

UN *POMERIGGIO* EN LA BIENAL DE VENEZIA

MARISA GARCÍA VERGARA

MARISA GARCÍA VERGARA es arquitecta por la UDELAR y doctora en Teoría e Historia de la Arquitectura por la Universidad Politécnica de Cataluña. Es profesora agregada de Composición Arquitectónica en la Universitat de Girona desde 2008. Sus líneas de investigación se centran en las relaciones entre el arte

moderno y la cultura arquitectónica del siglo XX. Es autora de *Georges Bataille y la parte del arte. De Documents a Acéphale* (2013), *Torres García* (2009), *MNCARS. Guía de la colección a través de 80 obras* (2007), *El Park Güell* (2002), *Arte y Arquitectura Futuristas* (con A. Pizza, 2002), entre otros.

Un calor inesperado inauguró el primer fin de semana de junio la catorceava edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia. La polvareda del *Arsenale* envolvía el desfile de visitantes enfundados en atuendos vanguardistas y animados por el *prosecco* que ofrecían los expositores. Los arquitectos ya no visten de negro. En la sombra de los *Giardini* se distendía el calor pero se mantenía la expectación por reconocer alguna de las figuras del *archstar system*, sin perder de vista los canapés que aparecían a horas señaladas en los pabellones nacionales.

Tal como se publicitó, este año todos los países participantes debían abordar, por primera vez en la historia de la Bienal, un único y mismo tema, de sesgo histórico: una suerte de retrospcción crítica que permitiera reconstruir el último siglo de arquitectura que nos condujo hasta la situación actual, con el objetivo de explorar perspectivas de futuro. “*Absorbing Modernity 1914-2014*” fue el lema que Rem Koolhaas, como curador de la muestra, propuso a los sesenta y cinco países invitados para que examinaran los momentos clave de su historia y pudieran de ese modo explicar cómo, en contextos políticos y culturas materiales distintos, la modernidad genérica adoptó formas específicas a contracorriente de la narrativa homogénea de la globalización actual. Se trataba, según Koolhaas, de mostrar cómo el proceso de la modernidad impuso su ritmo sincronizado sobre algunos países, sometiéndoles a una reconversión acelerada cuyos efectos traumáticos aún están latentes en las tensiones políticas actuales, como pudo verse en los pabellones de Corea, Rusia o Portugal. Pocos, sin embargo, supieron mostrar la vulnerable fragilidad ante los cambios como Canadá, con su despliegue de iglús de las comunidades inuit, en plena adaptación a la era digital.

La pregonada estrategia de Koolhaas para devolver a la Bienal al ámbito específico disciplinar consistió en promover la reflexión histórica sobre el pasado reciente, por una parte –objetivo asumido por los pabellones nacionales–, y por otra, acometer una investigación sobre los fundamentos propios de la arquitectura, tarea que desplegó en “*Elements of Architecture*”, la exposición que reservó para sí en el pabellón central de los *Giardini*, junto con “*Monditalia*”, en las *Corderie*; tomó el pulso político y cultural del país anfitrión y lo convirtió en paradigma de la imposibilidad contemporánea de materializar el potencial de cada nación.

1. R. Martin: “Fundamental #13”. En *Places Journal*, mayo de 2014. Consulta del 23 de mayo de 2015. Disponible en: <https://placesjournal.org/article/fundamental-13/>.

C. Jenks: “The Flying Dutchman: Charles Jencks Interviews Rem Koolhaas on his Biennale”. En *The Architectural Review* n° 1406. EMAP Publishing Ltd. Londres, junio de 2014.

2. J. Rikwert, citado por K. Long en “On Koolhaas Biennale”. En *De Zeen Magazine*, 12 de junio de 2014.

La muestra central en la que Koolhaas explicitó su tesis consistió en una serie de salas, comisariadas por él y sus colaboradores, cada una dedicada a un elemento arquitectónico diferente. Sobre la problemática cuestión de esta suerte de ontología de la arquitectura, concebida como la mera mezcla de paredes, techos, escaleras, ventanas o retretes, o la no menos espinosa cuestión de la selección de los mismos, se ha escrito ya suficiente.¹ Lo cierto es que, por deslumbrante que fuera la variedad de objetos y artefactos expuestos –desde la colección histórica de ventanas de Brooking a las maquetas de edificios vernáculos chinos procedentes de museos holandeses o los cerramientos y dispositivos tecnológicos actuales–, no dejaba de presentarse como un extenso catálogo de materiales de construcción que exhibía su propia devaluación. La arquitectura ya no es lo que era, parecía ser la nostálgica conclusión de esta evocación, incapaz sin embargo de proponer ninguna alternativa. Como señaló Joseph Rykwert acerca del techo tecnológico suspendido de la cúpula sobre la entrada del pabellón: “Te dice cómo es, pero no te dice qué hacer con él”².

En el *Arsenale*, como suele suceder en las exposiciones de arquitectura, dominó el “panelismo”, una dictadura pseudoimpuesta por la estructura de las plantas no libres sino liberadas

de las naves, que muy pocos supieron sortear: paneles con fotografías más o menos impactantes, en función del tamaño más que de otra cualidad, de aquellos ejemplos consabidos, considerados como los exponentes más destacados de las arquitecturas producidas en cada país. Sucedió lo mismo con las obras argentinas, montadas sobre *pallets* de los que se usan en los embalajes de exportación, a pesar del tono militante de las consignas populistas estampadas en ellas, con el más tecnológico diaporama presentado por Méjico o con el interesante pabellón peruano, en el que las imágenes se trasladaron a la superficie horizontal para mostrar el contraste entre la ocupación informal y la planificación urbanística oficial, inspirada en los modelos extranjeros. Solo el premiado pabellón chileno logró superar esta disposición con su escenográfica puesta en escena del pecio prefabricado utilizado por el gobierno de Allende para construir viviendas sociales: una evocación sentimental muy efectiva en su dialéctica entre el despojado montaje, casi hermético en su minimalismo y la instalación que reproducía una sala de estar que servía de acceso a la exposición.

En los pabellones nacionales de los *Giardini*, las representaciones bascularon entre dos aspiraciones: representar lo específico de la identidad nacional con arquitecturas emblemáticas o con las respuestas autóctonas a problemáticas intrínsecas o, por el contrario, demostrar un merecido protagonismo en el mundo cosmopolita de la arquitectura internacional.

En la calle central, España ofrecía en impactantes fotografías tridimensionales de interiores el buen hacer de sus profesionales en activo, mientras que las referencias históricas se relegaban a una serie de fotografías tan marginales en posición, tamaño y protagonismo que la operación parecía tener más de *marketing* contemporáneo que de reflexión sobre el pasado. Estando los arquitectos españoles paralizados por una crisis que los ha obligado a buscar fuera del país alternativas para la supervivencia, la opción quizá no dejaba de ser consecuente.

Del otro lado de los jardines, los rusos vendían empaquetada una excursión que recorrería desde la vanguardia constructivista soviética hasta el más desolador presente. Los japoneses, bendecidos por el interés por los metabolistas que el holandés ha resucitado, desempolvaban proyectos, maquetas y cualquier resto del diluvio setentero, mientras los suizos exhibieron los planos y proyectos de Cedric Price.

Mientras Bélgica coqueteó con el vacío en su pabellón fantasmal, los holandeses apostaron al valor seguro de su tradición estructuralista con una presentación monográfica sobre la obra de Bakema –quizá la única personalidad rescatada en una muestra que, siguiendo la consigna de Koolhaas, proclamaba “arquitectura, no arquitectos”. Paradójica reivindicación rudofskiana que reclama una nueva ética –en la mejor tradición renacentista– basada en los elementos de la arquitectura, pero que, al mismo tiempo, la subsume en un pesimista determinismo tecnológico. Así, los ecos de la exposición y el libro de Rudofsky de 1964 se desvanecen en el devenir “inmaterial” de los dispositivos tecnológicos de la era digital.

Como Ruskin, Koolhaas fue a Venecia a clamar por la recuperación de unos elementos que han dejado de pertenecer ya al saber del arquitecto, que han escapado a su control. Unos fundamentos que, al evadirse de la masa, le han dejado huérfano, sin nada que decir sobre ellos. ¿Una pérdida o una nueva oportunidad? Difícil responder a esta pregunta a partir del manifiesto cinismo de la exposición de Koolhaas. Pese a su empeño por rescatar fundamentos para la arquitectura, es difícil comprender no tanto su crítica sino lo que propone. La ética ruskiniana, que veía en la arquitectura un reflejo de la civilización, parece esfumarse hoy, cuando el mercado se ha convertido en único mediador del desarrollo de la arquitectura y la economía es la que dicta la innovación tecnológica. Resulta innegable que el cambio y la ideología política que han desmantelado los estados, provocando la desaparición del estado de bienestar, y que han entronizado la economía de mercado como único árbitro, han afectado profundamente el estatus de la arquitectura y del arquitecto. Según Koolhaas,

3. C. Jencks: *op. cit.*

Ibid.

el problema es que el arquitecto ha sido incapaz de asumir esta doble negación: “No ha asumido las complejas implicaciones de este cambio tecnológico en su manera de pensar la arquitectura, y tampoco ha asumido su cambio de estatus”³. Sin embargo, Fundamentals no propone ninguna respuesta y su “ad hocismo” tampoco basta para contestar las interrogantes de aquellos arquitectos que piensan la ciudad, que se enfrentan a construir o a diseñar esos dispositivos sofisticados, que simplemente se plantean, como Jencks, que “cómo vive hoy la gente es más importante que las *smart walls*”⁴. Si el arquitecto hoy produce solo una ínfima parte de lo que se construye en el mundo, y si es incapaz de controlar la materia que emplea, ¿cuál sería la razón para continuar creyendo en la importancia de la arquitectura?

Apartado del mundanal ruido, en un rincón alejado ya casi al borde del canal, el minúsculo pabellón de Uruguay daba la espalda al edificio central donde Koolhaas desplegó su exposición antológica, como si de una involuntaria declaración de intenciones se tratara. En el escueto interior, una serie de estanterías metálicas dispuestas en la sala acogían un sinfín de objetos: fotografías, postales, folletos publicitarios, revistas y libros de arquitectura, pero también de filosofía, historia o literatura, viejas películas junto a maquetas y planos de edificios que se exhibían al lado de *souvenirs* turísticos y bibelots. Junto a los juguetes y publicaciones del taller Torres García, las máquinas de Carlos Gómez Gavazzo, como *El calculador*, una construcción física de la ecuación para el desarrollo que permitía combinar variables para cuantificar fenómenos territoriales y determinar planes de acción concretos, y también los libros que divulgaron estas teorías urbanísticas, que tan influyentes fueron en el continente sudamericano, testimonios del moderno afán por dar explicación racional a los fenómenos del mundo material. Todos estos objetos físicos, documentos de la actividad teórica, constructiva, pedagógica y también de la acción política de los arquitectos y gestores implicados, almacenados en los anaqueles metálicos, se complementaban con audiovisuales y filmaciones de archivo que proyectaban imágenes de edificios en construcción, entrevistas o acontecimientos históricos destacados de la historia del país. Al fondo de la sala, una mesa de trabajo con varios ordenadores permitía al visitante leer algunos textos y ver otras imágenes que acabarían por dar las claves para vincular los objetos expuestos, o al menos algunas de las posibles maneras de interpretarlos. Se trataba, en síntesis, de un auténtico archivo de la modernidad del Uruguay. Un archivo vivo, que el visitante podía no solo mirar, como sucedía con el resto de las exposiciones de la *Mostra*, sino sobre todo usar, manipular, abrir los libros y sentarse a leerlos; un archivo construido con un aluvión de materiales diversos –objetos, proyectos, memorias, obras– y, como todo archivo, susceptible de plantear lecturas e interpretaciones heterogéneas, cruzando materiales, superponiendo documentos y experiencias, para descifrar los diversos modos, tiempos y sueños que dieron vida al proceso de modernización del país. Un archivo de la utopía moderna, tal como fue imaginada y parcialmente construida en un país que desde la periferia soñó con un futuro capaz de convertirse en realidad. En ese potencial utópico radica la fuerza de los proyectos e ideas expuestos y recogidos en el archivo, en su capacidad para articular propuestas que, más allá de los aciertos o fracasos, debían contribuir a la construcción de una nación de hombres libres e iguales, que hiciera realidad los valores de la Ilustración. De ahí que el título, aparentemente naíf de la exposición, *La Aldea Feliz*, recogiera esas dos palabras⁵ que marcaron las directrices fundamentales que guiaron el sueño colectivo bajo el que se forjaron las mejores tradiciones de la arquitectura en Uruguay.

Una apuesta atrevida, finalmente, y de radical contemporaneidad en su imbricación con las prácticas culturales, artísticas y políticas más recientes. La más modesta también, pues reúne y expone sus materiales con la actitud del naturalista que colecciona sus ejemplares para componer con ellos un acervo documental que no será más que una herramienta de trabajo, un catálogo a partir del cual poder interpelar, cuestionar y construir conocimiento, un instrumento de aprendizaje orientado hacia el futuro.

5. Título que se refiere a un proyecto del Arq. Mauricio Cravotto. E. Nisivoccia (ed.): *La Aldea Feliz. Episodios de la modernización en Uruguay*. Montevideo: FARQ, MEC, MRREE, 2014, 342 págs. Una reseña del mismo puede consultarse en *Zarch. Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism*, n° 3, p. 203. Zaragoza, mayo de 2015.