

El valor de la novedad en dos exhibiciones de arquitectura Séptima Bienal de Venecia y *On-Site: New Architecture in Spain* del MoMA

The Value of Novelty in Two Architectural Exhibitions: The 7th Venice Biennale and MoMA's *On-Site: New Architecture in Spain*

investigación — David Campos Delgado

pp. 128-139

Magdalena Picazzo Sánchez

Resumen

Las exhibiciones temáticas de arquitectura han logrado definir trayectorias y movimientos enteros. De manera similar, los intereses explorados en eventos como la Bienal de Venecia y otras exposiciones de impacto global han dado paso a la materialización y al estudio a profundidad de las ideas ahí expuestas. Este artículo explora el interés colectivo en el potencial de “lo nuevo” en la Séptima Exhibición Internacional de Arquitectura de Venecia del año 2000 y en la exposición *On-Site: New Architecture in Spain* del MoMA en 2006, y rastrea sus consecuencias generales económicas y políticas en el ámbito internacional, así como sus efectos particulares en México.

Palabras clave: exhibición, arquitectura, novedad, especulación, Bienal de Venecia, España, México

Abstract

Thematic architectural exhibitions have defined careers and entire movements. The interests explored at the Venice Biennale and other internationally influential exhibitions have set the agenda for the in-depth study and eventual realization of the ideas presented within. This article explores the collective interest in novelty at the 7th International Architecture Exhibition in 2000 and the 2006 MoMA exhibition *On-Site: New Architecture in Spain* and their effects on the international economic and political environment, as well as their specific consequences in Mexico.

Keywords: exhibition, architecture, novelty, speculation, Venice Biennale, Spain, Mexico

Novedad *versus* innovación

La primera edición de la Exhibición Internacional de Arquitectura de Venecia se llevó a cabo en 1975 y fue dirigida por el arquitecto Vittorio Gregotti, una figura importante en el panorama italiano posmoderno.¹ Desde ese año hasta el 2000, la celebración de la muestra fue poco regular; en ocasiones hubo ediciones consecutivas y algunas otras tuvieron una separación de hasta cuatro años. La inconsistencia fue tal que en el periodo que comprende de 1975 al 2000 se llevaron a cabo sólo diez exhibiciones.²

A partir del año 2000, la frecuencia de la Exhibición Internacional de Arquitectura se alineó con la programación de la Bienal de Arte, de modo que se estableció como una exhibición programada para tener muestras regulares cada dos años. La importancia y relevancia que tiene este evento hoy en la vida académica de la disciplina es indiscutible. En gran medida debe su trascendencia como referente histórico a que la pluralidad de sus directores y curadores ha conseguido abarcar de forma muy convincente intereses y enfoques tan variados como lo es el espectro ocupacional de la arquitectura. Cada dos años, la Bienal tiene la capacidad de reinventarse parcialmente gracias a la asignación de un director exclusivo a dicha edición, quien incorpora una visión personal que imprime una narrativa especial a cada muestra. Es justo esa directriz curatorial la que enmarca el concepto o el criterio que regirá desde el trasfondo teórico o filosófico hasta la selección de proyectos y diseñadores participantes.

La Séptima Exhibición Internacional de Arquitectura del año 2000 estuvo a cargo de Massimiliano Fuksas. Además de encargarse de la coordinación de los 30 pabellones permanentes a lo largo de los Jardines de la Bienal y la demarcación de la temática general, el italiano trabajó de la mano de la curadora Dorian O. Mandrelli en los proyectos expuestos en los pabellones del Arsenale y la selección de arquitectos invitados. La postura curatorial de la Bienal del año 2000 estuvo enmarcada por factores muy influyentes tanto en el interior de la disciplina como en el contexto cultural del momento, el *zeitgeist*.³ Por un lado, el internet como herramienta de comunicación se encontraba en sus primeras etapas de aplicación colectiva y muchas disciplinas, entre ellas la arquitectura, estaban absortas con el sinfín de posibilidades que presentaba. Por otro lado, el inicio del nuevo milenio se extendía también como terreno fecundo respecto al potencial inscrito en el futuro próximo. Detrás había quedado la histeria e incertidumbre generadas por el Y2K y por delante el mundo se abalanzaba hacia pronósticos positivos acerca de los incipientes nuevo siglo y nuevo milenio.⁴

En la arquitectura era cada vez más palpable la influencia que las herramientas digitales empezaban a tener en los métodos de producción y conceptualización. Durante las décadas de los ochenta y los noventa, las herramientas digitales se adentraron en las prácticas cotidianas de producción como un mecanismo eficiente para reemplazar las labores manuales de las que la disciplina había dependido históricamente: la geometría analítica y descriptiva, el dibujo manual o la representación a escala fueron tres de los campos más importantes en los que los medios digitales revolucionaron y aceleraron los procesos de producción arquitectónica.⁵

Una discusión que siempre acompañará el avance disciplinar de la arquitectura es la relevancia y el valor subjetivo de la introducción de “lo nuevo” a sus procesos. El concepto de novedad en varios momentos históricos ha sido recibido con una peculiar apertura acrítica por parte de la profesión. Es posible que uno de esos momentos haya sido el cambio de milenio rodeado del contexto cultural antes descrito. En lo particular, es posible interpretar la Bienal de Venecia del año 2000 como la aceptación y promoción institucional de las aportaciones que llevaban implícitas las herramientas digitales. Asimismo, cabe entender esta Bienal como el inicio de la concepción de “lo nuevo” como sinónimo de calidad o de valor, y quizás también como el debut del uso de la especulación como mecanismo válido para atraer y promover controversia y, por lo tanto, autojustificación.⁶



Aegis Hyposurface, Mark Goulthorpe dECOi, International Pavilion en la 7ª Exhibición Internacional de Arquitectura, "Less Aesthetics More Ethics," 2000. Fotografía: David Campos

De la publicación que acompañó a la exhibición en el Arsenal vale retomar los siguientes extractos escritos por la curadora, Doriana Mandrelli:

Con la intención de involucrar directamente a los interlocutores de este nuevo debate sólo se excluyeron los proyectos previamente elaborados. Entusiastamente aceptamos todas las nuevas ideas e imágenes originales que fueron estudiadas, diseñadas y producidas para la Bienal, especialmente aquéllas con una dimensión crítica o dialéctica en relación con el tópico.⁷

El valor que se le otorga a las ideas e imágenes en esta exhibición es probablemente el primer reconocimiento institucional que marcaría el estándar de la primera década del nuevo milenio: el fenómeno de darle relevancia, dentro del campo disciplinar, a un concepto a pesar de su indiferencia, inadecuación o inhabilidad para materializarse en el mundo físico. Continúa Mandrelli:

Las imágenes en movimiento o las secuencias estáticas nunca buscan el desarrollo de una solución técnica o una estrategia diagramática. Son una manera de continuar diseñando sin "construir" –desafortunadamente–, de lo cual no se debe culpar a los diseñadores, aún así, nunca desisten de explorar y encontrar cualquier posible "espacio" disponible.⁸

De los 94 arquitectos incluidos en la exhibición del Arsenal, únicamente fueron expuestos ejemplos de proyectos construidos de tres de ellos –Shigeru Ban, Paolo Soleri y James Wines de SITE. El veterano Richard Rogers, desde una perspectiva urbanista, utilizó el foro para dirigir la atención a los mecanismos



Tubular Bridge, Paolo Soleri, Giardini en la 7ª Exhibición Internacional de Arquitectura, "Less Aesthetics More Ethics," 2000. Fotografía: David Campos

que contribuyen a la creación de la ciudad. Los arquitectos japoneses Makoto Sei Watanabe y Toyo Ito enfocaron su aportación hacia una discusión teórica y crítica respecto al rol de la arquitectura en la era electrónica. El resto de las aportaciones se puede interpretar –desde la perspectiva que permite el paso del tiempo– como manipulaciones digitales llenas de energía creativa pero extremadamente ingenuas y desprovistas de cualquier conexión con la realidad. Dentro de éstas encontramos a varios de los exponentes que más tarde podrían considerarse los pioneros de los procesos especulativos del diseño digital: Asymptote, DECOI, Kolatan/Macdonald, Lars Spuybroek, Kas Oosterhuis, Jesse Reiser + Nanako Umemoto y UN Studio. Incluso encontramos oficinas que durante la década de los ochenta se ganaron la reputación de ser impulsores clave del *avant garde* deconstructivista, pero que aquí hacen gala de una impecable transición hacia la estética fluida y curvilínea permitida por las herramientas digitales: Coop Himmelblau, Zaha Hadid y Morphosis.

Irónicamente, Funksas decidió representar las ambiciones ideológicas que tenía para esta Bienal con la frase "Cittá: less aesthetics, more ethics" (la ciudad: menos estética, más ética). El trabajo expuesto revelaba un claro interés por evidenciar las nuevas posibilidades gráficas y visuales ahora posibles a través de la aplicación de herramientas digitales; la extraordinaria capacidad que ofrecen estos mecanismos de trabajo para manipular formas y geometrías en términos prácticos apelaba a una discusión completamente enfocada hacia el campo estético. La ironía consistió en que era prácticamente imposible encontrar rastro alguno de temas éticos contenidos en la exhibición –salvo en los tres grupos mencionados anteriormente.

Como ejemplo de lo claro que fue el enfoque estético contenido en la exhibición, o por lo menos, la clara intención de mostrar los resultados posibles a través la nueva capacidad de manipular geometría y

forma, recordamos el caso del pabellón norteamericano, el cual fue rebautizado ARCHITECTURE LABORATORIES durante la Bienal. El pabellón se convirtió en un taller de diseño activo a lo largo de dos meses, en el cual el público podía presenciar cómo estudiantes de la UCLA (University of California, Los Ángeles) y Columbia University, dirigidos por Hani Rashid y Greg Lynn, manipulaban software de animación y modelado tridimensional e imprimían en tiempo real prototipos a través de una máquina de corte CNC (*computer numerical control*).⁹

Este análisis sugiere que la Bienal de Venecia del año 2000 fue un catalizador institucional que validó la evolución metodológica producida por la introducción de herramientas digitales en los procesos de manipulación formal, producción y representación arquitectónica. La mayor contribución de parte de la revolución digital fue la evolución de procesos análogos hacia procesos algorítmicos y paramétricos; sin embargo, ahora entendemos que, de manera colateral, ese reconocimiento contribuyó a perpetuar el error de confundir un cambio de herramienta por un cambio de paradigma. Irónicamente, en medio de esta confusión, la noción de valor que se le asignó a “lo nuevo” tuvo repercusiones que resonaron a lo largo de las próximas dos décadas. Esta valoración acrítica por “la novedad” permeó más allá de la Sép-

tima Bienal y se consolidó a través del filtro institucional de una organización cultural sumamente relevante para la historia de la arquitectura, el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA).

Novedad y especulación

Es innegable el impacto de las exhibiciones curadas por el Departamento de Arquitectura del MoMA durante el siglo pasado y lo que va del presente. Numerosos periodos, grupos e individuos han sido denominados y representados en las salas del museo, causando tales impresiones que ni siquiera hace falta nombrarlas. Si bien dichas muestras suelen organizar objetos para establecer una visión retrospectiva, es usualmente el efecto prospectivo el que genera condiciones todavía más atractivas para su difusión. Tal es el caso particular de *On Site: New Architecture in Spain*, abierta del 12 de febrero al 1 de mayo del 2006, con la curaduría de Terence Riley. Esta exhibición fue una muestra de 53 obras de arquitectura en diferentes fases de realización y proyectadas para el territorio español; la exposición buscaba “reflejar la diversidad geográfica y generacional de la actual ola de nuevos proyectos y sus arquitectos [no necesariamente españoles], así como del amplio rango de escalas.”¹⁰

Hablar de arquitectura de la primera década de nuestro siglo es “en definitiva” referirnos a un momento de especulación académica trasladada al sector inmobiliario, así como a los efectos derivados de la desenfrenada movilización de recursos e intereses que generarían, muy rápidamente, la tormenta perfecta entre arquitectura, política y economía en diferentes países, especialmente en España. El crítico y periodista de arquitectura Llátzer Moix hace una muy acertada revisión de estos “años enfebrecidos” de la escena española en su libro *Arquitectura milagrosa* del 2010. La España de la década pasada que colocó toda esperanza para el futuro en el milagroso quehacer de arquitectos estrella fue un territorio indiscutiblemente fértil tanto para la arquitectura exitosa, brillante y reformadora como para proyectos insostenibles, caprichosos e insensatos.¹¹

A la luz de este reportaje arquitectónico de Moix y de una revisión de la Bienal de Venecia del 2000 bajo el lema “Less Aesthetics, More Ethics” de Fuskas, *On Site: New Architecture in Spain* revela el carácter ilusionista de las exhibiciones de arquitectura de una forma en que posiblemente muy pocas otras muestras lo han hecho por un par de razones. Respecto a *On-Site*, a diferencia de la Bienal de Fuskas, su contenido se corresponde mucho mejor con su título; en ella se exhibieron maquetas, dibujos arquitectónicos, visualizaciones digitales y, honrando el hilo curatorial, fotografías documentales in situ de la construcción de algunas de las 53 obras presentadas que van desde residencias hasta terminales de aeropuerto y equipamiento urbano para la cultura y las artes.



Exposición *On-Site: New Architecture in Spain* en el MoMA, 2000. Fotografía: John Wronn



Exposición *On-Site: New Architecture in Spain* en el MoMA, 2000. Fotografía: John Wronn

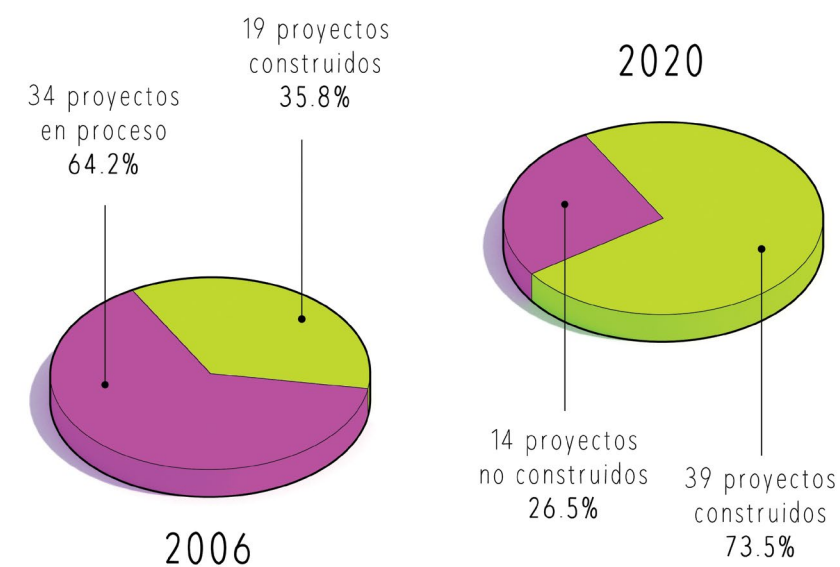
Esta efervescencia arquitectónica mostrada en el MoMA fue considerada una “mano de santo” que ungió de posibilidades de bonanza a las 36 localidades españolas en las que se tenía planeado un proyecto transformador a la usanza del Guggenheim de Bilbao.¹² Justo esto hace a la exhibición particularmente interesante: así como se depositó en la arquitectura milagrosa la esperanza en el futuro –hecho que inflaría cada vez más la burbuja inmobiliaria y a su vez el ego de muchos arquitectos–, una exhibición como *On-Site* contribuyó fuertemente a la simulación de que la producción cultural en una región era prometedora, innovadora, diversa o amplia, cuando en realidad toda la producción estuvo enfocada en generar un mismo efecto estético y tuvo exactamente las mismas prioridades, lo cual es particularmente interesante en este caso, ya que para lograr una simulación exitosa se utilizaron proyectos en proceso de construcción y algunos únicamente “en papel.”

Una revisión de los proyectos exhibidos deja ver la disparidad de la selección y, sobretodo, el delirio de los diseñadores, alcaldes, inversionistas y del mismo equipo curatorial de Terence Riley. Sin ser todos los casos paralelos ni en forma ni escala al Guggenheim de Frank Gehry, la mayoría de los proyectos tiene el mismo aire de vanguardia y de optimismo que sólo puede ser explicado por la ilusión de avance y transformación inminente de aquel momento.¹³ El ímpetu de algunos proyectos de esta muestra haría pensar que en su mayoría fueron exitosos, pero la realidad es que los pocos que lograron trascender se apoyaron más en la trayectoria de quienes los realizaron que en la promesa que significaron cuando fueron incluidos en *On-Site: New Architecture in Spain*.

Sin embargo, algo notable es que a pesar de la falta de relevancia mediática de un gran número de proyectos presentados en *On-Site*, se puede argumentar que fue gracias a la difusión y legitimación por parte del MoMA que sus autores se hicieron notorios a la par de miembros del *star-system* global. Dejando de lado a aquellos arquitectos españoles ya consolidados como Rafael Moneo y Enric Miralles, ciertos estudios de arquitectura emergentes en ese entonces ganaron relevancia en los años posteriores a esta exhibición en una escala tal que le proporcionaría a Rafael Aranda, Carme Pígem y Ramón Vilata (RCR) un Premio Pritzker en 2017. Oficinas como Estudio Arquitectura Campo Baeza, Abalos&Herreros, Selgascano, Nieto Sobejano Arquitectos y Mansilla+Tuñón Arquitectos empezaron a prosperar en el sistema global por razones que pudieran o no haber sido consecuencia de su participación en *On-Site* y de la materialización de un proyecto de su autoría dentro el marco de la “arquitectura milagrosa” en España.

Por el otro lado, la falla de los esquemas proyectados por arquitectos que ya estaban consolidados internacionalmente no representó un daño importante para sus reputaciones. Habría que mencionar el caso de un edificio de vivienda pública diseñado por Thom Mayne y Begoña Díaz-Urgorri en Carabanchel, Madrid. Según reportajes publicados en el periódico *El País* y *El Mundo*, este conjunto habitacional fue entregado en 2008 por la Empresa Municipal de la Vivienda de Madrid (EMVM) y en 2013, después de un juicio mayor, se le condenó al pago de un equivalente a 21.2 millones de pesos mexicanos¹⁴ por el desperfecto de 36% de la construcción. A pesar de que más de 250 inquilinos han sido afectados por la ejecución de esta obra, el PAU (Programa de Actuación Urbanística) de Carabanchel sigue siendo una parada obligada para muchos estudiantes de arquitectura de todo el mundo y quienes lo diseñaron siguen siendo respaldados por el prestigio del máximo reconocimiento en la disciplina.

El polémico y difícil proceso de materialización es un rasgo similar en otros proyectos que nunca se completaron, como la expansión del IVAM (Institut Valencià d'Art Modern) de SANAA, la Ciudad del Flamenco en Jerez de Herzog & de Meuron, el Centro del Congreso de Córdoba de OMA y, más notablemente, el Relaxation Park de Toyo Ito, que suspendió su construcción indefinidamente a pesar de haber sido mostrado en proceso en la exhibición del MoMA.



Estado de los proyectos expuestos en *On-Site: New Architecture in Spain*. Gráfico del autor

Otras razones que respaldan el argumento de que *On-Site: New Architecture in Spain* ayudó más a posicionar oficinas españolas que a consolidar oficinas extranjeras son las siguientes: de los 53 proyectos presentados, 35 son diseños españoles y 18 son extranjeros (66% españoles y 34% extranjeros).¹⁵ La misma proporción se guarda entre los 40 proyectos construidos, 27 son españoles y 13 extranjeros (67.5% españoles y 32.5% extranjeros). Similarmente, los 13 proyectos no construidos son 8 españoles y 5 extranjeros (61.5% españoles y 38.4% extranjeros).

Las cifras son constantes hasta este punto del análisis. En donde realmente buscamos ser críticos es, nuevamente, en la actitud especulativa de la postura curatorial del MoMA, donde los proyectos que se presentan sin certidumbre respecto a su materialización en 2006 revelan el apoyo institucional tácito a la especulación y a la valoración desmedida del poder mediático de la imagen. Esto es, la exhibición presenta 19 proyectos construidos contra 34 proyectos en proceso (*on-site*) (35.8% construidos y 64.2% *on-site*). En el momento en que se realiza este estudio (2020), los números cambian a 39 proyectos construidos contra 14 interrumpidos o nunca construidos (73.5% construidos y 26.5% no construidos).

En conclusión, uno de cada cuatro proyectos presentados en la exhibición en 2006 no llegó jamás a ser construido, lo cual pone en perspectiva la postura curatorial del MoMA a manos de Terence Riley y, de una manera mucho más aterrada, también al proyecto de transformación español a través de la arquitectura. El hecho de exhibir un conjunto de obras en proceso sería cuestionable para cualquier otra disciplina artística; todavía más si fuera el caso de un proyecto de ciencias exactas. Aun nos queda especular si la línea curatorial de la exhibición no sólo falló en contemplar que había un porcentaje de trabajos que jamás llegarían a materializarse, sino que en realidad ni siquiera era relevante si eventualmente se construirían o no. El verdadero objeto de *On-Site*, de manera similar al objetivo de “Less Aesthetics, More Ethics” en el 2000, era simplemente publicitar el gran número de ideas que la arquitectura como disciplina global podía gestar y encuadrar particularmente en España.

Ambos casos de estudio demuestran el hecho de que las exhibiciones institucionalizadas tienen el poder de realmente legitimar la producción cultural de un momento, como también a sus autores y gestores. La estética de la vanguardia, tan bien representada por la arquitectura de exploración digital

del 2000, fue y continúa siendo un perfecto vehículo para la especulación y para la ilusión del buen porvenir regional. De la misma manera, y con la perspectiva que el tiempo dio, *On-Site: New Architecture in Spain* y “Less Aesthetics, More Ethics” se han convertido en la evidencia perfecta de que vanguardia e innovación no son sinónimos de novedad. Asimismo, ambas exhibiciones demuestran que el resultado de sobrevalorar la especulación sin acompañarla de una sana dosis de visión crítica ha llevado a la arquitectura “en un periodo relativamente corto” hacia una inversión ideológica cuestionable y, desde varios puntos de vista, fallida. Parar llegar tanto a la vanguardia como a la innovación es necesario sacar provecho de las características más emblemáticas del momento con creatividad, no buscar estar en avanzada.

Algunos piensan que un museo u otro tipo de edificio firmado por un arquitecto estrella garantiza el renacimiento de una ciudad en crisis. Y eso no es así [...] La arquitectura no reúne por sí sola un valor taumatúrgico. Pensar lo contrario [...] conduce al error. Para que todo funcione bien, además de arquitectura de calidad hace falta acuerdo sobre los contenidos del nuevo equipamiento y sobre la función que debe cumplir para el desarrollo colectivo. Un éxito como el nuestro requiere acertar en el lugar y en el tiempo. Sin olvidar que ser el primero también ayuda. Por todo eso, el efecto logrado por el Guggenheim de Bilbao no tiene comparación.¹⁶

Consecuencias

Tras revisar las dos exhibiciones, una como consecuencia de la otra, cuyo principal hilo conductor es el concepto de novedad en distintos niveles, podemos plantear algunos efectos que aquí identificamos como resultados directos o indirectos de las mismas.¹⁷ El periodo de la “exuberancia irracional” enarboló proyectos como el Guggenheim de Bilbao como estandarte, los cuales motivaron la agenda arquitectónica (e inmobiliaria) global para realizar homólogos cada vez más complejos y ambiciosos. El discurso disciplinar, la tecnología y la economía empujaron el límite de lo posible cada vez más lejos, lo que dio por resultado escenarios urbano-arquitectónicos intrincados y sumamente ostentosos. Desde un frente sesgado hacia la valoración simplista de la innovación arquitectónica, esto puede verse como un efecto positivo, pero en muchas ocasiones las grandes expectativas creadas por dichos proyectos y por la promesa de retornos financieramente atractivos se vieron frenadas por la recesión económica originada a partir de la deflación de la burbuja especulativa.

En muchos sentidos, es el colapso de la especulación financiera del sector inmobiliario el factor que le pone fin al apogeo de la “arquitectura milagrosa.” Resulta irónico que el final de este fenómeno, creado por y para los intereses privados del capital y del que la arquitectura diligentemente formó parte, haya sido consecuencia de los mismos mecanismos que lo crearon. En menos de dos décadas ocurrió el ascenso y declive de un modelo económico insostenible, en el que la sobrevaloración del sector de bienes raíces, sin un respaldo de crecimiento en la economía global y en sus mecanismos de producción e intercambio comercial, fue su único y endeble sustento.

En ese contexto, la Bienal de Venecia curada por Rem Koolhaas en 2014 propuso evaluar los componentes elementales de la arquitectura documentando su evolución y aplicación a lo largo de la historia.

Sólo al observar los elementos de la arquitectura bajo el microscopio podemos reconocer las preferencias culturales, el simbolismo olvidado, los avances tecnológicos, las mutaciones detonadas por el creciente intercambio global, las adaptaciones climáticas, los cálculos políticos, las regulaciones, los nuevos regímenes digitales, y, en algún lugar en esta mezcla, las ideas que le dan forma a la práctica de la arquitectura de hoy.¹⁸

Es a través de estas “micronarrativas” de cada elemento (piso, ventana, techo, muro, balcón, etcétera) que Koolhaas promueve la generación de las múltiples historias que conforman la gran narrativa de la arquitectura del momento, en oposición a la posibilidad de condensar el complejo contexto global en un solo discurso. En ese sentido, Koolhaas no ofrece una predicción sobre el futuro de la disciplina, sino que deconstruye la arquitectura icónica del anterior período de excesos para permitir que, en el futuro, la necesaria reconstrucción del discurso disciplinario tenga una cimentación claramente identificada.

El curso que definió Koolhaas para la Bienal de 2014 fue una aproximación crítica al paradigma del momento, la cual se vería complementada con la siguiente muestra, curada por Alejandro Aravena, y con el consecuente interés académico y práctico por recobrar el impacto social y promover la atención colectiva que había estado ausente en la disciplina desde hacía más de cuatro décadas.

Es importante, sin embargo, mencionar que las regiones en las que se persiguió este objetivo de una arquitectura elemental, posticónica y postnovedosa, eran aquéllas con una economía en recuperación de una recesión económica, por ejemplo, España o Chile. Las regiones que no experimentaron el desarrollo inmobiliario acompañado por una “arquitectura milagrosa,” y que por lo tanto no sufrieron una recesión, siguen buscando disfrutar de los beneficios que aquel esquema generó en su mejor momento. El caso de México es, posiblemente, más cercano al primer momento que al segundo, pues el haber sufrido su última recesión económica en 1994 desfasó su economía de las dinámicas del mercado global que rigen a EE.UU. y Europa.

El interés local en las transformaciones que puede traer la arquitectura milagrosa es tan vigente que entre 2013 y 2017 se anunciaron tres proyectos para realizarse en tres distintas localidades de México, diseñados por Zaha Hadid Architects: Esfera City Center en Monterrey, Alai en Quintana Roo y Torre Bora en la Ciudad de México. No obstante, a pesar de haberse anunciado que dos de ellos estarían terminados en 2018 o antes, ninguno ha sido completado. De hecho, se ha reportado que Esfera City Center en Monterrey, un conjunto de 981 departamentos con amenidades, ni siquiera se ha comenzado a construir, aunque haya sido fuertemente publicitado en distintas plataformas de difusión de arquitectura y de haber sido registrado como “en curso” tanto en el sitio de ZHA como en el de su desarrollador, Buró de Diseño Integral Ciudadano, BUDIC. De manera similar, el complejo de las siete torres que conforman el conjunto Alai en Quintana Roo parece estar suspendido por denuncias de ecocidio en dos predios que comprenden 45 hectáreas, todo esto a pesar de haber sido presentado como un proyecto de mínimo impacto ambiental que se distinguía por proteger su rico y diverso contexto natural.¹⁹ Por su parte, la Torre Bora en Santa Fé, que busca ser la torre residencial más alta de México, comenzó a ser construida en 2017 y está pronosticada para ser concluida en 2021.

Sin profundizar en los detalles de estos proyectos, es sencillo distinguir los rasgos que comparten con los casos mencionados al inicio del artículo. Las visualizaciones digitales realistas que acompañan su presentación, aunadas al glamour que conlleva mencionar el nombre del despacho de diseño en cuestión, son sólo dos de muchas facetas en las que el valor de la novedad se presenta ante inversionistas, desarrolladores, políticos, especialistas y público en general. Ni siquiera es necesario que haya un edificio terminado para usarlo como herramienta especulativa y beneficiar al siguiente proyecto en curso. En ese sentido, estos tres proyectos están mucho más alineados a la premisa de la Bienal de Venecia del 2000, “diseñar más que construir,” que al contexto y necesidades del México actual.

Notas

- Otras figuras italianas que influyeron fuertemente en los inicios de la Exhibición Internacional de Arquitectura fueron Aldo Rossi, Ettore Sottsass, Paolo Portoghesi, Francesco Dal Co y Hans Hollein.
- La falta de regularidad de las primeras muestras de la Bienal de Venecia, al igual que su actual prestigio, está muy relacionada con su origen. Aaron Levy y William Menking han conducido una “historia viva” de la Bienal a través de una serie de entrevistas a diferentes directores de la exhibición en el libro *Architecture on Display: on the History of the Venice Biennale of Architecture* (Londres: Architectural Association, 2010). En esta publicación los autores dejan claro que el punto de inicio de la exhibición internacional de arquitectura tiene tanto que ver con las modas del momento como con la institucionalización de la bienal de arte, el turismo, la economía y la representación de las naciones-estado. La naturaleza poco ágil de la gestión de un evento así y los conflictos de todo tipo que rodearon su nacimiento han hecho de la Bienal de Venecia toda una institución.
- En la entrevista para el libro *Architecture On Display*, al preguntarle a Fuksas si considera su Bienal como un proyecto tan importante como los edificios que ha realizado en su carrera, contestó: “I wanted to introduce that way of thinking because an exhibition, a biennale, is an artwork. Our biennale was not an act of sociology, though. It was based on a feeling that the artist can confront the state of the world, can address the global situation, but it was much more about intuition than reality, because we are talking about the biennale, and the biennale is for the future, not for the past.” Aaron Levy y William Menking, *Architecture On Display*, 87.
- Antes del año 2000 se pensaba que los sistemas digitales colapsarían debido a un error de programación en el cambio de milenio. En español, este suceso fue denominado “problema del año 2000,” pero en inglés se le conoció como “Y2K”, las siglas en inglés de *year 2000* (K=kilo, mil, por lo tanto 2K es igual a 2000). El terror colectivo surgió a partir de la creencia popular de que los programadores habrían omitido incluir los dígitos que seguían al 31 de diciembre de 1999, esto causaría que los sistemas computacionales en medios de transporte, bancos y suministros de energía dejaran de funcionar, provocando una reacción en cadena que afectaría a toda la población del planeta. Ver Randy Alfred, “Sept. 9, 1999: 9/9/99 No Big Deal for Computers.” *Wired*, 9 de septiembre de 2011, <https://web.archive.org/web/20140601032219/https://www.wired.com/2011/09/0909090999-not-computer-problem/>.
- En ciertos epicentros académicos se empezaba a explorar y experimentar con las herramientas digitales como complemento y hasta reemplazo de metodologías de diseño. El ejemplo más palpable de esta iniciativa y el primer registro académico de esta postura son, sin lugar a duda, los Paperless Studios de Columbia University. El registro y narrativa de esta evolución ha sido estudiado y documentado por académicos como Mario Carpo y Mollie Claypool de la Bartlett School of Architecture en Londres. Ver Mario Carpo, *The Second Digital Turn: Design beyond Intelligence* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2017), 131-140 y Mollie Claypool, “The Digital in Architecture: Then, Now and in the Future,” *Space 10, Projects*, 2020, <https://space10.com/project/digital-in-architecture/>.
- Años después, Fuksas afirmaría que las Bienales –y en general las exhibiciones de arquitectura– ya no tendrían razón de ser en el contexto contemporáneo. Irónicamente también expresaría que “[l]a bienal es un recuerdo del inicio del siglo pasado. ¿Realmente creemos hoy que cada tipo joven muestra algo interesante? No. Pero vamos a continuar exhibiéndolo, porque somos muy románticos, el mundo es sumamente romántico.” Aaron Levy y William Menking, *Architecture On Display*, 92.
- Massimiliano Fuksas y Doriana O. Mandrelli, *Città: Less Aesthetics, More Ethics* (Venecia: Marsilio, 2000), 9.
- Massimiliano Fuksas y Doriana O. Mandrelli, *Città: Less Aesthetics, More Ethics*, 10.
- “The impact that digital technologies have on architectural form can no longer be denied [...] architectural laboratories take you into more than 30 projects in search for the intersection between research and design and presents an unders-

tanding of spatial configurations and building complexes that goes far beyond conventional geometrical definitions.” Ver Greg Lynn, Hani Rashid y Veronique Patteeuw, *Architectural Laboratories* (Rotterdam: NAI, 2002), 5.

- Terence Riley, “Foreword” en *On-Site: New Architecture in Spain* (Nueva York: Museum of Modern Art, 2005), 7.
- Llàtzer Moix, *Arquitectura milagrosa: Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim* (Barcelona: Anagrama, 2010).
- Llàtzer Moix, *Arquitectura milagrosa*.
- Quizás ésta es también una de las razones por las que el apellido Calatrava no figura ni una sola vez en toda la exhibición, ni siquiera en el material complementario.
- 760 440 euros con .87% de inflación anual entre 2013 y 2020. Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico (OCDE).
- Estas conclusiones se basan en la información incluida en Terence Riley, *On-Site: New Architecture in Spain*, 36-272, y en nuestra propia investigación en portales de difusión de arquitectura en línea sobre el estado actual de cada uno de los 34 proyectos que no estaban terminados al momento de la exhibición. Podemos mencionar cinco de ellos relevantes del listado incluido en este libro: Daniel Portilla, “La Ciudad de la Cultura / Eisenman Architects,” *ArchDaily México*, 9 de junio de 2011, <https://www.archdaily.mx/mx/02-92887/la-ciudad-de-la-cultura-eisenman-architects>; Amy Frearson, “Metropol Parasol by J Mayer H.,” *Dezeen*, 26 de abril de 2011, <https://www.dezeen.com/2011/04/26/metropol-parasol-by-j-mayer-h/> ; Alberto Campo Baeza, “2010 Museo de la memoria de Andalucía, Granada,” 13 de julio de 2020, <https://www.campobaeza.com/es/andalucias-museum-memory/> ; Sebastian, “Olympic Tennis Centre / Dominique Perrault Architecture,” *ArchDaily*, 18 de mayo de 2012, <https://www.archdaily.com/235544/olympic-tennis-centre-dominique-perrault-architecture> ; Nico Saieh, “Insular Athletics Stadium / AMP Arquitectos,” *ArchDaily*, 24 de junio de 2008, <https://www.archdaily.com/2822/insular-athletics-stadium-amp-arquitectos-sl>.
- Llàtzer Moix, *Arquitectura milagrosa*, 24.
- La Bienal de Fuksas excluyó, intencionalmente y en su mayoría, proyectos previamente terminados con la finalidad de remarcar las posibilidades que lo ideal tiene sobre lo real. *On-Site* alineó proyectos en proceso de construcción para inmortalizar el esplendor de la arquitectura icónica en España. Posteriormente las estadísticas sobre el desenlace de los proyectos exhibidos en *On-Site* han revelado la innegable burbuja de especulación que se generó alrededor del valor de la novedad en la arquitectura promovida desde finales del siglo XX, al menos en lo que respecta al particular contexto de España.
- OMA, “Venice Biennale 2014: Elements of Architecture,” [OMA.eu, Projects, oma.eu/projects/elements-of-architecture](https://oma.eu/projects/elements-of-architecture).
- Según un artículo de agosto del 2017 del sitio de noticias Novedades Quintana Roo, del grupo SIPSE, la Defensoría Internacional de los Derechos Humanos presentó ante la Procuraduría General de la República y la Procuraduría Federal de Protección al Ambiente dos denuncias por relleno de manglar y daño a la flora y fauna en dos predios de la zona hotelera de Punta Nizuc. Este mismo artículo afirma que la primera torre del complejo estaría terminada en diciembre de 2019 y que los departamentos de esta torre estaban en venta desde los \$309 934.00 USD. Ver Stephani Blanco, “Denuncian devastación de manglar en Punta Nizuc (Video),” *Novedades Quintana Roo*, 30 de agosto de 2017, <https://sipse.com/novedades/devastacion-manglar-zona-hotelera-predios-punta-nizuc-cancun-266934.html>.

Referencias

Blanco, Stephani. “Denuncian devastación de manglar en Punta Nizuc (Video).” *Novedades Quintana Roo*, 30 de agosto de 2017. <https://sipse.com/novedades/devastacion-manglar-zona-hotelera-predios-punta-nizuc-cancun-266934.html>.

Carpo, Mario. *The Second Digital Turn: Design beyond Intelligence*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2017.

Claypool, Mollie. “The Digital in Architecture: Then, Now and in the Future.” *SPACE 10*, 9 de enero de 2020. <https://space10.com/project/digital-in-architecture/>.

Efe. “La pesadilla de un edificio “Pritzker”. *El mundo*, 13 de septiembre de 2013. <https://www.elmundo.es/elmundo/2013/09/24/suvienda/1380038562.html>.

Fuksas, Massimiliano y Doriana Mandrelli. *Città: Less Aesthetics, More Ethics*. Venecia: Marsilio, 2000.

Koolhaas, Rem. *Elements of Architecture*. Colonia: Taschen, 2018.

Levy, Aaron y William Menking. *Architecture on Display: on the History of the Venice Biennale of Architecture*. Londres: Architectural Association, 2010.

Linde, Pablo. “Una ruina muy sofisticada.” *El País*, 13 de septiembre de 2019. https://elpais.com/diario/2009/09/13/madrid/1252841057_850215.html.

Lynn, Greg, Hani Rashid y Veronique Patteeuw. *Architectural Laboratories: Greg Lynn and Hani Rashid*. Rotterdam: NAI, 2002.

Moix, Llàtzer. *Arquitectura milagrosa: Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*. Barcelona: Anagrama, 2010.

OMA. “Venice Biennale 2014: Elements of Architecture.” <https://oma.eu/projects/elements-of-architecture>. Consultado en mayo de 2020.

Riley, Terence. *On-Site: New Architecture in Spain*. Nueva York: Museum of Modern Art, 2005.

David Campos Delgado,

Maestro en Arquitectura

Profesor Investigador

Facultad del Hábitat,

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

✉ dcamposd@gmail.com

Magdalena Picazzo Sánchez,

estudiante en proceso de titulación de la Licenciatura en Arquitectura

Facultad del Hábitat,

Universidad Autónoma de San Luis Potosí

✉ magdapicazzo@gmail.com