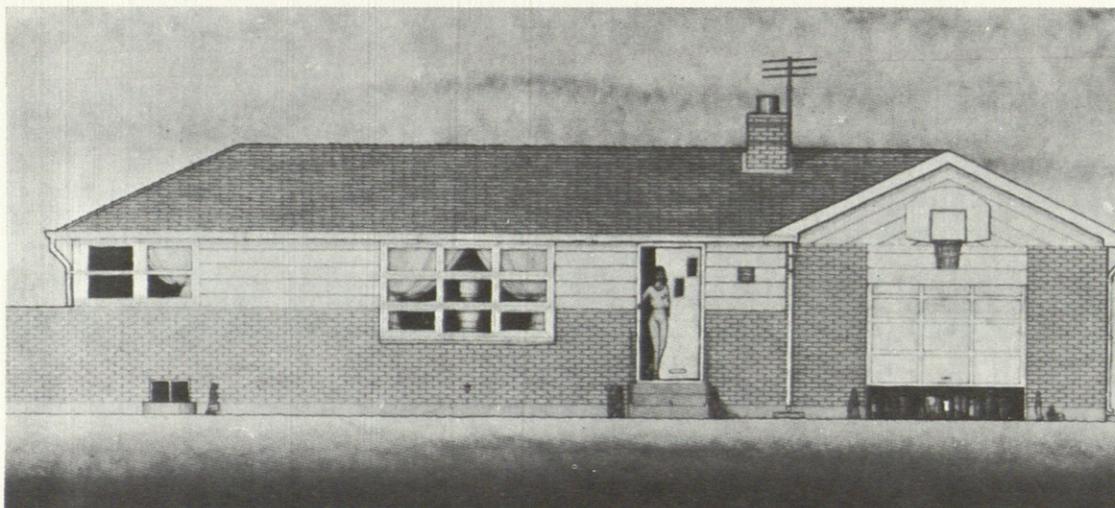
Alan Greenberg



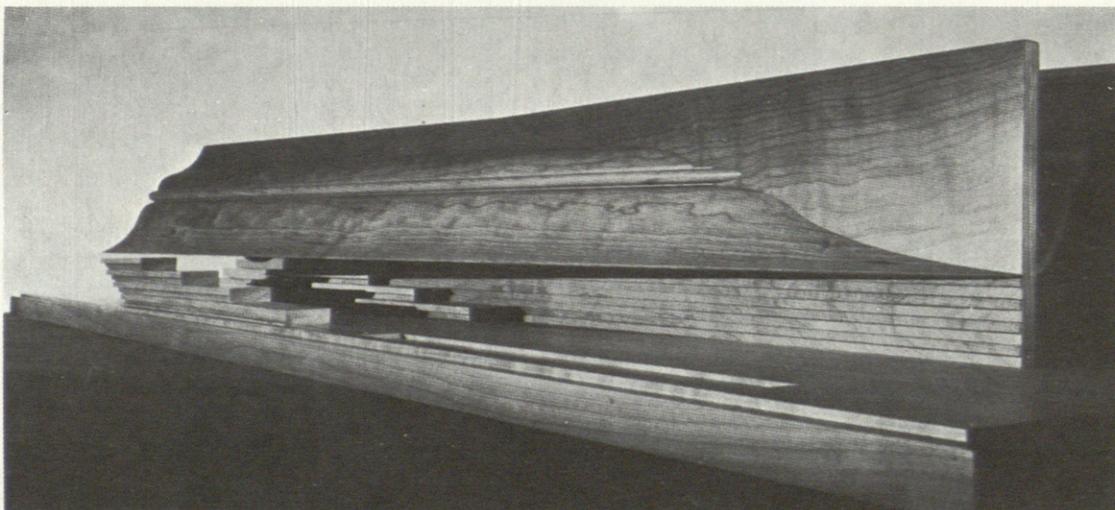
Robert Stern



Charles Moore



Stanley Tigerman



Anthony Lumsden

toria de la arquitectura como de la cultura popular de la sociedad de consumo. Tal vez lo más destacable en este caso, frente a la exactitud en la reproducción que ofrecen otras propuestas, sea que ni uno solo de los elementos empleados aparezca con sus características originales, sino por el contrario alterados y caricaturizados por el uso de los colores y materiales, la eliminación del volumen, la inversión entre macizos y huecos, la sustitución de unos elementos por otros que suponen otro código y otros valores, etc. El carácter de la fachada como algo acabado, coincidente o no con el tamaño del edificio, es contradicho en el caso de Charles Moore que ofrece una estructura repetitiva, al mismo tiempo más dependiente de un solo motivo —el elefante que construyó el escultor Donald Macky para la Feria de San Francisco de 1939— y menos total en cuanto tal motivo se descompone por su propia multiplicación y geometrización cristalina, y por el recubrimiento de espejos que no hace sino destruirlo en el mismo proceso de su reflexión múltiple.

En cuanto al segundo tema, el relativo al cambio de escala, lo cierto es que en estos proyectos no se trata de que un elemento aparezca agrandado o empequeñecido para intensificar su efecto dentro del conjunto, es decir, no se trata de cambios en la escala relativa de unos elementos respecto a otros, sino que los cambios que se plantean son más globales y tienen como objetivo fundamental el de trasladar ese edificio que se supone sin carácter al reino de las imágenes —domésticas, históricas o festivas— como si el arquitecto se hubiera apropiado por un momento de la varita de Merlín. El hecho de que se aplique sobre la totalidad un recurso cuya mayor eficacia residiría precisamente en ser aplicado sólo sobre una parte, haciéndola destacarse por contraste con los elementos más convencionales del edificio, es sin duda el responsable del ambiente de irrealidad que comunican estos proyectos.

Tal vez en este sentido pueda explicarse el aparente éxito de Tigerman, con su disfraz de casa suburbana, sin duda el más directo en su utilización de este recurso. El edificio Best, en manos de Tigerman, toma el aspecto de la casa típica de un suburbio americano sin más que agrandar por igual todos los elementos que la caracterizan, produciéndose una especie de inversión de lo que es la casa de muñecas, donde el valor del resultado está exclusivamente en su fidelidad a un modelo real.

La ausencia de referencias tanto al edificio que los sustenta como a los elementos convencionales de la arquitectura en estos proyectos supone un tratamiento de la misma que estrecha peligrosamente su campo de actuación, y es tanto más significativa cuando se propone desde una posición que acusa sistemáticamente al Movimiento Moderno de exclusivismo por haber relegado temas como los de la imagen o la incorporación de formas del pasado en las nuevas obras. Porque en el tratamiento de la arquitectura que sugieren

estos proyectos se eliminan de raíz todas las cuestiones que tienen que ver con el espacio interior y su eventual traducción al exterior, con el edificio como cuerpo tridimensional, con la definición y ajuste dimensional de los elementos, para pasar a trabajar exclusivamente sobre una especie de decorado en el que también los materiales sufren un fenómeno parecido de sustitución y falseamiento o en algunos casos, como es el de Lumsden, de excesivo protagonismo en la definición de la forma. El puro experimentalismo de Anthony Lumsden con formas curvas de vidrio convierte su propuesta también, a pesar de no introducir como en los otros casos elementos ajenos al propio edificio, en una radical alteración de la caja original—con esa potente marquesina que acomete oblicuamente la fachada— y un alejamiento de la realidad al sustituir los elementos más simples por su equivalentes torturados hasta el extremo, tanto en su construcción como en su disposición.

Tal vez las ideas que hemos expuesto en este comentario sobre los proyectos presentados en la exposición *Buildings for Best Products* aparezcan más claramente si consideramos la única propuesta construida, al margen de la serie realizada para

la compañía por el grupo SITE*, la de Oxford Valley, Pa., de Venturi y Rauch. En este caso, los arquitectos se han limitado a recubrir el exterior del edificio con piezas esmaltadas que componen un diseño de flores a gran escala ciertamente atractivo.

El problema aquí sí que se afronta claramente desde un campo marginal a la arquitectura, desde la decoración, cosa que no sucede en los proyectos que hemos comentado, que pretenden en todo caso realizar construcciones autosuficientes. El intentar nada más que decorar un edificio dado es lo que hace a Venturi elegir un simple tratamiento superficial, que no es nada sin la caja sobre la que se aplica y que deja ver enteramente su forma y dimensiones al envolverla por completo. Pero además, Venturi introduce en su propuesta ese juego de llevar al exterior un elemento decorativo normalmente empleado en interiores y de aumentar el tamaño del motivo que reduce en cierto modo el edificio y lo asimila a ese paquete que se envuelve cuidadosamente para un regalo.

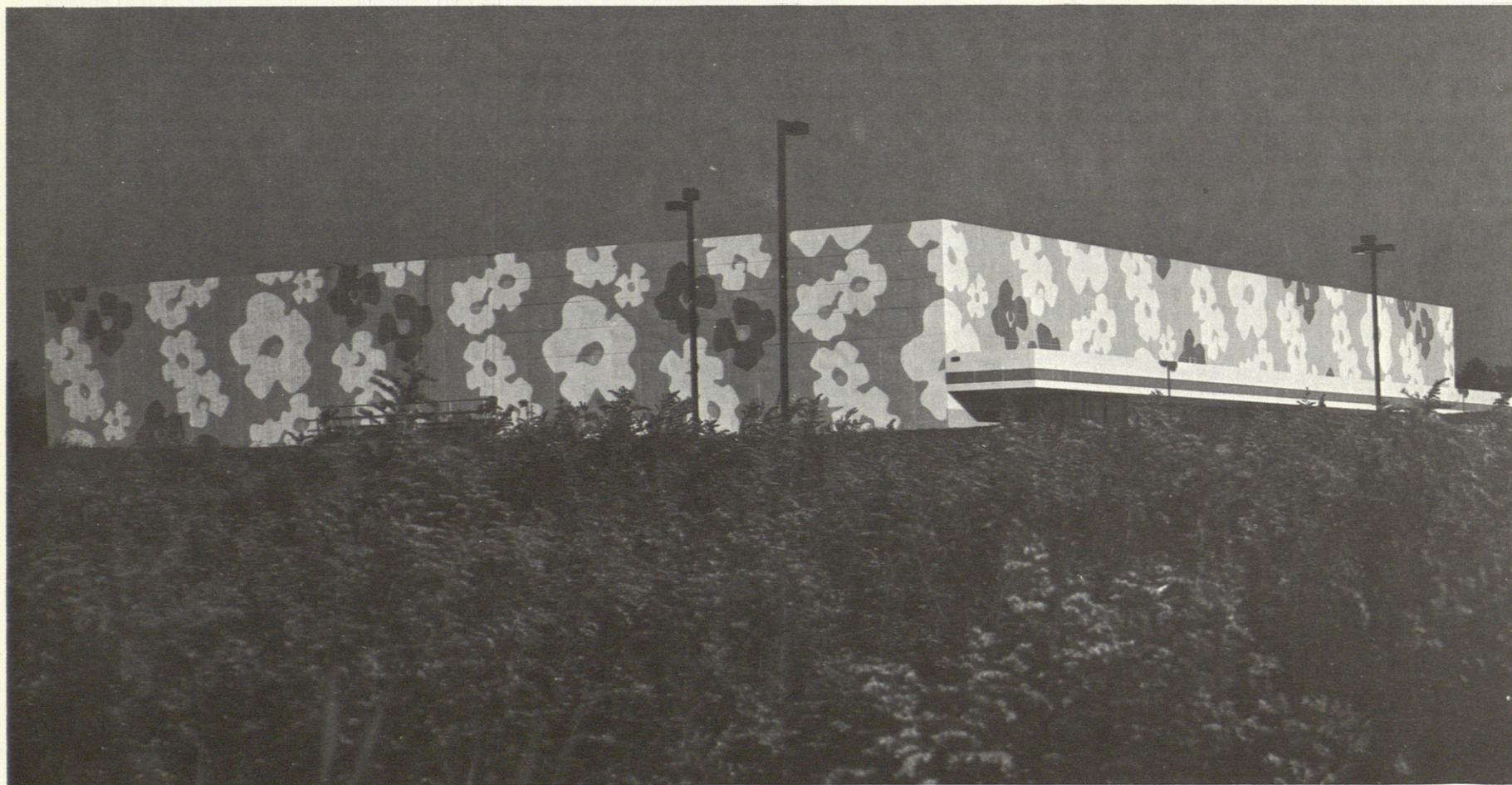
Y si como final podríamos decir que curiosamente ha sido Venturi el que se ha mostrado más sensible al problema y el que ha sabido escapar

de esos intentos de construir una tramoya arquitectónica que ocultara un edificio supuestamente sin carácter—de eso que generalmente se entiende como venturianismo— también podríamos concluir recordando ese famoso precepto de que se puede decorar la construcción, pero nunca construir la decoración.

J. A. Cortés y M. Muñoz

NOTAS

* Los proyectos de James Wines y el grupo SITE para la compañía Best han sido ya divulgados por las revistas de arquitectura y aparecen igualmente en la exposición que comentamos y en el catálogo de la misma. Como señala Arthur Drexler, los proyectos del grupo SITE son una especie de comentario construido que, mediante una operación muy modesta, logran hacer salir del anonimato al edificio objeto de la intervención, sin manejar temas específicos de diseño arquitectónico. Recordemos, por ejemplo, cómo en el edificio de Richmond, Va. uno de los muros se desprende del resto del volumen del mismo, o cómo en Sacramento, Cal. una de las esquinas se rompe y se desplaza produciéndose así la entrada.



Venturi y Rauch. Oxford Valley, Pennsylvania