

# NOTA SOBRE ELS AEROPORTS DE BARCELONA I SEVILLA

JUAN JOSÉ LAHUERTA



Per superficial que fos la nostra mirada als nous aeroports de Barcelona i Sevilla, només podríem arribar a una conclusió: no tenen res, absolutament res, a veure l'un amb l'altre. Amb tot, la temptació de posar-los junts, de mostrar-los tots dos alhora, és molt gran. ¿Per què? ¿Només per la «casualitat» d'haver estat construïts en un mateix temps, coincidint amb celebracions especialment significatives per a l'Estat espanyol, i perquè han estat encarregats als dos arquitectes espanyols potser més rellevants internacionalment? Però aquestes ja són, no hi ha dubte, raons de pes. Valdrà la pena, doncs, intentar explicar-les, encara que sigui breument, des dels mateixos edificis.

A l'aeroport de Barcelona, Bofill ha reduït tota l'arquitectura a la utilització de dos elements: d'una banda, el mur cortina, resolt amb un doble muntatge de vidre que deixa veure a l'interior l'estructura metàl·lica; i, de l'altra, la columna cilíndrica, d'aspecte petri i de proporció aplanada, rematada per un grotesc capitell pseudo-dòric. Tant l'un com l'altra han estat desplegats en clau fortament retòrica. El mur cortina, deixant en el seu interior, visible però intocable, una exagerada malla estructural, és, òbviament, una operació d'*amplificatio*: no es tracta d'alta tecnologia, sinó d'una representació d'allò que se suposa que el públic ha d'entendre per alta tecnologia. «Representació», en efecte, perquè, literalment, tot s'ha desdoblant: el mur, la coloració dels vidres —foscos en un costat i transparents a l'altre—, l'estructura... Tot ha de ser advertit, pels ulls del viatger, dues vegades, com si les coses no en tinguessin prou amb la seva simple aparença. I no solament això: l'estructura tancada a l'interior de la caixa transparent del mur, tan a la vora i tan allunyada alhora de les mans del viatger, separada d'ell no sols per un vidre, sinó també pels seus infinits reflexos, es converteix en la més basta i immediata interpretació de la tecnologia com a fetitxe: un fetitxisme basat, com l'antic de la mercaderia, en el principi de «mireu, però no toqueu». I, al costat d'aquest «aparador» que és el mur cortina, Bofill ha disposat llargues files de columnes. Aquestes columnes també representen. I no solament, com és obvi, l'aspecte «clàssic» d'una arquitectura, sinó que amb la seva aparença exageradament pètria, amb la seva pesant proporció, amb el seu ordre —és un dir— dòric, banalitzat fins a extrems extraordinaris una interpretació ben concreta d'aquest suposat «classicisme»: la del seu arcaisme, amb totes les connotacions de «valor» ancestral que això té. El mecanisme d'*amplificatio* dut a terme en les columnes no és distint, doncs, del que s'ha operat en el mur. No és estrany que, al marge de justificacions funcionals, sempre contingents, l'edifici es desplegui linealment, amb un eix recte exhibit molt expressament: sobre aquest eix, murs i columnes s'estenen en llarguíssims desplegaments paral·lels, sense tocar-se però sempre junts, seguint una direcció idèntica cap al lluny. No és estrany tampoc que Bofill anomeni aquest eix «carrer interior», però no perquè es tracti d'un ingenu —o, més pròpiament, cínic— espai de relacions, sinó perquè, com qual-

125

JUAN JOSÉ LAHUERTA

Arquitecte. Professor titular d'Estètica de l'ETSA de Barcelona i de l'Escola Elisava. Autor d'*Antoni Gaudí* (1991).

Arquitecto. Profesor titular de Estética de la ETSA de Barcelona y de la Escuela Elisava. Autor de *Antoni Gaudí* (1991).

Architect. Official professor of Aesthetics at the ETSA of Barcelona and at the Elisava School of Design. Author of *Antoni Gaudí* (1991).



Fotos: Jordi Sarra

sevol carrer, és el lloc de l'exposició més trivial: «allò que s'ha d'entendre» com a més nou, al costat d'«allò que s'ha d'entendre» com a clàssic. Aquesta és la figuració de l'edifici institucional: no es podria demanar un esquematisme ideològic més accentuat, una simplicitat més llisa. Més que qualsevol altra cosa, l'arquitectura de Bofill pot ser anomenada populista.

A l'aeroport de Sevilla ens trobem davant d'un cas aparentment molt diferent. Tot allò que el de Barcelona té d'exposició dicotòmica i oberta, aquest ho té de concentració i voluntat d'unitat. Moneo, en efecte, ha construït una gran nau coberta per una successió de cúpules, que exhibeixen amb eloqüència el seu model: la *pendentive dome* de John Soane. Cap cúpula no explica com aquesta la seva pròpia condició: no hi ha tambor ni element de cap mena que la separi dels murs sobre els quals descarrega el seu pes, i les petxines i el casquet es mostren com una sola cosa, sense solució de continuïtat. Però, sobre un model ja per si mateix molt abstracte —penso, sobretot, en el Bank Stock Office—, Moneo ha operat una reducció ulterior: n'ha eliminat tot aspecte encara contingent —medallons, motllures...— i, pintant la superfície esfèrica d'un blau continu i fort, ha condensat literalment la seva forma. Això també és una *amplificatio*. Aquesta contracció respon a una manera de pensar i de fer característica de Moneo, que és com si ens digués: «Això no és una cúpula d'aquest edifici, sinó la Cúpula.» Les formes, els elements, les estructures de l'arquitectura ocupen, per a Moneo, un «altre lloc», no menys cert, tanmateix, que el nostre. Només d'aquesta manera, «instituída» en els seus principis de formes pures, l'arquitectura serà digna de la institució, mereixerà la seva confiança; perquè hi traslladarà la seguretat sense dubtes dels seus principis primordials. No és estrany, doncs, que aquest ambient, amb una tal successió de voltes metafísiques, no ens suggereixi la sala de facturació d'un aeroport, sinó el vestíbul d'una estació monumental del Vuit-cents, és a dir, el lloc en què l'arquitectura es manifestava «massivament», en oposició a les naus metàl·liques que, «més enllà» d'aquella, cobrien estrictament les andanes. Moneo, conscient, al contrari de Bofill, que entre aquelles estacions i el seu aeroport hi ha una llarga guerra, ha eliminat tot el que un tòpic modern consideraria decoració. Però, ¿com evitar que amb la decoració desaparegui també el *decorum*? Tocant a la impressionant contracció de massivitat que són les voltes, ¿què signifiquen, per exemple, aquests capitells en ventall, grans quant a dimensions però, en realitat, fràgils i insignificants com una obra de papiroflèxia, sinó la situació paradoxal d'una arquitectura que, convertida en un món primordial, ha estat desposseïda de les seves articulacions «concretes»? En el món de les idees de l'arquitectura de Moneo, aquesta desposseïció és una raó d'Estat. Per això no existeix cap més arquitectura que, com aquesta, pugui ser anomenada, amb radical propietat, neoclàssica.

Així, doncs, no respon solament a la «casualitat» la temptació de veure juntes aquestes dues obres. N'hi ha

poques que manifestin tan clarament l'ànsia institucional de l'arquitectura actual i que, alhora, revelin els seus mitjans tan sumàriament. Bofill, Moneo: no tenen res a veure l'un amb l'altre. Són, certament, dos extrems, però dos extrems d'una mateixa cosa. Aquesta cosa és el desig de figuració de l'Estat transformista. Populisme, neoclassicisme: una arquitectura oficial és sempre una arquitectura coneguda per endavant, prevista.

## NOTA SOBRE LOS AEROPUERTOS DE BARCELONA Y SEVILLA

Por superficial que fuera nuestra mirada hacia los nuevos aeropuertos de Barcelona y Sevilla, tan sólo podríamos llegar a una conclusión: no tienen nada, absolutamente nada, que ver entre sí. Sin embargo, la tentación de ponerlos juntos, uno al lado del otro, de mostrarlos ambos a la vez, es muy grande. ¿Por qué? ¿Tan sólo por la «casualidad» de que han sido construidos al mismo tiempo, coincidiendo con celebraciones especialmente significativas para el Estado español, y porque han sido encomendados a los dos arquitectos españoles, tal vez, de mayor relevancia internacional? Pero ésas ya son, desde luego, razones de peso. Valdrá la pena, pues, intentar explicarlas, aunque sea brevemente, desde los propios edificios.

En el aeropuerto de Barcelona, Bofill ha reducido toda su arquitectura a la utilización de dos elementos: por un lado el muro cortina, resuelto con un doble acristalamiento que deja ver en su interior la estructura metálica, y, por otro, la columna cilíndrica, de aspecto pétreo y proporción achatada, rematada por un grotesco capitel seudodórico. Tanto uno como otra han sido desarrollados en clave fuertemente retórica. El muro cortina, dejando en su interior, visible pero intocable, una exagerada malla estructural, es, obviamente, una operación de *amplificatio*: no se trata de alta tecnología sino de una representación de aquello que el público, supuestamente, debe entender por alta tecnología. «Re-presentación», en efecto, puesto que, literalmente, todo se ha desdoblado: el muro, la coloración de los cristales —oscuros en un lado y transparentes en el otro—, la estructura... Todo debe ser notado, por los ojos del viajero, dos veces, como si las cosas no tuviesen bastante con su simple apariencia. Y no sólo esto: la estructura encerrada en el interior de la caja transparente del muro, tan cercana y tan alejada al mismo tiempo de las manos del viajero, separada de él no sólo por un cristal, sino también por sus infinitos reflejos, se convierte en la más burda e inmediata interpretación de la tecnología como fetiche: un fetichismo basado, como aquel antiguo de la mercancía, en el principio de «mirar pero no tocar». Y, junto a ese «escaparate» que es el muro cortina, Bofill ha dispuesto largas filas de columnas. Estas columnas también representan. Y no sólo, como es obvio, lo «clásico» de una arquitectura, sino que con su apariencia exageradamente pétreo, con su pesada proporción, con su orden —es un decir— dórico, banalizan hasta extremos extraordinarios una interpretación bien concreta de ese supuesto «clásico»: la de su arcaísmo, con todas las connotaciones de «valor» ancestral que ello tiene. El mecanismo de *amplificatio* llevado a cabo en las columnas no es distinto, pues, del que se ha operado en el muro. No es extraño que, al margen de justificaciones funcionales, siempre contingentes, el edificio se desarrolle linealmente, con un eje recto muy expresamente exhibido: sobre ese eje, muros y columnatas discurren en larguísimos desarrollos paralelos, sin tocarse pero siempre juntos, siguiendo una dirección idéntica

127