

Posmodernismo

En las últimas décadas, tanto la arquitectura como el discurso arquitectónico se han visto dominados por la corriente posmoderna. Como estilo, dicha corriente ha resultado siempre polémica, pero como escuela de pensamiento sus ideas se han aceptado en casi todo el universo, incluso algunos opositores contumaces al estilo posmoderno manejan opiniones que reflejan una mentalidad posmoderna. La esencia de dicha mentalidad no es sólo el rechazo a la arquitectura del movimiento moderno, sino también a conceptos tales como la creencia en el progreso y la fe en la razón. Durante las dos últimas décadas, esta mentalidad ha desempeñado un papel crucial en la cultura arquitectónica del hemisferio norte y en las zonas ricas del hemisferio sur.

El rechazo a la arquitectura del movimiento moderno viene dado porque a partir de 1945, y desde una perspectiva posmoderna, ésta había degenerado en un producto anónimo en pos del mayor

denominador común: visualmente empobrecedor, tecnológico, a gran escala e indiferente por igual a la gente y al entorno. Las alternativas planteadas desde los años cincuenta para superar tales deficiencias son enormemente variadas y van desde el estructuralismo humanista de Aalto van Eyck hasta el eclecticismo historicista de Robert Stern. Así pues, después del movimiento moderno la arquitectura no puede

encasillarse de manera unívoca. La diversidad también es uno de los rasgos distintivos del libro *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (Barcelona, 1980) de Charles Jencks, que da identidad historiográfica al posmodernismo dos años antes de la condición posmoderna (Madrid, 1989) de François Lyotard, que se erigió como la obra canónica de la filosofía posmoderna. El libro de Jencks abrió la brecha posmoderna como concepto arquitectónicamente explotable. Las revisiones y ediciones de ediciones más tardías sirvieron para presentar con mayor rigor el estilo posmoderno: un estilo historizante de

inspiración clásica, embellecido profusamente con motivos figurativos y ornamentos simbólicos de fácil comprensión.

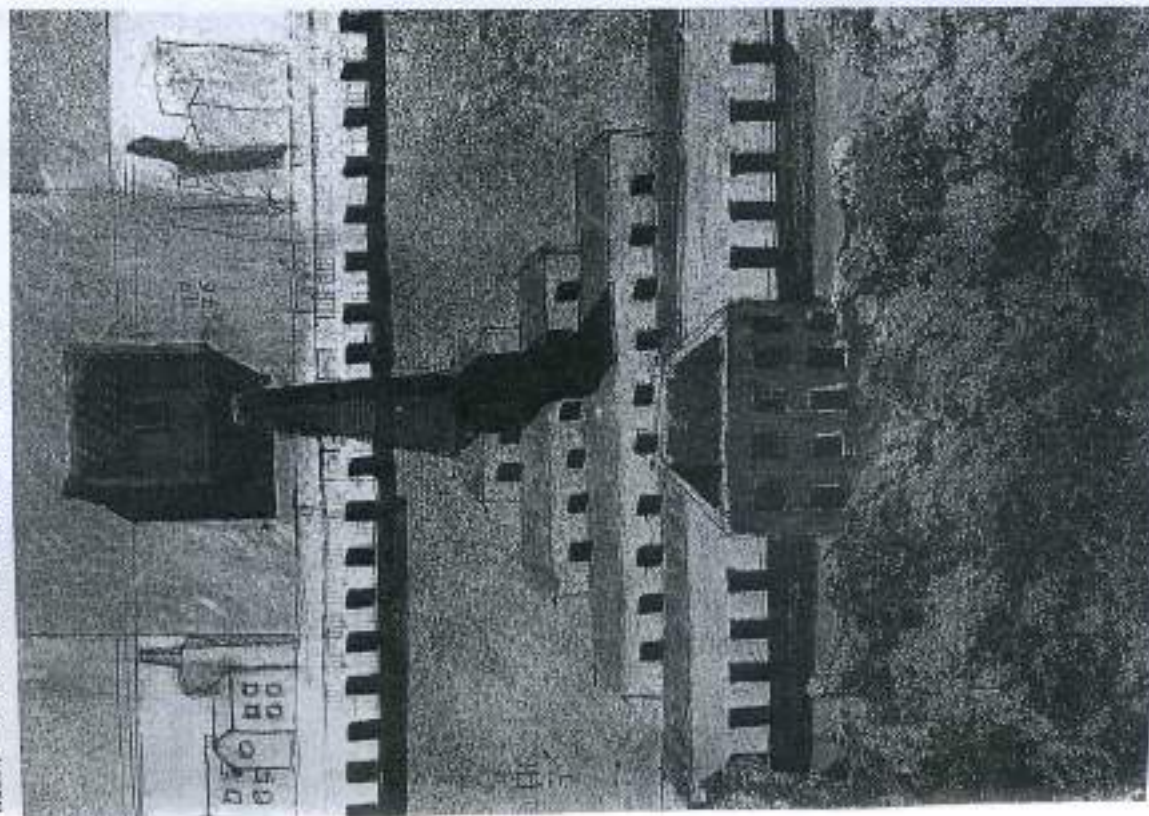
El tan personal libro de Jencks es un ingenioso análisis del nuevo enfoque arquitectónico que empieza a gestarse en los años setenta, a la vez que una crítica corrosiva de las deficiencias de la arquitectura moderna, aunque no supone, en cualquier caso, la reflexión más representativa de las ideas posmodernas. No obstante, contiene dos objeciones contundentes que los posmodernos echaron en cara a los modernos: por un lado la escasez de facultades comunicativas y por otro, la falta de memoria. La tesis fundamental que subyace en la obra de Jencks es que la arquitectura puede construirse como —tomando prestado un término actual— un sistema lingüístico.

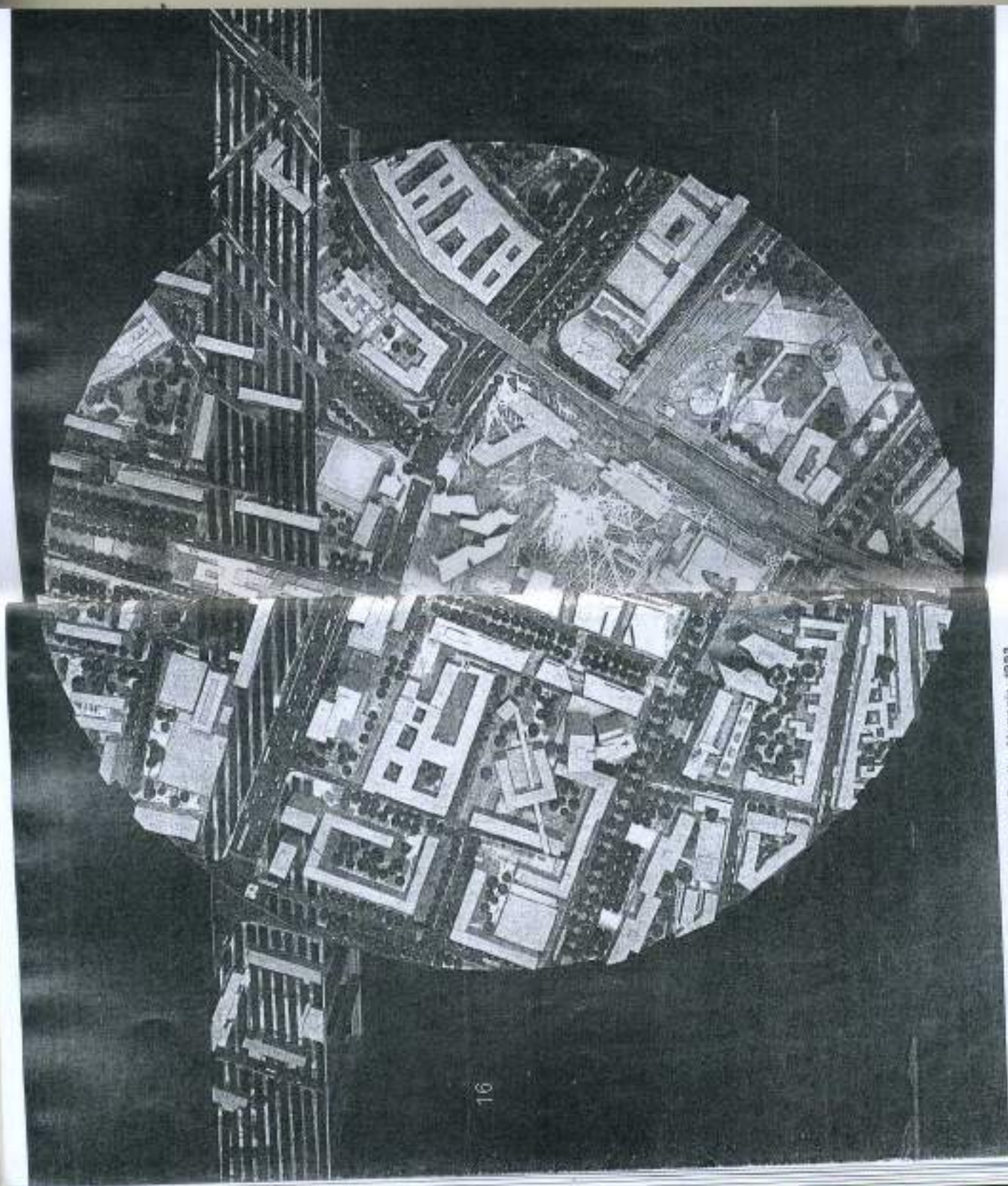
Bajo el influjo de la creciente popularidad de la semiótica, brotó la idea de que todo, desde la moda al arte visual, podía ser interpretado como comunicación no verbal. La crítica de Jencks a la arquitectura moderna se centra en la incapacidad de los arquitectos del movimiento moderno para hablar este lenguaje no verbal y procurar significados relacionados con el sentido del edificio en sí mismo. Para apuntalar la crítica, Jencks recurrió a la comparación entre la apariencia externa de dos edificios: el edificio para la calefacción central y la capilla diseñadas por Mies van der Rohe para el Illinois Institute of Technology de Chicago. Tras declarar que se consideraba incapaz de discernir cualquier diferencia apreciable entre ambos, el autor se preguntaba si dicha confusión cabía atribuirse a una devaluación de la religión o a la revalorización del sistema de calefacción central.

Jencks no fue el único en arrastrar contra la abstracción del movimiento moderno por su aparente incapacidad para procurar un mensaje simbólico. Durante los años setenta y ochenta se hizo habitual describir la arquitectura moderna como inexpressiva y plana, por cuanto ajena a la complejidad y las contradicciones, para parafrazar el título del afamado libro de Robert Venturi publicado en 1966.

Cabe decir que las lecturas semióticas no han aportado contribuciones duraderas a la crítica y a la

Rossi, Cementerio de San Cataldo, Módena, Italia, 1972





Daniel Libeskind, Alcamoergplatz, Berlin, Alemania, 1993

historia arquitectónica. Sin embargo, ha permanecido la idea —en jerga semiótica— de que cada edificio es "portador de significado", una concepción que llevó a prestar gran atención a la dimensión simbólica de la arquitectura. Durante los últimos veinte años, la noción de que la arquitectura puede entenderse en gran medida como un sistema comunicativo ha pasado a ser una *idée reçue*. Lo que un edificio puede llegar a comunicar, más allá de su mera existencia, es una pregunta abierta para la que existen incontables respuestas posibles. En la era del "cualquier cosa sirve", la noción principal que se filtró a partir de todo ello es que un edificio debía, de un modo u otro,

contener referencias —otra palabra muy de los años ochenta—, es decir, remitirse a algo. Normalmente, las referencias eran arquitectónicas, relativas a la historia de la arquitectura, al contexto o a la función que el edificio debía desarrollar; no obstante, de manera progresiva, los edificios empezaron a transmitir ideas por completo ajenas a la disciplina. En la apoteosis posmoderna, las alusiones se convirtieron en una suerte de juego sodagámico para arquitectos y críticos que se afanaban, respectivamente, en el despliegue y desciframiento de símbolos. La alusión —en especial al contexto— se convirtió en uno de los medios más usuales para legitimar una obra. Quizás el aspecto sobre el que se hizo mayor hincapié durante aquellos años fue el de que un edificio debía encajar en su contexto y —citando la mención sarcástica de Tom Wolfe en *¿Quién teme al Bauhaus feo?* (Barcelona, 1982)— dialogar con éste. Se decía que la arquitectura del movimiento moderno no tenía nada que decir y por eso callaba.

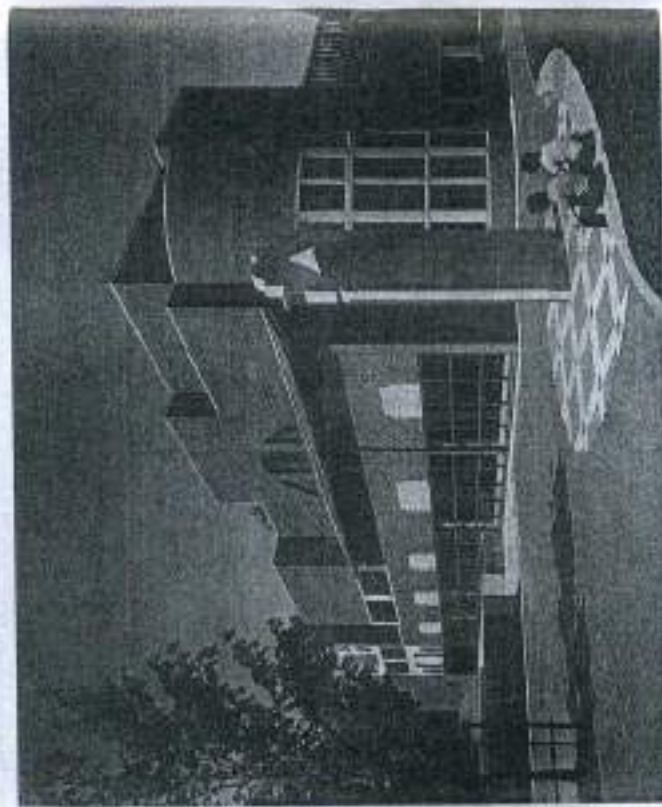
Desde la perspectiva posmoderna, la sensibilidad hacia el contexto y la asimilación de elementos del entorno configuran el derecho de un edificio a existir. La palabra que los arquitectos gustan de dedicar al contextualismo es quizás ejemplo más claro que la propia arquitectura contextualista, cuyo éxito de inserción en el entorno es sólo parcial. Esta postura contextualista viene impregnada substancialmente del concepto de *genius loci*, que es el tema de un influyente libro de Christian Norberg-Schulz basado en la idea de que cada lugar presenta su carácter

específico, de acuerdo con su situación, geográfica e histórica. Una de las metas de la arquitectura consiste en revelar el espíritu del lugar evidenciando rasgos escondidos del emplazamiento y su historia. De este modo, en ocasiones, se logran formas ciertamente extrañas, como cuando la obra de Peter Eisenman se dedicó a las "excavaciones artificiales", exhibiendo rasgos tanto invisibles como inexistentes —pasión que comparte con Daniel Libeskind—. Las asociaciones libres de este último arquitecto con la localización y el contexto resultan una suerte de delirio intelectual en el que todo parece estar relacionada con todo, erigiendo una involuntaria parodia sobre la pseudo-profundidad que ha afectado a la arquitectura desde el apoteosis posmoderno. De hecho, junto a las alusiones apenas comprensibles para los no iniciados, la posmodernidad ha tenido siempre una tendencia populista comprometida con "dar a la gente lo que quiere", un simbolismo de fácil acceso urdido para atraer a todo el mundo.

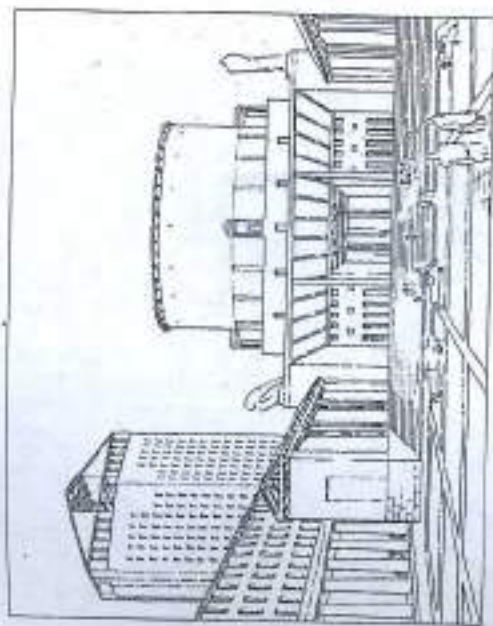
Detrás de toda forma contextual, no importa lo intelectual o populista que pueda ser, se agazapa la moralina de que, de un modo u otro, está bien que los nuevos edificios se familiaricen con lo existente. La idea que lo preexistente es hermoso y aprovechable tiene menor importancia que la conexión de que el respeto por lo existente es una actitud moralmente superior a la propensión por demoler y empezar de cero. El alegre abandono con que los edificios se demolian, se remodelaban y reconvertían hasta bien entrados los años setenta, dio paso a una mayor circunspección al respecto. En última instancia, la única arquitectura no respetada por la posmodernidad era la arquitectura de posguerra que, según el heredero a la corona británica, el príncipe Carlos, había infligido mayores daños que los bombardeos alemanes durante la II Guerra Mundial.

Uno de los argumentos a favor de una aproximación cauta hacia el entorno arquitectónico se basaba en la creciente percepción sobre el apego que mucha gente siente por lo que ya está ahí y resulta familiar. Algunos llegaron al extremo de afirmar que el entorno arquitectónico es un punto de referencia esencial para la vida diaria. Así, edificios, espacios,

monumentos, barrios y ciudades harían la función del apuntador no sólo para ciertos individuos sino para comunidades enteras. Aldo Rossi estructuró dicho punto de vista en *La arquitectura de la ciudad* (Barcelona, 1971), libro que en los años ochenta, y tras ser traducido, pudo contemplarse retrospectivamente como uno de los cimientos fundacionales de la posmodernidad. Rossi asignó al entorno arquitectónico el papel de *aide mémoire* personal y colectiva dentro



Venturi, Scott Brown and Associates, Gordon Wu Hall, Butler College, Princeton University, EEUU, 1983



Krier, reconstrucción de la Pflanz Administration en el este de Luxemburgo, 1973-1978

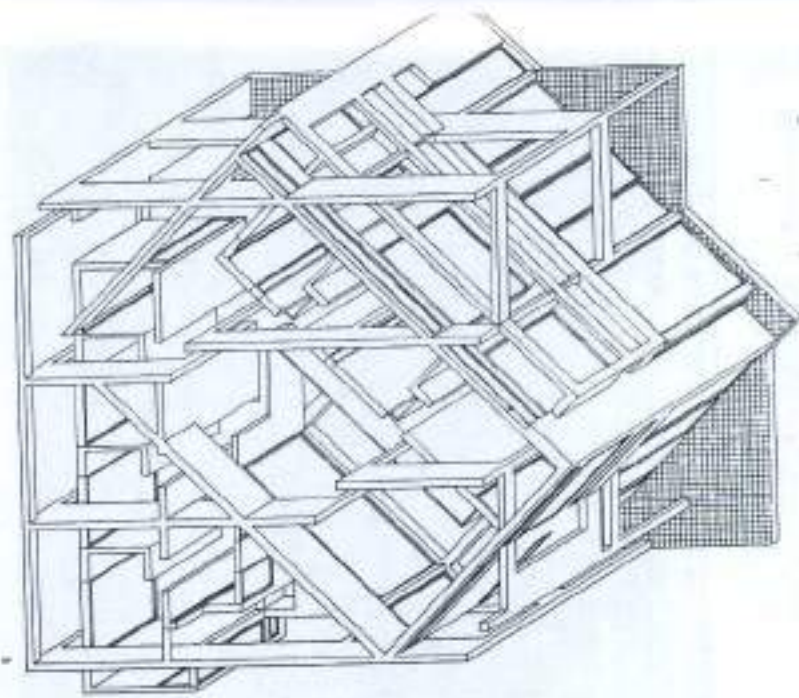
de su concepto de la ciudad análoga que existe en la imaginación de todos: una visión notablemente personal de la ciudad compuesta de edificios, calles, plazas y parques vinculados a recuerdos individuales.

Junto al hallazgo de la memoria como medio para analizar el significado en la arquitectura, se descubrió la propia memoria de la arquitectura. Un aspecto de la posmodernidad es su (re)descubrimiento de la historia como fuente de valor sin límites y respecto inagotable de formas, tipos, estilos y demás, que cada cual puede reciclar a su manera. En otras



palabras, los modernos miraban el pasado —salvo la línea histórica de la que reivindicaban su descendencia— como a un peso muerto; en tanto que para los posmodernos el pasado era el punto de partida para crear algo nuevo. De hecho, estos últimos descubrieron en el pasado un placer contagioso al notar que en él moraban muchas más cosas por descubrir que lo aportado por Palladio-Ledoux-Schinkel. Uno de los efectos saludables más duraderos de la posmodernidad es que gran cantidad de historia arquitectónica previamente desmenestrada es ahora objeto de investigación. A su vez, esto ha dado lugar a una visión más matizada de la historia, en contraste con lo que podemos encontrar en libros tan excluyentes del movimiento moderno como *Espacio, tiempo y arquitectura*, de Sigfried Giedion (Barcelona, 1960).

A lo largo de los últimos veinte años, la historia de su propia disciplina ha sido la referencia más sólida para los arquitectos posmodernos. Sin embargo, también se han apuntado de manera entusiasta a todo tipo de alusiones ajenas a la arquitectura; desde el fácil simbolismo figurativo propio de los posmodernos americanos y absorbido de Las Vegas, los bares de carretera, los tebeos de Disney y otros, a las referencias más recónditas de nuevas perspectivas filosóficas y científicas. El padre fundador de las alusiones isberíticas es Peter Eisenman. Desde finales de los años sesenta, Eisenman se ha afanado arduamente en dar cuerpo mediante sus proyectos a la teoría del lenguaje de Noam Chomsky y, mientras dichas tentativas han recibido una exhaustiva cobertura en la reciente historiografía arquitectónica, su posible utilidad no ha hallado, por contra, igual acogida. Eisenman se ha visto seguido por un enjambre de arquitectos que remitan la legitimidad de sus obras a ámbitos no arquitectónicos, de los cuales seben seguramente menos que de arquitectura. Para muchos profesionales, las perspectivas filosóficas constituían la justificación principal de sus proyectos. De este modo, adoptaron un estilo de argumentación análogo allí donde lo que parecía bueno para la filosofía debía serlo también para la arquitectura —ideas que vino sin duda sugerida por el hecho de que ambas



Peter Eisenman, *Haus III*, Lehighville, Connecticut, EEUU, 1969-1971

disciplinas compartían una tendencia posmoderna dominante—. A pesar de que dichas tendencias, en una y otra, no daban paso tanto, la homonimia pareció razón suficiente de cara a desarrollar cierta afinidad.

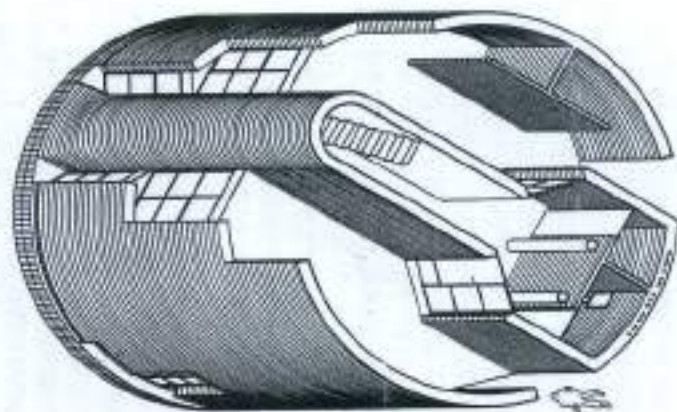
Una de las principales actividades de la filosofía posmoderna fueron los variados intentos de dismantlar la mentalidad moderna, intentos en los que se obviaban conquistas de la modernidad tales como el progreso, la objetividad y la originalidad. El punto de partida para tal empeño era la convicción de que los "grandes discursos" articulados por la ilustración o el movimiento moderno se habían consumido, habían perdido validez o quedado obsoletos con el tiempo y el curso de los acontecimientos. La creencia en el progreso y los metadisursos dieron paso al relativismo y la equivalencia. Los filósofos estaban preocupados por los mismos temas que los arquitectos—de hecho, las nociones modernas también eran vistas bajo otro prisma por los arquitectos posmodernos— y, de ese modo, parecía natural que se diera una conaxión entre ambos campos y que arquitectos y filósofos empezaran a trabajar juntos, como en el caso de Peter Eisenman y Jacques Derrida, aunando esfuerzos para lograr una arquitectura de alto contenido filosófico. Los arquitectos sin acceso a su propio filósofo personal tuvieron que recurrir a los libros. Para incontables arquitectos europeos y de la costa este de EEUU, los ensayos de pensadores franceses como Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Gilles Deleuze y François Lyotard se convirtieron en una lectura tan habitual como la de las propias publicaciones arquitectónicas. En términos de aprovechamiento intelectual, dichos ensayos deben haber resultado enormemente enriquecedores, pero la arquitectura en sí sacó poco provecho del fenómeno. El problema fue que los arquitectos no fueron mucho más lejos de una interpretación arquitectónica bastante literal de aquellas imposiciones mentales, una práctica que alcanzó su clímax con el deconstructivismo. En ese punto, la filosofía deconstructivista de Derrida se convirtió en un pseudo-casos de ángulos oblicuos, y la metáfora de Deleuze relativa al pliegue se tradujo en paredes y pavimentos doblados.

El deconstructivismo surgió hacia 1990 como una sugerida ruptura con la posmodernidad. Pero más allá de las diferencias aparentes, ambos movimientos tenían mucho en común. En el fondo, el

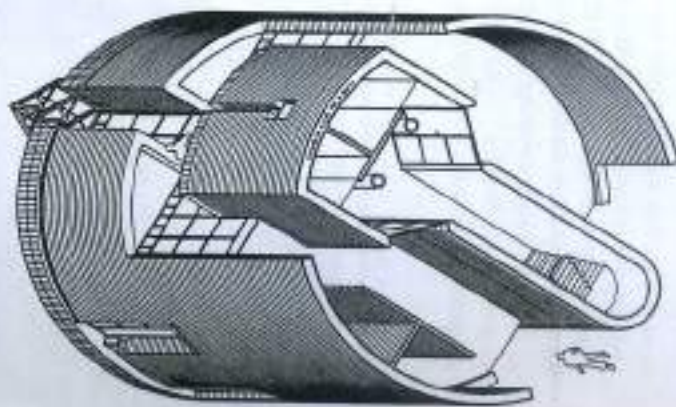
deconstructivismo no es más que el reverso manierista de las nociones posmodernas de lugar, identidad y significado; un reverso que, aunque ponga a dichas nociones bajo otro enfoque, las reconoce igualmente como fundamentales. En ese sentido, al igual que la posmodernidad, el deconstructivismo descansa sobre el pedestal del significado simbólico, a la vez que la forma arquitectónica se concibe como metafórica. En esencia, la única diferencia real entre ambos movimientos es que, recientemente, la posmodernidad se ha legitimado como un estilo aceptable y universalmente aplicable, mientras que el único medio de la arquitectura deconstructivista donde se ha desenvuelto bien, ha sido en el ámbito efímero de las exposiciones, las publicaciones en libros y revistas y en los escasos encargos por parte de particulares, sobre todo procedentes del mundo de la cultura.

La cara manierista del deconstructivismo no se evidencia sólo en el ostensible *Umwertung aller Werte* y el acoso contra toda certeza, sino también en el reciente refinamiento del movimiento al integrar una geometría compleja que, según las acólitos como Peter Davidson y Donald L. Bates (*Architectural Design Profile* 127), debería denominarse "after geometry". La arquitectura se convierte en un juego de facultades geométricas para arquitectos, del mismo modo que el manierismo, que sucedió al renacimiento, constituyó un juego practicado con los mecánismos de la arquitectura clásica. Bien es verdad que en el deconstructivismo, aspectos tales como la importancia social, funcionalidad y demás consideraciones pragmáticas son conscientes o inconscientemente barridos como requisitos tediosos que agarratan la libre expresión del individuo. El deconstructivismo—mucho más que el posmodernismo, cuya cara populista era capaz de atraer al ciudadano común—es un movimiento para entendidos. Este elitismo se percibe de manera preclara en esta situación artificial cuya presencia en los medios de comunicación, en exposiciones y congresos, se considerara más

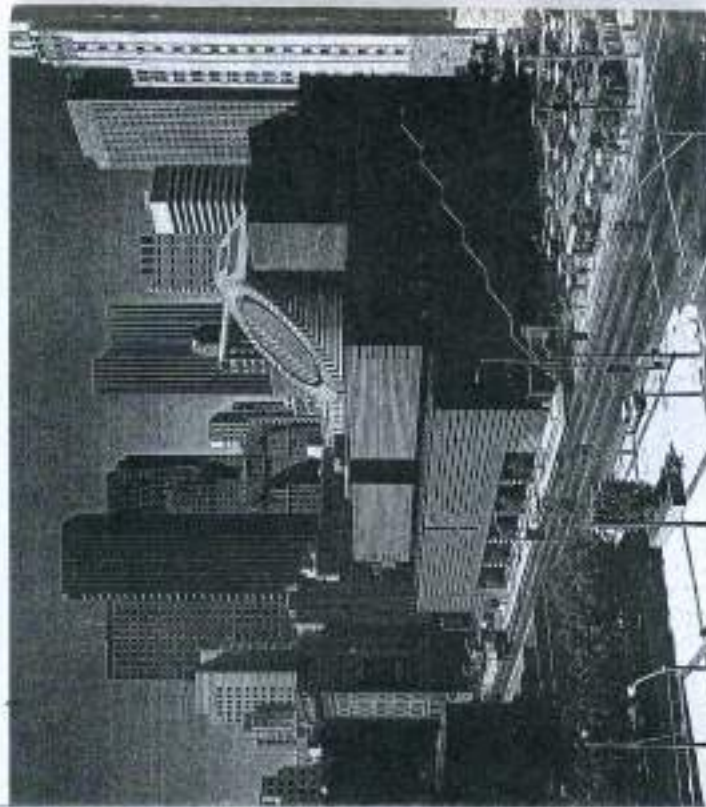
importante que las contribuciones arquitectónicas puntuales y la resolución de los incontables problemas prácticos a que se enfrentan los proyectos. Es justamente este universo el que ha convertido a arquitectos como Peter Eisenman, Daniel Libeskind, Bernard Tschumi y Lebbeus Woods en una suerte de estrellas del pop cuyas afirmaciones suscitan tremenda expectación. Al contrario que en los años sesenta, cuando los arquitectos funcionaban fundamentalmente aplicando soluciones racionales a los problemas y centrandose su creatividad sobre aspectos prácticos, el trabajo de los arquitectos en la era de la posmodernidad ha adquirido más que nunca una dimensión autobiográfica. Como consecuencia, parece que todo tipo de obsesiones, aficiones y opiniones personales han acabado resultando más relevantes para su trabajo que las necesidades del cliente. La arquitectura se ha convertido en una especie de autoexpresión artística en la que los proyectos y edificios son reflejo de asociaciones y



esmogonías personales, del mismo modo en que, desde el romanticismo, el arte visual ha sido visto como una expresión personal del individuo artista. Esta personalización de la arquitectura no es la única similitud que existe con el estrellato de los famosos: hoy día, los arquitectos estrella están todo el día de gira por concursos, premios, oposiciones, entrevistas, clases, conferencias y seminarios, intercambiándose con el espacio-tiempo para el ejercicio de su oficio. Al igual que las estrellas de la música, estos arquitectos han desarrollado una clara y concienzuda estrategia mediática, a la vez que se preocupan cada vez más por el "merchandising". En los días en que estas estrellas apenas tenían una sola obra a su nombre sus productos más vendibles eran proyectos sin realizar (que les ganaron el apelativo poco considerada de "arquitectos de papel"), a los que se unió todo un abanico de bienes de consumo doméstico —vajillas, cubiertos, bandejas, juegos de café, teteras y pequeños complementos de mobiliario—. Tales



productos dispararon una manía coleccionista entre todos aquellos ansiosos por rodearse de objetos "bien" diseñados, una atracción para la élite acomodada de forjadores de modas y acólitos. El mismo fervor coleccionista se manifestó entonces en relación a la arquitectura. En los últimos quince años, numerosas ciudades del primer mundo parecen haber estado entreteniéndose en un juego de ricos, pues todas cuentan con, al menos, un edificio de cada uno de los



San Francisco Museum of Modern Art, San Francisco, EEUU, 1995-1998

más renombrados arquitectos. Este fenómeno se ha dado a gran escala en Berlín, donde durante los años ochenta la Internationale Bauausstellung (IBA) procuró a la más heterogénea variedad de arquitectos una oportunidad para construir allí, a la vez que la caída del muro en 1989 disparó una nueva cadena de encargos para la élite internacional de proyectistas de edificios. El mismo fenómeno ocurre también a pequeña escala. Hasta una ciudad relativamente

pequeña como La Haya se ha visto agasajada por el trabajo de *inter alia* tales como Álvaro Siza, Ricardo Bofill, Richard Meier, Rob Krier, Michael Graves, César Pelli y Henri Ciriani. Esta pasión por coleccionar arquitectura, antes desconocida, está emparentada con las razones principales del éxito internacional del movimiento posmoderno: el trazo personal inmediatamente identificable del autor, más allá de dónde construyeran. Lo mismo puede decirse de Mario



Frank O. Gehry & Associates, edificio de Naciones Neerlandesas, Praga, República Checa, 1991-1996

Botta en el Ticino suizo o Francia, Frank Gehry en Francia o en España, Richard Meier en España o los EUA, Arata Isozaki en Japón o en EEUU y Aldo Rossi en Japón o en Italia. La distribución global de trabajo de estos y muchos otros arquitectos muestra hasta qué punto la huella personal se ha convertido en un recurso de venta arquitectónica sin parangón. Como resultado, uno de los signos distintivos originarios del posmodernismo —la sensibilidad hacia el lugar,

contexto o idiosincrasia local— ha sido relegado a un segundo plano. Su mérito fue descubierto como reacción a la supuesta uniformidad internacional de la arquitectura del movimiento moderno y, en cierto modo, ese factor es lo que ha hecho famosos a arquitectos como Mario Botta y Aldo Rossi. A la luz de sus primeras ideas, el hecho de que, en un análisis conclusivo, el movimiento posmoderno pueda ser comparado con el enormemente criticado estilo internacional podría ser visto como retrógrado. Sin embargo, se trata en muchos aspectos de la consecuencia lógica de la tendencia hacia la internacionalización puesta en marcha en la década de los ochenta.

