

## Ironía posmoderna

Michael Graves (1934-2015)

*Arquitectura Viva*, nº 172 (2015), páginas 46-49

Empezó siendo blanco, pero pronto se volvió gris; o, más bien, multicolor. Michael Graves –miembro de los famosos New York Five, primero, y luego maestro indiscutible de la arquitectura posmoderna– ha muerto a los 80 años, tras pasar la última etapa de su vida en una silla de ruedas a causa de una infección de médula espinal.

Las notas necrológicas apresuradas coinciden en lo prolífico de su producción arquitectónica, en la popularidad de sus objetos domésticos (sobre todo la tetera de Alessi, con un pajarito rojo en el pitorro, que *cantaba* cuando hervía el agua) y en la generosidad de su dedicación a los discapacitados diseñando dispositivos que les hiciesen la vida más llevadera. Pero la contribución de Graves a la arquitectura del último cuarto del siglo XX es más compleja de explicar, y tiene sus luces y sus sombras.

Graves fue uno de los arquitectos convocados en 1969 por Arthur Drexler, director del departamento de arquitectura de Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA), a la Conference of Architecture for the Study of the Environment (CASE), con el fin de detectar la existencia de una posible ‘escuela de Nueva York’. Los otros cuatro elegidos eran Peter Eisenman, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier. Fruto de esa reunión fue la publicación, en 1972, del célebre libro cuadrado, con los apellidos de los cinco arquitectos impresos simétricamente en Helvética mayúscula, y colocados en el centro de una cubierta inmaculadamente blanca. El libro incluía un minucioso análisis crítico de sus obras por parte de Kenneth Frampton, y un extenso ensayo de Colin Rowe, que era el maestro que les había inculcado el gusto por el manierismo de la arquitectura moderna. El grupo acabó siendo conocido como The New York Five,

una denominación que evoca las novelas juveniles de la escritora inglesa Enid Blyton: las aventuras de 'los cinco'.

En esa época, el Movimiento Moderno ya era un periodo histórico, y la idea de este grupo era revitalizarlo. Estos cinco arquitectos compartían su admiración por el lenguaje abstracto del Estilo Internacional, por sus elementos morfológicos y por la articulación de su sintaxis; además, mostraban un interés primordial por las cuestiones formales a expensas de los aspectos funcionales o tecnológicos. Por todo ello, se les empezó a conocer como los 'blancos', por contraposición a los 'grises' seguidores de la línea de Robert Venturi.

En concreto, Michael Graves estaba muy interesado en temas pictóricos y combinaba en sus primeras obras los colores puros de las composiciones neoplasticistas con todos los elementos del lenguaje purista de Le Corbusier, aunque permitiéndose algunas licencias en su disposición; muestra de ello es la ampliación de la casa Benacerraf (1969).

Pero como suele ocurrir, cuando el libro de los Five empezó a difundirse, sus protagonistas estaban ya evolucionando en diversas direcciones. En el caso de Graves, este cambio se aprecia ya en la casa Snyderman (1972), en la que una composición mucho más intrincada estaba pintada con tonos pastel (celeste y rosa), en lugar de los colores primarios del Neoplasticismo (amarillo, rojo y azul). Y así, hacia 1975 Graves dio un giro espectacular en sus convicciones y se volcó de lleno en ese lenguaje figurativo cargado de referencias históricas que constituye el rasgo característico del estilo posmoderno. La primera muestra de ello sería la fachada ilusoria pintada sobre el muro real de la casa Schulman (1976).

### **La conversión posmoderna**

Por entonces, esta nueva corriente de pensamiento ya había sido bautizada por el crítico que sería su más elocuente defensor: Charles Jencks. En 1977 apareció la primera edición de *The language of post-modern architecture*, ampliado y reeditado varias veces en años sucesivos, que consagró el calificativo de 'posmoderno' para cualquier planteamiento que rechazase la austeridad

figurativa del Estilo Internacional. Jencks consolidó así el eclecticismo superficial y el uso de citas formales de cualquier periodo histórico, incluidas las vanguardias modernas. Y Jencks ya percibió la conversión de Graves en la casa Snyderman: “Esta elaboración de una sintaxis de los años 1920 es barroca en todos los aspectos, salvo en lo curvilíneo.”

La confirmación llegó ese mismo año, con el proyecto para un ‘puente cultural’ que debía salvar el río Rojo para unir dos ciudades de dos estados norteamericanos: Fargo (Dakota del Norte) y Moorhead (Minnesota). Y si en una primera fase los periodos históricos que habían inspirado a Graves eran el Manierismo y el Barroco italianos, en este caso la referencia evidente es la Ilustración francesa, especialmente Claude-Nicolas Ledoux, y más en concreto su ‘Casa para los directores del río Loüe’ en la ciudad ideal de Chaux. Los magníficos dibujos de Graves, a lápiz de color sobre papel de croquis amarillo, reflejan claramente la sección semicilíndrica y la cascada de agua.

Y la consagración no se hizo esperar. En 1980 Graves ganó el concurso para las oficinas municipales de Portland (Oregón), que llegaría a convertirse en uno de los símbolos de la arquitectura posmoderna. Cuando se terminó, el resultado causó sensación, y también cierto estupor. Las fachadas principales tienen una especie de gigantescas pilastras estriadas, con unos capiteles geométricos salientes y una descomunal clave que llega hasta la coronación; y las fachadas laterales muestran una especie de guirnaldas planas, como de cartón piedra, a modo de falso festón decorativo. Es el “cobertizo decorado” propugnado por Robert Venturi, llevado hasta sus últimas consecuencias. El éxito mediático de este edificio fue total (Jencks lo calificó como “el primer monumento real del clasicismo posmoderno”) y coincidió con la aparición de la primera monografía sobre la obra del arquitecto (1966-1981), a la que seguirían otras cuatro hasta llegar a 2003, todas ellas editadas por Rizzoli, salvo la segunda (1982-1989), publicada por la Universidad de Princeton, donde Graves fue profesor durante cuarenta años. Y en esta estela triunfal llegaría el segundo gran edificio en altura:

la sede de la firma Humana en Louisville (Kentucky) que, de nuevo según Jencks, inició “un nuevo capítulo en la historia del rascacielos”.

### **Arquitecturas parlantes**

Sin embargo, la corriente posmoderna empezó a causar cierto hastío referencial: demasiadas citas cultas, demasiado simbolismo, demasiada exuberancia formal. En 1992, tras diez años de idas y venidas, los responsables del Museo Whitney de Nueva York decidieron no seguir adelante con el proyecto de ampliación reelaborado una y otra vez por Graves. La oposición de muchos ciudadanos a alterar la pureza abstracta del edificio original de Marcel Breuer puso de manifiesto la decadencia de las ideas posmodernas. Según Eisenman, buen amigo de Graves, “perder el Whitney –y la batalla que libró con los vecinos– le dejó hecho pedazos”.

Tras sus éxitos clamorosos con los edificios Portland y Humana, Graves fue contratado por Disney para construir algunos de sus edificios emblemáticos. Y fue entonces cuando sus referencias cultas se convirtieron en figuraciones literales, en una auténtica ‘arquitectura parlante’. Los hoteles Cisne y Delfín, inaugurados en 1990 dentro del parque temático de Orlando (Florida), están rematados por sendas esculturas gigantes de los animalitos que les dan nombre. Y esa ‘arquitectura del entretenimiento’ llegó al paroxismo en 1991 con la sede central de la compañía en Burbank (California), cuya fachada principal imita un frente de templo dórico en el que los triglifos están ocupados por 6 de los enanitos del cuento de Blancanieves. ¿Y el séptimo? El séptimo es Mudito y ocupa el centro del frontón.

Con estos antecedentes, no es de extrañar que el lema de los neoyorquinos que en 1992 impidieron que Graves ampliase el Whitney fuese *No Mo Po Mo*: “no más posmo”.