

High-tech. Funcionalismo o retórica

Ignasi de Solà-Morales

Una simple observación pone de manifiesto que en los últimos años una corriente arquitectónica acapara de nuevo la atención. Estamos viviendo en el auge de la arquitectura llamada High-tech, que actúa como alternativa "seria" frente a la banalidad ya desgastada del clasicismo post-modernista o del experimentalismo de laboratorio de los llamados deconstructivistas.

Ciertamente todos estos términos son imprecisos, fruto de las convenciones que la moda y las corrientes de la crítica más actualista tienden a producir. Pero intentando observar los hechos con una mayor profundidad, descubrimos que en el maremágnum de la situación presente las arquitecturas que apuestan por el contenido de alta tecnología como su rasgo característico ganan día a día en aceptación y difusión, tanto en los círculos profesionales como en la opinión pública más amplia.

Poner énfasis en la relación tecnología-arquitectura no es nada nuevo. Tampoco lo es el hecho de proponer la caracterización de la arquitectura de nuestro tiempo como el resultado de las nuevas tecnologías en el campo de la edificación. En otras palabras, existe una verdadera tradición de lo nuevo, como la llamara Rosenberg, por la cual esta novedad de la arquitectura se manifiesta en la novedad técnica en la que aquella está fundamentada.

Desde el pensamiento progresista de G. Semper o de E. Viollet-le-Duc, la relación entre tecnología y arquitectura ha adquirido, en la tradición moderna, rango de problema fundamental.

Abandonado el discurso del estilo, la arquitectura de los tiempos modernos parece que debe estar caracterizada por su capacidad de aprovechar las innovaciones que la ciencia y la técnica del tiempo presente ofrecen como logros específicos de esta misma modernidad.

La relación nueva tecnología-nueva arquitectura queda ratificada como dato fundamental también en las que llamamos arquitecturas de las vanguardias, de tal manera que éste ha sido un tópico, difuso pero dominante, en el pensamiento de los innovadores y en la figuración de las nuevas arquitecturas.

El modelo conceptual en el que esta tradición del movimiento moderno parece haberse basado consistiría en lo siguiente: las nuevas tecnologías son el punto de partida de las nuevas arquitecturas. Las sucesivas innovaciones técnicas serían el acicate de las sucesivas innovaciones arquitectónicas. La llamada alta tecnología —high-tech—, es decir, la de la electrónica y el control energético universal, estaría en el origen de la arquitectura del mismo nombre.

Conviene advertir inmediatamente lo que significa esta corriente de pensamiento. En el contexto generalizado de la crisis del proyecto moderno por la que desaparece la confianza en la innovación como manifestación del progreso, resulta excepcional una corriente arquitectónica en la cual la confianza en el proyecto moderno, en el progreso y en la innovación técnica como expresión de este progreso, constituya la base conceptual de su aportación.

Si, por una parte, en los orígenes ilustrados del proyecto moderno que hoy ponen en duda pensadores como Vattimo, Deleuze o Baudrillard, está la idea de que es la ciencia, es decir, el progreso racional del hombre y de la sociedad, la que provoca la innovación tecnológica; y si, por otra parte, es la innovación tecnológica la que sustenta el progreso de la arquitectura, entonces debemos concluir que las intenciones de la arquitectura high-tech, hoy de nuevo en auge en la cultura actual, no son otras que una puesta al día de aquel proyecto moderno, optimista, cientifista y pretendidamente racional, que ha desarrollado sus ideas a lo largo de dos siglos en el contexto de la cultura occidental.

Pero las relaciones entre tecnología, progreso y arquitectura no son ni han sido tan simples como parece mostrar el modelo lineal que acabamos de formular.

Analicemos brevemente un texto central de la moderna tradición arquitectónica. Le Corbusier, en 1923, publica "Vers une architecture", "el libro más influyente en la arquitectura del siglo XX", tal como lo definió Peter Collins en 1965. Como es sabido, este libro-manifiesto de los ideales de la arquitectura moderna es, en realidad, un montaje a partir de una serie de artículos publicados por el mismo Le Corbusier entre 1920 y 1921 en la revista L'Esprit Nouveau. A lo largo de los siete capítulos que componen el libro se estructura un pensamiento complejo, en el que el problema de las nuevas tecnologías ocupa un lugar central en la definición de una arquitectura de nuestro tiempo.

La estructura del discurso general de la nueva arquitectura queda planteada por Le Corbusier en tres momentos bien diferenciados.

Los capítulos I, II y III contienen la confrontación entre la ingeniería y la arquitectura. A una apología de la moderna ingeniería por su radical sumisión a la economía y al cálculo se opone la arquitectura, que es presentada como pura producción del espíritu. Las formas y las relaciones que establece la arquitectura se distinguen de las estrictas formas ingenieriles porque en éstas la innovación está permanentemente abierta a aquello que la ciencia y la técnica dicten en cada momento. La arquitectura, sin embargo, a pesar de recibir una llamada para que aprenda del modo de operar de los ingenieros, debe buscar un cometido distinto: expresar lo absoluto. Se ha visto en la posición lecorbusieriana una cautelosa reacción ante el radical tecnologismo sostenido por el materialismo de la vanguardia: por los constructivistas-productivistas rusos y por la nueva objetividad alemana.

Ciertamente, lo que al principio parece un panfleto a favor de la ingeniería moderna como guía para la nueva arquitectura queda de inmediato matizado en la dialéctica entre identidad y diferencia, entre ingeniería y arquitectura.

Los capítulos IV, V y VI son un aparente alegato en favor de una arquitectura nueva, que debe comportarse como las ingenierías: el diseño de los grandes artefactos y la producción en serie. Barcos, aviones, automóviles, turbinas, silos y



Pavellón de Barcelona. (Mies van der Rohe, 1929). Reconstruido.



Casa Bloc. (Sert, Subirana y Torres, 1934-36).

muebles mecanizados aparecen en las páginas de "Vers une architecture" como los iconos de la moderna civilización. Pero inmediatamente la posición de Le Corbusier queda matizada por los apartados sobre La lección de Roma, La dinámica del Plan y La arquitectura como pura creación del espíritu.

¿Cómo puede entenderse la diferencia arquitectónica a la que Le Corbusier hace referencia una y otra vez? Digamos que para el arquitecto de la Ville Savoie la arquitectura constituye una mediación, una operación de significado, por la cual el nuevo universo tecnológico queda incorporado a la manifestación arquitectónica, pero sin constituir su finalidad última.

Debemos descubrir que en el texto que estamos examinando la arquitectura no es la tecnología ni la ingeniería, pero tampoco es las formas del pasado. Antes y ahora la arquitectura es mediación entre las técnicas, las imágenes, el panorama que la cultura de cada momento ofrece y lo que Le Corbusier llamará el orden del universo. Se trata de una palabra más genérica, más allá de la determinación técnica o práctica de cada obra. Es una mediación entre el entorno técnico al cual los ojos del arquitecto deben estar bien abiertos y la finalidad estética que constituye el último objetivo de la obra arquitectónica. La mediación de la arquitectura no se juega, en último término, en el nivel práctico, productivo, particular de los objetos, sino en el discurso, expresión, mensaje que desde ellos puede establecerse como manifestación del tiempo presente.

El objetivo de la arquitectura no es la literalidad de las funciones o de las técnicas, sino la exposición elocuente, la presentación convincente, la manifestación verosímil del mensaje de universalidad que en estas técnicas puede hallarse. Estos objetivos de elocuencia, verosimilitud y convicción son los objetivos del arte retórico. Es una actividad creativa, que tiene por objeto la comunicación eficaz de un mensaje. La arquitectura como mediación es retórica, arte de la comunicación, elocuencia.

Entender en estos términos el efecto mediador de la arquitectura es también proponer para ésta un objetivo fundamental. El libro que estamos analizando se cierra con un capítulo aparentemente sorprendente: Arquitectura o revolución. Diríase que esta cuestión es extemporánea si no nos diésemos cuenta de la dicotomía que Le Corbusier está planteando. Para él, revolución es no tanto el desorden social o el cambio violento que las masas pueden producir, sino sobre todo la inseguridad y el temor, el descontrol y la amenaza que las fuerzas de la revolución científico-técnica comportan si no es posible conformarlas, mediar en su ciega energía, para hacerlas socialmente asimilables, colectivamente disponibles, fenomenológicamente pacificables.

La disyuntiva entre arquitectura y revolución es la traducción del optimismo del que Le Corbusier hará gala a lo largo de toda su obra, por el cual la innovación y los cambios científico-técnicos no tienen por qué ser considerados como amenazas inhumanas, peligros destructivos del individuo y de la vida social, sino benéficos productos capaces de reconciliar al sujeto con su entorno, introduciendo una dimensión mediata entre unos y otros a través de la arquitectura.

El pensamiento y el arte de entre guerras fue, en buena parte, desconfiado y temeroso frente a las nuevas técnicas, la producción masiva y la creciente automatización de los procesos vitales.

Se podría recorrer la literatura, el cine o la filosofía de aquellos años para encontrar una reiterada y obsesiva preocupación por el nuevo mundo mecánico y técnico que se despliega con la nueva civilización. En Wells, en Orwell y en Huxley, la visión apocalíptica del futuro pasa por ser la única imaginable ante un proceso imparable de sofisticación técnica de la vida social y privada del hombre metropolitano moderno.

Incluso en autores como Ernst Junger, aparentemente decididos cantores del nuevo hombre de la civilización técnica, no puede olvidarse la profunda inestabilidad emocional que estas nuevas situaciones —en el trabajo o en la guerra— provocan.

Falta encontrar algo todavía inexistente para que el nuevo poder no sea una amenaza, sino un instrumento de crecimiento individual y colectivo. Es la misma actitud que expresa Heidegger ante el problema de la técnica, al que dedica un lugar central en su reflexión en los años anteriores y posteriores a la segunda guerra mundial. La ruptura entre el hacer y el ser, entre la *techne* y la *poesis*, es en Heidegger la expresión, a través de la exploración de estas categorías en el mundo antiguo, de un esencial malestar del hombre y de la sociedad actuales. La superación de ese malestar se encuentra en la dirección del arte, del hablar, del construir, del habitar.

Mientras en el ámbito germánico Simmel o Rathenau, Martin Wagner o Peter Berhens, Gideion o Ernst May pregonaban una adhesión inevitable al mundo tecnificado del siglo XX, con no menos fuerza el temor y el pavor se instalaban en intelectuales y artistas para matizar el optimismo de la vanguardia intelectual y estética. Máquinas célibes surrealistas, absurdos chaplinianos del taylorismo, expresionismo arquitectónico contra el horror de la sociedad industrial son algunas de las pruebas de que la relación entre la nueva tecnología y el progreso no siempre fue vivido como algo evidente y casi natural.

Tampoco en el caso de Le Corbusier, como representante de una inteligente y matizada posición, esta relación era algo inmediato, señal inequívoca de progreso. Por el contrario, para Le Corbusier, entre la tecnología nueva y el orden social que para él era la arquitectura debía haber mediación, superación de todo tipo de equívoco, subsunción de los datos de la nueva situación técnica y social a través de operaciones específicamente artísticas. En una palabra: retóricas según la terminología que aquí proponemos, dando al término retórica el significado que en la tradición occidental ha tenido siempre. Una aportación positiva, certera, para la creación de un lenguaje y para la explicación de una realidad, de la que no es posible apropiarse sin su mediación.

En 1962, Alain Colquhoun, en un artículo publicado en *Architectural Design*, distinguía entre lo literal y lo simbólico en los aspectos técnicos de la arquitectura moderna. Era una distinción en cierto sentido paralela a la establecida por Colin Rowe y Robert Slutzky en otro texto memorable cuando establecían una diferencia completa entre transparencia literal y transparencia fenoménica, en un trabajo escrito en 1956 y publicado en *Perspecta*, en 1963.

En ambos textos, ante problemas distintos —la tecnología o la transparencia—, pero siendo ambos tópicos de la arquitectura moderna, unos y otros autores establecían la diferencia entre un significado inmediato, obvio, evidente y un significado sólo comprensible en un dispositivo de significación, por el cual lo tecnológico o lo transparente eran tales en tanto que expresión o manifestación de una intención o de un propósito. A la inmediatez del significado literal contraponían la mediación de todo un sistema lingüístico, gracias al cual entraban en acción resortes típicamente retóricos como pueden ser la metáfora, la redundancia o la eurritmia.

Un ejemplo de presentación literal de las relaciones entre tecnología y arquitectura en el periodo de transición entre lo que Banham llamó la primera y la segunda era de la máquina podemos encontrarla en las celebradas proposiciones de inventor Buckminster Fuller.

Este autodidacto, en la tradición de *Mechanization takes command* de Giedion y ensalzado como un pionero por los actuales apologetas de la arquitectura tecnológica, es el mejor



Pabellón de Barcelona. (Mies van der Rohe, 1929). Reconstruido.





Dispensario antituberculoso. (Sert, Torres y Subirana 1934-38).



Casa Bloc. (Sert, Subirana y Torres, 1934-36).

ejemplo de una relación inmediata entre tecnología y arquitectura, si es que con este nombre pueden denominarse los artefactos producidos por él mismo.

A través de desarrollos simplificados de ciertos problemas —el movimiento urbano, el transporte, la flexibilidad, el control unitario del clima, etcétera—, Fuller creó todo un repertorio de artefactos, que pronto se convertirían en la mejor imaginaria del tecnologismo reciente.

No por casualidad ligado en muchas ocasiones a la industria bélica, sus inventos respondían unidireccionalmente a un problema bien delimitado gracias a una eficaz simplificación de los múltiples “inputs” que del mismo podrían derivarse.

El resultado fueron sus casas, automóviles, sistemas de baños compactos, unidades de habitación transportables, conocidos todos con el nombre comercial de Dimaxion. En todos estos objetos, la complejidad, la permanencia y la relación con el lugar eran inexistentes. Se trataba de artefactos en los que, al igual que en las máquinas de guerra, el objetivo a conseguir había sido deliberadamente simplificado con el fin de presentar de un modo más evidente la inmediata relación entre necesidad y respuesta tecnológica.

Pero lo que podría haber pasado como la prolongación del pionerismo científico-técnico, a la manera de las invenciones de Julio Verne, se convirtió en paradigma de una relación considerada como el máximo exponente de los ideales modernos: el feliz encuentro entre tecnología y arquitectura.

Cuando en los años sesenta el grupo Archigram representó el desarrollo de una arquitectura desinhibida desde el punto de vista de la incorporación de las novedades tecnológicas, Bucky Fuller se convirtió en el guru de todos los radicalismos neovanguardistas previos a los clamores de la crisis del movimiento moderno.

Archigram enriqueció el esquematismo fullariano introduciendo muchos otros parámetros en la invención de sus proyectos. El paso más importante fue, probablemente, que todos los repertorios formales utilizados por el grupo de arquitectos reunidos entorno a la publicación que llevaba aquel nombre, compartían una concepción mediática de la producción arquitectónica.

Los repertorios tomados de la imaginaria de las tecnologías de punta, tales como los cohetes espaciales, los pozos petrolíferos instalados en el mar, la vivienda nómada del “caravanning”, la explosión de la tecnología de los electrodomésticos, el consumo acelerado de imágenes producido por la televisión...; todos estos ingredientes se conjugaron en unas propuestas de arquitectura que, como alternativas que pretendían ser, contraponían la movilidad a la tradicional estabilidad de los edificios históricos; los colores y formas de la cultura pop, a los repertorios y cánones de la arquitectura convencional; el mensaje multi-media, a la comunicación institucionalizada propia de la arquitectura del pasado.

Acumulación, montaje, contenedor, cambio, multiplicidad de los impulsos, tensión y duración instantánea son algunos de los valores propuestos a través de los irónicos y a veces utópicos dibujos y proyectos de una serie de arquitectos, para los cuales era tan importante ofrecer una alternativa a la arquitectura establecida —no ya la clásica, sino también la moderna— como lo era la exigencia de responder de este modo a una situación social y cultural en la que una nueva era técnica, mecánica y electrónica había irrumpido por todas partes en la civilización occidental. La arquitectura, nuevamente, buscaba la expresión del espíritu del tiempo y una verdadera condición moderna que no tenía que llegar por la adhesión a repertorios formales, sino por el encuentro siempre renovado entre nuevas tecnologías y artefactos arquitectónicos.

Los teóricos de este renovado optimismo entre técnica y la arquitectura se agruparon en Gran Bretaña, primero, en el

círculo del Independent Group, un grupo de artistas, arquitectos, teóricos y críticos, en el que se encontraban los Smithson, Richard Hamilton, Eduardo Paolozzi y los jóvenes James Stirling y Colin St John Wilson. Desde el punto de vista teórico, la personalidad más destacada desde mediados de los años cincuenta y cuya influencia se extendería a lo largo de los sesenta fue, sin duda, Reyner Banham.

De sólida formación académica en el Courlaud Institute, Banham revisaría en su tesis doctoral sobre la arquitectura en la primera edad de la máquina precisamente el fiasco de la programática intención de los maestros del movimiento moderno de establecer una arquitectura que respondiese directamente a las condiciones del mundo mecanizado contemporáneo.

Al criticar la inconsistencia de aquella relación en la primera edad de la máquina, proponía, de manera implícita, que debía ser en la segunda edad de la máquina, es decir, en la del momento en el que escribía su libro, la que debía finalmente alcanzar una íntima relación entre máquinas y arquitectura. Banham se colocaba en una posición de llamada a la ortodoxia, si por tal debía entenderse la exigencia de inventar la arquitectura del tiempo presente como resultado de una civilización maquinista.

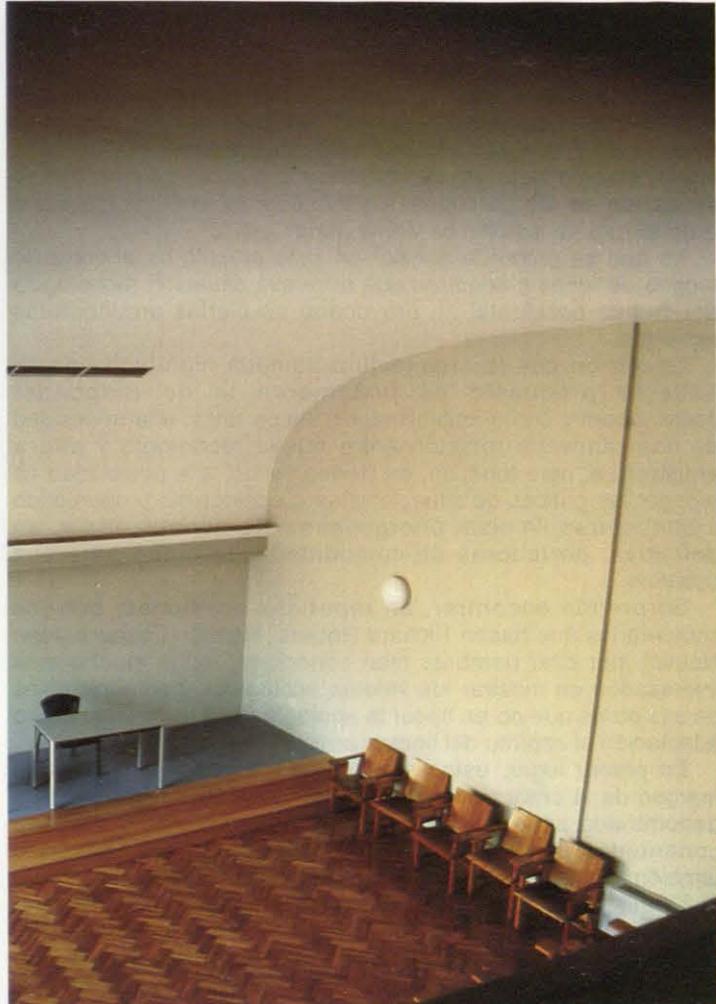
Marshal Mc Luhan complementaba el cuadro teórico con la afirmación de la comunicación a través de las imágenes como el nuevo centro de la realidad en una cultura que había pasado de la producción de objetos a la producción de mensajes. La llamada a la conversión pansemiótica era, en Mc Luhan, el soporte teórico para la producción de arquitecturas efímeras, instantáneas, cambiantes, puramente comunicacionales.

A este panorama, el de la teoría de la posibilidad de una arquitectura hija inmediata de las condiciones también nuevas de la tecnología, debemos contraponer los más sombríos análisis de esta misma situación hechos, por ejemplo, por los Situacionistas y los grupos afines, tales como Cobra y la International Lettriste. En todos ellos, el único punto de contacto con los apologetas del nuevo contexto técnico era la utilización de la cultura de masas como material de reflexión. Pero mientras que en el clima pop de Archigram o más tarde en el Mc Luhanismo de Venturi, la nueva situación era enjuiciada fundamentalmente de un modo positivo, en el Situacionismo lo que se planteaba era la miseria y la banalidad de lo que Guy Debord llamaría la sociedad del espectáculo.

Así como en el periodo de entre guerras la reflexión de filósofos y teóricos del arte y de la arquitectura había intentado racionalizar el impacto incontrolado de la mecanización, asumiendo sus aspectos positivos como alternativa al temor y terror provocados por la mecanización, también en los florecientes años cincuenta y sesenta, los años de los milagros económicos y del gran desarrollo del mundo occidental, se trataba de criticar con fuerza el urbanismo de masas de las nuevas periferias de las ciudades, el consumo indiscriminado de objetos e imágenes, la alienación de la vida colectiva, a través de llamadas a la liberación individual, a la reconstrucción del espacio de la vida privada y al privilegio de las situaciones, acontecimientos instantáneos en los que, en una temporalidad limitada, era posible el reencuentro del individuo consigo mismo.

En el situacionismo, la "teoría de la derive" contenía la valoración no de una experiencia espacial organizada, clara y simple, sino la riqueza del divagar errático, de la movilidad sin finalidad definida: posibilidades de enriquecimiento personal en el contexto de la moderna vida metropolitana.

Otro tipo de crítica naciente en esta misma situación de lo que Alain Touraine había llamado la sociedad postindustrial, la constituía la del naciente movimiento ecologista. Inicialmente anti-urbano y anti-tecnológico, fijaba su mirada crítica en la "part maudite" de la sociedad de la abundancia, mostrando la



Dispensario antituberculoso. (Sert, Torres y Subirana 1934-38).

miseria de sus detritus, el descontrol de sus residuos y el consumo ilimitado de los recursos y de la energía como el presagio de un nuevo holocausto.

Posiblemente, las más inmediatas consecuencias del movimiento ecologista fueron las indagaciones de energías, materiales y también arquitecturas alternativas. No se trata ahora, en este texto, de analizar todo lo que dio de sí la directa aplicación de los presupuestos teóricos del ecologismo en la arquitectura de los últimos veinte años.

Lo que se pretende señalar en este artículo es el contexto teórico de luces y sombras que la nueva situación tecnológica del mundo occidental ha provocado en ciertas arquitecturas recientes.

La misión que la arquitectura llamada high-tech parece haberse propuesto es justamente la de responder positivamente, con el optimismo de los profetas, a la necesidad de una renovada relación entre nueva tecnología y nueva arquitectura; pero también, en ciertos casos, a la posibilidad de recoger las críticas de situacionistas o ecologistas proponiendo arquitecturas limpias, energéticamente controladas y, en definitiva, portadoras de comodidad y felicidad para sus usuarios.

Sorprende encontrar, en repetidas ocasiones, que los comentarios que hacen Richard Rogers, Norman Foster o Jean Nouvel, por citar nombres bien conocidos, están mucho más interesados en mostrar los valores ecológicos y comunicativos de sus obras que no en hacer la apología de la tecnología como adaptación al espíritu del tiempo presente.

En primer lugar, estos arquitectos presentan sus obras al margen de la crisis que desde Habermas a Baudrillard ha sido denominada post-moderna. La suya es una arquitectura en continuidad con Gaudí, Mies, Le Corbusier y Aalto; pero también, sin mayores dificultades, con Fuller y Archigram.

La innovación que pretenden aportar estas arquitecturas no es sólo constructiva, es decir, de aplicación de nuevas posibilidades mecánicas, sino sobre todo de comunicación y de gestión. En todos los arquitectos de esta tendencia, el énfasis más destacado se pone por una parte en la eficacia con la que los nuevos artefactos explican sus funciones, exhiben sus objetivos, muestran su lógica técnica. Es el triunfo de la comunicación a través de las imágenes de una arquitectura de la transparencia y de la inmaterialidad creciente.

Por otra parte, se llama la atención sobre los procedimientos de gestión mediante los cuales se llega a tan complejos y perfectos artefactos. Las técnicas empresariales, de gestión, colaboración interdisciplinar y de nueva división del trabajo, parecen ser la clave que explica la novedad y la modernidad de estos edificios.

Ideológicamente todo este cuadro conceptual desemboca en un mensaje retórico bien definido. En un mundo conflictivo como es el del final del siglo XX, estas arquitecturas se muestran, en primer lugar, como algo obvio, evidente, lógico, racional y económico. No hay otro patetismo que el de la victoria de la técnica sabiamente administrada; una victoria a la que se llega por caminos de claro signo conservador: integración social, profesionalismo y arquitectura de la bata blanca. En ella se consuma la felicidad completa. Los desequilibrios ecológicos parecen haber desaparecido y se olvidan los altos costes productivos y de mantenimiento en favor de imágenes de adecuación al paisaje, al trabajo de las personas y a la integración urbana. La arquitectura high-tech no es, por tanto, algo que se cierra sobre sí misma, sino el anuncio de un camino a través del cual los objetivos sociales de una cultura altamente desarrollada son conseguidos por la inteligente aplicación de la racionalidad de unas tecnologías sabiamente utilizadas.

El resultado es siempre una exaltación retórica de las instituciones, muy particularmente de las grandes corporaciones

en las que la costosísima producción de estos grandes artefactos arquitectónicos encuentra sus más firmes aliados. Más que el sector público o el mundo privado de la casa y la habitación, el espacio privilegiado para la arquitectura high-tech es el de las grandes empresas monopolistas, las firmas multinacionales que representan los poderes de hecho de las sociedades del capitalismo más desarrollado.

Paradójicamente lo que en el origen era pionerismo y actitud de vanguardia desemboca ahora, en continuidad con el discurso de la más feliz tradición moderna, en una retórica exaltación de la técnica precisamente como camino de pacificación personal y social.

Se cumple de este modo la vocación permanente de la retórica tecnológica, en el sentido positivo que hemos propuesto en este texto: el arte de la elocuencia con la que un mensaje –integrador en este caso– es conformado por el creador de las formas arquitectónicas.

Se trata de una retórica que, de nuevo, muestra la cualidad que habíamos detectado desde los orígenes de esta aporía de la modernidad; una retórica que puede ser literal o mediada, una traducción inmediata de iconos tecnológicos acumulados como redundantes, llamada a su legitimación o una elaborada arquitectura en la cual los repertorios que la tecnología ofrece son objeto de una mediación a través de reglas, protocolos y codificaciones, que acaban construyendo un sistema elaborado de comunicación a través de la arquitectura.

No sería difícil desvelar, por ejemplo, en la más elaborada de las arquitecturas high tech, la de Norman Foster, todo un cuidadoso procedimiento por el que cada vez más sus edificios se producen como verdaderas arquitecturas mediáticas.

No son precisamente mediáticas por la utilización de los mass-media, sino porque entre el dato en bruto de la tecnología de punta adoptada y el resultado final arquitectónico hay todo un procedimiento sabio y elaborado de definición tipológica, de jerarquía de escalas en el tratamiento de los problemas, en la utilización recurrente de ciertas formas de resolución estática, válidas para las decisiones de gran escala como para las adoptadas en los detalles, el mobiliario o los elementos complementarios.

Unión, tensión, ligereza, provisionalidad, flexibilidad, yuxtaposición de escalas de intervención, ambiente total, continuidad y transparencia son los criterios predominantes que parecen presentarse como una metamorfosis de los vitrubianos principios de “utilitas, firmitas, venustas”.

Lo que en otros arquitectos adictos a esta misma continuidad del proyecto moderno no pasa de ser un inarticulado balbuceo de tópicos mecanicistas en la obra de Foster, en cambio, con el tiempo, ha ido creciendo en articulación en riqueza sintáctica.

No hay en el panorama actual nada tan elaborado ni tan coherente con el principio de adecuación entre nuevas tecnologías y nuevas arquitecturas. Lo que resulta paradójico, si no fuese evidente su eficacia, es que esta arquitectura acabe siendo la muestra más refinada de la ideología conservadora y el más estable soporte de la sociedad establecida.

La razón tal vez se encuentre en el hecho de que esta arquitectura se encuentra en los antípodas de aquel “pathos” crítico, de disconformidad, que recorre otras corrientes de la modernidad. Por el contrario, en este caso estamos ante la paradoja de que la más refinada retórica con la que el mundo técnico se nos presenta hoy a través de la mediación arquitectónica constituye precisamente el más eficaz antídoto al temor y a la inseguridad que el desarrollo ilimitado de la técnica sigue provocando en la mayoría de los individuos.

Alejar la angustia, como en las famosas palabras iniciales del libro Proyecto y Utopía de Manfredo Tafuri; revolución o arquitectura, como planteó Le Corbusier en 1923, puede haber sido, desde el comienzo, el verdadero objetivo de la apropiación de la técnica a través de la arquitectura.