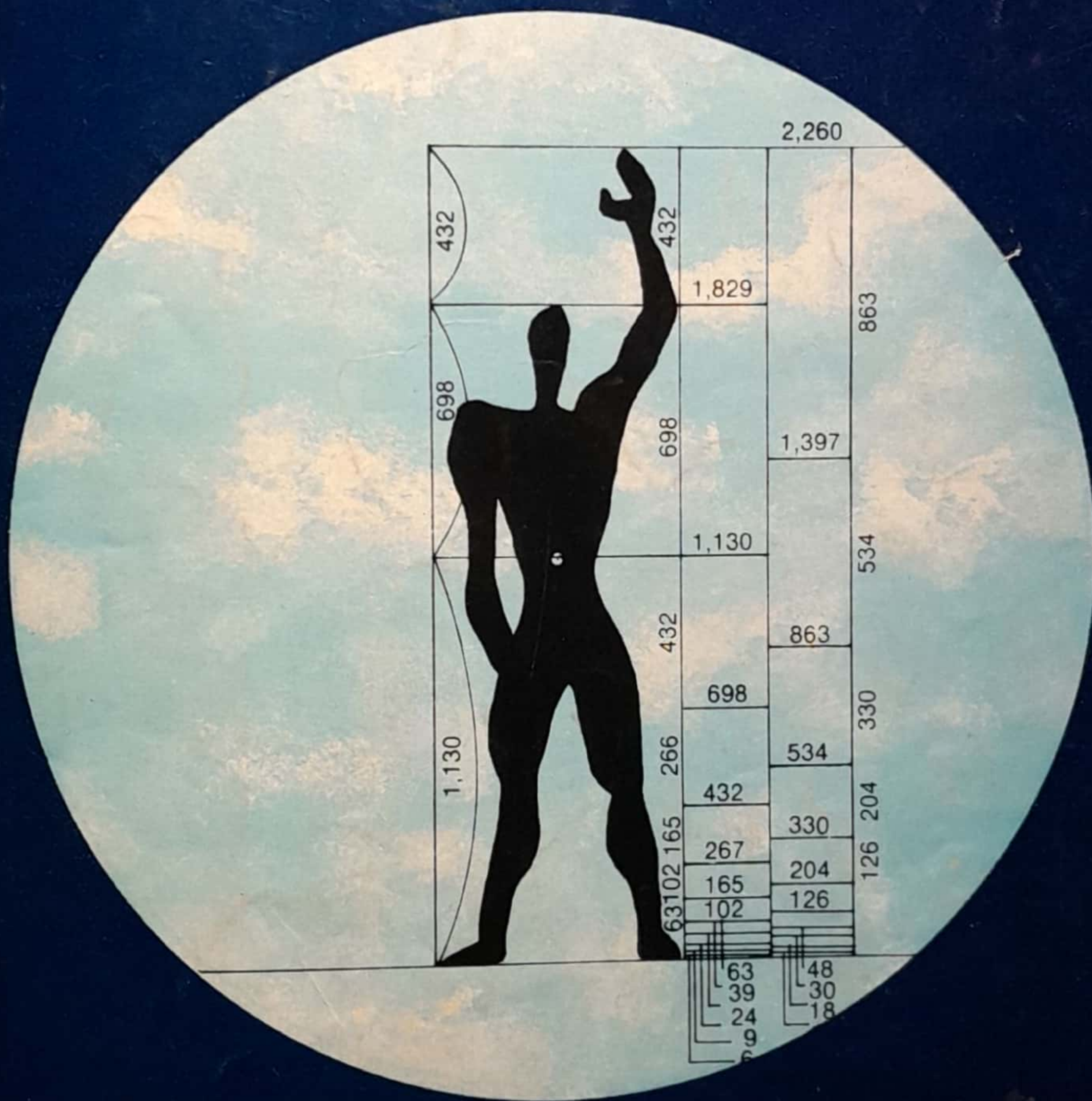


summarios



Disparen sobre el Movimiento Moderno

Disparen sobre el Movimiento Moderno

índice

	Editorial	2
Robert Venturi, Denise Scott Brown	Functionalism, yes, but...	4
Claude Schnaidt	A propósito del funcionalismo	5
Juan Pablo Bonta	Arquitectura moderna y arquitectura vernácula: crítica de una distinción	10
Conrad Jameson	Arquitectura moderna como ideología	19
Michael Sorkin	¡Basta de falsos mesías!	29
	Datos biográficos	34

Directora general
Lala Méndez Mosquera, arq.

Subdirectora ejecutiva
Alcira González Malleville

Directora de diseño gráfico
Sara Elida T. de Chirico

Diseño gráfico
Jorge Alonso

Gerente de ventas
Eduardo H. Hornos

Jefe de publicidad
Lorenzo Posse

Promotores
Haydée R. de Scaglia,
Rodolfo Peper

Redacción y administración
Ediciones Summa SACIFI, Perú 689, piso 7, Buenos Aires

Distribución para librerías
Departamento Distribución
Ediciones Summa SACIFI, Perú 689, 7º piso
Tel. 30-8817/8823. Buenos Aires/Argentina

Suscripciones
Departamento Suscripciones
Ediciones Summa SACIFI, Perú 689, 7º piso
Tel. 30-8817/8823. Buenos Aires/Argentina

Publicación periódica. Año 2, Nº 16, febrero de 1978

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual Nº 1.357.767
Adherida a la Asociación Argentina de Editores de Revistas

Impresión: La Técnica Impresora SACI,
Gral. César Díaz 4728, Buenos Aires
Grabados: EFA SAIC, Humberto 1º 485/87, Buenos Aires
Impreso en Argentina

correo
argentino
central b
suc. 20

tarifa reducida
concesión nº 7382
franqueo a pagar
concesión nº 245

Movimiento Moderno, arquitectura funcional, Racionalismo, o, de un modo más general, arquitectura moderna, son distintas maneras de denominar algo que fue a un tiempo una actitud teórica ante la arquitectura, un pensamiento social, un estilo arquitectónico, un enfoque productivo, técnico, constructivo, una elección estética, e inclusive una ideología profesional. El movimiento tuvo en el mundo, desde su gestación en los años inmediatamente posteriores a la primera guerra, hasta el movimiento actual, una repercusión solo comparable a la de los grandes movimientos de la arquitectura occidental: el gótico, el renacimiento, el neoclasicismo. Puede afirmarse que los últimos 60 años de la arquitectura del mundo —no solo del hemisferio occidental— han tenido como referencia constante al M.M. De él deriva la forma que han tomado los desarrollos urbanos, pero también el movimiento de las ideas. En un primer momento fue la aceptación y difusión de su ideario; luego la rebeldía, la discusión, el debate; más adelante la negación lisa y llana de sus valores, acompañada, curiosamente, por la revisión y recuperación de algunos de ellos.

¿Cómo se explica tanta influencia, una vigencia tan persistente, una presencia tan ineludible? Por una parte, creemos, se debe a la amplitud de aspectos que abarcó el movimiento, lo que lo convirtió en una de esas grandes respuestas globales que se dan tan pocas veces en la historia. Por otro lado —y en primer término quizás— está la excepcional capacidad creativa de sus principales sostenedores —Le Corbusier, Mies, Gropius.

Pero además debe pensarse en las características de las propuestas mismas. Las propuestas debían contener en sí cualidades que hicieran posible su generalización, su difusión masiva, su aceptación por culturas situadas en las antípodas —canadienses y japoneses; argentinos y africanos—. Las propuestas, codificadas en gran parte por Le Corbusier —genio de la síntesis y al mismo tiempo de la concreción formal— fueron claras, terminantes, dogmáticas, y, necesariamente, esquemáticas.

Fue esa necesidad de clarificarlo todo lo que condujo a un método creativo basado en la subdivisión, en la articulación, en la reducción del lenguaje a elementos primarios —el plano, las formas y los volúmenes más simples de la geometría, las organizaciones ortogonales—. La subdivisión, la articulación, la reducción, se aplicó tanto a formas como a funciones, y fue éste uno de los problemas que primeramente advirtieron los más tempranos críticos del M.M.: el grupo de arquitectos que se llamó a sí mismo el Team 10, y que, con sus debates demoledores, causó hacia fines de la década del 50 la desaparición de los CIAM (Congrès International d'Architecture Moderne), que habían sido los órganos "oficiales" del movimiento.

Proclamando siempre el valor de sus maestros, y el revolucionario significado que su acción había ejercido, los miembros del Team 10 afirmaron entre otras cosas que la vida no podía seccionarse, que había una continuidad entre todos los actos que componen la vida urbana, y que, consiguientemente, los espacios urbanos debían proveer posibilidades para el desarrollo de esa continuidad. La recuperación del valor de la calle fue uno de los más evidentes resultados de esta prédica. Otras críticas, menos teóricas, de la misma época, se desarrollaron en Estados Unidos, donde la sobria fórmula miesiana empezó a resultar pobre e inexpressiva, y fue sustituida por unos edi-

ficios de estructura miesiana, recubiertos de formas decorativas cada vez más caprichosas. Con Yamasaki, sobre todo, se inicia un decorativismo historicista que tiene adeptos hasta el presente. Y se bifurca, asimismo, la aventura de la tipología del rascacielos miesiano, que ya presentaba su tendencia hacia el "contenedor".

Es quizás a partir de la década del 60 cuando las críticas se hacen menos benévolas. A medida que en las ciudades se hacían patentes los efectos de las ideas del M.M., se hacían patentes asimismo sus defectos más graves: aquella destrucción del tejido urbano que ya habían señalado los del Team 10, que implicaba a su vez la destrucción de la vida urbana; la monotonía resultante de la uniformación de las formas elementales, el esquematismo en el tratamiento de las funciones, el utopismo de los enfoques productivos. La falsedad de la concepción de la máquina por parte de los grandes maestros fue tratada, precisamente en 1960, por Reyner Banham en lo que sin duda es su mejor libro, *La arquitectura en la edad de la máquina*.

Pero fue Robert Venturi, con su *Complejidad y Contradicción*, quien asestó un golpe más grave al movimiento. Pues son aquí los ideales estrictamente arquitectónicos, de diseño, los que se discuten; y, lo que es más, se hacen propuestas concretas para suplantarlos. El erudito libro de Venturi recorre la historia para encontrar todas aquellas arquitecturas que no han esquematizado, que no han generalizado, que han aceptado las contradicciones de la vida y de las formas. Por cierto, el período Manierista debía ser su favorito. También por esta época (la década del 60) comienza la revalorización de la arquitectura popular, vernácula, de la "arquitectura sin arquitectos". Y frente a la aparente sabiduría de esta se pone en la picota la pretensión de los arquitectos de ordenar el mundo, de ser los grandes directores de la organización del entorno humano. Rudofsky lo señalará en su *Arquitectura sin arquitectos*, Aldo van Eyck hará hermosos estudios entre los pueblos dogones, y Venturi, con su esposa Denise Scott Brown, se lanzarán a la promoción de la desdeñada "arquitectura" comercial de los anuncios luminosos. A esta altura ya han proliferado corrientes arquitectónicas que transitan por estos caminos: la recuperación de lo vernáculo, la aceptación de lo complejo. Quizás el ejemplo más convincente sea el de Charles Moore.¹

Se acusa al M.M. de paternalismo, de miesianismo, y también de inhumanidad, esto es, de desconocimiento de la riqueza del alma humana y de sus necesidades. Se la acusa, por lo mismo, de esteticismo. Nada de esto sería plenamente explicable si no consideráramos el marco social y cultural de esta década. Recordemos brevemente que esta es la década de los movimientos de liberación, la gran década de las rebeldías, de la toma de conciencia de las juventudes —en los países desarrollados, acerca del estrecho marco de los convencionalismos económicosociales, de la falta de libertad vital; en los otros, acerca del estrecho marco de maniobra que deja la organización político-económica del mundo, de la falta de libertad real—; de la toma de conciencia de los grupos oprimidos —negros y mujeres en Estados Unidos—; recordemos que toda esta tensión, de algún modo, desemboca en el movimiento de mayo del 68 en París. Entonces se hará más claro el nacimiento de los grupos de "advocay planning", el auge de los ensayos de particionismo, el entusiasmo y la desviación, en muchos casos, de los estudios arquitectónicos hacia la sociología.

En ese marco, pues, deben también entenderse estas críticas al M.M. y las búsquedas de salida a una profesión cuyo ejercicio se hace más crítico día a día. Pero si mayo del 68 señala un momento culminante de las tensiones hacia la libertad, si marca el apogeo de la euforia de esos años, marca también, para los años siguientes, el comienzo de esa desencantada actitud que sigue a las revoluciones fallidas, o de ese desgastado aire de "después de la fiesta", en que tan fácilmente se cae en la aceptación de actitudes reaccionarias.

Sobre este tema hemos de volver en un próximo **summa-rio**, al analizar algunas corrientes arquitectónicas que ya hemos comenzado a presentar.² El M.M., mientras tanto, no pierde actualidad. Se lo sigue atacando, por cierto. Pero ahora surgen no solo defensores teóricos, sino seguidores en el terreno arquitectónico: un neorracionalismo —que en su momento estuvo representado por el grupo de los "Five Architects" de Nueva York³— retoma algunas de las líneas de aquellos momentos, principalmente las referidas a lenguaje y gramática compositiva. El ideario ha cambiado, no se trata ya de "ordenar el mundo", sino de investigar en cuestiones semiológicas. Se respeta nuevamente al M.M., pero se lo relega definitivamente al terreno de la historia.

Y puesto que es ya historia, he aquí que junto a los habituales encarnizados ataques encontramos, como en el artículo de Claude Schnaidt que aquí se publica, una ponderación más equilibrada, en la que se distinguen los ideales de los maestros, de los resultados de sus ideas bastardeados por la especulación comercial; y, al mismo tiempo que se reconocen sus valores, se profundiza en las razones por las cuales, precisamente su funcionalismo proclamado, no pudo llegar a sus últimas consecuencias. Lo que aún hubiera requerido una mayor clarificación es la definición política del movimiento. Acusado en su momento de "bolchevismo" (Camille Mauclair lo escribió sobre Le Corbusier), fue sucesivamente considerado como un movimiento al estrecho servicio del capitalismo, cuando no del fascismo. Preferimos recordar la definición de Organ,⁴ quien habla de la barrera de la razón que ellos trataron de erigir frente al avance del irracionalismo nazifascista.

En el artículo de Bonta se clasifican algunas actitudes y "mitos" que oponen corrientemente la arquitectura "cultura" a la no profesional. Es que el respeto a la arquitectura vernácula, a que ya nos hemos referido, lleva obligadamente a su comparación con la profesional, y, por otra parte, se está superando ya el primer estadio "idílico" de descubrimiento de la arquitectura, en la que todo parecía perfecto. Bonta nos muestra algunos interesantes ejemplos: el "juego semiótico" de sus alumnos, por una parte; además, las obras de Baird, con una imbricación respetuosa y hábil de lo moderno en lo antiguo; a su vez, la arquitectura de Legarreta, que pretende preservar algo de la simple pureza de la arquitectura popular de su país.

Un redimensionamiento de la actividad del arquitecto, una actitud de mayor humildad, incluso frente al propio lenguaje, se desprende de esta nota que, de algún modo, se entronca con el explosivo estudio de Conrad Jameson. Parece importante informar al lector que este estudio se publicó en un número de **aaq** la revista de la Architectural Association de Londres, cuyo título general era "La menopausa del movimiento moderno". (Dicho sea de paso, esta revista presenta a menudo textos críticos de una agudeza

—y, por cierto de un "humour"— poco común.) Jameson analiza el ideario del M.M. como ideología del grupo profesional destinada a ampliar su esfera de acción y aumentar su poder. Estudia la acción negativa del arquitecto en el campo de la vivienda, sobre todo de la vivienda masiva —por el aumento de los costos, por la destructividad social—, y señala que fue el M.M. el que, precisamente, convirtió la vivienda en un tema de incumbencia del arquitecto.

En la acción destructiva del arquitecto habla de la demolición de edificios del siglo pasado, y este tema, el del conservacionismo, es uno de los que más fuertemente caracterizan a la cultura arquitectónica de los últimos años. Frente a la política de "tabla rasa" preconizada por el M.M. y puesta en práctica por tantas operaciones de renovación urbana, se ha venido a descubrir el valor económico, funcional y cultural de las viejas construcciones. Algo que el M.M. no podía aceptar, en su lucha global contra todo lo histórico, en su pretensión vana a escapar de la historia.

Las conclusiones finales de Jameson, acerca de la arquitectura vernácula, podrán ser discutidas. Pero no hay duda de que su visión crítica acerca de tantos "artículos de fe" de nuestra profesión merece una seria reflexión. Por último, la nota de Sorkin, proveniente también de **aaq** en un volumen sobre "Arquitectura y Política", nos sirve para ver los lazos profundos que unen a todos los utopistas de la década del 60, aparentemente separados del M.M., con las líneas básicas de este. En ambos casos se trata de actitudes mesiánicas en las que el arquitecto pretende ordenar por sí el marco entero de la vida humana.

Este artículo se liga, pues, a aquellas corrientes de la década pasada que buscan la recuperación de la capacidad de decisión para el individuo aislado, rechazando las grandes soluciones universales que, necesariamente, requieren grandes poderes centralizados. Es claro que con este volumen no se agota, ni mucho menos, el tema de la crítica al M.M. Lo que hemos pretendido es presentar puntos de vista diversos, a cargo de autores de distinta formación y especialización —conviene a este respecto consultar los datos biográficos consignados al final de este volumen— escritos todos en los últimos 3 o 4 años.

Volveremos, sin duda, sobre el tema. Esperamos que esta primera aproximación resulte un útil marco de referencia. Debemos agradecer a la revista **Arquitectura, Bis**, de Barcelona, y **aaq** de Londres por la autorización a reproducir los artículos de Venturi-Scott Brown por una parte, y de Jameson y Sorkin por la otra. Al profesor Schnaidt por el envío de su nota, que fue publicada primeramente por **Environment**, revista del Institut de l'Environnement de París. Al profesor Bonta por el envío de su original, que fue presentado a una convención de especialistas en Estados Unidos y por las gestiones para el material ilustrativo de los arquitectos Baird y Legarreta.

M. W.

Notas

- 1 Ver sumarios Nº 1.
- 2 Ver sumarios Nº 12.
- 3 Ver sumarios Nº 6.
- 4 El concepto del espacio del barroco a hoy, Nueva Visión, Buenos Aires.

summarios

La cultura de la Posmodernidad

La cultura de la Posmodernidad

Indice

	Editorial	2
Luis Fernández - Galiano	La arquitectura posmoderna: urbanidad y parodia	2
Philip Drew	Alienación, Manierismo y arquitectura	4
Marina Waisman	El Posmodernismo arquitectónico y la cultura posmoderna	13

Editora:
Lala Méndez Mosquera

Directora:
Marina Waisman

Diseño gráfico:
Nélida Contreras de Masera

Jefe de corrección:
Jorge Rodríguez Novo, lic.

Asesora externa de publicidad a Dirección:
Haydée R. de Scaglia

Promotoras:
Cristina Badaracco de Kornfeld,
Hilaria Dantas Antelo

Gerente general:
Susana Benedit

Redacción y administración:
Ediciones Summa SA, Perú 718 (1068) Buenos Aires, Argentina
Tel. 361-6722 y 362-5801/6477, de 9 a 16 horas

Para suscripciones en Buenos Aires (Capital Federal y provincia):
Centro Summa, Hipólito Yrigoyen 977, piso 4, Ofic. 18
(1377) Buenos Aires, Tel. 38-1676

En Córdoba: Centro Summa-Guillermo Sánchez Zeballos, Caseros 911
(5000) Córdoba, Tel. 38028

En Rosario: Noemí B. Chicco de Rossetti, arq. Córdoba 1514,
piso 4 "A" (2000) Rosario, Tel. 47768 y 68720

Distribución para quioscos del interior: Distribuidora General de
Publicaciones SA, H. Yrigoyen 1450 (1089) Buenos Aires

Publicación periódica. Año 10 N° 112, abril de 1987
Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N° 231371.
Miembro de la Asociación Argentina de Editores de Revistas

correo argentino central b suc. 20	tarifa reducida concesión N° 3686
	franqueo a pagar concesión N° 245

Fotocomposición:
linocraft
Belgrano 430, P. 8,
Buenos Aires

Películas:
Miguel Pilato SA
Humberto 1° 313
Buenos Aires

Impresión:
Reprografías JMA SA
San José 1573
Buenos Aires
ISSN 0325-6448

El Posmodernismo arquitectónico y la cultura posmoderna

Marina
Waisman

"Somos los herederos de una revolución envejecida..."

Charles Moore, "Recollections of a Watermelon", en SD 11/86

Habitados a considerar el Posmodernismo como fenómeno arquitectónico, solemos perder de vista el hecho de que se trata de una más entre una serie de manifestaciones — artísticas, literarias, musicales, filosóficas, etcétera — que constituyen, en conjunto, una forma de la cultura propia de nuestro tiempo, los que aparecen como rasgos visibles de las nuevas condiciones en que se desarrollan los parámetros sociales, económicos, políticos, las formas de la vida social del período. El Posmodernismo arquitectónico es, pues, parte de una sociedad posmoderna, del mismo modo que el Modernismo fue parte de una cultura y una sociedad modernistas.

La cultura moderna, la sociedad moderna, nacieron con las revoluciones políticas, industriales, económicas de los siglos XVIII y XIX. El ideal de la racionalidad como base de una funcionalidad y una productividad que representaban el progreso de la humanidad concebida en términos universales; el desarrollo de esa humanidad bajo la guía del mundo occidental, creador de los nuevos instrumentos de producción y de pensamiento; la articulación del conjunto de la sociedad en clases definidas por su lugar en la producción y el goce de los bienes; esos y otros elementos tuvieron su expresión en una cultura artística que proponía el ordenamiento racional de las formas, los valores universales, la abstracción, la apropiación de los métodos tecnológicos.

Pero, además, es una cultura que intenta poner el arte a tono con el desarrollo social, y se rebela, por tanto, contra las convenciones y las normas artísticas que perpetúan formas sociales establecidas. Es una cultura afirmativa, pero que afirma a partir de la contestación y la crítica. Claro está que no fue una cultura monolítica, como no lo era la sociedad misma y, por eso, en el interior de la cultura artística se produjeron rebeliones que iban más allá de las críticas generales, hasta atacar la existencia misma del arte (Dadá) o de sus procesos creativos (Surrealismo). La profundidad del alcance de estas rebeliones haría muy difícil, para la cultura posmoderna, inventar nuevas posiciones contestatarias; nunca alcanzaron el grado de radicalidad de las del Modernismo.

Ahora bien, después de la segunda guerra mundial puede reconocerse un cambio profundo en la llamada sociedad industrial, esto es, en la sociedad moderna. Los historiadores hablan, según el punto de vista que adopten, de sociedad post-industrial, sociedad de consumo, capitalismo multinacional o neocapitalismo, sociedad de los medios de comunicación, neocolonialismo, etcétera, con lo que señalan diversos rasgos que caracterizan a esta nueva forma de la sociedad y la diferencian de la anterior era histórica. En este período las clases sociales, tal como se concebían en la sociedad industrial, habrían perdido vigencia como actores históricos. Los

conflictos ya no se producen entre las clases sino entre las personas y el aparato, las grandes organizaciones, en las que el poder no depende de una clase social sino que es ejercido por tecnócratas y burócratas. Esto implica la fragmentación de la acción, antes amalgamada en las clases sociales. Por lo mismo, ya no es útil hablar de explotación: esta noción ha sido sustituida por la de alienación, que es el resultado de la forzada integración de los individuos en el proceso de trabajo y de consumo, integración lograda por medio de la manipulación cultural y el control del aparato¹. A este diagnóstico referido al interior de las sociedades industrializadas es menester agregar la consideración de acontecimientos que, a nivel mundial, han decretado el fin del monopolio cultural de los grandes países de Occidente. Por una parte, la emergencia de los países del llamado Tercer Mundo que, paralelamente al proceso de independencia política que se da en muchos de ellos han reconocido el valor de sus propias culturas, menoscabadas históricamente frente al modelo europeo.

Las arquitecturas surgidas en años recientes en la India, Egipto, países árabes, Israel, países latinoamericanos, las literaturas africanas y latinoamericanas, dan cuenta de algunas consecuencias de esta nueva actitud².

Pero también en el interior mismo de las culturas dominantes comenzó a emerger una serie de subculturas sumergidas, a través de movimientos contestatarios que caracterizaron fuertemente la década del 60. El movimiento feminista, los distintos movimientos de grupos étnicos, la rebelión juvenil contra el *establishment*, las revueltas universitarias, los grupos marginados hasta entonces vergonzantes, reivindicaron en cada caso su derecho a unos valores propios, ignorados o negados hasta el momento. De tal modo que a lo largo de esa década se hace presente en el horizonte cultural un riquísimo conjunto de sistemas culturales — o subculturales —, algunos más consistentes que otros, pero todos, en su conjunto, demostrando la falacia del predominio absoluto de la fórmula cultural del Occidente moderno y desarrollado.

Contemporáneamente, la fe en la racionalidad del desarrollo, en el progreso basado en la ciencia y la técnica, había llegado a una profunda crisis, en parte como resultado de las experiencias de la guerra misma, y luego como consecuencia de los desastres ecológicos causados por el desarrollo. De modo que entraban en crisis simultáneamente varios elementos fundamentales de la cultura modernista: la unidad cultural y el valor universal de sus propuestas, la autoridad moral de la racionalidad científica, la bondad intrínseca del progreso tecnológico, el fundamento racional de un modelo estético.

El pluralismo cultural implicó no solamente la pérdida del reconocimiento universal de la excelencia absoluta de la cultura occidental, sino la desaparición de una escala de valores: pues ahora toda cultura había adquirido el derecho a un primer plano, sin tener que subordinarse a otra alguna. Las consecuencias de semejante "descategorización" son múltiples. Por una parte, la propensión a una fragmentación cultural, que se opone a la tendencia a la universalización de las pautas culturales promovida por los medios de comunicación masiva y la difusión de los objetos corrientes de consumo. Por

otro lado, el reconocimiento y la reivindicación de las culturas nacionales o regionales es la base positiva de la búsqueda de una identidad, en ocasiones perdida por la colonización política y cultural, en ocasiones aún no afianzada suficientemente. Frente a la difusión de una subcultura universal mediocre, resultado del empobrecimiento de las culturas centrales en el proceso de su manipulación y trasmisión masiva, estas afirmaciones regionales constituyen lo que Kenneth Frampton³ llama "culturas de resistencia", capaces de hacer frente a ese proceso de degradación cultural.

Pluralidad y fragmentación serán rasgos característicos de la producción arquitectónica posmoderna, junto a la pérdida de autoridad del Modernismo. En cuanto a la técnica, la pluralidad se pondrá en práctica, pues junto al rechazo a la alta tecnología, expresado en la invención y recuperación de las llamadas tecnologías alternativas, hay una línea de desarrollo que aprovecha y pone en valor precisamente la alta tecnología. Si vamos a aceptar la idea de una **cultura posmoderna**, y no de un mero Posmodernismo arquitectónico, nuestro análisis nos conducirá a englobar el conjunto de las manifestaciones en este concepto de cultura, que permite establecer una interrelación entre los productos artísticos o arquitectónicos y los demás elementos de la vida histórica. De ahí que no separemos, en estas consideraciones, el llamado "tardo Modernismo" del "Posmodernismo", ni de otras posibles manifestaciones o catalogaciones.

Para continuar con la caracterización de la Posmodernidad, analicemos aun otro rasgo: la desaparición de límites. Se da, en efecto, en este período una pérdida de la definición entre los distintos territorios de la vida artística o intelectual, quizá proveniente de la pérdida de una autoridad reconocida, de la desvalorización de la norma, la uniformación de las categorías. El proceso se advierte desde muy temprano en las artes plásticas, con la confusión entre pintura y escultura, o entre pintura y reproducción/collage fotográfico, o entre escultura y espacio arquitectónico⁴. En arquitectura se inició este proceso con la extensión de la categoría de arquitectura, antes reservada a las obras de cierto nivel estético o valores arquitectónicos reconocidos, a la totalidad del entorno construido. La antigua distinción entre arquitectura y construcción sostenida por Pevsner en el comienzo de su **Esquema de la arquitectura europea** ("Una catedral es arquitectura, un depósito de bicicletas es construcción"), fue enfáticamente dejada de lado y considerada como una afirmación "reaccionaria". El temor a caer en una posición de este tipo condujo poco a poco a negar la legitimidad de la "obra", hasta sustituir el término "obra" o "edificio" por el más neutro de "contenedor". Había en esto una definida reacción contra la perfección del objeto, contra las normas de diseño que obligaban a la búsqueda de esa perfección. La revaloración de la arquitectura vernácula, consagrada en la famosa exposición "Arquitectura sin arquitectos" organizada por Bernard Rudofsky en el Museo de Arte Moderno de Nueva York oponía, por su parte, la espontaneidad del "primitivo" a la sabiduría del diseñador desarrollado.

Pero en términos más generales, más allá de las condiciones



1
Terry Niedzialek,
escultura de cabellos
con arcilla y objetos
varios

2
Richard Long,
"Piedras", en el
Palacio de Cristal,
Madrid. Intervención
en la calificación del
espacio arquitectónico

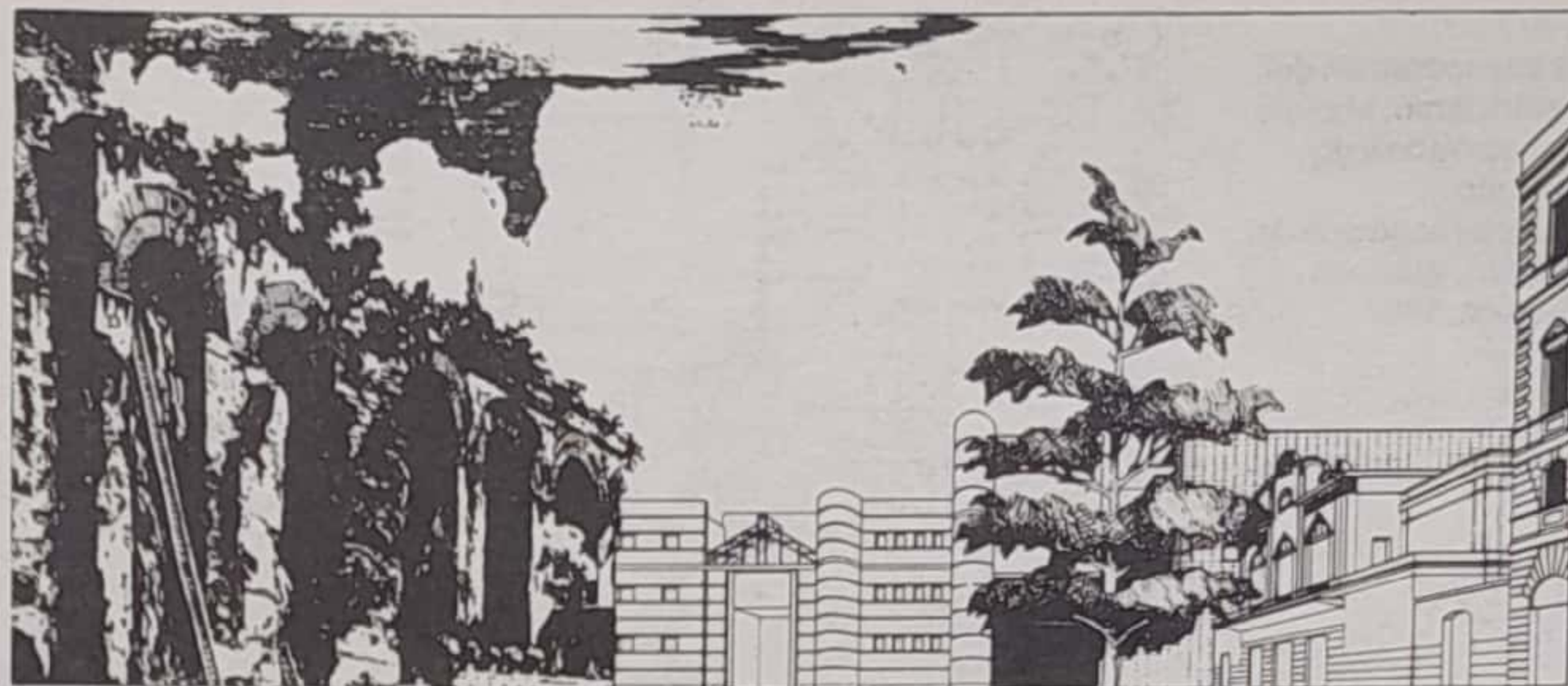


específicas del campo arquitectónico, sin duda la explosión urbana, el cambio de escala producido en la población mundial y en especial en los habitantes de las ciudades, obligó a arquitectos y críticos a prestar atención a problemas que escapaban al cuidadoso diseño de objetos arquitectónicos. Ya en la década del 50 decía van Eyck: "Somos incapaces de resolver los problemas del gran número". El "gran número" no era ya la "masa", denominación peyorativa, sino una verificación objetiva del cambio producido en el horizonte social. Ya los arquitectos del Movimiento Moderno habían incorporado a su temática la cuestión de la vivienda social: se llevaba ahora a primer plano el conjunto de cuestiones concernientes al entorno construido, esa enorme masa de construcciones en

la que se desarrolla, mal que bien, la vida social, y en la cual la intervención de los arquitectos representa un porcentaje mínimo. Se vuelve imposible, con esto, delimitar un universo de objetos que defina el territorio específico de la arquitectura⁵.

Muy pronto, pues, se borraron explícitamente los límites entre cultura de élite y cultura popular, entre arte "culto" y arte comercial. Un primer paso había sido dado en la década del 50 por los artistas ingleses capitaneados por el crítico Reyner Banham, con su "descubrimiento" del *pop*, la valorización del diseño comercial más popular, que constituyó el primer embate contra las barreras erigidas por el "buen gusto". La loca Inglaterra de los años 60 fue el escenario que posibilitó las desprejuiciadas historietas utopistas de Archigram, introduciendo el humor y la ironía en un campo en el que la seriedad y aun la solemnidad, el compromiso y la severidad moral, habían dado el tono. El edificio de la cultura moderna era socavado por el enemigo más insidioso, el enemigo que no presenta batalla frontal: la burla. El paso siguiente consistió en elevar el *status* del arte comercial integrándolo al *establishment*: cuando el periodista Tom Wolfe "descubre" los letreros de Las Vegas, afirma su valor y convierte a esa ciudad en una especie de Meca a la que peregrinan ansiosamente diseñadores de todo el mundo. Robert Venturi, que había contribuido a demoler el edificio del purismo modernista con su **Complejidad y Contradicción**⁶, realiza un erudito análisis histórico de Las Vegas, integrándola definitivamente al mundo de los objetos historiográficos, con lo que asestaba un golpe de fondo a la autoridad moral y estética de la Modernidad⁷.

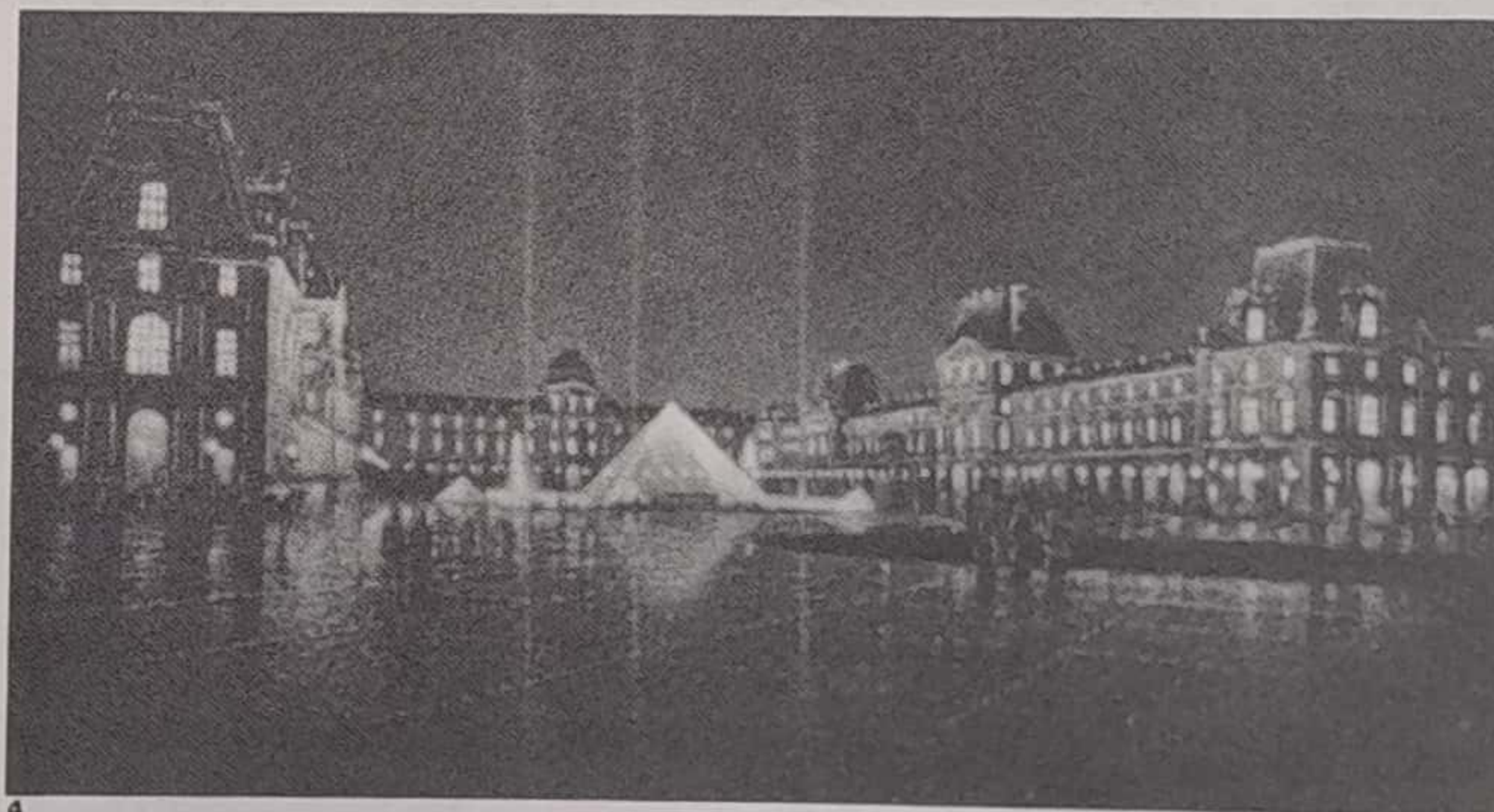
El gusto del ciudadano común, considerado hasta ese momento como "mal gusto", queda consagrado como gusto posible y aun deseable, si es que se quiere recuperar la perdida relación del arquitecto con el cliente. No debe olvidarse que la década del 60 es también la de la participación, la del reconocimiento de los derechos y las capacidades del usuario para decidir las condiciones de su propio hábitat. Quizá también el usuario pueda considerarse, dentro del territorio de la arquitectura, como una categoría marginada — marginada de las decisiones, que habían estado en manos de empresarios y arquitectos—. Esta década del 60, que en alguna ocasión calificamos como la década libertaria⁸ por la explosión de las múltiples rebeliones comentadas, y que asimismo definíamos como la verdadera vanguardia por su capacidad de destrucción de los valores establecidos, señalaría, entonces, el comienzo de la Posmodernidad, la transición de lo moderno a lo posmoderno. Pues en ella se hace estallar la cultura de la Modernidad, tanto en los aspectos sociales como en los artísticos. A esta década revolucionaria y destructora seguirá la que usualmente denominamos como posmodernista, que será, por el contrario, reaccionaria y timorata, e intentará recoger los fragmentos dispersados por el estallido para construir algo, aun cuando ese algo no pase de los países centrales. (También conviene recordar aquí que en varios de los países centrales la política giró en ese período hacia el conservadurismo y que aparecieron pensadores neo-conservadores, de tal modo que el repliegue de la arquitectura hacia terrenos aparentemente más seguros no fue sino una manifestación más de una tendencia general de la cultura



3

"... ¿qué rostro puede y debe tener la utopía concreta de una ciudad del próximo futuro? (...) La ciudad de los años 90 no será la modernista ciudad funcional imaginada por Le Corbusier. Esta ha demostrado ya ampliamente que no hace siquiera aquello que promete su nombre: funcionar. (...) Pero la ciudad de los años 90 no será tampoco la 'ciudad tipológica' de los arquitectos posmodernos. La repetición infinita de los modelos y tipos arquitectónicos existentes conduce, en la mejor de las hipótesis, al agotamiento y, por tanto, a la autodestrucción. El deseo de que las ciudades nuevas se hagan como las ciudades históricas y que en las ciudades históricas todo permanezca igual, no es solo comprensible sino legítimo. Pero aun Giuseppe Tomasi di Lampedusa (que era un verdadero conservador) hace decir a Tancredi: 'Si queremos que todo permanezca igual, es necesario que todo cambie'."

Vittorio Magnago Lampugnani, "Ostinazione senza illusioni", en *Domus* 677, noviembre 1986



4

posmoderna, una reacción ante el surgimiento de tantas fuerzas que amenazaban el statu quo.)

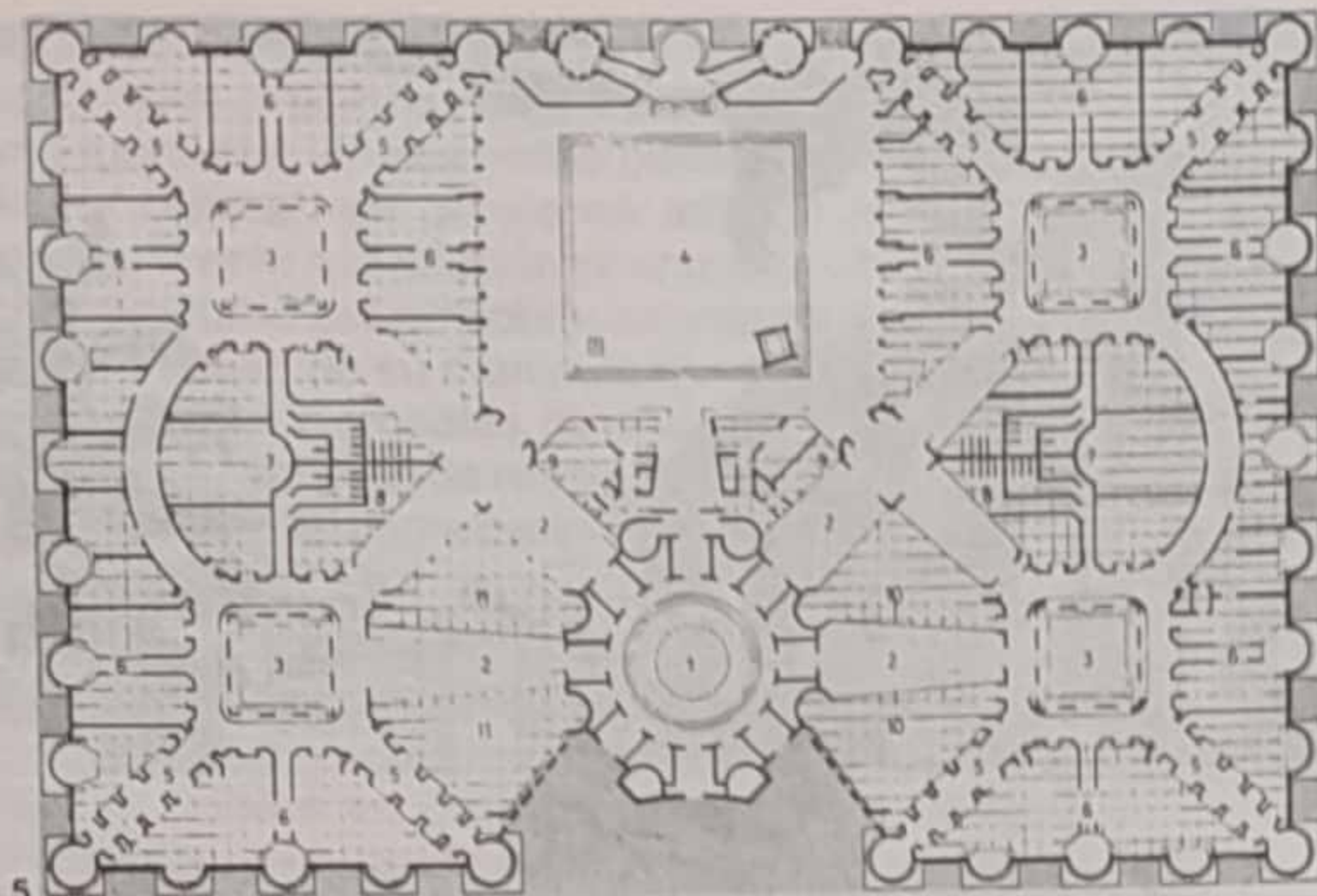
Se derrumban, pues, los mitos modernos del progreso y la superioridad del modelo modernista pero, paradójicamente, el Modernismo se convierte en la cultura oficial. Un movimiento que había nacido como crítica profunda al sistema social, al sistema estético, al sistema urbano, como una rebelión contra convenciones y normas, ingresa ahora a las instituciones como cultura oficial — universidades, administraciones públicas, vida cotidiana, medios de comunicación, etcétera—. Frederic Jameson⁹ señala, por eso, que a partir de la década del 60 el Modernismo es la cultura dominante, pero está ya

3
Oficina de intervenciones en el centro histórico de Roma, proyecto para el Esquilino: perspectiva de un área con el acueducto del Acqua Giulia, dibujo de Piranesi. Uno de los proyectos de la Cuarta Roma

4
Jeoh Ming Pei, El Gran Louvre y la Pirámide. Uno de los proyectos para París 1989

5/6/7

La exasperación del historicismo: Manolo Núñez-Yanowsky, Instituto Psicopedagógico del Estado, Wasmès, Bélgica, 1984



6



7



muerto. Esta situación, unida al panorama de la cultura internacional que acabamos de esbozar, induce a este crítico a establecer una periodización por la cual en esa década se habría pasado de la cultura moderna a la posmoderna. (Una propuesta de periodización de base más sólida, sin duda, que la *boutade* de Charles Jencks, quien señaló la muerte del Movimiento Moderno en la fecha exacta de la demolición del edificio Pruitt-Igoe, como símbolo del fracaso de la fórmula modernista.) De todos modos conviene, para el caso de la arquitectura, distinguir entre las dos décadas en el sentido antes indicado: la una como transición —destrucción de la cultura antigua y formación de la nueva— y la otra como plena eclosión de las nuevas formas culturales. Las críticas de Jane Jacobs, que marcan el cambio de dirección en las concepciones urbanísticas, las teorías de Venturi, las de Aldo Rossi, aparecen a principios de la década del 60. Y es hacia comienzos de la década siguiente, en 1976, cuando ya los cambios se han hecho evidentes, y la revista inglesa **Architectural Design** los recoge en un número de significativo título: "Volte-Face".

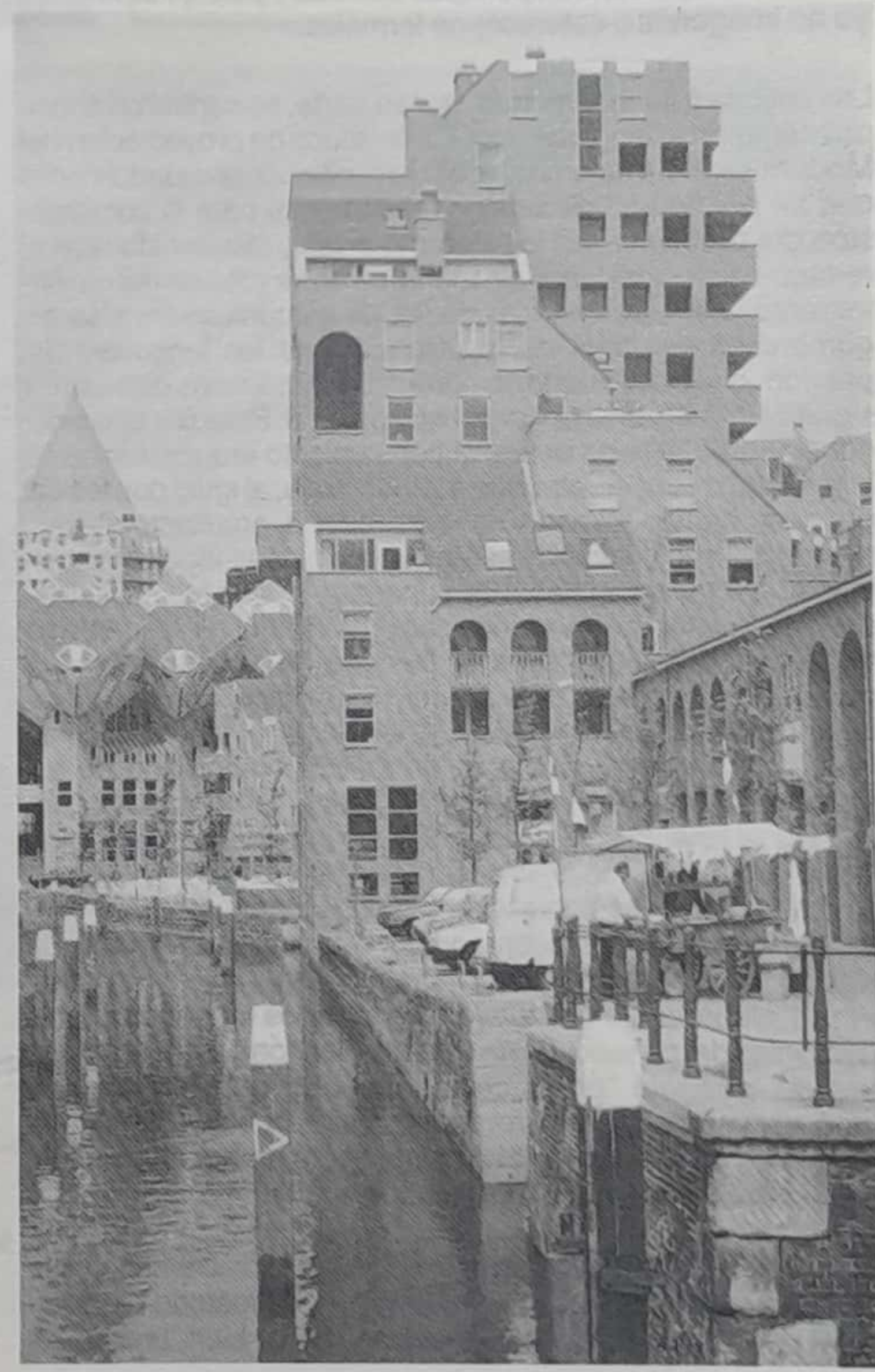
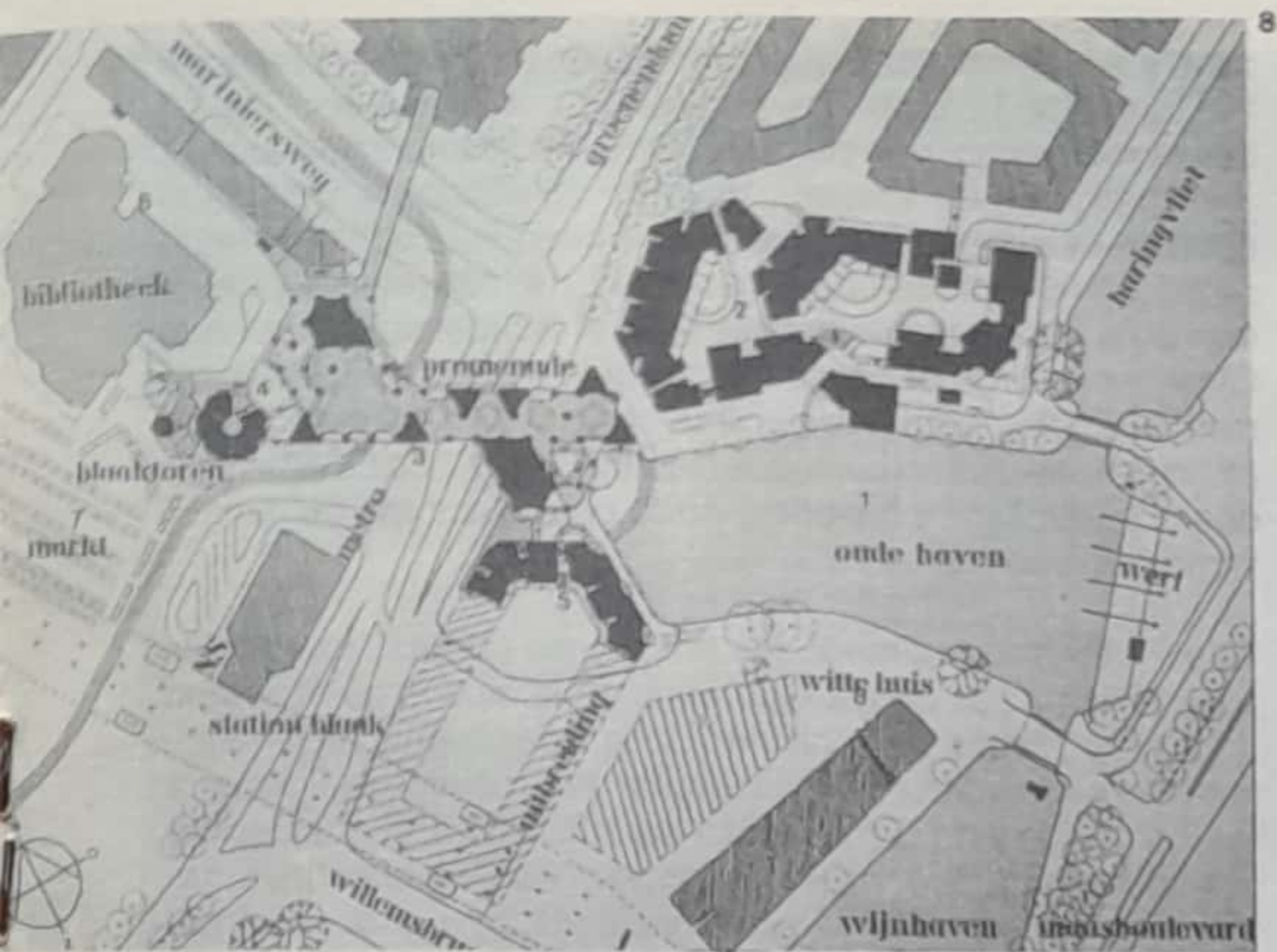
El Posmodernismo como crítica

La cultura arquitectónica posmoderna nace, pues, como una instancia crítica hacia la concepción modernista, del mismo modo que esta había surgido en oposición a las formas históricas tradicionales vigentes. Intentemos examinar hasta qué punto ha cumplido su cometido.

El Movimiento Moderno se había ocupado de la ciudad tradicional, por una parte, y del diseño arquitectónico por la otra. Para solucionar los problemas de confusión, hacinamiento, disfuncionalidad de la ciudad existente, había propuesto soluciones inéditas que enfrentaban uno a uno los problemas detectados, quebrando todas las tradiciones y lanzándose hacia lo aún no experimentado, en un arriesgado salto al futuro.

En cuanto a la arquitectura, criticó los aspectos tecnológicos intentando, con éxito relativo es cierto, poner a la arquitectura a tono con el desarrollo tecnológico de la industria; criticó asimismo los aspectos funcionales intentando interpretar lo que debían ser los modos de vida de la sociedad moderna racionalmente analizados; criticó, enfáticamente, el lenguaje historicista, e intentó poner en obra un lenguaje abstracto, neutro, que hiciera evidente el nacimiento de una arquitectura nueva fundada sobre bases técnicas y racionales —aun cuando los elementos lingüísticos derivaran de corrientes artísticas contemporáneas—; criticó asimismo los modos de formación del objeto arquitectónico, intentando ajustarlos a exigencias funcionales, a una nueva concepción del espacio urbano, a una nueva forma de visión. El Modernismo solucionaba así los problemas que se había planteado, con una alta dosis de audacia y creatividad. La cuestión, como se descubriría mucho más tarde, es que quizá no se planteó todos los problemas que debían ser solucionados.

La cultura posmodernista, por su parte, al hacer la crítica de la ciudad moderna —la anomia, el deterioro de la vida urbana, la



8 a 11
Piet Blom, conjunto de viviendas y servicios en el Puerto Viejo de Rotterdam, 1982/1984. Ante un programa que exigía ubicar una población de 5.000 personas densamente agrupadas, con un puente sobre una autopista, la respuesta es la fragmentación de volúmenes y la utilización de diversos elementos morfológicos y lingüísticos. Sobre el puente Blom ubica viviendas de su tipo "casa-árbol" ya experimentado años atrás, lo que le permitió colocar ventanas en planos alejados del ruido de la autopista. La pluralidad de tipos responde a la pluralidad de la demanda y al deseo de evitar grandes bloques uniformes

pérdida de identidad, etcétera— demostró en sus propuestas una desconfianza profunda por el futuro, como si el fracaso de la experiencia modernista hubiera sancionado la imposibilidad de desprenderse de las formas tradicionales y de lanzarse a la pura invención. La mirada en busca de soluciones se dirigió hacia el pasado, ya sea para recrear imágenes que, más que reales, fueron estereotipos culturales, como las grandiosas composiciones clasicistas de Léon Krier; o bien, como en el caso de Aldo Rossi, para intentar la recomposición de la relación entre edificio y ciudad, cuyo sentido se había trastocado en la perspectiva modernista hasta producir un corte neto entre arquitectura y espacio social; o bien para formular la más desencantada de las propuestas, la *Collage City* de Colin Rowe, una fórmula para construir ciudades sobre la base de fragmentos de ciudades históricas prestigiosas; o, por fin, para explorar en la ciudad tradicional aquellos valores que la visión modernista había desconocido, y que permanecían vigentes a los efectos de la vida social. Desde esta última perspectiva podrían formularse nuevas propuestas sobre la base de valores tales como el tejido urbano, la calle, la relación entre tipologías edilicias y paisaje urbano, no ya en imágenes o estereotipos formales.

Las críticas a la arquitectura, por su parte, se centraron principalmente en el lenguaje y en los métodos de proyectación del Modernismo. La función se dejó explícitamente de lado, con lo que se perdió una dimensión fundamental para la comprensión del problema. En lo referente al lenguaje, se atacaba el reduccionismo del lenguaje moderno en función de las recientemente valorizadas necesidades de comunicación, y se argumentaba en favor de la utilización de los lenguajes del pasado, que habían sido comprensibles y capaces de transmitir significados legibles por el público general. Pero por otro lado, considerado el tema desde el pensamiento arquitectónico de izquierda, se observaba que este lenguaje, al igual que los del pasado, habían servido de expresión a arquitecturas que tuvieron como finalidad la consolidación de la ideología capitalista, por lo que, si había de superarse el sistema capitalista debería sustraerse la arquitectura del control de la ideología burguesa¹⁰. A estos fines la llamada "arquitectura crítica" pretendió desmontar este aparato ideológico, poner en descubierto los mecanismos de la ideología (concebida como falsa conciencia), por medio de la descomposición de los sistemas lingüísticos existentes (Agrest y Gandelsonas), quebrando la relación significado/significante que se ha conformado con el uso social; al separar los elementos del lenguaje de sus respectivos contextos históricos para usarlos en nuevos contextos, se los desprendería de su carga histórica. Se obtendría así un lenguaje por así decir transparente, que permitiría la elaboración de nuevos significados liberados de las ideologías del pasado. Sería esta una versión para la arquitectura del lenguaje "grado cero" propuesto por Barthes para fines semejantes. Se dieron así dos caminos que partían de supuestos profundamente diferentes pero arribaban por igual a algún tipo de eclecticismo historicista.

En cuanto a los métodos de proyectación, al desvalorizarse la función debía perder asimismo prestigio un método de abordar el diseño desde el Funcionalismo. Ahora bien, uno de los

problemas causados por la destrucción de la cultura moderna era, como se ha dicho, la desaparición de la autoridad moral del Modernismo, y si por una parte esto había dado lugar a una explosión de libertad, muy pronto habría de sentirse el peso de esa libertad, y se partió a la búsqueda de normas que definieran un marco para la acción. En lo referente al diseño, ese puerto seguro se encontró en el Academicismo o en el Clasicismo¹¹. Un olvidado instrumento de proyectación desarrollado particularmente durante el siglo XVIII, la tipología, fue retomado asimismo para diversos fines, algunos de ellos ligados a la evolución histórica, otros como factores de inmovilismo cultural.

Tales fueron, en general, las posiciones críticas sustentadas por las llamadas neovanguardias: en la ciudad se centraron en los problemas de la calidad de la vida urbana; en la arquitectura, descuidaron precisamente las cuestiones ligadas a las formas de vida. En cuanto a las soluciones, puede decirse genéricamente que, mientras las vanguardias históricas pretendieron dar un salto al vacío hacia el futuro, estas recurrieron al refugio aparentemente sólido del pasado.

El destino de las propuestas neovanguardistas

Ahora bien, ¿cuál fue, a la vuelta de muy pocos años, el destino de estas propuestas críticas? En lo que se refiere a la ciudad, las críticas a las soluciones totalizadoras de la ciudad modernista basadas en la conciencia de la escala y la complejidad de los actuales problemas urbanos, han conducido a una actitud de gran modestia, por la que se entiende que las posibilidades de intervención en la ciudad son siempre parciales, y es en esos "intersticios" de la masa urbana en los que pueden introducirse cambios¹², limitados por cierto, pero que pueden encaminarse en conjunto hacia un mejoramiento de la calidad de la vida urbana. El caso de las intervenciones de Bohigas en Barcelona, como el del conjunto de proyectos dirigidos por Leonardo Benevolo, que tienden a una profunda transformación de Roma¹³, son ejemplos valiosos de esta orientación. En tanto que los trabajos de la IBA en Berlín¹⁴ proponen, para las ciudades históricas, la reconstrucción del antiguo tejido en lugar de su sustitución por nuevos diseños ajenos a la tradición local.

En cuanto a los países del Tercer Mundo, se advierte cada vez más la búsqueda de reproducir los elementos básicos de los espacios urbanos tradicionales en los nuevos conjuntos urbanos, como parte del reconocimiento de los valores culturales propios, en este caso los concernientes a los modos de vida y los espacios que los contienen¹⁵. El estudio de la manzana y la cuadrícula de las ciudades iberoamericanas y su utilización en nuevas urbanizaciones es otro de los modos de responder, por parte de estas regiones, a la problemática del diseño urbano, aceptando pautas culturales locales. No se trata de un regreso al pasado, sino de retomar el perdido hilo de la historia que el Modernismo había pretendido interrumpir. Es un intento de acompañar el lento transcurrir de las estructuras sociales, que no pueden cambiarse de un día para otro, como lo ha demostrado repetidamente la historia.