

Y por un viejo. Y cuando el viejo sube las escaleras con el niño y llega al rellano, allí debe haber una ventana, a ser posible una ventana con asientos y, mejor aún, un estante con libros. Así, mientras sube, dice al niño: «¿Sabes? Siempre deséate leer este libro».

El tejado, el entablamento, el techo, son en realidad elementos y merecen, naturalmente, ser tratados como tales. Pero hay una gran tendencia a recurrir, claro está, a *Graphic Standards*, donde encontrarán todo lo que quieren saber. Les dirá todo. Les dirá qué tipo de escalera puede ir bien, pero no les dirá nunca cómo deben sentirlo ustedes, en calidad de arquitectos.

La sensibilidad queda perfectamente ejemplificada en Gertrude Jekill, que era una famosa arquitecta paisajista y que hizo muchos jardines para Lutyens, en Inglaterra. Para explicar la sensibilidad en la creación de sus jardines, contaba que, una mañana, subía una escalera en uno de ellos. Un niño que conocía estaba bajando la escalera a la carrera mientras ella subía, y Jekill le dijo: «Johnny, ¡qué pronto te has levantado!». Pero él le contestó: «Oh, señorita Jekill, yo creía que era invisible».

6

A propósito de los «órdenes»: el orden del movimiento, el orden de la luz, el orden del viento, del agua, de todo lo que nos rodea... Recibir un encargo que no podía cumplirse: construir una ciudad que, pudiera alojar eventualmente

a 500.000 habitantes; era la capital del estado de Gujerat, en la India, y debía llamarse Ghand Nagar. El río Sevamarri, salvo en la época de las monzones, cuando los torrentes barren su lecho hasta el mar, está seco. Había ideado unos puentes que salvaban el lecho del río; su función principal era pasar de una orilla a otra, pero al mismo tiempo podían recoger y conservar el agua que cae en la temporada de los monzones; pura agua de lluvia que se desperdiciaba. De allí partirían los acueductos, que habrían llegado a los distintos puntos de la futura ciudad, como la central de bomberos, las comisarías de policía, el centro de mantenimiento, la central de aire acondicionado y, naturalmente, los depósitos de agua. Los árboles de mango, que son sagrados, se quedarían allí donde estaban, constituyendo un punto de partida para los barrios residenciales. Las calles estaban orientadas en la dirección del viento. Las restantes instalaciones de utilidad pública seguían las líneas del agua. Así las características «naturales», en particular las instalaciones hidráulicas (el agua significa muchísimo para una ciudad india) resultaban ser la base del proyecto. Aguas arriba, no había otra teoría de carácter físico sino los «órdenes», que serían los puntos de partida. Sin embargo, yo buscaba también la manera de introducir lo que considero un punto de partida bastante más importante, es decir, los servicios sociales. Los incommensurables servicios sociales, que deben ser coherentes con la urgencia en nosotros del *ser-expresar*.

EL INTERIOR DEL TIEMPO

Aldo Van Eyck

El holandés Aldo Van Eyck es uno de los arquitectos europeos que ha tenido una mayor influencia en la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX.

Tal como muestra este texto, su interés por llegar a la raíz de la arquitectura, a las formas arquitectónicas y a los valores permanentes, le llevó a estudiar directamente las viviendas y poblados de culturas primitivas africanas.

Aldo Van Eyck fue durante años director de la revista holandesa Forum, desde la que él y otros autores próximos, como Joseph Rykwert, fueron publicando sus investigaciones.

Aldo Van Eyck (1918). El artículo «L'interieur du temps» fue publicado en 1969 en Gran Bretaña en el libro colectivo Meaning in Architecture, The contributors and design year book limited, y fue traducido en la antología Le sens de la ville. Paris, 1972. Los otros autores fueron F. Chogy, R. Banham, G. Baird, K. Frampton, J. Rykwert y N. Silver.

En la medida en que el pasado se reúne en el presente, y en que el conjunto de experiencia así reunida halla cabida en el espíritu, el presente adquiere su profundidad temporal perdiendo la acidez y el filo de navaja de su inmediatez. Es entonces cuando se podrá decir que el tiempo se interioriza o se vuelve transparente.

Me parece que pasado, presente y futuro deben actuar en el espíritu y formar un *continuum*. Sin esta continuidad, los artefactos que producimos no podrán ensamblarse (hallar una perspectiva). En todo caso, este punto de vista justifica la atención que concedo a las opiniones divergentes y a menudo aparentemente incompatibles que se han podido formar del espacio, así como a las soluciones particulares (incluso accidentales) halladas a través del tiempo en diferentes partes del mundo: de algún modo es su validez última lo que se cuestiona. Ha llegado el momento de reconstruirlas, de reunir una significación antropológica fundamental que está dispersa entre ellas.

El hombre, al fin y al cabo, ha sabido hacer su morada en este mundo desde hace miles de años. Durante todo ese tiempo su inteligencia natural no ha aumentado ni disminuido. Es evidente que esta inmensa experiencia del entorno sólo podrá ser recogida en el presente si hacemos «precipitar» todo el pasado: el conjunto del esfuerzo humano. Esto no significa dar muestras de una estrecha indulgencia ni de querer dar marcha atrás; se trata simplemente de ser conscientes de todo lo que «existente» en el presente —de lo que ha llegado para encontrar sitio aquí: es decir, la proyección del pasado hacia el futuro *vía* el presente que se crea—. Anna antes, Livia hoy, Plurabelle mañana (¿y quién sabe si Anna Livia Plurabelle no preside los destinos de la arquitectura!).

Éste, a mi parecer, es el único antídoto contra el historicismo, el modernismo y el utopismo sentimentales, del mismo modo que lo es contra un racionalismo, un funcionalismo y un regionalismo demasiado chatos. En resumen, un antídoto contra todos los males a la vez.

Cada cultura constituye un caso particular. Sin duda éste es un motivo suficiente para asombrarse; asombro cada vez renovado. Buscar en culturas diferentes los datos históricos o antropológicos que permitan confirmar una misma idea preconcebida no puede ser más que arbitrariedad. De lo que aquí se trata no es de saber si es posible aventurarse intelectualmente en un mundo cultural extraño o si es realmente posible cercar la naturaleza de esos mundos: sólo quiero subrayar que cada caso es totalmente *particular* y no puede comprenderse más que según sus *propios* criterios. En lo sucesivo debería sernos posible reconocer (sin lo cual no entenderíamos nada en absoluto) la validez intrínseca —y al mismo tiempo, la justificación— de todos los sistemas culturales, en cualquier lugar, en cualquier época.

La civilización occidental se complace en considerar que es la civilización sin más (con todo lo que ello representa) y que todo lo que no se le parece es una «desviación», menos «avanzada», «primitiva», o como mínimo no tiene más que un interés exótico, para apreciar desde lejos. Sin embargo, la civilización occidental —¡qué altivez!— no es más que un caso particular entre una multitud de casos particulares, cada uno de los cuales saca partido a su manera de las posibilidades que le son propias.

En nuestros días, los arquitectos están patológicamente obsesionados por el cambio, considerando que se trata de un hecho al cual uno puede oponerse, o por el contrario perseguir o tolerar, pero que no se puede ignorar.

responsabilidades respecto a la tradición de los estudios tipológicos. Se debe decir también que por ello las deformaciones típicas de toda crítica operativa son perfectamente justificables: en la medida que interpreta en función de elecciones experimentales de proyectación, su instrumentalismo historiográfico se puede dar, *a priori*, por descontado.

Partiendo de experiencias críticas dirigidas a superar los tradicionales obstáculos que se interponen entre la crítica y la intervención concreta, se puede individualizar un terreno intermedio, sobre el cual parece posible un encuentro fructífero entre historia, crítica y proyectación. [...]

No es válido proyectar sobre el pasado parámetros y códigos interpretativos típicos del movimiento moderno. [...] El objetivo de la

historia es recuperar, en la medida que sea posible, las funciones originarias y las ideologías originarias que en su tiempo definieron y delimitaron el papel y el significado de la arquitectura. [...] El historiador tiene, de hecho, la posibilidad de revelar los múltiples significados y las contradicciones que se esconden detrás de la aparente organicidad con que se presenta la arquitectura. [...] El historiador acentúa las contradicciones de la historia y las ofrece crudamente en su realidad a la responsabilidad de quien ha asumido la responsabilidad de crear nuevos mundos formales. [...] Aún hoy estamos obligados a reconocer en la historia no un gran estanque de valores codificados sino una enorme colección de utopías, fracasos y traiciones.

CAPÍTULO 12

LA ARQUITECTURA COMO SISTEMA COMUNICATIVO

En este apartado se recoge una selección de aquellos textos que más han insistido en la complejidad de la arquitectura moderna y en la necesidad de recuperar la capacidad significativa que la transformación de las vanguardias había diluido.

A pesar de que este debate teórico se desarrolló tanto en Europa como en Estados Unidos han sido los autores norteamericanos —Robert Venturi, Robert Stern, Charles Moore, Peter Blake, Philip Johnson, Vincent Scully— junto al británico Colin Rowe los que han realizado las aportaciones más emblemáticas.

De todas las maneras encontramos en Europa textos significativos también en esta dirección de recuperar las capacidades connotativas y comunicativas de la arquitectura moderna. Nos referimos por ejemplo, a los trabajos de María Luisa Scatvini, al libro *Arquitectura como mass media* de Renato de Fusco o a todo el trabajo teorizador de Christian Norberg-Schulz.

Además de los textos de Robert Venturi, Colin Rowe y Charles Jencks, son muchos los autores norteamericanos que con sus escritos abren una brecha de estilo desenfadado, muy crítica con la tradición del Movimiento Moderno, defendiendo posturas más abiertamente creativas y formalistas, más acordes con la evolución de los tiempos. Desde el artículo de Philip Johnson «Las siete muletas de la arquitectura moderna» (1955)¹ hasta el libro de Peter Blake, *Form follows Fiasco* de 1974², o el texto de Charles Moore, *La casa, forma y diseño* (1981)³. La consagración de una posición historicista y nostálgica en el contexto norteamericano, que busca la posibilidad de comunicación en la recuperación del lenguaje clásico, se produce con la exposición y catálogo *The architecture of the Ecole des Beaux-Arts* presentada en 1977 en el omnipresente Museum of Modern Art de Nueva York, bajo la dirección de Arthur Drexler.

En el contexto europeo, el máximo defensor de la desinhibición posmoderna y de la recuperación de la historia ha sido Paolo Portoghesi, autor del libro *Después de la arquitectura moderna* (1980). Gustavo Gili, Barcelona, 1981. De todas formas, la tradición más completa es la que Ernst Gombrich, Rudolf Wittkower y el Warburg Institute han promovido en Gran Bretaña conduciendo a los ensayos críticos de Colin Rowe, Alan Colquhoun y Kenneth Frampton.

¹ Philip Johnson, «The seven crutches of Modern Architecture» en *Peripetia* núm. 3. New Haven, 1955.

² Peter Blake, *Form follows Fiasco*. Atlanta Monthly Press. Boston-Toronto, 1974.

³ Charles Moore, Gerard Allen y Donlynn Lyndon, *La casa: forma y diseño*. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN LA ARQUITECTURA

Robert Venturi

Se trata del texto más influyente de Robert Venturi, que junto al de Aldo Rossi habrían aportado los dos tratados teóricos más relevantes de las últimas décadas.

El libro de Robert Venturi explora, paso a paso, toda una serie de temas que enfatizan las complejidades y contradicciones de la mejor arquitectura de la historia: la ambigüedad y la dualidad, la capacidad de algunos elementos arquitectónicos para expresar varios significados a la vez, la capacidad de los espacios y elementos para tener dobles funciones, el establecimiento de un orden compositivo y a la vez su transgresión, el uso de convenciones de manera no convencional, las suaves contradicciones adaptadas y las impactantes contradicciones yuxtapuestas a base de superposiciones e inflexiones, una relación no lineal entre el exterior y el interior mediante tienen muchas cornisas que son umbrales, ventanas que se transforman en arcos». Siempre, sin embargo, toda esta complejidad debe resolverse en el compromiso con el difícil conjunto. Las tensiones, discontinuidades, fragmentos, yuxtaposiciones, dualidades e inflexiones se han de integrar en una difícil unidad inclusiva.

Los fragmentos que se recogen en la antología son los más emblemáticos del texto —como «un suave manifiesto en favor de una arquitectura equívoca», en el que se presentan los conceptos y dicotomías claves dentro de los que se mueve Robert Venturi. O aquellos fragmentos que más claramente muestran las influencias más fuertes recibidas por Robert Venturi: los períodos manieristas y barrocos de la arquitectura, el pop art y el vernacular comercial, Louis Kahn, la idea de tradición de T. S. Eliot y los escritos de August Heckscher sobre la idea de felicidad pública en los Estados Unidos y de William Empson sobre los diversos tipos de ambigüedad.

Robert Venturi (1925), Complexity and Contradiction in Architecture, Museum of Modern Art, Nueva York, 1966. Traducción al castellano, Complejidad y contradicción en arquitectura. Gustavo Gili, Barcelona, 1972.

Nos hemos referido a los libros de August Heckscher, The public happiness, Atheneum Publishers, Nueva York, 1962 y de William Empson, Seven types of ambiguity, Meridian Books Inc. Nueva York, 1955.

Como arquitecto trato de guiarme no por la costumbre sino por una toma de conciencia del pasado racionalmente considerado como precedente. Las comparaciones históricas que he escogido forman parte de una tradición continua pertinente a lo que trato. Cuando Eliot escribe sobre la tradición, sus comentarios son igualmente pertinentes para la arquitectura, a pesar de los cambios obvios más profundos que se han producido en los métodos arquitectónicos debidos a las innovaciones de la técnica. En la literatura inglesa Eliot dice, «nosotros raras veces hablamos de tradición... Raras veces aparece esta palabra si no es en un sentido de censura. Y si alguna vez la hallamos en un sentido vagamente favorable, da a entender que se trata de una agradable reconstrucción arqueológica... Sin embargo, si la única forma de tradición, de transmisión del pasado, consiste en seguir los caminos de la generación precedente con una adhesión tímida o ciega a sus éxitos, la "tradición" no se debería ciertamente apoyar... la tradición tiene un significado mucho más amplio. La tradición no puede heredarse, sólo puede obtenerse mediante un gran esfuerzo. Duplica, en primer lugar, el sentido histórico, que podemos decir es indispensable para cualquiera que quiera continuar siendo poeta después de los veinticinco años; y el sentido histórico implica percepción, no

solamente del pasado como pasado, sino del pasado como presente; el sentido histórico obliga a un hombre a escribir no solamente con su generación en la sangre, sino con el sentido de toda la literatura europea... tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, es un sentido tanto de lo no temporal como de lo temporal, es lo que hace a un escritor tradicional, y al mismo tiempo, de su propia contemporaneidad... Ningún poeta, ningún artista de cualquier clase, tiene aisladamente un complejo significado. Yo estoy de acuerdo con Eliot y rechazo la obsesión de los arquitectos modernos que, según palabras de Aldo Van Eyck, han estado machacando continuamente lo que es diferente en nuestra época hasta tal punto, que han llegado a olvidar lo que no es diferente, lo que es esencialmente igual.

Los ejemplos elegidos reflejan mi inclinación hacia ciertas épocas: Manierismo, Barroco y Rococó especialmente. Como dice Henry Russell Hitchcock, «siempre existe una auténtica necesidad de re-examinar las obras del pasado. Hay casi siempre un interés genérico por la historia de la arquitectura entre los arquitectos; pero los aspectos o períodos de la historia que en principio merecen la máxima atención pueden ciertamente variar con los cambios de sensibilidad». Como artista escribo francamente acerca de lo que a mí me gusta en arquitectura: la complejidad y la contradicción. Al descubrir lo que nos gusta, lo que nos atrae fácilmente, podemos aprender mucho sobre lo que realmente somos. Louis Kahn se ha referido a «lo que una cosa quiere ser», pero en esta afirmación está implícito lo contrario: lo que el arquitecto quiere que la cosa sea. En la tensión y equilibrio entre estas dos cosas se encuentran muchas de las decisiones de los arquitectos. [...]

Un suave manifiesto en favor de una arquitectura equívoca

Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su

lugar, hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte. En todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido; desde la demostración del Godel de la incomplejidad final de las matemáticas al análisis de la poesía «difícil» de T. S. Eliot y a la definición de las características paradójicas de la pintura de Joseph Albers.

Pero la arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de complejidad, solidez y belleza. Y hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable. La dimensión y escala creciente de la arquitectura en los planeamientos urbanos y regionales aumentan las dificultades. Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiendo tanto la vitalidad como la validez.

Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los «puros», los comprometidos a los «limpios», los distorsionados a los «rectos», los ambiguos a los «articulados», los tergiversados que a la vez son impersonales a los aburridos que a la vez son «interesantes», los convencionales a los «diseñados», los integrantes a los «excluyentes», los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.

Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero «esto y lo otro» a «q esto o lo otro», el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente

al conjunto; su verdad debe estar en su totalidad o en sus implicaciones. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusión. Más no es menos. [...]

La complejidad y la contradicción versus la simplificación o el pintoresquismo

Los arquitectos modernos ortodoxos han admitido la complejidad insuficientemente o inconscientemente. En su intento de romper con la tradición y empezar todo de nuevo idealizaron lo primitivo y elemental a expensas de lo variado y sofisticado. Al participar en un movimiento revolucionario, adhirieron a la novedad de las funciones modernas, ignorando sus complicaciones. En su papel de reformadores, abogaron puritanamente la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y sus yuxtaposiciones. Como precursor del movimiento moderno, Frank Lloyd Wright, que hizo famoso su lema «La verdad contra el Mundo», escribió: «Tuve unas visiones de simplicidad tan amplias y grandes y se me aparecieron unos edificios de tal armonía que... me convencí que cambiarían y profundizarían el pensamiento y la cultura del mundo moderno. Así lo creí». Y Le Corbusier, uno de los fundadores del Purismo, hablaba de las «grandes formas primarias» de las que decía que eran «diferentes... y no tenían ambigüedad». Los arquitectos modernos con pocas excepciones evitan la ambigüedad.

Pero ahora nuestra posición es diferente: «Al mismo tiempo que los problemas aumentan en cantidad, complejidad y dificultad también evolucionan más rápidamente que antes» y requieren una actitud semejante a la que describió August Heckscher: «El paso de una visión de la vida esencialmente simple y ordenada a una visión de la vida compleja e irónica es lo que cada individuo experimenta al llegar a la madurez. Pero ciertas épocas animan este desarrollo; en ellas la perspectiva paradójica o teatral, colorea el escenario intelectual... El racionalismo nació entre la simplicidad y el orden, pero el racionalismo resulta inadecuado en cualquier período de agitación. Entonces el

equilibrio debe crearse en lo opuesto. La paz interior que los hombres ganan debe suponer una tensión entre las contradicciones e incertidumbres... Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad».

Sin embargo, los razonamientos en favor de la simplificación todavía son normales, aunque son más sutiles que los primeros argumentos. Son extensiones de la magnífica paradoja de Mies Van der Rohe, «menos es más». Paul Rudolph ha expuesto claramente las implicaciones del punto de vista de Mies: «Todos los problemas nunca pueden ser resueltos... Verdaderamente es una característica del siglo XX que los arquitectos sean muy selectivos al determinar qué problemas quieren resolver. Por ejemplo, Mies construye edificios bellos sólo porque ignora muchos aspectos de un edificio. Si resolviese más problemas, sus edificios serían mucho menos potentes».

La doctrina «menos es más» deplora la complejidad y justifica la exclusión por razones expresivas. Por supuesto, permite que el arquitecto sea «muy selectivo determinando qué problemas quiere resolver». Pero si el arquitecto debe «confiar en su manera de concebir el universo», tal confianza significa seguramente que el arquitecto determina cómo se resolverán los problemas, pero no qué puede determinar, qué problemas va a resolver. Sólo puede excluir consideraciones importantes con el riesgo de separar la arquitectura de la experiencia de la vida y las necesidades de la sociedad. Si algunos problemas no se pueden resolver, lo puede expresar con una arquitectura inclusiva, en lugar de una exclusiva, en la que cabe el fragmento, la contradicción, la imprecisión y las tensiones que éstas producen. Los maravillosos pabellones de Mies han tenido valiosas implicaciones para la arquitectura, pero su selectividad de contenido y de lenguaje son tanto su limitación como su fuerza. [...]

En *God's Own Jankyard* Peter Blake ha comparado el caso de la calle mayor comercial con el orden de la Universidad de Virginia. Dejando aparte la falta de pertinencia de la comparación, ¿no es casi perfecta la calle mayor? ¿No es casi perfecta la zona comercial de la

Ruta 66? Como he dicho, nuestra pregunta es, ¿qué ligero cambio en el contexto los hará totalmente perfectos? Quizá más rótulos, más contenidos. Las ilustraciones en *God's Own Jankyard* de Times Square y de los bordes de las carreteras se comparan con ilustraciones de pueblos de Nueva Inglaterra y paisajes de Arcadia. Pero las fotos en este libro, que se suponen malas, a menudo son buenas. Las yuxtaposiciones de elementos de mala reputación que parecen caóticos expresan un tipo intrigante de vitalidad y validez y también logran una aproximación inesperada a la unidad.

Es verdad que una interpretación irónica como ésta, es resultado en parte del cambio de escala implícito en la forma fotográfica y del cambio de contexto en los marcos de las fotografías. Pero en algunas de estas composiciones hay un sentido intrínseco de unidad que es casi inmediato. La unidad evidente y fácil no deriva del nexo dominante o del orden regulador de las composiciones más simples y menos contradictorias, sino que deriva de un orden complejo e ilusorio propio del difícil conjunto. La composición tensa es la que contiene

relaciones contrapuestas, combinaciones iguales, fragmentos inflexionados, y la que acepta las dualidades. Es la unidad la que «mantiene, pero sólo mantiene, un control sobre los elementos en conflicto que la componen. El caos está muy cerca; es su cercanía, no su evasión lo que da... fuerza». En el edificio o en el paisaje urbano válidamente complejo, la vista no quiere ser fácil o rápidamente satisfecha en su búsqueda de la unidad en el conjunto.

Algunas de las vivas lecciones del Pop Art, que envuelven contradicciones de escala y contexto, deberían despertar a los arquitectos de los sueños peripuestos de orden puro que, desafortunadamente, se imponen en las fáciles unidades Gestalt de los proyectos de renovación urbana del «establishment» de la arquitectura moderna, pero afortunadamente son realmente imposibles de conseguir. Y quizá podamos perfilar el paisaje cotidiano, vulgar y menospreciado, el orden complejo y contradictorio que sea válido y vital para nuestra arquitectura considerada como un conjunto urbanístico.

GANSADAS Y DECORACIÓN. EL EDIFICIO ANUNCIO

Denise Scott Brown y Robert Venturi

Si bien Venturi habla de espacio en su primer libro, en los artículos y recopilaciones de escritos que publica a finales de los años sesenta y a lo largo de los setenta, Venturi abandona la preocupación por el espacio interior y pasa a defender una arquitectura estenográfica y de fachadas. El valor comunicativo y significativo del edificio se concentra única y exclusivamente en la fachada, tal como se expresa en los rótulos de anuncios de Las Vegas o de las grandes ciudades contemporáneas.

Este breve escrito es, posiblemente, el más explicativo de este cambio de visión. Robert Venturi demuestra cómo es eminentemente un arquitecto empírico y autocrítico, capaz de ir evolucionando sin estancarse en posiciones adquiridas.

La propuesta se concreta en la idea del edificio anuncio o del tinglado decorado («decorated shed»). En definitiva, se trata de separar radicalmente lo que es el espacio —un tinglado pensado para que funcione y sea construido de manera económica— y la fachada —aquello que establece la comunicación— convertida en un gran rótulo comercial.

CIUDAD-COLLAGE

Colin Rowe y Fred Koetter

Colin Rowe ha sido uno de los teóricos más influyentes a partir de los años cincuenta, con un método a la vez crítico conceptualmente y enormemente sugerente en las comparaciones gráficas. Sus artículos han sido recogidos en diversas antologías, siempre con una gran influencia sobre todo en los arquitectos británicos que empezaron a trabajar en los años cincuenta como James Stirling o el matrimonio Smithson.

Su artículo «Las matemáticas de la villa ideal» es el paradigma de su método basado en un atrevido método de análisis gráfico comparativo que le aproxima a Rudolph Wittkover.

El libro Ciudad collage tuvo una enorme importancia porque sintetizaba muchísimos de los conceptos en discusión a lo largo de los años setenta: la necesidad de aproximar el mundo de los especialistas al mundo de los usuarios, la necesaria revisión de la urbanística racionalista, la aplicación de un desdibujado método de collage de tipologías y formas arquitectónicas.

Colin Rowe y Fred Koetter: Collage City, the MIT Press, Cambridge (Mass.) y Londres (Inglaterra), 1978. Versión castellana en Ciudad-collage. Gustavo Gili. Barcelona, 1981.

El hombre tiene un prejuicio contra sí mismo: todo lo que sea producto de su mente le parece irreal o relativamente insignificante. Sólo nos consideramos satisfechos cuando nos imaginamos rodeados por objetos y leyes independientes de nuestra naturaleza. George Santayana

Pero, ¿qué es la naturaleza? ¿Por qué la costumbre no es natural? Mucho me temo que esta naturaleza sea tan sólo una primera costumbre, como la costumbre es una segunda naturaleza. Blaise Pascal

Con estas dos manifestaciones —una un comentario sobre la inhibición y la otra un interrogante sobre la fuente eterna de toda autenticidad— tal vez sería posible construir una teoría de la sociedad e incluso una teoría de la arquitectura, pero si la modestia restringe este intento, hay también razones pragmáticas que aconsejan lo mismo.

La ciudad de la arquitectura moderna (puede ser también llamada ciudad moderna) todavía no se ha construido. A pesar de toda la buena voluntad y las buenas intenciones de sus protagonistas, se ha mantenido o bien como un proyecto o bien como un aborto, y no parece que haya ninguna razón convincente para suponer que este estado de cosas vaya a sufrir modificación. Y es que la constelación de actitudes y emociones que se unen bajo la noción general de arquitectura moderna y que después fluyen, de una forma o de otra, en el inseparablemente conexo campo de la planifi-

cultura, es decir, vida, gentes, comunidad y todo lo demás; y el hecho de que este curioso dualismo cause tan poca sorpresa es algo que sólo cabe atribuir a la determinación de no observar lo que es obvio.

No obstante, si presumiblemente el conflicto definitivo que se presenta es el que existe entre una concepción retardada de la ciencia y un desgranado reconocimiento de lo poético, una vez dicho esto, es evidente que la arquitectura moderna, en su gran fase, constituyó la gran idea que indudablemente fue, porque compuso y expuso hasta la extravagancia los dos mitos que todavía pregonan. Pues si la combinación de fantasías sobre la ciencia —con su objetividad— y fantasías sobre la libertad —con su humanidad— comprendía una de las doctrinas más atrayentes y patéticas de finales del siglo XIX, la encarnación decisiva, en el siglo XX, de estos temas en forma de edificio no podía dejar de estimular, y, cuanto más excitaba la imaginación, más limitada quedaba la concepción de una arquitectura científica, progresiva e históricamente relevante, a servir tan sólo como foco para una ulterior concentración de fantasía. La nueva arquitectura era racionalmente determinable, la nueva arquitectura estaba históricamente predestinada, la nueva arquitectura representaba la superación de la historia, la nueva arquitectura respondía al espíritu de la época, la nueva arquitectura era socialmente terapéutica, la nueva arquitectura era joven y, puesto que podía renovarse a sí misma, nunca sufriría el desgaste del paso del tiempo, pero tal vez por encima de todo la nueva arquitectura significaba el fin del engaño, del disimulo, de la vanidad, del subterfugio y de la imposición.

Tales fueron algunas de las sugerencias subliminales que estimularon la arquitectura moderna y que fueron, a su vez, estimuladas por ella, y al contemplar ahora una doctrina tan extraordinaria y un mensaje tan extravagante, pues del período del que hablamos nos separan ya cincuenta años, bien podemos permitir que acudan a nuestra mente las esperanzas de Woodrow Wilson acerca de la democracia y la diplomacia. Podríamos examinar de manera breve los «contratos abiertos conseguidos con acuerdos transparentes» del presidente norteamericano, ya que de las esperanzas de Wood-

row Wilson en la política internacional a la *villè radiéuse* no hay más que un paso. La ciudad de cristal y el sueño de una negociación carente de todo disimulo (sin jugadas de póquer) representaban, ambos a la vez, la expulsión total del mal tras la catarsis de la guerra.

El sueño del ex presidente de Princeton, el patético subproducto de una fe liberal presbiteriana que era a la vez demasiado buena para este mundo y no lo bastante buena, sueño que sólo iba a ser cumplido cuando se rompiera, creó su propio y portentoso vacío y su devastación. Los representantes de la *Realpolitik* simplemente ignoraron a él y a cuanto representaba, o, como máximo, le hicieron objeto de una deferencia ritual que fue peor que nada, y, aunque la visión de la ciudad de cristal ha gozado de mayor longevidad, no parece hoy que su sino haya sido mucho más próspero. Y es que se trataba de una ciudad en la que toda autoridad había de ser disuelta y toda convención sustituida; en la que el cambio había de ser continuo y, simultáneamente, el orden completo; en la que el dominio público, convertido en superfluo, estaba destinado a desaparecer, y donde el dominio privado, ya sin razón para justificarse, había de surgir sin el disfraz protector de la fachada. Y ahora, aunque el peso de la idea persista, la ciudad se ha encogido hasta convertirse en apenas nada, en las empobrecidas banalidades de unas viviendas suburbanas que se muestran como los símbolos subterráneos de un nuevo mundo que se negó a nacer.

Tal ha sido la desintegración de un importante marco de referencia, y, al igual que la idea de la Primera Guerra Mundial como guerra para acabar con la guerra, la ciudad de la arquitectura moderna, como construcción psicológica a la vez que como modelo físico, ha adquirido una trágica ridiculez. Pero si es esto lo que en general se siente y si el modelo urbano que consiguió su formulación decisiva hace años, hacia 1930, se encuentra hoy sometido a ataques, no está muy claro que tal sentimiento desorganizado o tal crítica consciente hayan conseguido, hasta el momento, una situación significativa o una alternativa global, puesto que, mientras se considera la ciudad de Ludwig Hilberseimer y Le Corbusier, la ciudad celebrada por el CIAM y pregonada por

la *Carta de Atenas*, la pristine ciudad de liberación, cada día como más inadecuada, al parecer, su misma conveniencia garantiza su crecimiento adulterado y omnívoro. Hasta el punto de que cabría pensar que lo que aquí se presenta es un espectáculo de generación espontánea, una pesadilla inimaginable y una versión totalmente absurda de aquel «noble diagrama que una vez plasmado nunca perecerá» de Daniel Burnham.

Por consiguiente, la situación se presenta enmarañada y es casi insoluble, ya que las dos «obligaciones», cada vez más apremiantes, del arquitecto —por un lado para la «ciencia» y por otro para la «gente»— siguen persistiendo, y, a medida que su antigua simbiosis de los veinte se hace cada vez más endeble, sus impulsos divergentes adquieren un carácter literal y una vehemencia que empiezan a anular la utilidad de ambos. Así, la arquitectura moderna, que se arrogaba una índole científica, reveló un idealismo perfectamente ingenuo. «Por tanto, para corregir esta situación, consulemos cada vez más la tecnología, la investigación conductista y el ordenador». O bien, alternativamente, la arquitectura moderna, que profesaba ser humana, manifestaba un rigor científico estéril y totalmente inaceptable. «Por consiguiente, a partir de ahora desistamos de la vanidad intelectualista y contentémonos con dar la réplica a las cosas como son, a observar un mundo no construido por la arrogancia de presuntos filósofos, sino tal como él prefiere la masa de la humanidad, es decir, útil, real y densamente familiar».

Es difícil hoy decir cuál de estas dos perspectivas programáticas —el despotismo de la «ciencia» o la tiranía de la «mayoría»— es la más repulsiva, pero no afirmar que, tomadas por separado o las dos a la vez, sólo pueden extinguir toda iniciativa. También parece superfluo decir que estas alternativas —*Dejemos que la ciencia construya la ciudad* o *Dejemos que la gente construya la ciudad*— son profundamente neuróticas, puesto que, hasta cierto punto, debería construir la ciudad y, hasta cierto punto, la ciencia debería pesar la opinión colectiva. Sin embargo, la interminable insistencia en la incompetencia del arquitecto, cada vez más cierta y continua, debería reconocerse al menos como lo que es, como una maniobra psi-

cológica, como una tentativa culpable para desplazar el *locus* de la responsabilidad.

La culpabilidad social del arquitecto y los medios que éste ha empleado para efectuar su sublimación es toda una historia que ha desembocado en el total desarraigo de la profesión, pero es más importante aquí que nos planteemos una vez más el significado de la frase de Santayana «la mente humana tiene un prejuicio contra sí misma» y, que, junto a este arraigado prejuicio, afrontemos la correspondiente determinación de pretender que los artefactos humanos pueden ser algo distinto de lo que son. Y desde luego, dada la ansiedad para inducir tal ilusión, nunca faltará el mecanismo apropiado, ya que hay, después de todo, «naturaleza», y algún que otro concepto de naturaleza se inventará siempre —descubierto es el término operativo— a fin de mitigar los remordimientos de la conciencia.

Dicho todo esto, queda casi completo uno de los argumentos iniciadores, pues, en conjunto, el arquitecto del siglo XX se ha negado por entero a considerar las ironías de la pregunta de Pascal, y la idea de que la naturaleza y la costumbre pueden estar interrelacionadas es, desde luego, totalmente subversiva de su posición. La naturaleza es pura y la costumbre es corrupta, y la obligación de trascender la costumbre no puede soslayarse.

Ahora bien, en su día éste fue una concepto importante y, como convicción de que sólo lo nuevo es totalmente auténtico, todavía se deja sentir su fuerza. Sin embargo, cualquiera que sea la autenticidad de lo nuevo, junto con la novedad de los artefactos cabe la posibilidad de reconocer la novedad de las ideas, y durante largo tiempo las ideas operativas del arquitecto del siglo XX se han mantenido consistentemente carentes de todo examen. Persiste una creencia a lo siglo XVIII en la veracidad de la ciencia (¿Bacon, Newton?) y una creencia, de la misma época, en la veracidad de la voluntad colectiva (¿Rousseau, Burke?), y si las adornamos a ambas con persuasivos matices hegelianos, darwinianos y marxistas, vemos entonces que la situación es casi idéntica a la de hace cien años. Lo que constituye, en un sentido muy amplio, una concepción del arquitecto como una especie de caja de resonancia humana, o como una antena sensible que

recibe y transmuta los mensajes lógicos del destino.

«La marca de un hombre educado es buscar la precisión en todo hasta el límite que la naturaleza del sujeto admita». Es difícil mostrarse en desacuerdo con esta frase, pero en el esfuerzo por otorgar a la arquitectura y al urbanismo una precisión que, por su propia naturaleza, apenas pueden poseer, la directriz de la «naturaleza» del siglo XVIII se ha consultado exhaustivamente; entre tanto (con el arquitecto absorto en visiones de super-«ciencia» o autorregulación «inconsciente», con un artefacto sin precedentes por su ausencia de efectividad), en una especie de resurgir del darwinismo social —la selección natural y la supervivencia de los más aptos— se procede a la violación de las grandes ciudades del mundo. Queda el antiguo y tentador consejo de que,

EL LENGUAJE DE LA ARQUITECTURA POSMODERNA

Charles Jencks

Charles Jencks, en su libro publicado en 1977, fue quien recogió con mayor ambición interpretativa esta manera de entender la arquitectura eminentemente como lenguaje comunicativo. En Jencks confluyen tanto las concepciones de las teorías estructuralistas y de los trabajos en el campo de la semiótica como de las concepciones de la arquitectura en las cuales el valor comunicativo de las fachadas es el hecho primordial, muy por encima de las cuestiones funcionales o constructivas.

Pero Charles Jencks no sólo defiende la arquitectura posmoderna sino que incluso pretende interpretar toda la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX desde esta nueva óptica. Ello le lleva en este libro y en sus obras posteriores a intentar encuadrar todas las producciones arquitectónicas dentro de una serie de corrientes estilísticas.

Indudablemente la aportación interpretativa y clasificatoria de Jencks ha tenido una enorme trascendencia en la manera de interpretar la arquitectura contemporánea. Si el movimiento moderno generó la visión deformada de su propia historiografía, la arquitectura posmoderna ha generado también su propia y tendenciosa interpretación.

Charles Jencks (1939). El texto The Language of Post-Modern Architecture, fue publicado en 1977 por Academy Editions, con reediciones ampliadas en 1978 y en 1984. La traducción castellana El lenguaje de la arquitectura posmoderna es de Gustavo Gili. Barcelona, 1980, 1981 y 1984.

si la violación es inevitable, aceptémosla y disfrutemos de ella, pero este dogma central del futurismo —celebrems la *force majeure*— es inaceptable para la conciencia moral, y entonces nos vemos obligados a replantearnos la cuestión. Y de esto trata el presente ensayo. Además de una propuesta de des-iliación constructiva, es al mismo tiempo una apelación al orden y al desorden, a lo simple y a lo complejo, a la existencia conjunta de referencias permanente y acontecimientos al azar, a lo privado y a lo público, a la innovación y a la tradición, al gesto retrospectivo a la vez que al gesto profético. A nosotros las virtudes ocasionales de la ciudad moderna nos parecen patentes, y subsiste el problema de cómo lograr, aceptando la necesidad de una declamación «moderna», que tales virtudes respondan a las circunstancias.

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 «Ultramoderno», 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 *avant-garde*, 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 quisieran 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 nuevas 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 especialistas y por aquellos que construyen su propia vivienda. Hoy en día, en nuestra sociedad existe una mayor heterogeneidad. Hay una serie de élites (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 personales. Como resultado de esto, el arquitecto ya no puede asumir una identidad entre gustos y objetivos. Existe una evidente disyunción ante 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 disyunción. O digamos, con más exactitud, que el principal objetivo de los arquitectos posmodernos es resolver esta disyunción. 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, este motivo 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 comprender 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 muestra 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 *Newweek*, han ca-

lificado 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 segunda mantiene un compromiso primario con los valores modernos tales como la expresión de la tecnología, la circulación y la eficacia; la primera 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. [...]

Un edificio moderno, la Ópera de Sydney, ha provocado una superabundancia de respuestas metafóricas, tanto en la prensa popular como en la profesional. De nuevo las razones son que las formas no son familiares para la arquitectura y en cambio son reminiscentes de otros objetos ya visualizados. La mayoría de estas metáforas son orgánicas como ocurre en este caso, en que el arquitecto Jörn Utzon explicó que la forma del edificio se relacionaba con la superficie de una esfera (como los gajos de naranja) y con las alas de un pájaro en pleno vuelo. Es obvio que también se relacionan con las blancas conchas de mar, y esta metáfora, junto con la que la compara con las velas blancas meciéndose en la bahía de Sydney, son las que se han convertido en clichés periodísticos. Esto pone en evidencia nuevas e inesperadas implicaciones: la interpretación de la metáfora arquitectónica es más elástica y depende más de los códigos *locales* que la interpretación de la metáfora en el lenguaje hablado o escrito.

Algunos críticos han señalado que las muchas superpuestas parecen fases sucesivas del

crecimiento de una flor, del desdoblamiento de los pétalos, mientras que los estudiantes de arquitectura de Australia caricaturizan este mismo aspecto como «tortugas haciendo el amor». Desde varios puntos de vista el aspecto violento de las formas quebradas y rotas sugiere «un accidente de tráfico sin sobrevivientes». Estos mismos puntos de vista despiertan también posibles metáforas orgánicas, como «peces tragándose otros peces», lo que vendría reforzado por los elementos brillantes y escamosos de la superficie inclinada que se evidencian en una visión próxima. Pero la metáfora más extraordinaria y la que los australianos aplican con humor, es la de «reyerta de monjas». Todas esas conchas inclinadas, confrontándose en dos direcciones principales, parecen las tocas de dos órdenes monásticas opuestas, y la idea de que esto podría ser una improbable reyerta de madres superiores, es la que domina sobre todas las posibilidades. El «ingenio» se ha definido como la «copulación improbable de ideas», y cuanto más improbable sea la unión, más sorprenderá al espectador si realmente se produce, y más lo retendrá en la mente. Un edificio ingenioso es aquel que nos permite hacer asociaciones de ideas extraordinarias pero convincentes.

Evidentemente, surge la cuestión de hasta qué punto son apropiadas estas metáforas para la función del edificio y para su papel simbólico. Concentrándose en este aspecto y dejando momentáneamente de lado el precio (los australianos se gastaron en su polivalente metáfora unas veinte veces más de lo presupuestado originalmente), podríamos llegar a algunas conclusiones. Por una parte, que las metáforas orgánicas son muy apropiadas para un centro cultural porque las imágenes que sugieren crecimiento son particularmente aptas para significados de creatividad. El edificio para significados de creatividad y ascende ondulante y vuela, navega, salpica, asciende ondulante y se despliega, como un vegetal vivo. De acuerdo. Quizá si el edificio se rebautizara con el nombre de Centro Cultural Australiano (y no Ópera de Sydney) y se justificara como símbolo de la liberación australiana de la dependencia anglosajona (o de la todopoderosa influencia de Gran Bretaña y Norteamérica), quizá entonces su interpretación podría ser más clara. Veríamos estas extraordinarias metáforas

bajo una luz más positiva, como símbolos del alejamiento australiano del conformismo y provincianismo coloniales.

Pero surgen dudas. Sabemos que el edificio fue diseñado por un europeo (no un australiano) como un teatro de ópera, y que no funciona ni económica ni funcionalmente como se concibió. Ya que tales datos forman parte integral del código con el cual interpretamos el edificio, nuestro juicio no puede evitar el estar contaminado por estos conocimientos. [...]

Algunos arquitectos modernos criticaron la Ópera por otras razones. Como elemento de comunicación literal, el edificio dice poco y dice mucho. No pueden señalarse los diversos teatros, los restaurantes ni las salas de exposición bajo las conchas, razón por lo cual ha irritado tanto a ciertos arquitectos educados en la tradición del funcionalismo expresivo. Esperan que a cada función se le dé un volumen claro y separado, que estos volúmenes sean, idealmente hablando, un diagrama de su función, como hicieron con el auditorio. Hubieran diseñado el edificio como una serie de cajas adosadas en cuña como baluartes, esta forma hecha «palabra» convencional que en la arquitectura moderna significa auditorium. El edificio viola este código, como a menudo lo hacía la arquitectura clásica, y esconde las funciones reales tras un diseño general. El debate entonces está en si el hecho de esconder se justifica por lo ingenioso y aceptado de la metáfora orgánica. Yo creo que sí, pero otros lo negarían.

Quizá uno de ellos sería Robert Venturi, que aunque también parte de la postura de que la arquitectura debería verse como comunicación, llega a conclusiones diferentes a las mías. Afirma que los edificios deberían parecer «naves decoradas y no patos». La nave decorada es una simple envoltura con signos añadidos como a un tablón de anuncios, signos tan ornamentales y convencionales como un frontón, que simboliza entrada; mientras que un pato, para él, es un edificio con la forma de su función (un edificio en forma de pájaro en que se vendan señuelos para cazar patos), o un edificio moderno donde construcción, estructura y volumen sean su propia decoración. Para Venturi la Ópera de Sydney es un pato, y desea que no prospere esta forma de expresión

taforas, mayor es el drama, y por poco sugerida que sean, se llenan de misterio. Una metáfora compleja es fuerte, como sabe cualquier estudioso de Shakespeare, pero una metáfora sugerida es potente. En arquitectura, nombrar una metáfora a menudo es como matarla, igual que analizar un chiste. Cuando los puestos de salchichas tienen la forma de lo que venden, poco trabajo le queda a la imaginación. Todas las otras metáforas se anulan, hasta el punto de que ni siquiera pueden sugerir hamburguesas. A pesar de esta monovalencia de la metáfora, la arquitectura *pop* de Los Angeles tiene su lado comunicativo e imaginativo. Por una parte, la escala acostumbrada y el contexto están tan violentamente distorsionados, que el objeto ordinario, por ejemplo, el donut, adopta una serie de significaciones posibles que normalmente no se asocian con este alimento. Cuando se le amplía hasta tener treinta pies, está hecho de madera y está asentado sobre un edificio pequeño, se convierte en el objeto Magritte que ha echado de casa a sus ocupantes. Parcialmente hostil y amenazante, es no obstante un símbolo de dulces desayunos, de la *Gemütlichkeit*.

En segundo lugar, una arquitectura compuesta de tales signos se comunica sin ambigüedad con aquellos que se mueven a cincuenta millas por hora a través de la ciudad. En contraste con tanto edificio moderno, estos signos icónicos hablan con exactitud y humor acerca de su función. Su literalismo, a pesar de lo infantil, articula hechos verdaderos que la obra de Mies oculta, y hay un cierto placer general (que no escapa a los niños) en percibir una secuencia de ellos. Al contrario de lo que piensa Venturi, necesitamos más patos; los arquitectos modernos no los han propagado lo suficiente.

Uno que lo intentó fue Eero Saarinen. Inmediatamente después de seleccionar el Teatro de la Ópera de Utzon como ganador del concurso, regresó a Norteamérica y diseñó su propia versión curvilínea del edificio de las conchas. La terminal de la TWA en Nueva York es el icono de un pájaro, y por extensión, del vuelo de un avión. Por los detalles, por la fusión de las líneas circulatorias, de las salidas y de los cruces de pasajeros, es una solución particularmente inteligente de esta metáfora.

Las grandes columnas de soporte están proyectadas como las patas de un pájaro, la gárgola se convierte en un sinistro pico y el puente interior cubierto por una alfombra roja oscura debe ser, supongo yo, la arteria pulmonar. Aquí los significados imaginativos se suman de una manera acorde y calculada, señalando hacia una metáfora común de vuelo. La interacción de estos significados produce una obra de arquitectura multivalente.

El uso más eficaz de una metáfora *sugerida* que se me ocurre en arquitectura moderna es el de la capilla de Ronchamp de Le Corbusier, que se ha comparado a todo tipo de cosas, desde las casas blancas de Mykonos al queso suizo. Parte de su fuerza es que sea tan sugerente, que pueda significar tantas cosas diferentes a la vez. Es como si yendo a cazar algo tan imposible como capones salvajes, acabara apareciendo el capón entre otros animales famosos personaje de la arquitectura moderna) se ve vagamente sugerido en la fachada sur, pero también podemos ver un barco, y muy apropiadamente unas manos unidas en oración. Los códigos visuales, que aquí abarcan significados tanto elitistas como populares, funcionan en gran parte a nivel inconsciente, a diferencia del puesto de salchichas. Leemos las metáforas inmediatamente sin molestarnos en dibujarlas (como se hace aquí), y la habilidad del artista depende de su capacidad de evocar nuestro gran almacén de imágenes visuales sin que nosotros nos demos cuenta de su intención. Quizá sea también para él un proceso inconsciente. Le Corbusier sólo admitió dos metáforas, y ambas son esotéricas: una es «la acústica visual» de las paredes curvas, que según él dan forma a los cuatro horizontes como si fueran «sonidos» respondiendo en antífonas, y la otra es la forma de «caparazón de canchales» del techo. Pero el edificio tiene muchas más metáforas que éstas, tantas que está saturado, saturado por qué críticos como Pevsner y Stirling han encontrado el edificio tan desconcertante, y otros lo han encontrado tan enigmático. Parece sugerir significados rituales precisos, como si fuera el templo de alguna secta terriblemente complicada que ha alcanzado un alto grado de sofisticación me-

tafísica; y, sin embargo, sabemos que es simplemente una capilla de peregrinaje creada por alguien que creía en una religión natural, en una especie de panteísmo.

Para decirlo de otra manera, Ronchamp fascina como lo haría el descubrimiento de un nuevo lenguaje arcaico; tropezamos con esta piedra Rosetta, este fragmento de civilización perdida, y cada vez que descodificamos su superficie encontramos significados coherentes que sabemos que no se refieren a ninguna práctica social precisa, aunque lo aparenten. Le Corbusier ha sobrecodificado tanto su edificio con metáforas y ha relacionado con tanta precisión sus partes, que parece como si los significados hubieran sido fijados por incontables generaciones pertenecientes al rito. Sugiere algo tan rico como los delicados modelos islámicos, como la exacta iconología de Shinto. ¿Qué frustrante y qué divertido es experimentar este juego de significación que, como sabemos, descansa en gran parte sobre la lucidez de la imaginación!

Otro edificio moderno que cristaliza una serie de metáforas, dada su forma poco común, es el Pacific Design Center de Los Angeles, de Cesar Pelli, localmente llamado «The Blue Whale» [La Ballena Azul]. A diferencia de Ronchamp y la TWA, utiliza formas rectilíneas y un muro cortina con tres tipos distintos de vidrio. Estos elementos, a pesar de ser conocidos, sugieren asociaciones poco familiares por su peculiar tratamiento: «iceberg», «máquina registradora», «hangar de aviones» y «moldura arquitectónica extrusionada», esta última muy pertinente ya que se trata de un centro de decoradores y diseñadores.

Estas metáforas se deducen bastante literalmente del perfil de la forma y de la sección, y aunque con la imagen «Ballena Azul» se relaciona sólo en términos de color y masa, éste es el apodo preferido. ¿Por qué? Porque da la casualidad de que hay un restaurante local cuya puerta de entrada es la boca de una gran ballena azul, y porque el edificio de Pelli se considera un levitán, situado como está en un vecindario de casas pequeñas. Es el pez grande tragándose a los pequeños, símbolo en este caso de las pequeñas tiendas de decoración. En otras palabras, dos códigos locales pertinentes, la gran escala y la conexión con

ga un papel predominante en la aceptación o rechazo de los edificios por parte del público, y lo acabará aceptando, aunque sólo sea para salvaguardar su propia prosperidad. La metáfora, vista a través de códigos visuales convencionales, difiere de grupo a grupo, y puede esbozarse, aunque no con precisión, una metáfora común a todos estos grupos sociales. [...]

El espacio posmoderno

La arquitectura moderna a menudo ha tomado como materia principal la articulación del espacio, es decir, que ha considerado el espacio abstracto como el contenido de la forma. Los orígenes de esto están en el siglo XIX en Alemania, cuando espacio, Raum, y vacío, tenían una especie de prioridad metafísica: no sólo era el espacio la esencia de la arquitectura, su última substancia, sino que cada cultura expresaba su voluntad y existencia a través de este medio. Los «conceptos de espacio» de Siegfried Giedion son la culminación de esta tradición, al igual que la Bauhaus, el Pabellón de Barcelona y la villa Savoie, que ilustran las ideas de Giedion de transparencia y percepción del «espacio-tiempo». Otra tradición de espacio moderno, quizá más fuerte, viene a través del marco «racional» de Chicago y de su desarrollo por Le Corbusier en el bloque dominió. Aquí el espacio se ve como isotrópico, homogéneo en todas direcciones, aunque estratificado según una trama perpendicular al plano frontal y al suelo. La última evolución de este espacio «almacén» está en los vastos recintos cerrados de Mies y sus seguidores. Además de ser isotrópico, este espacio puede caracterizarse como abstracto, limitado por líneas o bordes, y racional o lógicamente se puede ir de la parte al todo o del todo a la parte.

En oposición a esto, el espacio posmoderno es históricamente específico, enraizado en las convenciones, ilimitado o ambiguo en su zonificación e «irracional» o transformacional en lo que se refiere a su relación entre las partes y el todo. Los límites a menudo no quedan claros y el espacio se extiende infinitamente sin borde aparente. Al igual que los otros aspectos del Posmoderno, el espacio es evolutivo y no revolucionario, por lo que contiene cua-

lidades modernas, especialmente la «estratificación» y la «composición compacta» desarrolladas por Le Corbusier. Su casa La Roche, de 1923, desarrolla varios de estos temas claves posmodernos: la iluminación indirecta, las perforaciones, el espacio pantalla y la insinuación de extensión infinita obtenida por medio de planos superpuestos. A estos motivos formales Venturi agregó el espacio sesgado o distorsionado, creado con ángulos agudos que exageran la perspectiva. Tanto él como Eisenman incrementaron la complejidad de la composición compacta de Le Corbusier. Donde sólo había unos pocos pero osados elementos yuxtapuestos tuvo lugar un gigantesco accidente de tráfico de colisiones múltiples, y donde sólo había algunos recorres de cartón, las paredes quedaron esculpidas como muñecos de papel, estratificadas unas sobre las otras como una colcha hecha de múltiples retales. Si el espacio de Le Corbusier equivale a un *collage* cubista, el espacio posmoderno es tan denso y rico como un *Merz* de Schwitters. [...]

Permítame insistir en mi letanía de que el arquitecto posmoderno es por nacimiento indeblemente esquizofrénico, corrompido por una sensibilidad moderna que no se quitará nunca de encima, aunque sea capaz de ir recogiendo fragmentos eclécticos de donde le dé la gana.

La idea de «fragmentos» es tan importante para Stern como para Graves, y en sus manos se convierte en una especie de método compositivo. La fachada sur está parcialmente unificada con curvas en S ininterrumpidas, y por cordones rotos y planos cortados, es decir, con motivos fragmentados sacados del Barroco y de Edwin Lutyens. El proyecto contiene semicírculos, semióvalos, semirectángulos y una semiespina de circulación, es decir, «semiformas» en vez de formas completas, formas que, como en la estética Zen, piden que se completen con la imaginación.

El manejo del espacio es igualmente sugerente y difuso, y no hay nada de la unidad obvia de la arquitectura moderna, aunque por todas partes se captan insinuaciones complejas que siempre llevan a un clima que nunca está presente. En esto hay una innegable frustración, tanto mental como psicológica, acostumbrados como estamos a una fuerte «sensa-

ción de final» y a una asequible totalidad. Hay un paralelismo con el espacio descentralizado del manierismo, con su afectada ambigüedad y con sus sugerencias espaciales contradictorias. De hecho C. Ray Smith ha llamado a la reciente arquitectura norteamericana «supermanierista», dado el exceso de trucos espaciales, las omnipresentes diagonales, los violentos cambios de escala, los supergrafismos y el uso de una caprichosa puntuación. La comparación entre el espacio posmoderno y el manierista nos sirve para muchas cosas, aunque creo que hay otro modelo también análogo, uno de naturaleza casi religiosa.

El posmoderno, al igual que el espacio del jardín chino, deja en suspenso la ordenación clara y final de los acontecimientos, optando por una laberíntica y divagadora «manera» que nunca llega a un objetivo absoluto. El jardín chino cristaliza un espacio «liminal» que hace de umbral mediador entre pares de antinomias.

Una de las mediaciones más obvias es la que se realiza entre la Tierra de los inmortales y el mundo de la sociedad. Deja en suspenso categorías normales de tiempo y espacio, categorías que son racionales y sociales y que se forman en el comportamiento y en la arquitectura cotidiana y se convierte en «irracional», en algo literalmente imposible de entender. De la misma manera los posmodernos complican y fragmentan sus planos con pautas, motivos no recurrentes, ambigüedades y chistes, para dejar en suspenso nuestro sentido normal de la duración y de la extensión. La diferencia, que es muy profunda, es que el jardín chino tenía tras él una metafísica religiosa y filosófica, y un consistente sistema conceptual de metáforas, mientras que nuestra complicada arquitectura no tiene esta base de significación aceptada. [...]

¿Un eclecticismo radical?

Si el espacio posmoderno continúa desarrollándose en esta dirección hacia lo misterioso, ambiguo y sensual, empezará a convencionalizarse ciertas metáforas de naturaleza casi religiosa. No hay muchas posibilidades de que éstas se vean apoyadas por una metafísica socialmente

compartida, y por tanto darán lugar a una espiritualidad generalizada cuando no a una idiosincrasia obvia. Lo que pronostico, sin esperar a que ésta sea mejor que otras profecías, es que las actuales tendencias hacia la complejidad y el eclecticismo continuarán, y que podríamos ver surgir una arquitectura similar a la neo-Reina Ana y al eduardiano de hace ochenta años. [...]

Tras excluir toda clase de reducciones totalitarias de la heterogeneidad de la producción y del consumo, me parecería deseable que los arquitectos aprendieran a utilizar la inevitable heterogeneidad de los lenguajes. Además es bastante divertido. ¿Por qué, si uno puede vivir en diferentes edades y culturas, debe restringirse al presente y a lo local? El eclecticismo es una evolución natural de una cultura en la que es posible elegir.

No obstante, hay objeciones. Constantemente se dice que los sistemas eclécticos, tanto en la filosofía como en la arquitectura, no produjeron nada original, ni se enfrentaron con puntos claves con un mínimo de tenacidad. La acusación es que el eclecticismo es una especie de compromiso débil, una mezcla donde se refugian pensadores de segunda categoría en un tumulto de antinomias confusas. Combinan materiales contradictorios con la esperanza de evitar una elección difícil, y son incapaces de resolver un problema hasta el punto de llegar a una conclusión creativa. [...]

La Representación Abstracta posee las virtudes de la abstracción y de la representación, sin los vicios comunes a ambos. Sugiere, y a la vez da nombre a los significados para que el público pueda sentirlos además de entenderlos; puede ser lo suficientemente generalizado y amplio como para evitar los repentinos giros de la moda y permanecer constante, tal como debe ser la arquitectura; puede manejar diversos métodos de producción, especialmente los industriales; finalmente, puede satisfacer las necesidades opuestas de impersonalidad y subjetividad. Como método puede enseñarse con la misma facilidad con que Owen Jones y los arquitectos del siglo XIX enseñaron la esquizofrenia de motivos. Quizá sintetizará algunas de las tendencias que dividen a los arquitectos en campos. En cualquier caso ha unificado tradiciones separadas.

Como conclusión debe reiterarse que el clasicismo posmoderno es un estilo entre varios: no es el único camino sino el más popular. Dos factores han llevado a su aparición: las formas universales latentes tras el amplio lenguaje clásico, y el deseo de los arquitectos de devolver a la arquitectura el dominio público. Obviamente, la arquitectura sola no puede conseguirlo, ya que la *res pública* se establece mediante una acción social y política. No obstante, la arquitectura debe representar este dominio y construir de forma comprensible. Esto prosperará.

es lo que intentan hacer los posmodernos con distinto éxito. Por lo tanto, la historia planteada al principio de este libro ha llegado de forma indirecta al final de su primer capítulo. No todo quedará perfecto, como bien sabemos en esta era de arquitectura de cocina rápida. No obstante, y como dijo Vitruvio, la virtud de la tradición clásica es que permite la competición y el progreso. Si la crítica y el público empiezan a exigir más a sus arquitectos y empiezan a discriminar de forma más sutil, esta tradición prosperará.

CAPÍTULO 13

ARQUITECTURA DE LA NUEVA ABSTRACCIÓN FORMAL

Dentro de este apartado existe una gran producción teórica marcada por un carácter fragmentario y disperso. Aquí hemos seleccionado cuatro piezas que pueden ser representativas.

La primera constituye el texto más programático escrito durante los años ochenta por Peter Eisenman, el máximo teorizador de esta vía intelectual y formalista de la arquitectura.

El segundo, seleccionado entre la gran producción de escritos de Bernard Tschumi (dedicado a partir de principios de los años ochenta a su proyecto del Parque de la Vilette en París), consiste en una conferencia impartida en la Architectural Association de Londres en 1982 que hace referencia a su texto básico: *Manhattan Transcripts* de 1981.

Otros de los autores que hubieran podido estar seleccionados en este apartado son el grupo OMA (Office for Metropolitan Architecture), con textos como los *Delirious New York* de Rem Koolhaas (1975), «La historia de la piscina» (1977) también de Rem Koolhaas y «A propósito del estilo y de la ideología» de Elia Zenghelis (1979).

Por último se han seleccionado fragmentos de los textos que en el campo del pensamiento postestructuralista mayor influencia han tenido sobre los planteamientos de estos arquitectos, especialmente Peter Eisenman y Bernard Tschumi. Nos referimos a *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault y *La condición posmoderna* de Jean-François Lyotard. También hubieran podido seleccionarse alguno de los escritos de Jean Baudrillard como *Cultura y simulacro*.

En el contexto español se han publicado dos libros que recopilan las tres aportaciones metodológicas de la década de los años sesenta y setenta —la crítica tipológica o lógica de la memoria, la arquitectura comunicativa o la forma de la ficción y la nueva abstracción formal o la forma de la forma—. Se trata de los textos de Helio Piñón *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984; segunda edición en Júcar Universidad, Madrid, 1989; y de Josep María Montaner, *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

EL FIN DE LO CLÁSICO

Peter Eisenman

Los artículos de Peter Eisenman han seguido una fuerte evolución, aunque hayan partido siempre de una crítica al realismo y al funcionalismo y una decidida búsqueda de formas abstractas y posiciones que se basen en la ruptura y el inicio de una nueva época.

En este largo artículo que, debido a su complejidad, ofrecemos íntegro, Eisenman aborda definitivamente esta necesidad de superar la larga edad clásica que arrancaría del Renacimiento y llegaría hasta nuestros días. Se trata de entrar en una edad no clásica de la cual aún no conocemos bien las coordenadas.

Tomando como base los textos de Michel Foucault, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y Jacques Derrida, Eisenman desarrolla la idea del fin de tres ficciones consensuales: la representación, la razón y la historia. Durante quinientos años se han desarrollado estas tres ficciones, dentro de una manera clásica de pensar, de la que la arquitectura del movimiento moderno tampoco consiguió escapar.

La ficción de la representación va relacionada con la simulación del significado; la de la razón, con la simulación de la verdad, y la de la historia, con la de la eternidad. Ya en el Renacimiento, la arquitectura de los palacios se basó en la representación de representaciones, tomando el lenguaje y los elementos grecorromanos. El funcionalismo fue otra ficción, simulando eficacia. Eisenman señala: «Si la representación era un simulacro del significado del presente mediante el mensaje de la ciencia».

Según Eisenman tras la caída de estas tres ficciones no hay modelo alternativo. Sólo queda la salida de la búsqueda de un discurso independiente para la arquitectura, la expresión de una estructura de ausencias.

Peter Eisenman (1932). «The end of the Classical» fue publicado originalmente en Perspecta núm. 21, 1984, The MIT Press, Cambridge y en su versión italiana ha dado nombre a la antología de escritos: Peter Eisenman, La fine del classico, CLUVA editrice, Venecia, 1987. La versión castellana del artículo procede de Arquitecturas bis núm. 48, 1984. Existe una versión catalana completa en Saber núm. 9, 1986.

EL FIN DE LO CLÁSICO: EL FIN DEL COMIENZO, EL FIN DEL FIN

Desde el siglo XV hasta nuestros días, la arquitectura ha estado bajo la influencia de tres «ficciones» —representación, razón e historia—. A pesar de la aparente sucesión de estilos arquitectónicos, cada uno con su propia etiqueta —Clasicismo, Neoclasicismo, Modernismo, Posmodernismo y, así sucesivamente— estas tres ficciones han persistido en una u otra forma durante quinientos años. Cada una de las ficciones tenía un propósito fundamental: el de la representación, dar cuerpo a la idea de significado; el de la razón, codificar la idea de verdad; el de la historia, rescatar la idea de lo atemporal de las garras del continuo cambio. Dada su persistencia será necesario considerar que este período manifiesta una continuidad

¹ Jean Baudrillard define el período que empieza en el siglo XV por medio de tres simulacros: la falsificación, la producción y la simulación. La primera está basada en una ley natural de valor, la segunda en una ley comercial de valor, y la tercera en una ley estructural de valor. Jean Baudrillard, «The Order of Simulacra», en Simulations. Semiotext(e) Inc. Nueva York, 1983, pág. 83.

Fue a finales del siglo XX, cuando lo clásico se entendió como un sistema abstracto de relaciones. El que así ocurriera fue debido a que, sólo entonces, la arquitectura de principios del siglo XX pasó a ser considerada como parte de la historia, y de ahí que ahora sea posible ver que la arquitectura «moderna», aunque estilísticamente diferente de las arquitecturas previas, presenta un sistema de relaciones parecido al de la arquitectura clásica.³ Hasta este momento, lo «clásico» se entendía como sinónimo de «arquitectura», concebida como una tradición continua desde la Antigüedad, o, desde mediados del siglo XIX, como un estilo historicista. Hoy en día, el período de tiempo que abarca lo clásico se puede considerar, usando el término de Foucault, un «epistema», un período continuo de conocimiento que incluye la primera parte del siglo XX.⁴ A pesar de la

que el clasicismo se apoya en una idea de continuidad histórica inherente a lo clásico, por lo tanto no es capaz de producir la atemporalidad característica del clásico. En todo lo dicho está implícito que lo clásico tiene un estado más relativo que el clásico; evoca un pasado atemporal, una «edad de oro», por encima del tiempo moderno o del presente.

³ Precisamente, la distinción de Foucault entre lo clásico y lo moderno está en que nunca se ha articulado adecuadamente en relación con la arquitectura. En contraste con la diferenciación epistemológica de Foucault, la arquitectura ha seguido siendo un ininterrumpido modo de presentación desde el siglo XV hasta nuestros días. De hecho, ya veremos que lo que en arquitectura se considera clásico, es, en términos de Foucault, moderno, y que lo que la arquitectura ha considerado ser moderno sería, en realidad, clásico para Foucault. Pero lo que aquí nos ocupa no es la distinción de Foucault sino la continuidad que ha persistido en arquitectura desde lo clásico hasta nuestros días.

⁴ Aunque la utilización del término «epistema» sea parecida a la de Michel Foucault, en cuanto que define un período continuo de conocimiento, es necesario puntualizar que el período de tiempo que aquí consideramos un epistema clásico difiere de la definición de Foucault. Foucault considera dos discontinuidades en el desarrollo de la cultura occidental: la clásica y la moderna. Según Foucault, la etapa clásica empieza a mediados del siglo XVII con la primacía de la intersección del lenguaje y la representación; se consideraba que el valor de lenguaje, su significado, era evidente en sí mismo y encontraba su justificación dentro del lenguaje. Por otro lado, Foucault identifica lo moderno, originado a principios del siglo XIX, con el predominio de la continuidad histórica y los procesos analíticos autogenerados frente al lenguaje y la representación. Michel Foucault, *The Order of Things*. Random House Inc. Nueva York, 1973, pág. XXII.

auto-proclamada ruptura que tuvo lugar con el movimiento moderno, tanto en ideología como en estilo, las tres ficciones nunca se han puesto en duda y, por tanto, permanecen intactas, lo que equivale a decir que la arquitectura, desde mediados del siglo XV, ha pretendido constantemente ser un paradigma de lo clásico, lo atemporal, lo significativo, y lo verdadero. En tanto en cuanto la arquitectura intenta recuperar los atributos a lo clásico, cabe ser calificada como de «clásica».⁵

La ficción de la representación: la simulación del significado

La primera ficción de la arquitectura es la representación. Antes del Renacimiento, había una intersección o congruencia, entre lenguaje y representación. El significado del lenguaje tenía un «valor aparente», que se transmitía dentro de la representación; en otras palabras, el modo en que el lenguaje producía significado podía estar representado dentro de este lenguaje.⁶ Así, las cosas eran: la verdad y el significado eran evidentes por sí mismos. El significado de una catedral gótica o románica estaba en sí mismas, era de facto. Por otra parte, los edificios renacentistas y todos los edificios posteriores que pretendían ser «arquitectura», tenían un valor porque representaban una arquitectura a la que ya se le había asignado un valor previamente, porque eran simulacros (representaciones de representaciones) de edificios antiguos: eran *de jure*. El mensaje del pa-

⁵ El Fin de lo Clásico no trata del fin del clásico. Solamente se cuestiona una estructura de valor contingente, que, ligada a la idea del clásico, da un sentido erróneo a lo clásico. No es que finalice el deseo por un clásico, sino que las condiciones dominantes de lo clásico (origen, fin y proceso de composición) están siendo reconsideradas. Por lo tanto, quizá sería más adecuado titular este artículo *El Fin de lo Clásico como Clásico*.

⁶ «El umbral entre clasicismo y modernidad... fue definitivamente atravesado cuando las palabras cesaron de intersecarse con las representaciones...» Michel Foucault, *op. cit.*, pág. 304.

⁷ La fachada de la iglesia de San Andrés en Mantua de Alberti es una de las primeras utilidades de arquitectura antigua como verificación y autoridad, a través de la transposición de tipos de edificios. Constituye, según Franco Borsi, «un paso decisivo de lo "vernacular" a lo

sado se utilizaba para verificar el significado del presente. Precisamente debido a esta necesidad, la arquitectura del Renacimiento llegó a ser la primera simulación, es decir una ficción no intencionada del objeto.

Hacia finales del siglo XVIII, una idea de relatividad histórica vino a suceder al valor aparente del lenguaje de la arquitectura como representación; y esta visión de la historia empujó la búsqueda de la certeza acerca de los orígenes tanto históricos como lógicos, de la verdad y de la demostración, y de los objetivos. Ya no fue tenido como verdad que el pensamiento residía en la representación sino, por el contrario, que existía fuera de ella, en los procesos de la historia. Este desplazamiento puede entenderse a través del cambiante *status* de los órdenes: hasta el siglo XVII se pensaba que eran paradigmáticos y atemporales. Este desplazamiento, como ya quedó dicho, se produjo porque el lenguaje había dejado de estar en consonancia con la representación; es decir, lo que se explicaba en el objeto no era un significado sino un mensaje.

La arquitectura moderna reivindicaba el rectificar y el liberarse de la ficción de la representación renacentista, anunciando que, para la arquitectura, no era necesario representar otra arquitectura; la arquitectura existía solamente para dar forma a su función. Mediante la conclusión deductiva de que la forma sigue a la función, se introdujo la idea de que un edificio ha de expresar —es decir, parecerse a— su función, o asemejarse a una idea de función (p. ej., ha de manifestarse a la racionalidad de su proceso de producción y composición).⁸ De este modo, en su esfuerzo por dis-

⁸ "latino", Franco Borsi, *Leon Battista Alberti*, Harper & Row, Nueva York, 1977, pág. 272.

Se puede aceptar también la reutilización de la fachada frontal del templo clásico en lo vernacular, ya que las funciones del templo en la antigüedad eran similares a las de la iglesia en el siglo XV. De todos modos rematar la fachada del templo con un arco triunfal es ya otra cosa. Es como si Alberti nos dijera que, poniendo en duda la autoridad de Dios, el hombre debe recurrir a los símbolos de su propio poder para dar credibilidad a la Iglesia. Así, el arco triunfal de la fachada de San Andrés constituye un mensaje más que un significado inherente. Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*, X. W. Norton & Co., Nueva York/Londres, 1971, pág. 54.

⁹ «La forma no puede seguir a la función, mientras la

pecto a las teorías de la arquitectura que lo precedieron. Desde este punto de vista, la arquitectura moderna no logró encarnar un nuevo valor en sí misma. Cuando los modernos intentaban reducir la forma arquitectónica a su esencia, a la realidad pura, creían que estaban reemplazando el campo de la figuración referencial por el de la «objetividad» no-referencial. Pero en realidad, sus formas «objetivas» nunca se alejaron de la tradición clásica. Eran, simplemente, formas clásicas desnudas o formas que se referían a un nuevo conjunto de datos (función, tecnología). Así, las casas de Le Corbusier, que parecen barcos o aeroplanos modernos, tienen la misma actitud referencial hacia la representación que un edificio renacentista o un edificio «clásico». Los términos de referencia son distintos, pero las implicaciones en el objeto son las mismas. El compromiso de hacer que la abstracción moderna se convierta en historia parece querer dar por terminado, hoy en día, el problema de la representación. La inversión moderna de este empeño lo estableció Robert Venturi en su distinción entre «duck» y «decorated shed».⁹ Un «duck» es un edificio que se supone refleja su función o que permite que su orden interno se exhiba en su exterior; un «decorated shed» es un edificio que funciona como una cartelería, donde cualquier tipo de imagen (salvo su función interna) —letras, emblemas, imágenes, elementos arquitectónicos incluso— transmite un mensaje accesible a todos. De ahí que las «abstracciones» del moderno sean todavía objetos referenciales: «ducks» tecnológicos más que tipológicos.

Pero los posmodernos no han logrado plantear otra distinción, que aquella que está ejemplificada en la comparación que Venturi hace del Palacio Ducal de Venecia —al que llama «decorated shed»—, con la Biblioteca de San-

sovinio —a la que llama «duck»¹⁰—. Tal comparación confundió la distinción real entre arquitectura «tal como es» y arquitectura como mensaje. El Palacio Ducal no es un «decorated shed» ya que no es la representación de otra arquitectura; proviene directamente del significado encarnado en los aspectos figurativos mismos; es arquitectura «tal como es». La Biblioteca de Sansovino puede parecer un «duck» pero sólo por el hecho de integrarse de lleno en la historia de la tipología de las bibliotecas. La utilización de los órdenes en la Biblioteca de Sansovino no nos habla ni de la función ni de la tipología de la biblioteca, sino más bien de la representación de otra arquitectura previa. Las fachadas de la Biblioteca de Sansovino contienen un mensaje y no un significado inherente; son signos anunciadores. El error que comete Venturi en la lectura de estos edificios radica en su preferencia por el «decorated shed». Mientras la réplica de los órdenes en tiempos de Sansovino tenía una significación (en cuanto que definía lo clásico), hoy no tiene importancia ya que aquella realidad que los órdenes representaban anteriormente está muerta. Un signo empieza a ser una réplica, o en términos de Baudrillard, a «simular», una vez que la realidad que representa ha muerto.¹¹ Cuando desaparece la distinción entre representación y realidad, cuando la realidad es tan sólo simulación, la representación pierde su fuente *a priori* de significación, y entonces es cuando pasa a ser tan sólo simulación.

La ficción de la razón: la simulación de la verdad

La segunda ficción de la arquitectura posmoderna es la razón. Si la representación era una simulación del significado de lo atemporal a través del mensaje de la Antigüedad, la razón

⁹ Robert Venturi, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge/Londres, 1972. (Nota del Traductor: Los términos «duck» y «decorated shed» introducidos por Venturi, y a los que habría que traducir por «patos» y «edificio decorado» se mantienen en el idioma original dado su peculiar significado: el propio Eisenman explica claramente, en las próximas líneas, cuáles son las intenciones de Venturi al establecer estas dos categorías para una posible clasificación de las construcciones.)

¹⁰ Véase la película *Beyond Utopia*, Changing Attitudes in American Architecture, Michael Blackwood Productions, Nueva York, 1983.

¹¹ Baudrillard, refiriéndose a la muerte de la realidad de Dios, dice: «pero su metafísica empezó con la idea de que las imágenes no encubrían absolutamente nada, y que, en realidad, no eran imágenes, ... sino perfectos simulacros...». Jean Baudrillard, *op. cit.*, págs. 8 y 9.

función (incluyendo el uso, pero no limitándose a él) haya surgido, primero, como posibilidad de forma.» Jeff Kipnis, de un seminario en la Graduate School of Design, Harvard University. Ver también *Architecture Un Bound*, manuscrito no publicado del mismo autor.

era una simulación del significado de la verdad a través del mensaje de la ciencia. Esta ficción se manifiesta con fuerza en la arquitectura del siglo XX, así como en la de los cuatro siglos precedentes. Su apogeo fue la Ilustración. La búsqueda del origen de la arquitectura es la manifestación primera del ansia por encontrar una fuente racional para el diseño. Antes del Renacimiento, la idea de un origen se consideraba evidente en sí mismo, su significado e importancia eran incuestionables, pertenecían a un universo de valores *a priori*. En el Renacimiento, con la pérdida de un universo de valores evidente en sí mismo, los orígenes se buscaban en fuentes divinas o naturales, lo que implicaba una geometría que iba de lo cosmológico a lo antropomórfico. La reproducción de la imagen del hombre vitruviano es el ejemplo más conocido. Dado que se pensaba que en el origen estaban las semillas del propósito del objeto y, por tanto, de su finalidad, no hay que sorprenderse al considerar que la creencia en la existencia de un origen ideal llevara directamente a la creencia en la existencia de un fin ideal. Esta idea genética de principio-fin estaba relacionada con la creencia de un plan universal de la naturaleza y el cosmos, el cual, a través de la aplicación de las reglas clásicas de composición, en lo que atañe a la jerarquía, al orden y al ajuste, daría lugar a la armonía del todo sobre las partes. De este modo, la perspectiva del fin dirigía la estrategia desde el principio. Por tanto, tal como definió por primera vez Alberti en *Della Pittura*, la composición no era un proceso de transformación neutro o de final abierto, sino, más bien, la estrategia para llegar a un objetivo predeterminado; era el mecanismo por medio del cual la idea de orden, representada en los órdenes, se transformaba en una forma específica.¹²

La arquitectura de la Ilustración, reaccionando contra los objetivos cosmológicos de la composición renacentista, aspiraba a ser un proceso racional de diseño, cuyos fines fueran producto de la razón pura y secular y no del orden divino. Sin embargo, la visión renacentista de la armonía (fe en lo divino) llevó, na-

turalmente, al esquema de orden que iba a reemplazarla (fe en lo racional), que era la determinación lógica de una forma a partir de tipos *a priori* (funcionales).

Durand personifica este momento de suprema autoridad de la razón. En su tratado, los órdenes formales pasan a ser formas-tipos, y los orígenes naturales o divinos son reemplazados por soluciones racionales a los problemas de acomodo y construcción. El objetivo es una arquitectura «relevante» socialmente, y ésta se alcanza a través de la transformación racional de las formas-tipo. Más tarde, a finales del siglo XIX y principios del XX, la función y la técnica reemplazaron, como bases de partida, al catálogo de formas-tipo. Pero el caso es que, a partir de Durand se pensó que la razón deductiva que se empleaba en ciencia, matemáticas y tecnología, era capaz de producir un objeto arquitectónico verdadero (p. ej., significativo). Y a causa del éxito del Racionalismo como método científico —uno podría casi hablar de un «estilo» de pensamiento— en el siglo XVIII y a principios del XIX, la arquitectura adoptó los valores evidentes en sí mismos que le proporcionaban los orígenes racionales. Se creía representar la verdad una vez que la arquitectura *parecía* racional, lo que es tanto como decir que *representaba* la racionalidad. Ocorre a la arquitectura como en la lógica, donde todas las deducciones desarrolladas de una premisa inicial corroboran que en aquella premisa hay una conclusión lógica y, por tanto, cierta verdad. Con este procedimiento, además, la primacía del origen permanecía intacta y lo racional se convertía en la base moral y estética de la arquitectura. De ahí que la labor representacional de la arquitectura, en una época de supremacía de la razón, sea describir sus propios modos de conocimiento.

Pero, en este punto de la evolución de la conciencia algo aconteció: la razón se volvió hacia sí misma y así empezó, por tanto, el proceso de su propia destrucción. Cuestionándose su propia situación y modo de conocimiento, la razón demostró ser una ficción.¹³ Los procesos del conocimiento —medición, demostra-

¹² Leon Battista Alberti, *On Painting*. Yale University Press. New Haven/Londres, 1966, págs. 68-74.

¹³ Morris Kline, *Mathematics, The Loss of Certainty*. Oxford University Press. Nueva York, 1980, pág. 5.

ción lógica, causalidad— acabaron en una serie de argumentos sobrecargados de valor que no eran más que modos efectivos de persuasión. Los valores dependían de otra teleología, de una ficción con otro fin muy ajeno a la racionalidad.

Así, en términos generales, nada había cambiado desde que se formuló la idea de origen que tenían en el Renacimiento. Tanto si la referencia era un orden divino o natural, como en el siglo XV, o una técnica racional y una función tipológica, como en la post-ilustración, todo se resumía en una sola cosa: en la idea de que el valor de la arquitectura nace en una fuente ajena a ella. Función y tipo eran sólo *a priori* sobrecargados de valor equivalentes a los *a priori* naturales o divinos.

En esta segunda ficción, la crisis de la creencia en la razón minó, por último, el poder de la representación. Tan pronto como la razón empezó a cuestionarse su propia condición, perdió su poder para ser portadora de verdad: se evaporó su poder para probar o representar cualquier cosa concluyente. Los análisis de los análisis revelaron que la lógica no podía hacer lo que la razón había proclamado: revelar la verdad, evidente en sí misma, de sus orígenes. Tanto lo que el Renacimiento consideraba como base de la verdad como lo que proclamaba la modernidad resultó depender de un acto de fe. Nietzsche apuntó que el despertar del siglo XIX al conocimiento era equivalente, en su valor y en su significado, a su fe en el conocimiento. El análisis era una forma de simulación; el conocimiento era una nueva religión. Del mismo modo, se podía considerar que la arquitectura no encarnaba a la razón; solamente podía formular el deseo de hacerlo. No hay una imagen arquitectónica de la razón. La arquitectura expresa la estética de la experiencia (la persecución y el deseo de) la razón. El análisis, y la ilusión de la demostración en un proceso continuo que remite a la definición nietzscheana de «verdad» es una serie interminable de figuras, metáforas y metonimias.

En un entorno cognoscitivo, en el cual la razón se conoce dependiente de la fe en el conocimiento, y, por tanto, metafóricamente irreductible, una arquitectura clásica, o sea, una arquitectura cuyos procesos de transformación

no son otra cosa que estrategias sobrecargadas de valor, basadas en unos —evidentes en sí mismos o contingentes— orígenes *a priori*, será siempre una arquitectura de reafirmación o réplica (y no de representación), independientemente de cuan ingeniosamente se seleccionen los orígenes para esta transformación o cuan creativa sea la transformación.

La reafirmación arquitectónica —la réplica— comporta una nostalgia por la seguridad del conocimiento, la fe en la continuidad del pensamiento occidental. Cuando el análisis y la razón reemplazaron a la representación como medios para revelar la verdad, la cualidad clásica o atemporal de la representación finalizó y comenzaron las ficciones de lo clásico.

La ficción de la historia: la simulación de lo atemporal

La tercera ficción de la arquitectura clásica es la historia. Hasta mediados del siglo XV, el tiempo se concebía de un modo no-dialéctico. Desde la Antigüedad hasta la Edad Media no se tenía conciencia del movimiento progresivo del tiempo. El arte no buscaba su justificación en relación con el pasado o el futuro; era intemporal y atemporal. De este modo, en la Antigua Grecia, el templo y el dios eran uno y el mismo; la arquitectura era divina y natural. Por ello fue considerada como «clásica» por la época «clásica» que vino después. Lo clásico no podía ser representado o simulado, tan sólo podía ser. En su descarnada afirmación de sí misma era no-dialéctica y atemporal.

A mediados del siglo XV, apareció la idea de un origen temporal y con ella la idea del pasado. Al poner un punto fijo para el comienzo, el ciclo eterno del tiempo se vio interrumpido. De ahí, la pérdida de la atemporalidad, ya que la existencia de un origen requería una realidad temporal. El intento de lo clásico por rescatar lo atemporal se convirtió, paradójicamente, en un concepto de historia, definido en el tiempo, como fuente de la atemporalidad. Además, la conciencia del movimiento progresivo del tiempo vino a «explicar» el proceso de cambio histórico. Ya en el siglo XIX, este proceso fue considerado «dialéctico». Con la idea de tiempo dialéctico apareció la idea de

lo que conocemos por «Zeitgeist», enraizándose se causa y efecto en un presente que aspira, por ello, a la atemporalidad.

Además de su aspiración por la atemporalidad, el «espíritu de la época» mantenía la existencia de una relación *a priori* entre la historia y todas sus manifestaciones en un momento dado. Tan sólo era necesario identificar el espíritu gobernante para saber qué estilo arquitectónico era el propiamente expresivo o relevante de la época. Estaba implícita la noción de que el hombre ha de estar siempre en «armonía» —o, por lo menos, en una relación no-disyuntiva con su tiempo.

El movimiento moderno, en su polémico rechazo de la historia que lo precedió, intentó apelar, para esta relación armónica a valores distintos de aquellos que hasta entonces encarnaban lo eterno y lo universal. El hecho de considerarse a sí mismo como sustituto de los valores de la arquitectura precedente, hizo que el movimiento moderno sustituyese una idea universal de relevancia por una idea universal de historia, análisis del programa por análisis de la historia. El Movimiento Moderno presu- mía ser una forma de intervención colectiva y libre de valores, en vez del «connaissanceur» informado y del individualista virtuoso personificados en el arquitecto posmodernista. En la arquitectura moderna, lo importante es la incorporación de un valor distinto del natural o del divino; el «Zeitgeist» era considerado contingente del presente y no absoluto ni eterno. Pero la diferencia de valor entre lo presente y lo universal —entre el valor contingente del «Zeitgeist» y el valor eterno de lo clásico— sólo dio como resultado otro conjunto de preferencias estéticas (de hecho, un conjunto opuesto). El espíritu presumiblemente neutro de la «voluntad de los tiempos» defendió la asimetría por encima de la simetría, el dinamismo por encima de la estabilidad, la ausencia de jerarquía por encima de la jerarquía.

Los imperativos del «momento histórico» son siempre evidentes en la conexión existente entre la representación de la función de la arquitectura y su forma. Irónicamente, por lo tanto, la arquitectura moderna, que, en vez de suprimir la historia, invocaba al «Zeitgeist», sólo continuó siendo la «comadrona de la forma históricamente significantes». En este sen-

tido, la arquitectura moderna se revela a sí misma no como una ruptura con la historia, sino como un momento avanzado del mismo *continuum*, un nuevo episodio en la siempre cambiante evolución del «Zeitgeist». Y la representación que la arquitectura hizo de este específico «Zeitgeist», resultó ser menos «moderna» de lo que se había pensado en un principio.

Una de las preguntas que nos podemos hacer es por qué los modernos no se vieron a ellos mismos como un episodio más de esta continuidad. Una respuesta es que la ideología del «Zeitgeist» les ligaba a su historia presente, con la promesa de liberarles de su historia pasada. *Estaban atrapados ideológicamente por la ilusión que significaba el creer en la eternidad de su propio tiempo.*

La segunda parte del siglo XX, sabiendo retrospectivamente que la modernidad ya es historia, ha heredado nada menos que la conciencia del fin de la incapacidad que tenía la arquitectura clásica, o referencial, para expresar su propio tiempo como algo atemporal. La atemporalidad ilusoria del presente trae consigo una conciencia de la naturaleza temporal del tiempo pasado. En este contexto, la representación del «Zeitgeist» implica siempre una simulación. Ése es el uso clásico de la *réplica de un tiempo pasado para invocar lo atemporal como la expresión de su propio tiempo.*

Así, en esta discusión acerca del «Zeitgeist», siempre estará presente esta no reconocida ficción, una simulación de lo atemporal a través de una réplica del pasado: tan sólo nos queda el pasado para verificar el presente.

La historia del «Zeitgeist» está también sometida a toda una serie de preguntas acerca de cuál sea su autoridad. ¿Cómo se puede determinar la verdad de su «espíritu», desde dentro de la historia? Así, la historia ya no es una fuente objetiva de verdad, los orígenes y los fines pierden una vez más su universalidad (es decir, su valor evidente en sí mismo) y, como la historia, se convierten en ficciones. Si ya no es posible plantear el problema de la arquitectura en términos de un «Zeitgeist» —es decir, si la arquitectura no puede establecer su relevancia en consonancia con el «Zeitgeist» — nos encontramos en una situación tal que es preciso volverse hacia otra estructura. Para eludir

la dependencia respecto del «Zeitgeist» —es decir, para eludir la idea de que el propósito de la arquitectura es encarnar la época— es necesario proponer una idea alternativa de arquitectura, una idea en la que su propósito no sea la expresión de su propio tiempo, sino su inevitabilidad. En este sentido, la idea de que el propósito de la arquitectura es expresar su propia época se convierte en un serio problema.

Una vez que los valores tradicionales de la arquitectura clásica no son entendidos como significativos, verdaderos o atemporales, tenemos que admitir, como conclusión, que estos valores clásicos fueron *siempre* simulaciones (y que no sólo los consideramos así dada la presente ruptura con la historia o la presente desilusión con respecto al «Zeitgeist»). Parece evidente que lo clásico, en sí mismo, era una simulación que la arquitectura había mantenido durante quinientos años. Precisamente porque lo clásico no fue capaz de verse como una simulación, intentó la representación —cosa que no logró— de valores extrínsecos que llegaron a ser entendidos como atributos de su propia realidad.

El resultado de considerar clasicismo y modernismo como parte de una sola continuidad histórica, «lo clásico» supone entender que ya no hay valores evidentes en sí mismos en la representación, la razón, o la historia, que confieran legitimidad al objeto. Esta pérdida de valores evidentes en sí mismos permite a lo atemporal desligarse de lo significativo y de lo verdadero. Permite entender que no hay verdad (una verdad atemporal) o un significado (un significado atemporal). En el momento en que surge la posibilidad de que lo atemporal se libere del ancla de lo temporal (la historia), surge también la posibilidad de que lo atemporal se libere de lo universal para producir una atemporalidad que no sea universal. Esta separación significa que no importa si los orígenes son naturales, divinos o funcionales; en otras palabras, quizás ya no sea posible producir una arquitectura clásica —o sea temporal— recurriendo a los valores de lo clásico, inherentes en la *representación*, la *razón* y la *historia*.

Lo no-clásico. La arquitectura como ficción

Nos es ahora posible ver la necesidad de las comillas que enmarcaban hasta ahora el término «ficción». Las tres «ficciones» que acabamos de discutir se pueden entender ya no como ficciones, sino como simulaciones. Como quedó dicho, la ficción se convierte en simulación cuando no reconoce su condición de ficción, cuando intenta simular una condición o una realidad, una verdad o una no ficción. En primer lugar, diremos que la simulación de la representación en arquitectura ha conducido a una excesiva concentración de energías creativas en el objetivo representacional. Cuando las columnas suplen a los árboles y las ventanas parecen escotillas de barco, los elementos arquitectónicos se convierten en figuras representacionales que llevan una desmedida carga de significado. Sin embargo, en otras disciplinas, la representación no es el único objeto de la figuración. En literatura, por ejemplo, figuras como la metáfora y otras similares tienen un amplio campo de aplicación —poético, irónico, etc.— y no están limitadas a funciones alegóricas. En arquitectura, por el contrario, sólo se trabaja, tradicionalmente, con un aspecto de la figuración: la representación del objeto. La figura arquitectónica siempre alude a —aspira a la representación de— algún otro objeto, ya sea arquitectónico, antropomórfico, natural o tecnológico.

En segundo lugar, podemos sostener que la ficción de la razón en arquitectura ha estado basada en el valor que lo clásico ha dado a la idea de verdad. Pero Heidegger dijo que el error tenía una trayectoria paralela a la verdad, que el error puede constituir la revelación de la verdad¹⁴. De ahí que actuar desde el «error» o desde la ficción, sea oponerse conscientemente a la tradición de la «lectura errónea» —de la que lo clásico, sin saberlo depen-

¹⁴ «La propensión a errar es la contra-esencia fundamental de la esencia primordial de la verdad. Se nos presenta como una región abierta a toda la verdad esencial contraria. La propensión a errar y el encubrimiento de lo encubierto pertenecen a la esencia primordial de la verdad.» Martin Heidegger, «On the Essence of Truth», en *Basic Writings*, Harper & Row Inc. Nueva York, págs. 136 y 137.

de— No se trataría de una transformación, presumiblemente lógica, de algo a priori, sino de la afirmación del «error» deliberado como tal, error que presuponga únicamente su propia verdad interna. Error, en este caso, que no asume el mismo valor que la verdad sino que, simplemente no es dialécticamente opuesto a ella. Se acerca más a una disimulación, un «no-contener» el valor de verdad.

Finalmente, como ya vimos, la ficción simulada del movimiento moderno —heredada, inconscientemente, de lo clásico— condujo a que cualquier arquitectura debiese ser el reflejo del «Zeitgeist». Es decir, que lo presente y lo universal podían ser ambos atributos de la arquitectura. Pero si la arquitectura es, inevitablemente, la invención de ficciones, tendría entonces que ser posible proponer una arquitectura que encarnara «otra» ficción, una que no se sostuviera por medio de valores universales o del presente, y, lo que es más importante, que no considerara como su propósito reflejar estos valores. Esta otra ficción/objeto debería evitar claramente las ficciones de lo clásico (representación, razón y historia), que son intentos de «solucionar» el problema de la arquitectura de un modo racional, puesto que las estrategias y las soluciones son vestigios de una visión del mundo orientada hacia un objetivo final. Si éste es el caso, la cuestión es: ¿cuál puede ser el modelo para la arquitectura cuando la esencia de lo que era efectivo en el modelo clásico, el supuesto valor racional de sus estructuras, representaciones, metodologías de orígenes y fines, y procesos deductivos, han demostrado ser simulaciones?

Al no ser posible responder a esta pregunta con un modelo alternativo, debemos proponer una serie de características con las que tipificar esta aporía: la pérdida de nuestra capacidad para conceptualizar un nuevo modelo de arquitectura. Estas características citadas más abajo, surgen de lo que no puede ser; forman una estructura de ausencias.¹⁵ No se proponen para reconstruir lo que acabamos de rechazar —un modelo para una teoría de la arquitectura— puesto que tales modelos han resultado ser infructuosos. Lo que se está proponiendo es, más bien, una expansión más allá de los

¹⁵ Jean Baudrillard, *op. cit.*

límites que presenta el modelo clásico para poder llevar a cabo una *arquitectura como discurso independiente*, libre de valores externos —clásicos o de cualquier otro tipo—, que sea la intersección de aquello que está libre de significado, de lo *arbitrario*, y de lo *atemporal* en lo artificial. La creación libre de significado, arbitraria y atemporal de artificialidad ha de distinguirse, por lo tanto, de lo que Baudrillard llama «simulación»¹⁶. No es un intento de borrar la distinción clásica entre realidad y representación —y, por lo tanto, volver a considerar la arquitectura como una serie de convenciones que simulan lo real— sino que es algo próximo a la *disimulación*¹⁷. Mientras

¹⁶ En su ensayo *The Precession of Simulacra*, Jean Baudrillard estudia la naturaleza de la simulación y la implicación de los simulacros actuales en nuestra percepción de la naturaleza de la realidad y la representación: «Algo ha desaparecido; la soberana diferencia entre ellos (lo real y... los modelos de simulación) que era el encanto de la abstracción.» Jean Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, en *op. cit.*, pág. 2.

¹⁷ Baudrillard distingue entre simulación y lo que él llama disimulación diciendo que «disimular es fingir no tener lo que uno tiene. Simular es fingir tener lo que uno no tiene... Alguien que finge una enfermedad puede, simplemente, irse a la cama y hacer creer que está enfermo. Alguien que simula una enfermedad llega a autoproducirse algunos de los síntomas». Por lo tanto, mientras fingir... es solamente un disfraz; la simulación, en cambio, amenaza la diferencia entre "real" e "imaginario", entre "verdadero" y "falso". Ya que el simulador posee síntomas "verdaderos", ¿está enfermo o no?», Jean Baudrillard, *The Precession of Simulacra*, en *op. cit.*, pág. 5.

Según Baudrillard, la simulación es la generación a través de modelos de algo real sin origen ni realidad; ya no ha de ser racional, puesto que ya no se mide por medio de ejemplos ideales o negativos. Aunque esto se parece mucho a mi propuesta de lo no-clásico, la diferencia reside, fundamentalmente, en que lo no-clásico es una disimulación y no una simulación. Baudrillard habla del peligro que supone realizar simulacros —porque su naturaleza les obliga a hacerse con los atributos «reales» de lo que están simulando—. La disimulación se define aquí de un modo diferente: como un acto, por medio del cual la simulación se nos muestra aparente, con todas sus implicaciones en el estado de valor de la «realidad», sin distorsionar los simulacros o permitiéndoles abandonar su precaria posición, entre lo real y lo irreal, entre el modelo y el otro.

Gilles Deleuze utiliza una terminología ligeramente diferente al considerar una serie de problemas muy similares. En su artículo Deleuze estudia la distinción platónica entre modelo, copia y simulacro como un modo de asignar valor y posición jerárquica a los objetos y a las ideas. Define el hundimiento del platonismo como la suspensión

que la simulación intenta eliminar la distinción entre lo real y lo imaginario, la disimulación deja intacta la diferencia entre realidad e ilusión. La relación entre disimulación y realidad es como la que personifica una máscara: el signo de pretender *no* ser lo que uno es; es decir, el signo que parece no tener ningún significado fuera de él mismo (el signo de un significado, o la negación de lo que está detrás de él). A esta disimulación en arquitectura se le puede dar, provisionalmente, el título de *no-clásica*. Puesto que la disimulación no es ni el inverso, ni el negativo, ni el opuesto de la simulación, una arquitectura no-clásica no es el inverso, el negativo o el opuesto de una arquitectura clásica; es simplemente distinta. Una arquitectura *no-clásica* no es ni un certificado de la experiencia, ni una simulación de la historia, ni la razón o la realidad del presente. Por el contrario, puede ser más propiamente descrita como una arquitectura «tal y como es», es decir, una representación de sí misma, de sus propios valores y de su experiencia interna.¹⁸

La demanda de que una arquitectura «no-clásica» es necesaria, que es propuesta por la nueva época o por la ruptura en la continuidad de la historia, sería un argumento del «Zeitgeist». Lo no-clásico únicamente propone el fin del dominio de los valores de lo clásico para poder considerar otros valores. No pro-

del a priori estado sobrecargado de valor de la copia plástica para «elevar el estado de los simulacros y afirmar sus derechos frente a los iconos o las copias. El problema ya no es la distinción entre Esencia y Apariencia o Modelo y Copia. Toda esta distinción tiene lugar en el ámbito de la representación... El simulacro no es una copia degradada, más bien posee un poder positivo que le permite negar al original y a la copia, al modelo y a la reproducción. Ninguna de las, al menos, dos series divergentes interiorizadas en el simulacro pueden ser consideradas como original o como copia. Ni tan sólo sirve invocar al modelo del Otro, porque ningún modelo resiste el vértigo de simulacro».

El término simulación es utilizado en *El Fin de lo Clásico* en un sentido muy parecido al que Deleuze da a copia o icono, mientras que la disimulación es conceptualmente muy parecida a su descripción de los simulacros presocráticos. Gilles Deleuze, «Plato and the Simulacrum» en *October*, núm. 27, The MIT Press, Cambridge, 1983, pág. 52.

¹⁸ Esto difiere de la noción moderna de discurso internalizado de la misma manera que el post-estructuralismo difiere del estructuralismo, esto es como decir que el estructuralismo estaba buscando las cosas que los post-estructuralistas buscaban para ellos.

pone un nuevo valor o un nuevo «Zeitgeist», sino otra condición: leer la arquitectura como un texto. No puede cuestionarse el hecho de que esta idea de leer la arquitectura se iniciara con un argumento basado en el «Zeitgeist»: que hoy los signos clásicos no tienen ya significado, sino que se han convertido en meras réplicas. Una arquitectura no-clásica no es, por tanto, incapaz de dar respuesta a la perfección de la plenitud inherente al mundo; más bien, es incapaz de dar respuesta a su representación.

El fin del comienzo

Que el valor posea un origen implica la existencia de un estado o condición de origen anterior al momento en que se le otorga dicho valor. Comienzo sería, por tanto, dicha condición de origen previa al momento en que se da valor al origen. Para reconstruir la atemporalidad, el estado *tal y como es*, y el de valor aparente, hay que comenzar: comenzar eliminando aquellos conceptos definidos en el tiempo característicos de lo clásico, que son, fundamentalmente, origen y fin. El fin del comienzo es también el fin del comienzo del valor. Pero no es posible retornar al estado de gracia prehistórico, al Edén de la atemporalidad, cuando todavía no se valoraban los orígenes y los fines. Hemos de empezar por el presente, sin dar, necesariamente, un valor al presente. El intento de reconstruir lo atemporal, hoy en día, ha de reconocer lo ficticio que es dicha tarea —es decir, no debería intentar simular una realidad atemporal.

Tal como hemos sugerido anteriormente, la tención en la atracción que sufre lo clásico por los orígenes está el problema más general de causa y efecto. Esta fórmula, parte de las ficciones de la razón y la historia, reduce la arquitectura a un objeto «añadido» o «no-esencial», considerándola, simplemente, como un efecto de ciertas causas entendidas como orígenes. Este problema es inherente a todas las arquitecturas clásicas, incluso a la arquitectura moderna. La idea de arquitectura, como algo añadido, más que como algo con entidad propia —adjetival más que nominal u ontológica— lleva a la percepción de la arquitectura

como mecanismo práctico. Mientras, la arquitectura sea, principalmente, un mecanismo destinado a ser usado y dar cobijo —mientras tenga su origen en funciones programáticas— será siempre un efecto.

Pero cuando se rechaza esta característica «evidente en sí misma» de la arquitectura y se la considera sin ningún origen *a priori*, ya sea funcional, divino o natural, se pueden proponer unas ficciones alternativas para el origen. Una de éstas, por ejemplo, es *arbitraria*, lo que supone no tener valor externo derivado del significado, la verdad o la atemporalidad. Es decir, es posible imaginar un comienzo que sea internamente consistente pero que no esté condicionado por —o dependa de— un origen histórico con un valor supuestamente evidente en sí mismo.¹⁹ De este modo, mientras se pensaba que los orígenes clásicos tenían sus raíces en un orden divino o natural y se mantenía que los orígenes modernos derivaban su valor de la razón deductiva, los *no-clásicos* pueden ser estrictamente arbitrarios, simples puntos de partida sin valor. Pueden ser artificiales y negativos, en vez de naturales y/o divinos (universales).²⁰ Estos comienzos, disimulados y determinados artificialmente, pueden estar libres de valores universales porque son únicamente puntos arbitrarios en el tiempo, cuando el proceso arquitectónico empieza. Un ejemplo de origen artificial sería un injerto de la

misma naturaleza que aquella inserción genética de un cuerpo extraño que se hace en otro cuerpo para obtener un nuevo resultado.²¹ En

²¹ Esta idea es básicamente la misma que utiliza Derrida cuando habla de injerto en la deconstrucción literaria. Considera que el injerto es un elemento que puede descubrirse en el texto por medio de una lectura deconstruccionista: «...la deconstrucción es, entre otras cosas, el intento de identificar injertos en los textos que analiza: ¿Cuáles son los puntos de unión y tensión donde una línea o un argumento se acoplan a otros?... Centrándose en estos puntos, la descomposición analiza la heterogeneidad del texto».

Jonathan Culler, *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*, Cornell University Press, Ithaca, 1982, pág. 135.

Las tres características del injerto, tal y como se emplea en este artículo son: 1) El injerto surge de la conjunción artificial y arbitraria de 2) dos características diferenciadas que, en su forma inicial, son inestables. Es precisamente la inestabilidad de las características iniciales lo que facilita la motivación (el intento de volver a la estabilidad) y lo que posibilita también que la modificación tenga lugar. 3) En la incisión ha de haber algo que permita la energía, a partir de la unión de las dos características.

Este artículo, que intenta la transposición de estas ideas de un marco de trabajo puramente analítico a un programa para trabajar, se centra más en averiguar lo que ocurre en el proceso de hacer injertos conscientemente, que en encontrar aquellos injertos que hayan podido colocarse inconscientemente en un texto. Puesto que un injerto, por definición, va modificándose progresivamente, sería poco probable encontrar un momento de injeración estático o no desarrollado en un texto arquitectónico; sería más probable que se leyeran los resultados.

El empleo del término injerto aquí se parece mucho al análisis que hace Culler del método de Derrida para la deconstrucción de la oposición: «Deconstruir una oposición... no es destruirla... Deconstruir una oposición es des-hacerla y desplazarla, para situarla de otro modo. Esque-máticamente, esto comporta unos cuantos movimientos que podemos distinguir: (A) Se puede demostrar que la oposición es una imposición metafísica e ideológica, 1) sacando a relucir sus presuposiciones y su rol sobre el sistema de valores metafísicos —una tarea que puede requerir extensivos análisis de gran cantidad de textos enunciados y confiados en esta idea. Pero (B), al mismo tiempo, se puede mantener simultáneamente la oposición, 1) enunciándose ésta en el argumento y 2) reestableciéndola de modo que se le da otro estado e impacto diferentes». Jonathan Culler, *op. cit.*, pág. 150.

«Esta concentración en lo que es aparentemente marginal hace funcionar la lógica de la suplementariedad como una estrategia interpretativa: lo que ha estado relegado o marginado por anteriores intérpretes, puede ser importante, precisamente, por aquellas razones que provocaron su marginación.» Jonathan Culler, *op. cit.*, pág. 140.

Derrida pone énfasis en el injerto como una condición no-dialéctica de la oposición; este artículo subraya los aspectos de proceso que surgen del momento de injeración. Las

¹⁹ Lo que se cuestiona, en un origen artificial pero motivado, no es la motivación (en vez de una causa esencial u originaria, como el origen clásico), sino más bien la idea de evidencia en sí misma. Por medio de la lógica deductiva, entendemos que leer hacia atrás produce inevitablemente una evidencia en sí misma. Por lo tanto, el proceso analítico clásico producirá siempre un origen evidente en sí mismo. Pero, incluso así, no hay procedimientos evidentes en sí mismos *a priori* que puedan dar a un origen un valor y no a otro. En una arquitectura de lo *no-clásico*, se puede proponer que cualquier condición inicial pueda crear procedimientos evidentes en sí mismos que tengan una motivación interna.

²⁰ La idea de arbitrariedad o artificialidad, en este sentido, ha de distinguirse de la idea clásica de arbitrariedad como naturaleza artificial, o de la idea de arbitrariedad del signo en el lenguaje. En este contexto, lo arbitrario es aquello que no tiene ninguna conexión natural. Para que los orígenes puedan ser leídos (para dar alguna muestra de que son una contingencia del lenguaje), ha de haber un requerimiento de lectura; el origen puede ser arbitrario porque es contingente en una lectura que aporta su propia estrategia.

vez de un *collage*, o un montaje, que vive dentro de un contexto y alude a un origen, el contexto de un injerto es un lugar inventado que casi no tiene otras características de objeto que aquellas que caracterizan a un proceso. Un injerto no es genéticamente arbitrario en sí mismo. Su arbitrariedad radica en verse libre de un sistema de valores de no arbitrariedad, como por ejemplo, el clásico. Es arbitrario en cuanto que nos permite la opción de la lectura, la cual no aporta valores externos al proceso. Aun más, considerando su naturaleza artificial y relativa, un injerto no implica, en sí mismo, necesariamente, un resultado satisfactorio; es meramente un lugar que contiene *motivación* para la acción, que es el comienzo del proceso.²²

La motivación toma de arbitrario —decir, algo en su estado artificial que no es una estructura significativa de presencias y de ausencias— e implica un movimiento de acuerdo con su estructura —es decir, una entidad que contiene un orden inherente y un significado—. Pero esto suscita la cuestión de si la motivación deriva de un orden arbitrario. ¿De este modo algo puede ser arbitrario y no orientado hacia un objetivo y, al mismo tiempo, motiva-

diferencias más importantes se ponen de manifiesto en la terminología y el énfasis. La discusión de Culler acerca de la estrategia deconstruccionista contiene todos los elementos del injerto: por medio del análisis de texto, empiezan a revelarse oposiciones. Éstas están yuxtapuestas de tal modo que crean movimiento, y la deconstrucción (injerto) puede identificarse en términos de aquella motivación.

²² «La naturaleza arbitraria del signo y del sistema, sin ningún término positivo, conlleva la noción paradójica de "huella instituida", una estructura con gran cantidad de referentes, en la cual sólo hay huellas —huellas previas a cualquier entidad de la que quizá sea la huella—». Jonathan Culler, *op. cit.*, pág. 99.

Esta descripción de «huella instituida» puede relacionarse con la idea de motivación, tal como la entendemos en este artículo. La motivación, aquí, es similar a la descripción que hace Derrida de *différance* —la fuerza interior de un objeto que hace que éste sea dinámico en cualquier punto de una transformación continua—. La motivación interna determina la naturaleza de la modificación para el objeto, y se hace letible a través de la huella. Al igual que la «huella instituida» de Derrida, la motivación describe un sistema que es internamente consistente, pero que también es arbitrario puesto que no tiene ni principio ni fin ni ninguna dirección necesaria o valorada. Sigue siendo un sistema de diferencias, y sólo puede entenderse en términos de espacios entre elementos o momentos del proceso.

do internamente? Cada estado, puede argüirse, tiene una motivación hacia su propio ser, un movimiento más que una dirección. Que la arquitectura no pueda describir o representar la *razón*, no significa que no pueda cuestionarse sistemática o rigurosamente cuál es su ser. En todos los procesos ha de haber necesariamente algún punto de partida, pero el valor, en una arquitectura arbitraria o intencionadamente ficticia, reside en la naturaleza *intrínseca* de su acción más que en la dirección de su curso. Sin embargo, puesto que cualquier proceso debe tener, necesariamente, un comienzo y un movimiento, podemos considerar que el origen ficcional tiene, por lo menos, un valor metodológico; es decir, un valor relacionado con la generación de las relaciones internas del mismo proceso. Pero si el comienzo es efectivamente arbitrario, no puede haber ningún movimiento en dirección a la clausura o el fin, porque la motivación para el cambio de estado (que es la inherente estabilidad del comienzo) no puede nunca conducir a un estado de no-cambio (que es el fin). De este modo, las motivaciones libres de valores universales de origen histórico y de cualquiera que sea el proceso direccional pueden conducir a *finés* diversos de aquellos a los que conducía el *fin* sobrecargado de valor de la etapa anterior.

El fin del fin

Acompañando al fin del origen, la segunda característica básica en una arquitectura *no-clásica* es su liberación de objetivos o fines *a priori* —el fin del fin—. El fin de lo clásico implica también el fin del mito del fin como efecto, sobrecargado de valor, del progreso o de la dirección que tiene la historia. Las ficciones de lo clásico, siguiendo lógicamente la clausura potencial del pensamiento, despertaron el deseo de confrontar, exhibir e incluso trascender el fin de la historia. Se pensaba que los objetos estaban imbuidos de valor porque su relación con un origen significativo, evidente en sí mismo, podía, de algún modo, trascender al presente, dirigiéndose hacia un futuro atemporal, hacia una utopía. Esta idea de progreso con-firió un valor falso al presente; la utopía, una forma de fantasear acerca de un fin «abierto»

Y sin límites, impidió la noción de ajuste definitivo. De este modo, la moderna crisis de la resolución marcó el fin de un proceso de movimiento que se dirigía hacia el fin. En nuestra percepción de la continuidad de la historia, tales crisis (o rupturas) provienen, más que de un cambio en nuestra idea acerca de los orígenes y fines, del fracaso del presente (y de sus objetos) para mantener nuestras esperanzas en el futuro. Cuando la continuidad de la historia se ha roto en nuestra percepción, cualquier representación de lo clásico, cualquier «clasicismo», sólo puede ser considerado como una creencia. En este momento, en el que nuestros valores adquiridos están en «crisis», el fin del fin da pie a la posibilidad de la invención (o realización) de un futuro abiertamente basado en un futuro ficticio —y, por lo tanto, no amenazante desde su valor de «verdad»—, en vez de un futuro simulado o idealizado.

Con el fin del fin, lo que antes era un proceso de composición o transformación deja de ser una estrategia causal, un proceso de adición o sustracción a partir de un origen. Como alternativa, el proceso se convierte en un proceso de *modificación*: en la invención de un proceso no-dialéctico, no-direccional y no-orientado hacia un objetivo.²³ Los orígenes «inventados», de los que este proceso recibe su motivación, difieren de los aceptados orígenes míticos de los clasicistas en cuanto que son *arbitrarios*, reinventados para cada circunstancia, adaptados para el momento y no para siempre. El proceso de modificación se ha de ver más como una táctica con un fin abierto que

²³ La modificación es un aspecto de la extensión (véase Jeff Kipnis, *Architecture Un Bound*, op. cit.) que es definido por Kipnis como un aspecto de la deconstrucción. Mientras que la extensión es cualquier movimiento que empieza con una condición inicial o un origen (no necesariamente un origen), la modificación es una forma especial de extensión, centrada en presentar la evidencia de las condiciones iniciales como un ejemplo, sin sustraer ni sumar materialidad. Por otro lado, la síntesis, por ejemplo, es un tipo de extensión que no intenta mantener la evidencia de las condiciones iniciales, sino que intenta conseguir un todo creado de nuevo (del mismo modo, el análisis intenta trasladar cualquier condición específica a su condición original).

Idealmente, la traslación no es una extensión sino una pura relocalización. Esto difiere de mi definición. Véase mi texto sobre la House X, en el cual defino, por primera vez, los términos transformación y deconstrucción.

como una estrategia orientada hacia una meta u objetivo. Una estrategia es un proceso que está determinado y sobrecargado de valor antes de que comience; está *dirigido*. El origen, en cambio, no puede ser conocido desde un sentido (en términos cognoscitivos) preestablecido; no depende del conocimiento derivado de la tradición clásica y, por lo tanto, no puede engendrar una estrategia.

En este contexto, la forma arquitectónica «se revela como un espacio para la invención», en vez de ser la representación servil de otra arquitectura o un simple mecanismo práctico. Inventar una arquitectura es permitir que la arquitectura sea una causa; y el hecho de ser una causa debe provenir de algo externo a una estrategia dirigida de composición.

El fin del fin también implica el fin de la representación del objeto como único sujeto metafórico en arquitectura. En el pasado, la metáfora arquitectónica se utilizaba para dar soporte a fuerzas tales como la tensión, la compresión y la flexión; estas cualidades se podían observar, si no literalmente en los objetos mismos, sí como relaciones entre objetos. La idea de metáfora, aquí, no tiene nada que ver con las cualidades generadas entre edificios, o entre edificios y espacios. Tiene que ver, más bien, con la idea de que el mismo proceso interno puede generar un tipo de figuración no-representacional en el objeto. Esto es una apelación, no a la estética clásica, sino al potencial *poético* de un texto arquitectónico. El problema, entonces, reside en distinguir los textos de las representaciones, en transmitir la idea de que lo que uno está viendo: el objeto material, es un texto y no una serie de referencias a otros objetos o valores.

Esto sugiere la idea de una arquitectura como «escritura» en vez de una arquitectura de imágenes. Lo que está siendo «escrito» no es el objeto en sí mismo —su masa y volumen— sino el acto de dar forma a aquella materia, a aquella masa. Esta idea confiere un cuerpo metafórico al acto arquitectónico. El acto da razón de su condición de lectura a través de un nuevo sistema de signos llamados «huellas»²⁴. Las huellas no se han de leer li-

²⁴ El concepto de huella en arquitectura, tal como lo entendemos en este artículo, es parecido a la idea de hue-

teralmente puesto que no tienen otro valor que señalar que hay una lectura, y que esta lectura ha de hacerse. Una huella señala la idea de leer²⁵. Por consiguiente, una huella es un signo parcial o fragmentario; no tiene objetividad. Implica una acción que está en proceso. En este sentido, una huella no es una simulación de la realidad, es una disimulación por que se revela como algo distinto a su realidad anterior. No simula lo real, representa y registra la acción inherente a una realidad anterior, que tiene un valor ni más ni menos real que la huella misma. Es decir, la huella no se preocupa de formar una imagen, representación de arquitectura previa o de costumbres y usos sociales, sino que se ocupa de dejar cons-

lla de Derrida, en que sugiere que no puede haber un objeto representacional ni una «realidad» representable. La arquitectura se convierte en texto más que en objeto cuando se concibe y presenta como un sistema de diferencias y no como una imagen o una presencia aislada. La huella es la manifestación visual de un sistema de diferencias, un registro del movimiento (sin dirección), que nos obliga a leer el objeto *presente* como un sistema de relaciones, ligado a otros movimientos previos y anteriores. El término huella, en este sentido, ha de ser distinguido del uso que hace Derrida de él, puesto que Derrida relaciona su idea de «diferencia» con la imposibilidad de la «presencia» como entidad aislable. «La presencia del movimiento es sólo concebible si sabemos que cualquier instante está marcado con las huellas del pasado y el futuro... si el instante presente no es ni el pasado ni el futuro... si el instante presente no es algo dado, sino el producto de las relaciones entre pasado y futuro. Si el movimiento es presente, la presencia ha de estar previamente marcada por los términos "difference" y "deferral"». Jonathan Culler, op. cit., pág. 97.

La idea de que la presencia no es nunca un absoluto choca con todas nuestras convicciones intuitivas. Si no puede haber una presencia inherentemente significativa no sea en sí misma un sistema de diferencias, tampoco puede haber entonces un origen *a priori* o sobrecargado de valor. «Difference» es el juego sistemático de las diferencias, las huellas de las diferencias, del distanciamiento por medio del cual los elementos se relacionan unos con otros. Este distanciamiento es la producción, a la vez activa y pasiva, de los intervalos sin los cuales los términos «lentos» no podrían significar, no podrían funcionar.» Jacques Derrida, *Positions*. Athlone. Londres, pág. 38.

Siempre hemos leído la arquitectura. Tradicionalmente no inducía a la lectura sino que la respondía. La utilización de arbitrariedad, es una idea para estimular o inducir la lectura de huellas sin referencias al significado sino a otras condiciones del proceso —es decir, estimular la lectura pura sin valores ni prejuicios, en vez de la interpretación—.

tancia física —literalmente la impronta figurativa— de su propio proceso interno. Este proceso es *interno* al sistema. De este modo la huella es el registro de la motivación, el registro de la acción, no la imagen de otro origen-objeto.

En este caso, una arquitectura de lo no-clásico comienza a considerar la noción de un lector consciente de su propia identidad como lector, más que aquella de observador o usuario. Propone un nuevo lector, distanciado de cualquier sistema externo de valores (particularmente, de un sistema histórico arquitectónico). Este lector, no aporta otra competencia *a priori* al acto de leer, que la de su propia identidad como lector. Es decir, no tiene un conocimiento preconcebido de cómo deberá ser la arquitectura (en términos de sus proporciones, texturas, escalas, etc.); la arquitectura *no-clásica* tampoco aspira a ser entendida por medio de estas preconcepciones.

La competencia del lector (de arquitectura) se puede definir como la capacidad para distinguir el *sentido del conocimiento de la creencia*. En cualquier momento dado, las condiciones para el «conocimiento» son «más profundas» que las condiciones filosóficas; proponen la posibilidad de distinguir la filosofía de la literatura, la ciencia de la magia, y la religión del mito. La nueva competencia procede de la capacidad de leer *per se*, de saber cómo leer, y, principalmente de saber leer y no necesariamente de codificar arquitectura como un texto²⁶. Así, el nuevo «objeto» ha de tener la capacidad, en primer lugar, de reconocerse a sí mismo como un texto, —es decir, como un acto de lectura. Lo que caracteriza la diferencia entre la ficción arquitectónica que proponemos aquí y la ficción clásica es su con-

²⁶ Anteriormente se consideraba que existía un lenguaje de valor *a priori*, una poesía, dentro de la arquitectura. Ahora decimos que la arquitectura es meramente lengua. Leemos tanto si sabemos que lengua estamos leyendo, como si no. Podemos leer francés sin entender francés. Podemos saber que alguien está diciendo algo sin sentido o emitiendo ruido, es decir, sabemos que no hay significado previo a la comprensión. Antes de ser competentes para leer y entender poesía, podemos saber que algo es lengua. Leer, en este contexto, no se trata de decodificar para obtener significado o contenido poético, sino para obtener la comprensión.

dición de texto y la manera en que se lee: ya no se presupone que el nuevo lector haya de conocer la naturaleza de la verdad en el objeto, tanto si ésta es la representación de un origen racional, como si es la manifestación de un conjunto de reglas universales que rigen la proporción, la armonía y el orden. Saber decodificar ya no tiene importancia; simplemente el lenguaje no es un código al que asignar significados (que esto significa esto). El placer reside en reconocer algo como lenguaje (*esto es*). De ahí que, proponer el fin del comienzo y el fin del fin, es proponer el fin de los co-

²⁷ Es una coincidencia que el título del artículo de Franco Rella, al que esta nota hace referencia, *Tiempo del Fin y Tiempo del Comienzo*, y el título de mi artículo se parezcan tanto, puesto que ambos utilizamos los términos comienzo y fin con propósitos totalmente diferentes. Rella identifica el presente como el tiempo del fin, afirmando que el resultado paradójico del progreso ha sido el de crear una cultura que simultáneamente desea progreso y se siente abrumada por un sentimiento de eventualidad y un sentimiento crónico de pérdida irredimible. El resultado es una cultura que «no ama lo que ha sido sino el fin de lo que ha sido. Odia el presente, el existente y el cam-biante. No ama, por lo tanto, nada». El artículo de Rella se pregunta si, hoy por hoy, es posible edificar en un vez de contra el tiempo. Rella desea el retorno hacia un senti-miento de limitación temporal y hacia la posibilidad de vivir nuestro propio tiempo sin intentar retornar al pasado. El mecanismo por medio del cual propone recrear esta posibilidad, es el mito. Rella diferencia entre mito y ficción, y es esta diferencia lo que evidencia la oposición entre su propuesta y las proposiciones de este artículo. El mito es definido como una narración de acontecimientos ostensiblemente históricos que sirve para revelar —arte de

mienzos y fines del valor, es decir, otro espacio «atemporal» de la invención. Un espacio «atemporal» en el presente que no tenga una relación determinante con un futuro ideal o con un pasado idealizado. La arquitectura es, hoy, el proceso de invención de un pasado ar-tificial y un presente sin futuro. Recuerda un futuro que ha dejado de serlo.

Este artículo está basado en tres suposicio-nes o valores no-verificables: la arquitectura atemporal (sin origen, sin fin); la arquitectura no-representacional (sin objeto); y la arquitec-tura artificial (arbitraria, sin razón).

la visión del mundo de una gente determinada— o expli-car una práctica, creencia o fenómeno natural. El mito es la creación de orígenes, en el sentido tradicional sobrecar-gado de valor, dando historia y, por lo tanto, valor a acontecimientos inexplicables o atemporales. Rella propo-ñe el mito como invención de otro plan, de otro mundo y después la ficción como verosimilitud, meramente crea-do la apariencia de la verdad. En vez de intentar un re-torno al pasado, el mito intenta la creación de un nuevo comienzo, situándonos en un estado de ansiedad menos agudo. Pero el mito no puede aliviar la paradoja del pro-greso. Por el contrario, el Fin del Comienzo y El Fin del Fin propone la disimulación, que no es ni la simulación de la realidad tal como la conocemos, ni la propuesta de una verdad alternativa, que se apoye en estructuras de creencia verificables de idénticas características —es de-cir, orígenes, transformaciones y fines—. *El Fin de lo Cla-sico* insiste en mantener un estado de ansiedad, proponien-do la ficción en un sentido auto-reflexivo, un proceso sin orígenes ni fines que mantiene su propia ficción en vez de proponer una simulación de la verdad. Franco Rella, «Tempo della fine e tempo dell'inizio» en *Calabella* núms. 189/491, enero/febrero 1948, págs. 106-108.

TEMAS EXTRAÍDOS DE LOS MANHATTAN TRANSCRIPTS

Bernard Tschumi

El texto más programático de Bernard Tschumi —The Manhattan transcripts— muestra su insistencia en la búsqueda de un repertorio abstracto y el hecho de tomar su inspiración del universo metropolitano. El cine, la danza y la fotografía le sirven de referencia para intentar captar con las formas arquitectónicas la esencia misma del movimiento.

Bernard Tschumi (1944). *El texto traducido corresponde a «Themes for the Manhattan Transcripts» publicado en AA files núm. 4, Londres, 1982. The Manhattan Transcripts fueron publicados por Academy Editions, Londres y Nueva York, en 1981. Otros escritos representativos de Tschumi son: «Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)» en Studio International, septiembre de 1975; «Architecture and Transgression», en Oppositions núm. 7, 1976; Architectural Manifestoes, catálogo de la exposición realizada en 1979 en la Architectural Association, proveniente de la galería Artists' Space de Nueva York (1978); y «Violence of Architecture» en Artforum, septiembre de 1981.*

Los conceptos en arquitectura pueden prece-der o seguir a los proyectos o edificios. En otras palabras, un concepto teórico es susceptible, bien de aplicarse a ellos, bien de derivarse de ellos. Muy a menudo no es posible establecer con claridad esta distinción, como, por ejem-plo, cuando determinado aspecto de la teoría cinematográfica es capaz de respaldar una in-tuición arquitectónica y, luego, a lo largo del penoso desarrollo de un proyecto, transformar-se en un concepto operante en arquitectura de manera general. Sin pretender fundir las in-tuiciones del tablero de dibujo con las certezas del pensamiento científico, este índice intenta señalar las direcciones esenciales de una inves-tigación general.

I. Definición

Argumentando que no existe arquitectura sin acontecimiento, sin programa, sin violencia, las *Transcripciones* intentan llevar a la arquitec-tura hasta sus límites, al introducir intencio-nes programáticas y formales tanto en el dis-curso arquitectónico como en su representa-ción gráfica.

1. Límite

Límite: confin (arquitectura: forma de conoci-miento cuyos límites son puestos constante-mente en tela de juicio).

Las producciones situadas en el límite de la literatura, en el límite de la música, en el lí-mite de cualquier disciplina, nos informan a menudo del estado de dicha disciplina, de sus paradojas y sus contradicciones.

Límites de la arquitectura actual: 1) lo re-ferente a las relaciones entre el espacio y su

uso, entre «tipo» y «programa», entre objetos y acontecimientos; 2) lo tocante a la represen-tación en arquitectura. (Por precisos y produc-tivos que puedan ser planos, secciones y axo-nometrías, cada una de estas representaciones significa una reducción lógica de la concepción arquitectónica a las posibilidades de lo mos-trable, con exclusión de otros intereses. Que-dan atrapadas en una especie de prisión del lenguaje arquitectónico en que «los límites de mi lenguaje son los de mi mundo». Cualquiera intento de superar estos límites, de presentar otra lectura de la arquitectura, exigen la crí-tica de estas convenciones.)

II. Condición

Las *Transcripciones* toman como punto de par-tida la disyunción, hoy ineludible, entre uso, forma y valores sociales. Mantienen que, cuan-do esta situación se convierte en confrontación arquitectónica, aparece inevitablemente una nueva relación entre placer y violencia.

1. Disyunción

Disyunción: acto de desunir o situación de lo que está desunido; separación, desunión. Re-lación de los términos de una proposición dis-yuntiva.

M. Foucault hablaba, al advertir la apari-ción de un nuevo espacio conceptual, sobre «cómo especificar los diversos conceptos que nos hacen capaces de concebir la discontinui-dad o el umbral entre naturaleza y cultura, la irreductibilidad de una a la otra, los equili-brios o soluciones hallados por cada sociedad o cada individuo, la ausencia de formas inter-medias, la no existencia de un continuo en el