

9

EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA

Tercera edición ampliada y adaptada
a la cuarta edición inglesa

CHARLES JENCKS

Yankee
POSMOD.
1988

INDICE

INTRODUCCION 5

PRIMERA PARTE

La muerte de la Arquitectura Moderna 9

Crisis en la arquitectura 10

Forma univalente 15

Formalistas univalentes y simbolistas fortuitos 19

Contenido univalente 25

SEGUNDA PARTE

Los modos de comunicación arquitectónica 29

Metáforas 39

Palabras 52

Sintaxis 62

Semántica 64

TERCERA PARTE

Arquitectura Posmoderna 81

Historicismo, los principios del Movimiento Posmoderno 81

Revivalismo directo 90

Neovernáculo 98

Ad hoc-ismo + un,urbanista = contextualismo 104

Metáfora y metafísica 112

El espacio posmoderno 118

¿Un eclecticismo radical? 127

Hacia un eclecticismo radical 133

La síntesis: El clasicismo posmoderno 146

El nuevo toscanicismo - La forma funcional 146

La nueva representación - La forma comunicativa 153

La representación abstracta - La forma expresiva 159

NOTAS 165

INDICE ONOMASTICO 187

GG

BIBLIOTECA
Inv 1882
E.6

188

Cubierta

MICHAEL GRAVES, *The Portland Public Services Building*, Portland, 1980-1982. El alto edificio clásico se hace comprensible mediante la división tripartita en base, fuste de columna y cúpula. Los motivos ornamentales, tales como los grandes pilastros, clarifican la organización interna, en este caso el corazón de los ascensores, e bien dan la tradicional bienvenida —la guirnalda, la escultura sobre la entrada principal—. Muchas otras ideas clásicas o universales se utilizan de forma libre y poética (Proto Acme Photo).

Página 2

LEON KRIER, *Pliny's Villa at Laurentium*, reconstrucción imaginativa, 1982. La frescura del pasado se descubre mediante su desinteresada reinención, muy distinto a la restauración o reconstrucción arqueológica. Los dibujos de Leon Krier de esta villa recrean la tipología del pueblo ideal, un conjunto de edificios líricos, bien proporcionados cuya intención es criticar la planificación moderna.

Contracubierta

JAMES STIRLING, MICHAEL WILFORD y ASOCIADOS, *Chamber Theatre*, Stuttgart, 1979-1983. Las dualidades de plano y función se ven en el detalle y la ornamentación. Los baldaguines en la entrada utilizan colores al estilo de De Stijl y quedan como un collage sobre un fondo schinkeliano —señal de centro cultural— que produce una notable oposición entre la cultura tradicional y moderna, un contraste que Stirling, al igual que Mario Botta, encuentra precisa (Peter Walser).

A Maggie Keswick

1.ª edición, 1980

2.ª edición ampliada, 1981

3.ª edición, nuevamente ampliada, 1984

Título original

The Language of Post-Modern Architecture
[Revised enlarged edition]

Versión castellana

de Ricardo Pèrdigo Nàrdiz,
Arquitecto, y Antonia Kerrigan Gurevitch

© 1977, 1978, 1984 Charles Jencks y Maggie Keswick
Academy Editions, Londres
y para la edición castellana
Editorial Gustavo Gili, S. A. Barcelona, 1984.

Printed in Spain

ISBN: 84-252-1195-6

Depósito legal: B. 33.239-84

Fotocomposición: TECFA, S. A. - Barcelona
Impresión: Imprenta Juvenil, S. A. - Maracaibo, 11
Barcelona

Editorial Gustavo Gili, S. A.

08029 Barcelona Rosellón, 87-89. Tel. 259 14 00

28006 Madrid Alcántara, 21. Tel. 401 17 02

1064 Buenos Aires Cochabamba, 154-158. Tel. 361 99 99

03100 México, D.F. Amrés, 2027. Tels. 524 03 81 y 524 01 35

Bogotá Diagonal 45 N.º 16 B-11. Tel. 245 87 60

Santiago de Chile Santa Victoria, 151. Tel. 222 45 67

El pa

Del
defin
gado
qued
dena
otro
danc
en el
sólo
Por
está
«Pint
aderr
Socia
estas
son E
se au
acep
el ter
movi
do cr
En
las ci
dad,
publi
nicar
influ
vuel
de A
yista
do n
danc
banc
mun
litare

AmE

1. C
del si
nifica
grupi
vivos
plant
sos i
con l
armc
refini
ocs i
su pi



INTRODUCCION

El paradójico mundo posmoderno

Definir nuestro mundo como posmoderno es algo así como definir a las mujeres como «no-hombres». No dice nada halagador ni predice nada. Lo único que delimita es lo que nos queda —el mundo moderno—, que está paradójicamente condenado, como un futurólogo obsoleto, a la extinción. Y existe otro enigma lingüístico: ¿cómo puede el mundo ser posmoderno, mágicamente conservado como una criatura de *Alicia en el país de las maravillas*, más allá del presente? ¿Habitamos sólo el pasado?

Por extraño que parezca, sí que vivimos en un mundo que se está convirtiendo rápidamente en posmoderno. Existe una «Pintura Posmoderna» debidamente identificable y etiquetada, además de una escultura, baile, cine e incluso, me dicen, un Socialismo. Podía ser simplemente una moda, pero si todas estas etiquetas e incluso las ventas y traducciones de este libro son algo en lo que basarse, se ha convertido en una moda que se autoconfirma o, en otras palabras, en un hecho socialmente aceptado. No es sorprendente que teniendo un gran interés en el tema y una debilidad personal por la paradoja, crea que el movimiento va más allá de una moda que dura diez años, siendo como es resultado de cambios sociales básicos.

En general, hemos pasado de un mundo que ha confinado las culturas nacionales a otro cuya identidad se basa en la ciudad, y forma parte a la vez de un «mundo-aldea» bien arropado publicitariamente. Esto implica para la arquitectura una comunicación instantánea, un eclecticismo mundial inmediato y una influencia mutua general. Las ideas arquitectónicas viajan ida y vuelta de Tokio a Londres a la misma velocidad que un número de *A + U* o del *Architectural Design*, *Domus* u *Oppositions*, revistas que se leen internacionalmente. Esta situación ha creado movimientos de gustos e ideas paradójicamente opuestos, dando como resultado pequeñas culturas de gusto, grupos urbanos y élites, y grandes —incluso gigantescas— culturas mundiales. Utilizo el plural en ambos casos. Guste o no (y proliferan pesadillas como resultado de un diseño-carro-

multinacional-informatizado), las élites y profesionales de las ciudades están en contacto continuo mediante viajes, comisiones internacionales y todos los nuevos medios que han revolucionado las comunicaciones, inclusive el viejo teléfono. La empresa multinacional y el arquitecto que proyecta en tres países se ha convertido en un hecho habitual. La revolución de las comunicaciones ha traspasado los límites del espacio y del tiempo y ahora, por ejemplo, vemos que el clasicismo posmoderno se practica tanto en la India como en el Japón.

En segundo lugar, las nuevas tecnologías, como resultado de la aplicación de los computers, han proporcionado instrumentos que facilitan la producción. Este nuevo tipo está mucho mejor pertrechado para el cambio y la individualización, que los relativamente estereotipados procesos productivos de la Primera Revolución Industrial. Y es evidente que la producción masiva, al igual que la repetición masiva, ha constituido una de las bases más firmes de la Arquitectura Moderna. Bases que se han agrietado, por no decir desmoronado. El modelo computarizado, la producción automatizada y las sofisticadas técnicas de investigación y predicción de mercado nos permiten ahora proporcionar masivamente estilos y productos casi personalizados. Los resultados se asemejan más a la artesanía del siglo XIX que a los superbloques cuarteleros de 1984.

En último lugar, y quizá como resultado del primer punto, el mundo-aldea, existen muchos movimientos locales que van hacia las fuentes regionales y tradicionales, o utilizando una palabra de la que ya se ha abusado, hacia las raíces. El deseo de vivir a través del tiempo en más de una dimensión no es meramente una moda ni un sueño nostálgico como a veces pretenden los pocos que continúan siendo arquitectos modernos —«Todavía-Modernos»—. [Juego de palabras del autor ya que los denomina «Still-Modernists» y Still en inglés significa tanto todavía como quieto o inmovible.] Es natural, e incluso noble, el deseo de explorar el lenguaje universal de la arquitectura, además de formar parte de una mayor y más rica civilización. El Movimiento Moderno demostró ser demasiado limitado, provincial y rígido como la *civitas noxona*, exquisita cada tres días, pero en ningún momento una dieta completa. Y no obstante, como veremos a través de este libro, los posmodernos continúan siendo parcialmente modernos en términos de sensibilidad y en la utilización de la tecnología actual. Estos puntos nos llevan a lo que para todos debe resultar obvio: el estilo es híbrido, doblemente codificado y basado en dualidades fundamentales. A veces procede de la yuxtaposición de lo nuevo y lo viejo como en el caso de la obra de James Stirling; ocasionalmente se basa en la divertida inversión de lo viejo, como en el caso de Robert Venturi y Hans Hollein; y también casi siempre hay algo extraño en todo ello. En resumen, que un gusto altamente desarrollado por la paradoja es algo característico de nuestro tiempo y sensibilidad.

Arriba

1. CODIFICACIÓN DOBLE. *Templo de Artemisa* en Corfú, principios del siglo VI a. C. El típico frontón griego muestra la mezcla de dos significados, el popular y el de la élite, que podían ser leídos por distintos grupos de personas y a distintos niveles. Allí están representados en vivos colores desde las Gorgonas en fuga, hasta Medusa con sus serpientes, pasando por unos animales mezcla de león y pantera y diversos sacrificios rituales. Este arte representativo rompe literalmente con la geometría abstracta en el frontón, mientras en el resto reina la armonía y la metáfora implícita, y así las proporciones humanas, los refinamientos visuales y una arquitectura pura de elementos sintéticos también tienen su lugar. Dos lenguajes diferentes, cada uno con su propia integridad y su propio público.

Ciertamente, este libro también es extraño y no sólo por su largo y complicado título. Es insólito porque ha sido escrito y reescrito a lo largo de siete años, mientras un movimiento arquitectónico ha ido tomando forma. Tales movimientos se asemejan en algo a las campañas militares. Los adelantos en un frente se equilibran con las retiradas en otro y en general prevalece la confusión. Escribir desde el centro de este campo de batalla tiene sus ventajas ya que son posibles los reportajes de primera mano, con todo lo que eso conlleva como transmisor de la pasión del momento. Las palabras y deseos de los combatientes pueden transmitirse con mayor exactitud y actualidad que lo que podría conseguirse en una biblioteca diez años después del conflicto: uno puede informar del ataque sufrido por Michael Graves a manos de un moderno mientras está ocurriendo. Pero este método de escritura también tiene sus problemas, por utilizar una metáfora arquitectónica, de perspectiva. La importancia relativa de los hechos acaecidos en primera plana tiende a oscurecer aquellos que ocurren en la distancia y el punto de vista cambia ligeramente a medida que se cubre el campo.

Cuando escribí este libro por vez primera, en 1975 y 1976, la palabra y el concepto de posmoderno sólo se habían utilizado con alguna frecuencia en la crítica literaria. Más tarde vi, con inquietud, que se había utilizado con el significado de «Ultra-moderno», refiriéndose a las novelas extremistas de William Burroughs y a una filosofía nihilista y anticonvencional. A pesar de ser consciente de estos escritos de Ihab Hassan y de otros, utilicé el término para significar lo completamente opuesto: el final de un extremismo de vanguardia, el regreso parcial a la tradición y al papel central de la comunicación con el público —y la arquitectura es el arte público.

De ahí mis primeras definiciones de la Arquitectura Posmoderna como evolucionaria. Mitad moderna y mitad otra cosa, generalmente un lenguaje constructivo tradicional y regional. La principal razón de este híbrido tiene claramente que ver con las presiones contrarias ejercidas sobre el movimiento. Los arquitectos que quisieron superar el impase moderno, o el fracaso de su comunicación con el usuario, debían utilizar un lenguaje parcialmente comprensible, un simbolismo local y tradicional. Pero también debían comunicarse con sus semejantes y utilizar la tecnología actual. De ahí la definición de Posmoderno como algo doblemente codificado, como una serie de dualidades importantes. Uno puede ver esta oposición en muchos momentos de la arquitectura tradicional, especialmente cuando la escultura y la construcción cumplen con su específico cometido.

El primer dualismo contrapone elitismo y populismo, las innegables presiones conflictivas a las que debe enfrentarse cualquier buen arquitecto. Existen varias maneras de resolver este conflicto. En una sociedad tradicional es bastante fácil dado que el lenguaje de la arquitectura y los valores de los habitantes están relativamente compartidos. El arquitecto, el artesano y el público ven implícitamente los mismos significados en los edificios. En nuestras culturas pluralistas este consenso es inusual. Los distintos grupos étnicos no sólo tienen distintos puntos de vista a la hora de juzgar la buena vida, sino que los arquitectos mismos están sujetos a las distintas ideologías y a las muchas y cambiantes tecnologías. Puede parecer extraño, pero una ideología arquitectónica puede formarse basándose en una tecnología, como bien nos recuerda el llamado movimiento «High-Tech».

Ahora, en una sociedad tradicional, la profesión arquitectónica y los promotores cultos son los que más o menos establecen los cánones del gusto y de la construcción, lo que viene contrarrestado por los constructores especuladores y por aquellos que construyen su propia vivienda. Hoy en día, en nuestra sociedad existe una mayor heterogeneidad. Hay una serie de élités (la profesión creativa, el cliente corporativo e incluso el promotor) de distintas procedencias, y existen (en palabras de Herbert Gans) un gran número de «culturas del gusto» constituidas sobre líneas económicas, históricas y per-

sonales. Como resultado de esto, el arquitecto ya no puede asumir una identidad entre gustos y objetivos. Existe una evidente disyunción entre las élites que crean el ambiente y los diversos sectores de público que lo habitan y utilizan. La Arquitectura Posmoderna ha crecido en potencia para superar esta disyuntiva. O digamos, con más exactitud, que el principal objetivo de los arquitectos posmodernos es resolver esta disyuntiva. El hecho de que tengan éxito en la utilización de esta doble codificación y en llegar a la profesión y al público, es un problema completamente distinto. No obstante, esta motivación nos lleva a la siguiente definición: la Arquitectura Posmoderna está doblemente codificada, es medio moderna y medio convencional en su intento de comunicarse tanto con el público como con una minoría interesada, generalmente otros arquitectos. Es una realidad comprobar que los principales arquitectos posmodernos se educaron como modernos y han mantenido parte de esta enseñanza y lenguaje a la vez que lo unen a otras cosas. La obra híbrida de Robert Venturi, Michael Graves, Aldo Rossi, Hans Hollein y Arata Isozaki nos muestran que esta generalización es cierta.

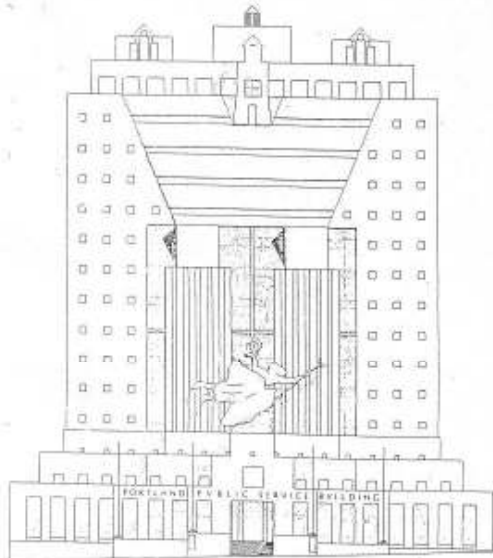
Para poder entender este concepto en su totalidad uno debe contrastarlo con el otro planteamiento fundamental actual, con el cual a veces se confunde, que es la Arquitectura Tardomoderna. Muchos críticos de la prensa popular tales como Paul Goldberger, del *New York Times*, y Douglas Davis, del *Newsweek*, han calificado la obra ultramoderna de Cesar Pelli y Hardy/Holzman/Pfeiffer como posmoderna. Esto no es sólo una injusticia sino que ofusca por completo el punto clave de la comunicación: la convencionalidad. Ciertamente, en mi opinión, el significado de la Arquitectura Posmoderna gana en proporción directa a su diferenciación de la Arquitectura Tardomoderna. Mientras que la primera mantiene un compromiso primario con los valores modernos tales como la expresión de la tecnología, la circulación y la eficacia, la segunda enfatiza el contexto de la ciudad, los valores del usuario y los medios perennes de la expresión arquitectónica: tales como la ornamentación. Ahí donde la Arquitectura Tardomoderna es pragmática, la Arquitectura Posmoderna es pluralista; donde la primera exagera lo moderno para mantenerlo con vida, la segunda lo distorsiona para crear así un nuevo estilo de transición. He llevado a cabo treinta contrastes de este tipo en *Current Architecture*, que demuestran lo fundamental que es la distinción entre estos dos planteamientos principales. En cierta forma se definen mutuamente a través de sus diferencias, incluso a través de la polémica. En el Royal Institute of British Architects, Londres, en 1982, se llevó a cabo un «Gran-Debate» entre estos dos campos opuestos, aunque en aquella ocasión los tardomodernos insistieron en denominarse simplemente «modernos». A nadie le gusta llegar «tardos», ya que eso implica estar medio muerto.

En cualquier caso existe un debate y, lo que aún es más importante, un movimiento dialéctico entre estos dos planteamientos. Allí donde los posmodernos definen la importancia de las tradiciones locales, los tardomodernos de inmediato lo califican de regionalismo —o «regionalismo crítico» como lo llama Kenneth Frampton—. A través de esta dialéctica se agudizan también las actitudes hacia el simbolismo y la tecnología. Y el público se involucra en los asuntos arquitectónicos sobre los que tiene una creciente posibilidad de elección: afectan al gusto y a las posibilidades de imponerlo a los arquitectos a través de los concursos.

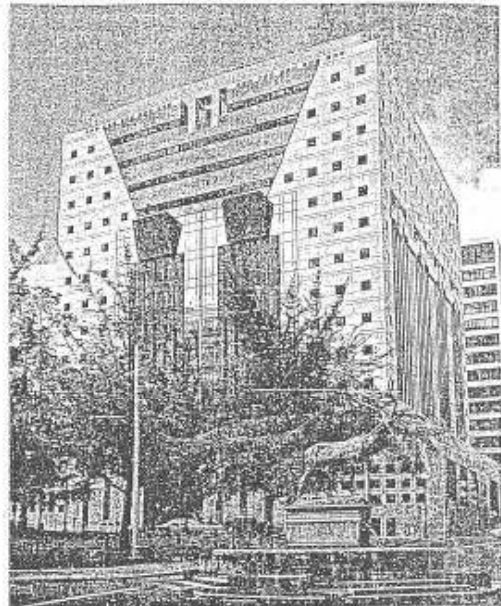
Uno de los primeros concursos, por lo menos en lo que se refiere al posmoderno, fue el que tuvo lugar en Portland, Oregón, y que dio como resultado el edificio de Michael Graves conocido ahora simplemente con el nombre de The Portland. Tuvo lugar en 1960 y dio lugar a su particular versión del «Gran-Debate» (o diatriba ingrata, que es en lo que a veces se convierte). Graves participó en un concurso restringido enfrentándose a la empresa tardomoderna de Arthur Erickson, el arquitecto canadiense de las abrumadoras megaestructuras, y a la empresa de Mitchell/Giurgola, un grupo de Filadelfia de va-

2. F
lanc
sitú
timb
Ten

riac
me
Arc
Cal
na
Pid
Est
Gra
era
MO
no.
Per
est
tru
ca
edi
vol
cla
mi
pai
rac
E
SSI
cla
tuc
cla
me
de
cic
da
de



2. MICHAEL GRAVES, *The Portland*, alzado, 1980. La imagen de «Portlandia» sosteniendo su tridente (Puerta) y gavilla de maíz (Tierra) se sitúa sobre una piedra china (comercio con Oriente), para cristalizar distintos significados que son a la vez modernos y similares al antiguo Templo de Artemisa [1].



The Portland, tal como se destruyó en 1992, sin el mirador y los templos superiores y luciendo unas guinaldas más sobrias a los lados. La representación abstracta de espacio cívico y significada pública es todavía aparente.

riados planteamientos. La victoria de Graves fue inmediatamente contestada por el capítulo local del American Institute of Architects, un reto dirigido evidentemente por los modernos. Calificaron su creación de «edificio perruno», «pavo», «máquina de discos» y de «enorme paquete de Navidad con lazos». Pidieron que se construyera en Las Vegas y no en Portland. Esta protesta llevó al final a otro concurso, que también ganó Graves, en la primavera de 1990, en parte porque su proyecto era el más barato. A veces la gente cree que los edificios posmodernos son más caros que aquellos de diseño tardomoderno, dado que utilizan ornamentación, policromía y escultura. Pero en muchos casos ocurre exactamente lo opuesto, porque estos mismos elementos pueden «disimular fallos en la construcción». En el Portland, por ejemplo, el vuelo de la gigantesca piedra clave disimula las achaparradas proporciones del edificio, necesarias por razones económicas. Su presencia devolvía a la arquitectura esa más amplia tradición occidental de clasicismo, la tradición Free-Style que se origina, en último término, con los egipcios. Ciertamente, con esos pesados entrapados verde-azules y los contrastes de colores el Portland parece algo egipcio.

El arte, la ornamentación y el simbolismo son elementos esenciales en la arquitectura ya que realzan su significado. Lo que ocurre es que en la arquitectura moderna, excusando la moderna, han valorado tanto estas verdades esenciales que las dan por sentado. No obstante, en una era pragmática e industrial no existe gran fe en los temas tradicionales del arte y la ornamentación —es decir, en la dignidad institucional, el placer estético individual y la significación trascendental— y su utilización se hace algo molesta. El agnosticismo de nuestra época se ve perfectamente reflejado mediante las

lisas y burocráticas fachadas de Park Avenue, en Nueva York, o en el centro de cualquier ciudad nueva en cualquier parte del mundo.

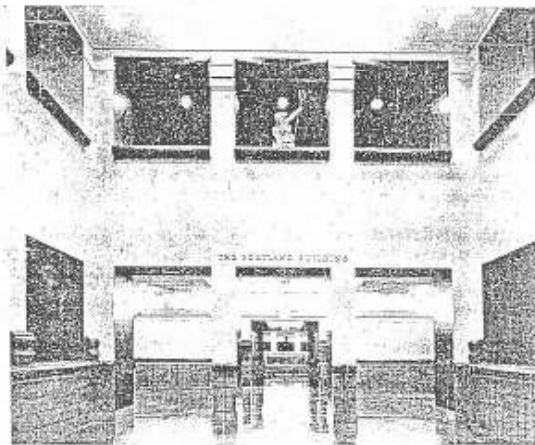
Si los posmodernos se niegan a aceptar este agnosticismo o su equivalente visual —la sosa y tecnocrática fachada—, entonces deben descubrir ideas creíbles en el programa del edificio, o en la sociedad concreta para la cual están proyectando. Graves hizo exactamente esto con su escultura conocida con el nombre de «Portlandia», la mujer que personificaba las esperanzas cívicas, las virtudes y oficios de los ciudadanos, en el siglo XIX. Convirtió esta clásica doncella en una dinámica atleta, volando sobre la puerta principal de la entrada pública y pronto llegó a cautivar la imaginación de los habitantes. A pesar de que los modernos exigieron su exilio, los ciudadanos pidieron su regreso, con lo que finalmente sería esculpida por Raymond Kaskey y puesta en su lugar. Aunque los críticos intentaron censurar la banda ornamentada de un lado del edificio, estos signos tradicionales de bienvenida fueron reinstaurados dada la protesta pública. En resumen, el edificio se había convertido en un objeto de arte público como debe ser.

El edificio tiene sus fallos, algunos de los cuales son culpa de aquellos que se oponían a él, como el haber sido despojado de su coronación superior. Parte de su cabeza (las sienes que disimulaban el equipo mecánico) ha sido decapitada. Los diseños interiores de Graves se han recortado quedándose prácticamente en nada. Y quizá sea cierto, como sostienen algunos, que la entrada de vehículos al sur separa el edificio del parque. No obstante, el Portland sigue siendo el principal monumento del posmodernismo, así como la Bauhaus lo fue de la época moderna, ya que con todos sus errores es el primero en mostrar que se puede construir a gran escala con arte, ornamentación y

simbolismo utilizando un lenguaje comprensible para los habitantes.

No fue éste el primer edificio en hacerlo, como demostrará este libro, ni la síntesis del clasicismo posmoderno se llevó a cabo en el vacío. El paso de Michael Graves del tardiomoderno al posmoderno ocurrió después de que muchos otros arquitectos hubieran hecho este cambio en la misma dirección, y de hecho los dibujos y escritos de Leon Krier parece que influyeron en él en gran manera, al igual que sucedió con otros arquitectos. Un proyecto reciente de Leon Krier, la imaginativa reconstrucción de la Villa de Plinio, muestra el tipo de investigación lírica del pasado que puede llevarse a cabo sin caer en el pastiche (véase p. 2). Utiliza la tipología urbana más antigua, la yuxtaposición de estancias y casa, en vez de la tipología moderna que basa la organización en la circulación. Es reminiscente de una cultura a la que estuvimos unidos, y mediante el respeto a estas asociaciones y a su transformación, consigue tener una dimensionalidad mayor que el presente.

Muchos arquitectos, además de Graves y Krier, están explorando estos nexos con el pasado y con la gramática universal que constituye el clasicismo de Estilo Libre. Esta tradición creciente es precisamente eso, un consenso compartido de forma relajada a la que muchas personas contribuyen, como podrá verse en el capítulo final de este libro. A donde nos llevará es algo que no podemos saber, pero sí que continuará desarrollándose ya que los motivos sociales y culturales de su existencia son profundos. Atañen al desarrollo mismo de la cultura mundial, aquel temeroso monstruo con cabeza de hidra, y la civilización occidental, la fuerza dominante desde el Renacimiento. No deseamos abandonar los frutos de la tecnología moderna, simbolizada quizá por la computadora, ni una gramática universal, simbolizada por una variedad de monumentos tales como el Partenón, los posmodernos intentan reconciliar, yuxtaponer y a veces unir todos estos elementos. Este planteamiento híbrido encuentra validez hoy en día porque para nosotros es el más desafiante y metafísicamente real.



(Foto Acme Photo).

Pequeña bibliografía y nota sobre el término «Arquitectura Posmoderna»

La primera utilización del término Posmoderno en un contexto arquitectónico aparece en un artículo de Joseph Hudnut titulado «The Post-Modern House» en *Architecture and the Spirit of Man*, Cambridge, 1949, aunque en realidad se utiliza únicamente en el título y sin ninguna intención polémica. A partir de este momento se emplea esporádicamente; un artículo sobre el edificio de Philip Johnson, en *Dumbarton Oaks*, 1964, y por Nikolaus Pevsner en un ataque sobre los «Anti-Pioneers», 1967, pero hasta la publicación de mi escrito «The Rise of Post-Modern Architecture» en *Architecture in the Town Government*, Eindhoven, julio de 1975, o *A40*, Londres, número 4, 1975, de hecho no se utiliza el concepto. Después de ciertos artículos y conferencias mías, Paul Goldberger adoptó el término, que quizá haya oído en las discusiones entre Robert Stern y Peter Eisenman; en sus artículos, algunos de los cuales versaban sobre los tardomodernos. (Véase el *New York Times*, *Sunday Magazine*, 16 de enero de 1977, 20 de febrero de 1977.) Douglas Davis, del *Newsweek* continúa este uso esporádico, aplicando el concepto a cualquier cosa que sea creativa y ultramoderna (*Newsweek*, 17 de enero de 1977). Robert Stern, sin

conocimiento de mis escritos, desarrolló el término a partir de la crítica literaria (donde se había utilizado por lo menos desde 1968) y un artículo que ha escrito sobre este tema continúa siendo fundamental («The Doubles of Post Modern», en «Beyond the Modern Movement», *The Harvard Architectural Review*, Vol. 1, primavera de 1990). La segunda y la tercera edición de esta obra, publicadas a principios de 1977, han continuado revisando el concepto, al igual que he hecho yo en demasiados libros y artículos para mencionar sobre el *Post-Modern Classicism*, etc. (véase notas en el último capítulo). Escritos de Robert Venturi, 1966, 1972, 1976 (enumerados en el texto principal y notas), y Leon Krier, 1978, y Colin Rowe, 1978 desempeñaron un papel importante en conformar el consenso, aunque sin utilizar el concepto de Posmoderno. Desde 1980 y la Bienal de Venecia sobre arquitectura, organizada por Paolo Portoghesi, los artículos y libros se han incrementado enormemente (véase *La Biennale*, Venecia, 1980, y *After Modern Architecture*, Nueva York, 1982). Uno debería también mencionar los números monográficos sobre Michael Graves y Robert Stern, este último publicado por la Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1983. «The Great Debate: Modernism versus the Rest» presenta la polémica de ambos bandos (véase *Transactions II*, Riba Publications, Londres, 1983).

Primera parte

La muerte de la Arquitectura Moderna

Afortunadamente podemos situar con precisión temporal la muerte de la Arquitectura Moderna. Al contrario que las personas, cuya defunción legal depende de una compleja atribución de competencias entre impulsos cerebrales y pulsaciones cardíacas, la Arquitectura Moderna se extinguió de golpe y con una sonora explosión. El hecho de que mucha gente no se diera cuenta y que no se viera a nadie vestido de luto, no hace que su repentina extinción deje de ser una realidad, y el hecho de que muchos diseñadores intenten todavía ahora reanimarla, no quiere decir que haya resucitado milagrosamente. No, expiró del todo y completamente en 1972, después de diez años de ser azotada sin piedad por críticos como Jane Jacobs, y el hecho de que muchos de los llamados arquitectos modernos sigan practicando el oficio como si estuviera vivo, puede tomarse como una de las grandes curiosidades de nuestro tiempo (como la monarquía británica prolongando artificialmente la vida a La Real Compañía de Arqueros o a Las Innecesarias Doncellas de la Real Cámara).

Señalo en BALBUENA 2
La Arquitectura Moderna murió en St. Louis, Missouri, el 5 de julio de 1972 a las 3.32 de la tarde (más o menos), cuando a varios bloques del infame proyecto Pruitt-Iggo se les dio el tiro de gracia con dinamita. Breviamente habían sido objeto de vandalismo, mutilación y defecación por parte de sus habitantes negros, y aunque se relevieron millones de dólares para intentar mantenerlos con vida (preparando ascensores, ventanas y repintando) se puso fin a su miseria. Bum, bum, bum.

Sin duda deberían haberse conservado sus ruinas ordenando la protección legal de sus restos para así poder mantener vivo en la memoria el recuerdo de este fracaso de la planificación y de la arquitectura. Debemos aprender a valorar y proteger nuestros desastres, como hizo un excéntrico inglés del siglo XVIII al construir en sus propiedades ruinas artificiales que le proporcionarían recuerdos instructivos de anteriores vanidades y glorias. Como decía Oscar Wilde, experiencia es el nombre que damos a nuestros errores, y es bastante sano dejarlos juiciosamente esparcidos por nuestro paisaje para que sirvan de constante lección.

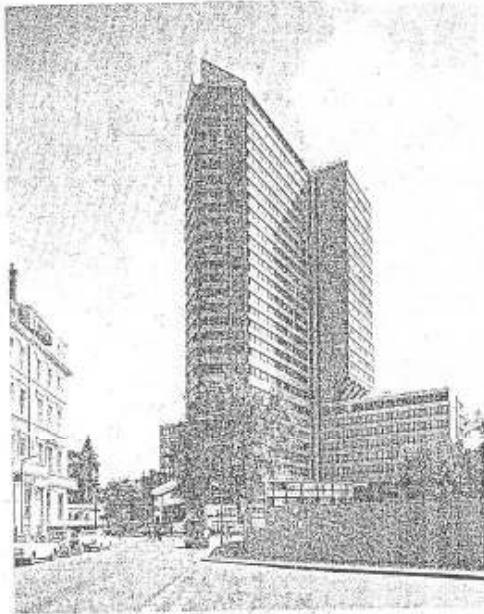
Pruitt-Iggo se construyó de acuerdo con los ideales más progresistas del CIAM (Congreso Internacional de Arquitectos Modernos) y fue premiado por el Instituto Norteamericano de Arquitectos cuando se diseñó en 1957. ~~Estaba conformado por elegantes bloques laminares de setecientos pisos con racionales escaleras elevadas que no tenían el peligro de los coches, pero al del crimen, como más tarde se vio: así espacio y zonas verdes como Le Corbusier los determinaba, los trasplantes esenciales del urbanismo en vez de las calles convencionales, los jardines y los espacios semiprivados que Al Mies diseñó. El tráfico rodado estaba separado del peatonal. La zona de juegos y los servicios locales, como lavanderías, guarderías y centros de chismorreos, eran sustitutos racionales de los modelos tradicionales. Su estilo, purista, metáfora del hospital saludable y limpio, tenía además la intención de infundir,~~



3. MINORU YAMASAKI, Viviendas Pruitt-Iggo, St. Louis, 1952-1955. Varios bloques laminares de este proyecto fueron dinamitados en 1972 después de haber sido continuo objeto del vandalismo. El porcentaje de crimen era mayor que en otras urbanizaciones, y Oscar Newman atribuyó esto, en su libro *Defensible Space*, a largos y anónimos pasillos y a la falta de espacios semiprivados controlados. Otro factor es que se diseñó en un lenguaje purista que no concordaba con los códigos arquitectónicos de los habitantes.



4. PRUITT-IGGO EN RUINAS. Al igual que el Muro de Berlín y el derrumbamiento en 1988 de los altos bloques de Ronan Point, en Inglaterra, estas ruinas se han convertido en un importante símbolo arquitectónico. Deberían conservarse como advertencia. En realidad, algunos negros han conseguido formar una comunidad en algunos de los restantes bloques habitables. lo que es otro símbolo, a su manera, de que también los acontecimientos y la ideología, y no sólo la arquitectura, determinan el éxito del medio ambiente.



5. RICHARD SEIFERT, *Hotel Penta*, Londres, 1972. El Gobierno inglés subvencionó este tipo de hoteles a finales de los años sesenta para resolver los problemas del auge del turismo. Unos veinte de ellos, con unas 500 habitaciones cada uno, surgieron en la carretera del aeropuerto. Por fuera son de un Estilo Internacional un tanto rígido y por dentro de un Lapidus Sucédáneo (R. Seifert & Partners).



6. HOTEL PENTA, interior entonado en el estilo Vassarely-aeropuerto-sala de espera. La ironía de que los mismos interiores podían encontrarse en el lugar de origen del turista, no se les ha escapado a muchos críticos. Pero esta tradición continúa prosperando.

por medio del buen ejemplo, las correspondientes virtudes en sus habitantes. La bondad de la forma haría bueno el contenido, o por lo menos haría que se portase bien; la planificación inteligente de un espacio abstracto promocionaría un comportamiento sano.

Estas ideas tan simplistas, tomadas de las doctrinas filosóficas del racionalismo, conductismo y pragmatismo, demostraron ser tan irracionales como las doctrinas mismas. La Arquitectura Moderna, como hija de la Ilustración, era heredera de sus ingenuidades congénitas, ingenuidades demasiado grandes e imponentes como para ser refutadas en un libro que trata meramente de construcción. La primera parte la dedicaré a esto, a la muerte de una rama pequeña de un árbol grande y podrido, aunque para ser justos deberíamos señalar que la Arquitectura Moderna es un vástago de la pintura moderna o, mejor dicho, de los movimientos modernos de todas las artes. Al igual que la escolarización racional, la sanidad racional y el diseño racional de bragas de mujer, dichos movimientos poseen todos los errores de una edad que intenta reinventarse totalmente a sí misma sobre una base racional. Estas deficiencias son ahora bien conocidas gracias a los escritos de Ivan Illich, Jacques Ellul, E. F. Schumacher, Michael Oakeshott y Hannah Arendt, por lo que no profundizaremos sobre el concepto erróneo del racionalismo. Por lo que a mis intenciones se refiere las doy por asumidas. En vez de hacer un profundo y extenso ataque a la Arquitectura Moderna, demostrando cómo sus males están muy relacionados con las imperantes filosofías de la edad moderna, intentaré hacer una caricatura, una polémica. La virtud de este género (además de su vicio) es que da licoria para saltarse las grandes generalidades con cierta tranquilidad y placer, olvidando todas las excepciones y sutilezas de la discusión. La caricatura, por supuesto, no es toda la verdad. Los dibujos de Daumier no mostraban fielmente cómo era la pobreza del siglo XIX, sino que daban una visión muy selectiva de algunas de las verdades. Pasamos, pues, por la desolación de la Arquitectura Moderna y por la destrucción de nuestras ciudades con una cierta ligereza, como haría un turista marciano en una excursión terrestre, visitando restos arqueológicos con sublime desinterés, divertido por los tristes pero instructivos errores de una civilización arquitectónica pasada. Después de todo, si ya está muerto, disfrutemos picoteando un poco el cadáver.

Crisis en la arquitectura

Con este título escribió Malcolm MacEwen en 1974 un libro que resumía el punto de vista inglés sobre lo que pasaba en el Movimiento Moderno (capitalizándolo, como todas las religiones del mundo) y qué debíamos hacer para solucionarlo. Su resumen era magistral, pero sus soluciones completamente equivocadas: el remedio era rehacer un pequeño cuerpo institucional, el Real Instituto de Arquitectos Británicos, cambiando un estilo por aquí y un corazón por allá, como si este tipo de cosas pudieran hacer desaparecer las múltiples causas de la crisis. No obstante, haré uso de su eficaz análisis, aunque no de sus soluciones, tomando como ejemplo un tipo de construcción dentro de la Arquitectura Moderna típicamente grotesco: los hoteles modernos.

El nuevo Hotel Penta, en Londres, tiene 914 habitaciones, que es casi nueve veces más que el hotel medio de hace cincuenta años, y está entonado (una palabra de decoradores) entre el Estilo Internacional y una moda que podría llamarse Vassarely-aeropuerto-sala de espera-moderno. Hay unos veinte leviantes de éstos en la carretera del aeropuerto de Londres (en el oficio se conoce con el nombre de «Hotelandia») que destrozan la escala y la vida ciudadana con una violencia sólo comparable a la de un ejército invasor, cosa por otra parte a la que se asemejan mucho las manadas de turistas.

Estos recién creados batallones, detentando nobles y pomposos nombres, incluyen el Churchill (con 500 habitaciones, llamado así por sir Winston, está entonado en el estilo

7. F
val c
haat
rápic
bien
en e
Los
már
pant
acor
do s

8.
gr
m
es
Si

biar una combinación de algunas de ellas. Por ejemplo, si una gran oficina de arquitectura se dividiera en pequeños equipos, con cierto control financiero y de diseño, y se les relacionara con el que en último término va a utilizar el edificio, quizá fuera bastante. ¿Quién sabe? Los experimentos deben intentarse con diferentes variantes. Todo lo que pueda decirse hasta ahora es que la situación tiene causas sistemáticas que deben variarse estructuralmente si se quieren conseguir cambios profundos. Ahondaré en sólo dos causas de esta crisis: la escasez en que el Movimiento Moderno ha empobrecido el lenguaje arquitectónico a nivel de forma y el empobrecimiento que ha sufrido el mismo a nivel de contenido, es decir, de los objetivos sociales para los cuales en realidad construye.

Forma univalente

Para designar el aspecto general de una arquitectura que se creó alrededor de uno (o varios) valores simplificados, utilizaré el término de univalencia. No hay duda, si hablamos en términos de expresión, de que la arquitectura de Mies van der Rohe y de sus seguidores es el sistema formal más univalente que tenemos, porque utiliza pocas materiales y ornamente la geometría del ángulo recto. Paradójicamente, este contenido podría ser justificado como racional (cuando no era económico) y como universal (cuando sólo cumplía unas cuantas funciones). Esta caja de vidrio y acero se ha convertido en la forma arquitectónica más utilizada y en todo el mundo es sinónimo de edificio de oficinas.

No obstante, en manos de Mies y sus discípulos, este estredo sistema se ha fetichizado hasta el punto que domina todos los demás intereses (de la misma manera que unas botas de piel abruman al fetichista del calzado impidiéndole emprender asuntos de más envergadura). (Son los perfiles I y las grandes superficies de vidrio apropiadas para la vivienda? Es una pregunta que Mies desearía por irrelevante. Todo lo referente a lo idóneo, al decorum, que todos los arquitectos desde Vitruvio a Lutyns discutieron, queda ahora anticuado gracias a la gramática universal de Mies y al desprecio hacia el lugar y la función. (Consideraba la función como efímera o al menos tan provisional que no tenía ninguna importancia.)

Su primer uso clásico del muro cortina fue en una vivienda, no en una oficina, y es obvio que no era por razones funcionales o de comunicación, sino porque estaba obsesionado en perfeccionar ciertos problemas formales. Mies se concentró en la proporción entre el panel y el perfil I, el resalte de éste, la superficie de vidrio, las columnas portantes y las líneas de articulación. Guardaba detalles a escala natural de esos elementos cerca de su mesa de dibujo para no perder de vista a sus seres queridos.

Por todo ello no llegó nunca a formularse la siguiente pregunta: ¿Qué pasaría si la vivienda se pareciera a las oficinas, o si las dos funciones no pudieran distinguirse? Obviamente se saldaría el problema limpiamente disminuyendo su importancia, llegando a un compromiso entre ambas funciones e igualándolas: trabajar y vivir serían intercambiables al nivel más banal y literal, pero articulables en un plano más alto y en lo metafórico. La armonía psíquica de estas dos actividades diferentes quedaría sin explorar, como algo accidental; en una palabra, quedaría truncada.

Otra obra maestra del Movimiento Moderno, el Centro Cívico de Chicago, diseñado por un seguidor de Mies, también plantea estas confusiones de comunicación. Los largos tramos horizontales y el acero oscuro «cor-ten» expresan «edificio de oficinas», «poder», «pureza», y la variación en superficie expresa «equipo mecánico»; pero estos significados tan primitivos (y a menudo erróneos) no nos llevan muy lejos. Al nivel más literal el edificio no nos comunica su importante función cívica ni, lo que es aún más importante, el significado social y psicológico le un empeño edificatorio tan significativo como es un lugar de reunión para los ciudadanos de Chicago. ¿Cómo puede llegar un arquitecto a justificar un edificio tan



17. C. F. MURPHEY, Centro Cívico de Chicago, 1964. Realizada en los términos del muro cortina de Mies, esta solución enfatiza la línea horizontal, utilizando grandes luces y sutiles verticales de acero marrón oxidado. A no ser por la escultura de Picasso que hay fuera, uno no podría reconocer la importancia cívica de este edificio, ni las diversas funciones políticas que tienen lugar en su interior (Hedrich-Blessing).

inarticulado? La respuesta está en términos de una ideología que celebra el método por encima de todo, un método que sólo es capaz de simbolizar los cambios en la tecnología y en los materiales de construcción. El Movimiento Moderno fetichizó los medios de producción, y Mies, en uno de esos raros, crípticos aforismos que por demasiado graciosos (por no llamarlos delirantes) no se dejan pasar, dio expresión a este fetichismo.

Veo en la industrialización el problema central de la construcción de nuestro tiempo. Si tenemos éxito en llevar a cabo esta industrialización, los problemas sociales, económicos, técnicos y artísticos se verán resueltos fácilmente (1924).¹

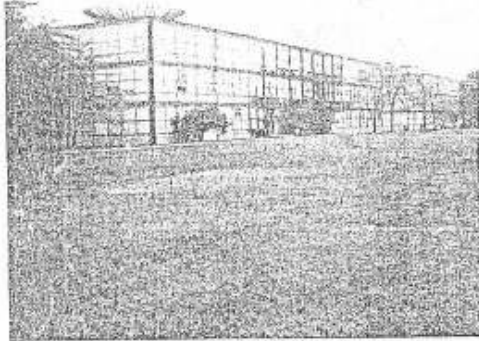
¿Y qué pasa con los problemas teológicos y con los gastronómicos? La extraña confusión a que puede llevar esto la muestra el mismo Mies en el campus del Instituto de Tecnología de Illinois en Chicago, que es una colección suficientemente grande de variadas funciones como para que podamos considerarlo un microcosmos de su mundo surrealista.

Básicamente, ha utilizado su gramática universal de perfiles I de acero junto con un relleno de ladrillo beige y vidrio para hablar de todas las funciones importantes: vivienda, centros de reunión, aulas, «sindicato» estudiantil, tiendas, capilla, etc. Si estudiamos estos edificios uno por uno podemos ver lo contenido de su lenguaje, tanto literal como metafóricamente.

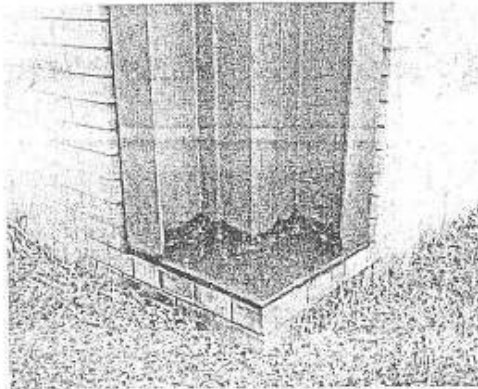
Una forma rectangular característica podría interpretarse como un bloque de enseñanza donde los estudiantes producen ideas en serie como en una cadena de producción; porque la metáfora de fábrica sugiere esta interpretación. El único signo reconocible en todo el edificio que nos sugiere que los estu-

ueva York, a perfiles I y a las esquinas cortinas nicas pre a escala es proporcio de la fa de todo óbricas.

111

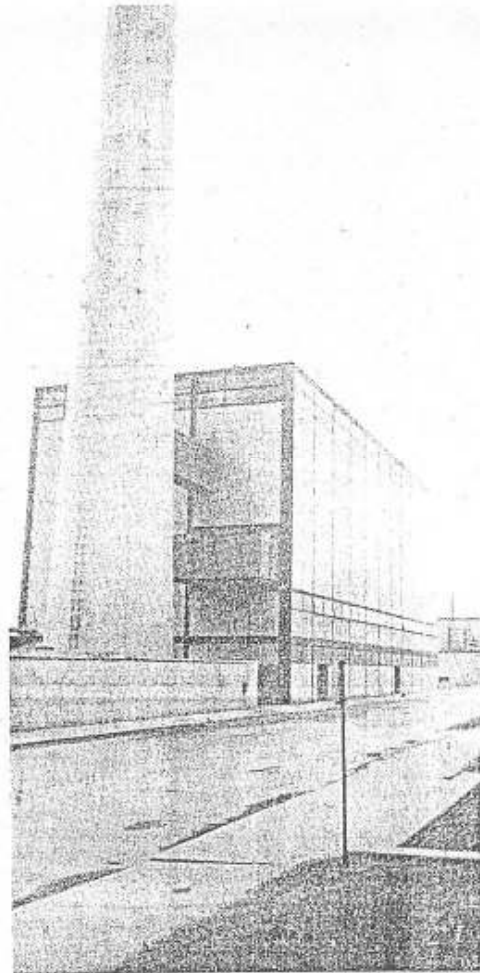


18. MIES VAN DER ROHE, *Edificio Siegel, IIT, Chicago, 1947*. ¿Es esto un laboratorio de investigación astronómica? El campus entero está hecho en la estética universal del acero, del vidrio y del ladrillo beige, a excepción del edificio más importante (Véase 22).



19. LA INFAME ESQUINA IIT del edificio anterior. Para Leslie Martin la esquina era visualmente un punto y aparte, y Llewellyn-Davies decía que parecía sinfinito por el retranqueo conseguido con dos perfiles L y el perfil L. En esta golemica, en cambio, se omitió el hecho de que todo el edificio significaba fábricas, cuando era para la enseñanza, por ese fetichismo por los detalles y por los significados esotéricos.

diantes son astrofísicos en potencia, es la antena de la parte superior; pero por supuesto Mies no puede reivindicar los méritos de esta pizca de literalismo. Fue otra persona la que le añadió, destruyendo así la pureza de su expresión fundamental. Un mérito que sí puede reivindicar, y que ha dado lugar a un gran debate arquitectónico (un debate entre dos decanos ingleses, sir Leslie Martin y lord Llewellyn-Davies), es su solución al problema de la esquina. Estos dos escolásticos disputaron con precisión e inconsecuencia medievales si la esquina simbolizaba sinfinito o límites, como si de una pilastra renacentista se tratara. El hecho de que pudiera simbolizar ambas cosas o ninguna de ellas, dependiendo del código del especta-

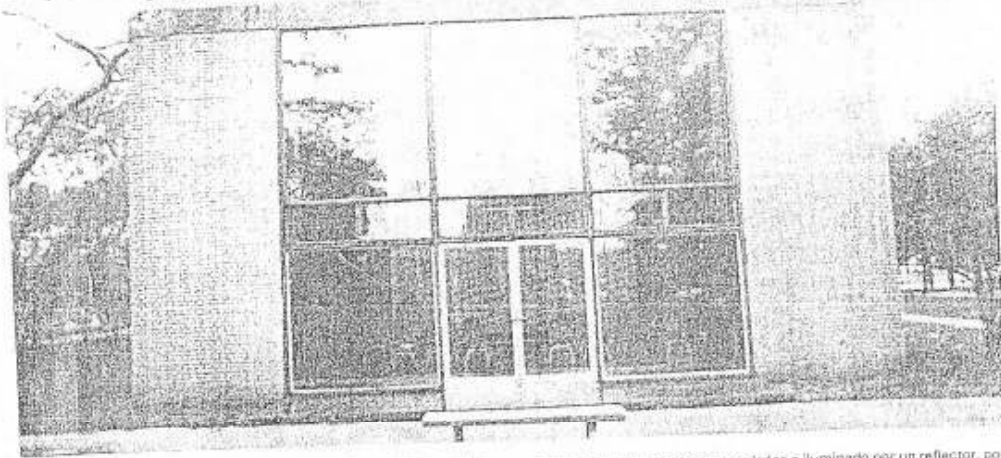


20. MIES VAN DER ROHE, *Catedral IIT/Sala de Calderas, Chicago, 1947*. Forma tradicional de basilica con una nave central y dos naves laterales. Tiene vidrieras en la parte alta, un intercolumnio constante y un campanario, por si necesitara demostrar que es una catedral.

Res: o p m adis

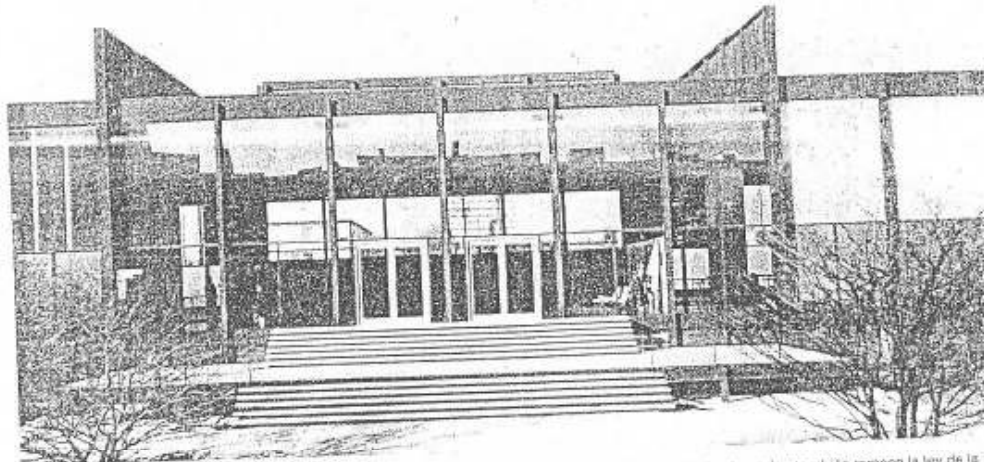
dor, o el hecho de que cuestiones más importantes de su simbolismo, como el concepto fábrica y la confusión semántica, estaban en juego, hizo que tales preguntas nunca surgieran.

No lejos de esta disputada esquina hay otro acertijo arquitectónico, diseñado en el universal lenguaje de confusión de Mies. Aquí podemos ver todo tipo de apuntes convencionales que echan a perder el juego, como son una forma rectangular de catedral y una estructura de nave central con dos naves laterales expresadas en la fachada este. La naturaleza religiosa de este edificio se ve acentuada por el intercolumnio constante de sus pilares, y si bien es cierto que no hay arcos apuntados, sí que hay vidrieras en las partes altas, tanto de la nave central



21. MIES VAN DER ROHE. Sala de Calderas (Iglesia). Una estíptica caja colocada entre edificios elevados, con el mismo lenguaje ver-

náculo que ellas. Vacio por tres lados e iluminado por un reflector, por fuerza debe ser la sala de calderas.



22. MIES VAN DER ROHE. IIT. Templo del Presidente/Escuela de Arquitectura, Chicago, 1962. El negro templo pende milagrosamente de un triden gigante de vigas celosía y de un orden menor de vigas an-

1. Los blancos escalones horizontales también rompen la ley de la gravedad. El edificio ocupa un punto central en el campus, como corresponde a la casa del Presidente (John Winter).

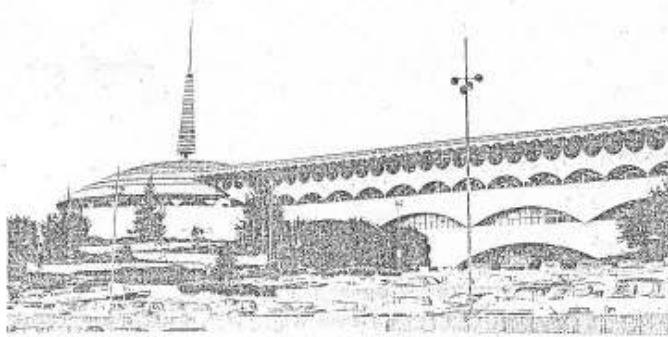
como de las laterales. Finalmente, para confirmar nuestra lectura de que ésta es la catedral del campus, vemos el campanario de ladrillo, la torre que domina la basílica.

21. En realidad, es la sala de calderas. Tal solocismo es de un ingenio tan sorprendente que no puede apreciarse en su totalidad hasta que vemos la verdadera capilla, que parece una sala de calderas. Es una caja sin pretensiones, construida con materiales industriales, siniestramente intercalada entre bloques de dormitorios y con un reflector anexo, signos todos ellos que piden ser leídos como de utilidad próxima.

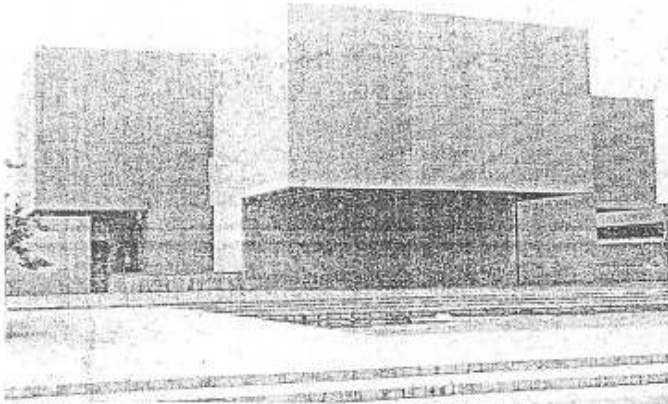
Finalmente, llegamos al área central, la posición más importante del campus, donde hay un templo construido con

materiales homogéneos, lo que la destaca de entre las fábricas. Este templo está elevado sobre un plinto, tiene un perfil magnífico con órdenes mayores y menores, y una suntuosa escalinata de láminas de mármol blanco que flotan milagrosamente en el espacio, como si el dios local hubiera finalmente ejercido su magia. Debe ser la casa del presidente o, por lo menos, la Administración. En realidad es donde trabajan los arquitectos. ¿Qué iba a ser si no?

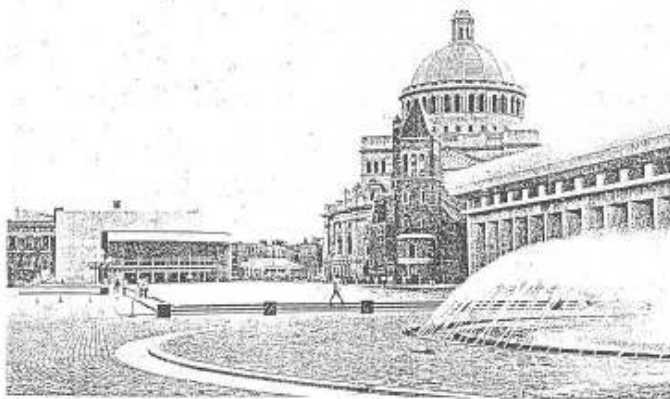
O sea que la fábrica es un aula, la catedral una sala de calderas, la sala de calderas una capilla y el templo del presidente la Escuela de Arquitectura. Con esto Mies nos viene a decir que la sala de calderas es más importante que la capilla y



23. FRANK LLOYD WRIGHT, *Centro Cívico de Marin County*, San Rafael (California), 1959-1964. Gran Port de Gari hecho de cartón, oro y frutales dorados, coronado con un minarete azteca, con espacios internos como boleterías y con un tejado de opalina azul celeste con semicírculos en forma de recortes de galleta. Una excelente pieza de kitsch moderno, desafortunadamente no intencionado.



24. I. M. PEI, *Museo Everson*, Syracuse (Nueva York), 1968. Escasamente comunicativo como museo. Podría ser un almacén, cuatro teatros o una iglesia, aunque hay que reconocer que la caja vacía con formas raras se convirtió en el signo de los museos de Norteamérica hacia 1975. Enfatizando la consistencia cultural por encima de los demás valores, la obra de Pei se convierte en surrealista y de reducida significación.



25. I. M. PEI, *Centro de la Iglesia Científico-Cristiana*, Boston, 1973. Un Le Corbusier de bordes duros; en realidad un Chandigarh hecho con hormigón de predicción. Desde una vista aérea se puede apreciar el hecho de que este centro está colocado como un faro gigante que culmina, muy apropiadamente, en un fuente. Ladoux diseñó un edificio con la planta en forma de falda para un burdel, pero aquí no hay ninguna indicación de que así intenta comunicar un mensaje determinado.

los arquitectos, como dioses paganos, reinan sobre todo el conjunto. Estas proposiciones no eran por supuesto la intención de Mies, pero su compromiso con los valores formales reductivos, inadvertidamente le traiciona.

Formalistas univalentes y simbolistas fortuitos

Si creemos que Mies es un caso especial, o de características de alguna manera poco comunes entre los arquitectos modernos en general, veamos ejemplos similares que tienen su origen precisamente entre los que reaccionan contra este particular lenguaje. Tanto la reacción formalista en Norteamérica como la crítica del Team X en Europa, se volvieron en los años sesenta contra el planteamiento de Mies.

23 La última obra de Frank Lloyd Wright, el Centro Cívico de Madison County, es un producto característico de la arquitectura formalista. El edificio está basado en la continua repetición (y transformación) de varios modelos de inciertas armonías entre el azul pálido y doradas chuchonías que recuerdan un ambiente de Helena Rubenstein. Los arcos superpuestos pueden aso-

ciarse con un acueducto romano. Estos desmienten su función de compresión y cuelgan, con sus contoneos dorados, en tensión. Algo también dorado, entre minarete y pilar totémico con connotaciones aztecas y mayas, corona este centro ciudadano (al que sólo le falta la ciudad). En su defensa uno puede aplaudir su imagen apremiante y surrealista, que se justifica sólo en términos de su extravagancia kitsch, pero no mucho más. Al igual que el Centro Cívico de Chicago ya mencionado, no nos dice nada muy profundo acerca del papel del Gobierno, ¿escapismo? o de la relación de los ciudadanos con él.

Si miramos las obras de los más importantes arquitectos norteamericanos, como Iona Mieg Pei, Ulrich Franzen, Philip Johnson o Skidmore, Owings y Merrill, vemos la misma significación desigual, siempre con una forma sorprendente, con una imagen reducida pero potente y con significados no intencionados. Por ejemplo, el museo de Gordon Bunshaft para la colección Hirschhorn, la única colección de arte moderno en el Mall de Washington, tiene una potente forma cilíndrica de mampostería blanca. Esta forma tan simple, que en su esencia

26. SKIDMORE, OWINGS y MERRILL, diseñador Bunshaft, Biblioteca Bieneke, Universidad de Yale, 1964. Este pomposo templo es extraordinario por la noche cuando la luz parpadea a través del mármol transparente: los paneles parecen aparatos de televisión apilados que de repente se han puesto a destellar (US Information Service).

