

ARQUITECTURA Y MORALIDAD. MORALIDAD FRENTE A MORALISMO: HISTORICISMO Y MODERNIDAD

Juan Miguel Otxotorena

Hace muy poco que los modos de hacer arquitectura han comenzado a ser vistos como directamente susceptibles de valoraciones morales. Peter Collins ha observado, por ejemplo, que "... una de las características más destacadas de la arquitectura moderna ha sido su relación con la moral: las bases éticas del diseño arquitectónico han preocupado a los teorizadores modernos de un modo antes desconocido". La presencia de las argumentaciones éticas en la justificación de las metodologías de proyecto, en efecto, aparece ligada, en el ámbito de la arquitectura, a la evolución de las actitudes culturales modernas. La relación de ambos factores constituye un dato histórico. Su expresión más reciente estaría en el llamado Movimiento Moderno, fenómeno multidimensional correlativo de la peculiar conciencia histórica que subyace en esta denominación, el cual se ha convertido en poco menos que el marco de referencia básico para nuestros propios planteamientos teóricos y viene siendo objeto recurrente de estudio y revisión en los últimos tiempos, en el marco de la situación significativamente denominada 'post-moderna'.

MOVIMIENTO MODERNO Y NECESIDAD MORAL

Los escritos de quienes tenemos por promotores y abanderados históricos del Movimiento Moderno —Le Corbusier, Mies, Gropius, Terragni, Moholy-Naghy, etc.²— justifican sus propuestas mediante continuas referencias a un 'deber-ser' histórico de la arquitectura pretendidamente incontestable, fundado en una razón de supuesta 'necesidad moral'. La nueva arquitectura aparece en sus proclamas y manifiestos como correlativa de la única opción históricamente exigible, responsable, sincera, comprometida y rigurosa; el horizonte de sus planteamientos es el de un llamamiento ético de alcance radical.

Las argumentaciones moralistas del discurso moderno en arquitectura, en definitiva, se destacan frente a todas por su omnipresencia y radicalidad. Esta radicalidad se hace patente, por ejemplo, en el agonismo pseudorreligioso del proyecto neoplasticista de Piet Mondrian³, o de algunas de las fases más significativas del experimentalismo pedagógico de la Bauhaus —con todas las vicisitudes del debate que media entre el mazdeísmo de Itten y el socialismo apostólico de Gropius⁴—; en el utopismo de las llamadas vanguardias proletarias en los primeros años de la revolución soviética, bajo el apoyo y el impulso oficial del régimen —con toda la historia del constructivismo y el O.S.A., el A.S.N.O.V.A., etc.⁵—; en el activismo y el extremismo político característicos de los primeros propagandistas y difusores europeos de la arquitectura moderna; o incluso, si se desea, en las veleidades de un personaje como Le Corbusier con la alquimia y los saberes esotéricos, en el marco de los propósitos derivados de algo que se adivina una pretensión generalizada: la de una ilusionada refundación global tanto de los modos de vida cuanto de la propia manera de afrontarlos, pensarlos y establecer sus finalidades.

"Es imposible —diría por ejemplo Mies— ir hacia adelante y mirar hacia atrás; quien vive en el pasado no puede avanzar"⁶. Un 'nuevo arte' para una 'nueva era': ésta es la meta a alcanzar; la modernidad, tal vez el último sueño que ha abrazado en su conjunto la cultura europea, es invocada por los arquitectos y artistas de vanguardia como el comienzo absoluto, como una tierra incógnita y vacía en la que todo está por conquistar. Nunca tratarán de definirla como un concepto; buscarán llevarla a cabo como una exigencia escatológica y una misión social: en términos de total ruptura con respecto de la herencia del pasado, que ven preciso superar a toda costa. Tal sería el sustrato del afán convocatorio y didáctico que está en la base de libros como *Space, Time and Architecture* de Giedion, o *Storia dell'architettura moderna* de Zevi⁷, de los trabajos de Banham, Pevsner, Benevolo, Persico, Pagano o Argan⁸, de la publicística de Hilberseimer, Le Corbusier, Ernst May o Bruno Taut⁹, y de la obra de revistas como *Frühlicht*, *L'Esprit Nouveau*, *Casabella*, *Das neue Frankfurt* o *A.C. (Arquitectura Contemporánea)*, el órgano de expresión del G.A.T.E.P.A.C. y de la promoción de la arquitectura moderna en España¹⁰.

1. COLLINS P., *Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950*, Gustavo Gili, Barcelona, 1970, p. 35 (*Changing Ideals in Modern Architecture (1750-1950)*, Faber and Faber, Londres, 1965).

2. Cfr. CONRADS, U., ed., *Programas y manifiestos de la arquitectura del siglo XX*, Lumen, Barcelona, 1973.

3. Cfr. MONDRIAN, P., "La realización del neo-plasticismo en la arquitectura del futuro lejano y de hoy (La arquitectura entendida como todo nuestro entorno no natural)", en *La nueva imagen en la pintura*, ed. C.O. de Aparejadores de Murcia, 1983.

4. Cfr. WINGLER, H. M., *La Bauhaus*, G. Gili, Barcelona, 1975.

5. Cfr. V. DE FEO, *URSS architettura 1917-1936*, Editori Riuniti, Roma, 1963.

6. MIES VAN DER ROHE, L., *Escritos, diálogos y discursos*, Ed. C.O. de Aparejadores de Murcia, 1981, p. 16.

7. Cfr. ZEVI, B., *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Turín, 1950.

8. Cfr. PERSICO, E., *Scritti*, Comunità, Milán, 1964; AA.VV., *Giuseppe Pagano Pogatsching: Architetture e Scritti*, Domus, Milán, 1947; ARGAN, G. C., *Progetto e destino*, Il Saggiatore, Milán, 1968.

9. Cfr. CONRADS, U., "Bruno Taut e la rivista *Frühlicht*", *Edilizia Moderna*, 86, 1965; BUEKSCHMITT, J., *Ernst May*, Koch, Stuttgart 1962.

10. Cfr. ROCA, F., e SOLA-MORALES, I., eds., *A.C./G.A.T.E.P.A.C.: 1931-1937*, Gili, G., Barcelona, 1975.

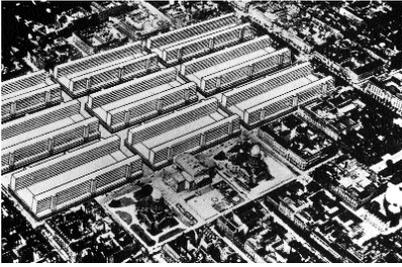


Fig. 1. Hilbersheimer: proyecto para el Berlín Central, 1927.

El tono programático de sus definiciones de intenciones se refleja en la propia forma literaria de sus textos, vertebrados en torno a consignas, anatemas y eslóganes revolucionarios. Su insistencia se centra en la especificación de las ‘líneas de acción’ exigidas por la circunstancia histórica para la arquitectura de los ‘nuevos tiempos’. No buscan componer o construir una teoría sino, sencilla y directamente, promover el cambio: los maestros modernos aparecen empeñados no tanto en la articulación de una ‘teoría general’ de la arquitectura que pudiera establecer algo así como un marco crítico de referencia, para su discusión y ejercicio, más perfecto o completo que el recibido: un marco de referencia objetivo, olímpico y estable, en que ejercer y proyectar el juicio; pretenden más bien promover la inmediata corrección histórica de los modos operativos al uso mediante el establecimiento de pautas precisas para una nueva ‘metodología de proyecto’.

El tema de la modernidad aparece de este modo, por principio, ligado al de la novedad, la diferencia y el ‘cambio’ con respecto de la tradición. El asunto no es ya un mero estilo más, ni siquiera una manera diferente de construir; constituye un modo nuevo de situarse ante la historia¹¹:

Sería ingenuo, además de reductivo —observa Tomás Maldonado—, creer que lo que hoy es cuestionado es únicamente una particular manera de conformar lo construido. Digámoslo claramente: el verdadero objetivo es el ‘proyecto de la modernidad’, es decir, la condición moderna como proyecto.

Cuando el nudo de los planteamientos programáticos gira en torno a la cuestión de la modernidad, entonces pasa a primer plano el argumento comparativo. Las formulaciones ideológicas del Movimiento Moderno se estructuran sobre conceptos como los de ‘novedad’, ‘transformación’ o ‘revolución’; y propugnan una toma de conciencia responsable, de profundas consecuencias metodológicas, relativa a las circunstancias que determinan el nuevo horizonte del ejercicio presente y futuro de la arquitectura, y si se quiere a las exigencias de un *Esprit Nouveau* aparecido en el curso de la historia inspirando, aglutinando y alentando nuevas demandas culturales, económicas y sociales.

LO MODERNO

El de la modernidad no es en cambio, en el marco de la historia de la arquitectura, un fenómeno unitario o simple. Sería abusivo, entre otras cosas, tratar de restringir su significado e imagen a los límites de la conclusión de un desarrollo silogístico esquemático en el plano especulativo. Ya Charles Jencks, por ejemplo, al comienzo de su *Late-Modern Architecture*, advierte de la exigencia de toda clase de cautelas a la hora de estatuir generalizaciones analíticas o críticas acerca de los movimientos arquitectónicos; los describe en unos términos tan realistas como sintomáticos, reveladores de un amplio escarmiento histórico, sin duda todavía fresco¹²:

Los movimientos arquitectónicos son procesos complejos, en parte estilísticos y en parte ideológicos, en parte práctica inconsciente y en parte convencionalismo consciente, y toda transición de una época a otra es necesariamente algo fluido, una evolución, sea lenta o rápida. Además, necesariamente también, es algo de índole estadística, de extinción de muchas ideas y asunción de muchas otras nuevas, de transformación del conjunto con un porcentaje específico en cada aspecto.

No obstante, habría también un cierto sustrato común en la actitud o las actitudes a que se alude con la idea de modernidad. La evolución del mundo contemporáneo, en cuanto “... cantidad de desarrollos convergentes, pero también contrastes, que han encontrado su lugar en el agotamiento del viejo mundo”, hace que “... la impresión de unidad dependa predominantemente de esta oposición, mientras aquél se disgrega positivamente en las más diversas tendencias”¹³. De ahí derivaría, en último extremo, el mal de la ‘lejanía’ que Troeltsch diagnostica y encuentra en el deseo de restablecer un principio ordenador, un puente lanzado hacia el pasado, un ‘centro’ para la cultura moderna¹⁴.

La complejidad y diversidad de los contenidos que el término ‘modernidad’ encierra viene alentando, según decíamos, cierto ponerlo en entredicho. A medida que se avanza en su análisis y discusión, incluso crecen las dudas acerca de la legitimidad de la palabra ‘modernidad’. Tales dudas cobran cuerpo, sobre todo, al descubrirse que es la propia modernidad la que se bautiza a sí misma, la que diseña su imagen. Pero ésta es justo la cuestión: es dicha imagen

11. MALDONADO, T., “Il Movimento Moderno e la questione post”, *Casabella*, 463-4, 1980, p. 13.

12. Cfr. JENCKS, Ch., *Arquitectura Tardomoderna y otros ensayos*, G. Gili, Barcelona, 1982, p. 6.

13. TROELTSCH, E., *L'essenza del mondo moderno*, G. Castillo ed., Nápoles, 1977, p. 167.

14. Cfr. CASTILLO, G., *Ernst Troeltsch*, Nápoles, 1979, p. 49.

y la actitud que la sustenta lo que puede y debe ser considerado, lo que hay que identificar bajo la idea de modernidad, en las actitudes culturales que se distinguen por su referencia a ella.

La modernidad es una idea que se deduce de la propia conciencia moderna, de aquella conciencia histórica que recurre a esta palabra en busca de su propia identidad: ella la inventa y propone. Ella sería también, al cabo, la primera y verdadera responsable de las conceptualizaciones esquemáticas del curso y la evolución de la arquitectura en el tiempo que —al hilo del concepto de *Zeitgeist* o ‘espíritu de los tiempos’¹⁵— la entronizan y justifican como un todo necesario, unitario, lógico y esperable; podemos comprobarlo acudiendo a sus características manipulaciones apoloéticas de su propia historia: a las interpretaciones de la historia forzosamente evolutivas que, para su sustentación teórica, el Movimiento Moderno esgrime con insistencia en el trabajo sus mentores¹⁶.

2

El impulso que subyace en tales ejercicios de autoconciencia remite a los ecos y las consecuencias doctrinales de horizontes discursivos como los del positivismo de Comte, el evolucionismo de Darwin, el idealismo de Hegel, o el ‘realismo’ de Marx; y está ya presente en la utopía futurista que a comienzos de siglo alienta a las vanguardias más programáticas de lo que conocemos por arte moderno, como uno de sus componentes decisivos. No es algo aislado o fortuito lo que ocurre con el Movimiento Moderno en arquitectura; ni puede ser más lógico, en definitiva, el hecho de que se vea a sí mismo y trate de mostrarse y realizarse como la manifestación propia y necesaria de ese omnicompreensivo “espíritu de los tiempos”¹⁷.

HISTORICISMO

El historicismo es intrínseco a la modernidad; modernidad es el nombre que se da y exhibe una actitud ante la arquitectura cuyo elemento definitorio no es otro que el hecho de que significa, designa y representa un preciso estado de conciencia: lo que es lo mismo, su carácter histórico. De ahí la necesidad de que sus argumentaciones sean eminentemente programáticas: comparativas y convocadoras; y de ahí también la explicación de su típica asimilación e identificación de historiografía y teoría: una identificación que explica, en el marco del episodio histórico del denominado Movimiento Moderno, la burda y despreocupada grosería y el importante y decisivo papel de esas lecturas manipuladas de la historia escritas tanto para su propia autocomprensión cuanto para su promoción.

Como es sabido, la idea de historicismo ha saltado no hace mucho a la palestra del debate cultural, especialmente a partir de los ataques de que es objeto en los libros de Karl Popper. En el marco de sus disquisiciones para la fundamentación de una filosofía de la ciencia, Popper llama historicismo a la visión según la cual la historia del mundo tiene una trama tal que, si podemos desentrañarla, nos dará la clave para el futuro¹⁸; incluso ha dedicado una obra, *The Poverty of Historicism*, a desarrollar su crítica sistemática¹⁹. Esta crítica ha sido luego brillantemente aplicada por Ernst Gombrich al terreno del arte, siendo David Watkin quien, en buena medida siguiendo sus pasos, ha hecho un primer uso de ella en relación con la arquitectura moderna.

Ernst Gombrich es sin duda uno de los autores que con más decisión y ahínco se han dedicado en las últimas décadas al desenmascaramiento del discurso historicista en el terreno del arte²⁰,

Fig. 2. Le Corbusier: *Ville Contemporaine*, 1922.

15. Se trata del concepto de “espíritu de la época” usado como clave primordial en la explicación e historización de la producción artística por parte de la amplia tradición de la historiografía del arte de ascendencia hegeliana (BURCKHARDT, J., WÖLFFLIN, H., etc.). La crítica a este método historiográfico, con la denuncia de la absolutización del holismo de la idea de *Zeitgeist* puede verse, por ejemplo, referido al arte en general, en GOMBRICH, E. H., (cfr. al respecto, de este autor, “En busca de la historia cultural”, en *Ideales e ídolos. Ensayo sobre los valores en la historia y el arte*, Gili, G., Barcelona, 1979 —*In Search of Cultural History*, Oxford University Press, Londres 1969—, que se demuestra dependiente de la crítica del “historicismo” —“... la visión de que la historia del mundo tiene una trama que, si podemos desentrañarla, nos dará la clave para el futuro”— emprendida por Karl POPPER (cfr. *The Poverty of Historicism*, Routledge & Kegan Paul, Londres, 1957; y para el caso de la arquitectura, dentro de la misma corriente crítica, cfr. WATKIN, D. *Moral and Architecture*, Oxford University Press, Londres, 1977).

16. El paradigma de tales lecturas historiográficas se ha visto en las de Siegfried GIEDION (cfr. *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge-Mass. 1941) o Nikolaus PEVSNER, (cfr. *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, Faber and Faber, Londres 1936; y, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Thames and Hudson, Londres, 1968). Puede encontrarse una crítica temática al determinismo de sus enfoques teóricos en WATKIN, D., op. cit.

17. Cfr. POGGIOLI, R., *teoría del arte de vanguardia*, ed. Revista de Occidente, Madrid 1964, pp. 83-4. Cfr. también, GOMBRICH, E. H., *The Ideas of Progress and their Impact on Art*, The Cooper Union School of Art and Architecture, Nueva York, 1971.

18. POPPER, K., *La lógica de la investigación científica*, Tecnos, Madrid 1962; *Conjeturas y refutaciones. El desarrollo del conocimiento científico*, Paidós, Barcelona 1983, p. 405.

19. Cfr. POPPER, K., *La miseria del historicismo*, Alianza, Madrid, 1973.

20. Cfr. GOMBRICH, E. H., “En busca de la historia cultural”, cit.

reivindicando la particularidad irreductible de los sucesos, los autores y las obras, frente a los abusos clasificatorios de tantas interpretaciones didácticas redundantes en visiones totalizadoras de la historia, del orden de las surgidas en torno a la tradición centroeuropea de historiadores del arte que se inicia con el cambio de siglo²¹. Siguiendo los pasos de Gombrich, en fin, Watkin arremete —prácticamente en sus mismos términos, y citando también con profusión a Popper— contra algunas de las más influyentes interpretaciones de la historia de la arquitectura de nuestro siglo: en particular las de Siegfried Giedion y Nikolaus Pevsner²². Giedion, en efecto, en su famoso *Space, Time and Architecture*, sentaba en los siguientes términos las bases de su propia tarea²³:

El historiador, en especial el de la arquitectura, debe estar en estrecho contacto con las concepciones contemporáneas. Sólo cuando se ha embebido del espíritu de su propia época está en condiciones de detectar aquellos temas del pasado que las generaciones previas habían pasado por alto... (y que) son significativas del presente... El historiador que se mantiene alejado de la vida de su tiempo escribe una historia irrelevante, se ocupa de hechos congelados.

Y Pevsner²⁴:

... sólo nos queda la única explicación que la experiencia histórica justifica: la existencia de un espíritu de la época que actúa tanto en arte como en filosofía, en religión tanto como en política. Este espíritu produce cambios en forma y estilo, y el hombre de genio no resulta ser aquél que intenta liberarse de sus ataduras, sino aquel que consigue expresarlas en la más poderosa de sus formas.

Fig. 3. Le Corbusier: París, Plan Voisin, 1925, plano del terreno.

Ciertamente, si una de las cosas que detectamos con mayor claridad, en relación con la aventura de la modernidad en arquitectura, es la sistemática manipulación de la historia que se realiza en los escritos de sus abanderados, propagandistas y protagonistas, no es difícil deducir la estrecha imbricación de la misma idea de modernidad con actitudes intelectuales historicistas, tal como éstas se definen en los trabajos de Popper o Gombrich²⁵. También fuera de lo que pudiera ser el círculo intelectual creado en torno a ellos, la crítica es ya unánime —en el ámbito de la disciplina— al denunciar la sugestión historicista latente en quienes, en unas determinadas circunstancias, exigían al arquitecto —según ha señalado expresamente, por ejemplo, Collin Rowe— “... actuar como un servidor del espíritu del tiempo (*Zeitgeist*)”²⁶; una exigencia que sería inevitable referir a Hegel cuando describe el *status* del filósofo a partir de su caracterización de la filosofía como “el propio tiempo aprehendido con el pensamiento”²⁷.

De ahí que no resulte en absoluto intrascendente, a los efectos de su percepción y de la caracterización de nuestra propia situación, tanto la discusión del proyecto moderno cuanto el hecho de que haga merecer a nuestra época calificativos y títulos referenciales basados en el uso del prefijo *post* (probablemente, a menudo, definidos en las mismas claves del discurso historicista que lleva a hablar aún de ‘épocas’, y de estados espirituales o argumentos globales capaces de definirlos). Resulta decisiva y reveladora, en fin, la impresión de que el momento mágico en que “...se creía representar la verdad una vez que la arquitectura parecía racional”, y amplios ámbitos de la profesión “... estaban atrapados ideológicamente por la ilusión que significa creer en la eternidad de su propio tiempo”²⁸, pueda darse por pasado y superado. El mesianismo implícito en aquella pretensión de acceso histórico al modo de construir científico, verdadero, y por tanto universal y eterno, parece ya definitivamente exorcizado.

POSTMODERNISMO COMO DENUNCIA

El denominado postmodernismo aparece precisamente como el movimiento, el momento o la actitud correlativos de este exorcismo; lo que es lo mismo, de dicha superación histórica y, con ella, de la denuncia de tales mecanismos de autojustificación, cuya identificación y nomenclatura parece no obstante mostrar que comparte, siquiera de manera problemática. En todo caso, dicha denuncia rescata del olvido aquellos “estadios intermedios” del devenir de la disciplina de la arquitectura que habían sido dejados de lado por la historiografía oficial del Movimiento Moderno: los momentos eclécticos, las mixtificaciones transicionales, los periodos caracterizados por los titubeos estilísticos; y disuelve el mito de sus visiones forzosamente unitarias: de sus narraciones excesivamente lineales de la historia de la arquitectura, en general, y aun de la historia de la propia modernidad.

El postmodernismo se nos ofrece no obstante ‘anunciado’, ‘aludido’ y ‘comentado’ con profu-

21. Esa tradición historiográfica tendría su tipificación en obras paradigmáticas como las de Burckhardt o Wölfflin y en la argumentación metodológica de Karl Mannheim, para quien el historiador no es capaz de descubrir verdades mediante el ejercicio erudito de una mente disciplinada, sino que es meramente el vehículo del espíritu de la época, de los intereses de una clase o del inconsciente colectivo. Cfr. MANHEIM, K., *Ensayos de sociología de la cultura*, Aguilar, Madrid, 1963; *Ideología y utopía*, Aguilar, Madrid, 1958.

22. Cfr. WATKIN, D., *Moral and Architecture*, cit.

23. GIEDION, S., *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge-Mass. 1941, pp. 5-6. Cfr. también, del mismo autor, *Mechanization takes Command: a Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Nueva York, 1948.

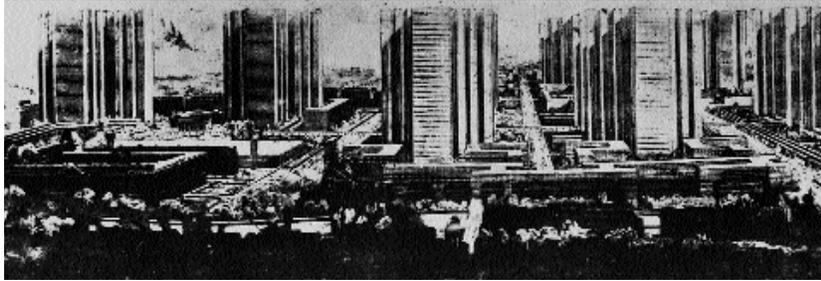
24. PEVSNER, N., *The Leaves of Southwell*, Londres 1945, pp. 63-4. Cfr. también, del mismo autor, *Academies of Art, Past and Present*, Cambridge 1940, p. 224: “Los manuscritos revelados del Reichenau, las esculturas de Reims, los frescos de Giotto, no fueron el producto de una tradición artesanal aún vigente, sino de un *Zeitgeist* que se expresa en la religión, en la política y la filosofía, en los gremios y en los talleres”; “Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism”, *Journal of the R.I.B.A.*, III serie, abril 1961.

25. Cfr. también mi artículo “Visión de Gombrich”, *Nuestro Tiempo*, 427-8, 1990, pp. 42-9.

26. ROWE, C., “¿Después de qué arquitectura moderna?”, *Arquitecturas bis*, 48, 1984.

27. Cfr. HEGEL, G. W. F., *Principios de filosofía del derecho*, Sudamericana, Buenos Aires, 1975, Prólogo.

28. EISENMANN, P., “El fin de lo clásico, el fin del comienzo, el fin del fin”, *Arquitecturas bis*, 48, 1984.



4

sión significativa, desde el final de los setenta, no como un nuevo paradigma sólido; antes bien, como una suerte de signo capaz de actuar como punto de encuentro en un momento caracterizado por la pérdida de las referencias, y en esa medida como el signo que señala —y en consecuencia acredita— el traspaso del umbral de una nueva época.

Tal es el sentido con que es propuesto a nuestra consideración tanto por parte de historiadores, epistemólogos y sociólogos, por filósofos y teóricos del saber y la legitimación social (Alain Touraine, Alvin Toffler, Daniel Bell, Jean François Lyotard, Gianni Vattimo, etc.²⁹), cuanto por entre modernos desencantados y advenedizos a una intelectualidad de masas que se aproxima al periodismo de manera tan brillante como persistente y ‘síntomática’ (Alain Finkelkraut, André Glucksmann, Gilles Lipovetsky, etc.³⁰).

Un signo, por tanto: la indicación de un cambio. Sus interpretaciones y diagnósticos parecen acercarse a la recurrente temática filosófica de la crisis del sujeto y de la modernidad suscitada bajo la sombra de la Escuela de Frankfurt y del ‘pensamiento negativo’³¹. A su vez, el término se usa para indicar poco más que la pura situación de crisis total de la modernidad³², la constatación reactiva de su quiebra y la exigencia de su revisión, al hilo de una sensación de desengaño que, se supone, domina con tonos y caracteres propios el panorama cultural contemporáneo.

La actitud que representa, en fin, precisa y desea rehuir las conceptualizaciones sintéticas, rechazar las seguridades dogmáticas y suspender el juicio crítico³³. De esta manera, si la crisis de la modernidad es la crisis de la crítica positiva y alienta una actitud global de escepticismo, éste deriva de inmediato en recelo ante las construcciones sistemáticas, empezando por aquellas que —con sentido retrospectivo— hay que denominar propiamente ‘modernas’. Pero este recelo ante las construcciones sistemáticas que empieza desconfiando de las propiamente ‘modernas’ debe aplicarse también, por coherencia, a las composiciones discursivas postmodernistas que aglutina y, en principio, identifica; si el concepto de modernidad no escapa a la universalidad de sus sospechas, entonces tampoco el de postmodernismo o postmodernidad, que responde a unas claves de definición y autoconciencia enteramente paralelas.

Se ha dicho ciertamente en numerosas ocasiones, desde distintos ángulos, que la postmodernidad es ‘continuista’ con respecto de la modernidad³⁴. Cabe observar, desde luego, que la actitud denominada ‘postmoderna’ participa de las bases radicales y los resortes culturales de la modernidad, y no constituye sino su prolongación y continuación: lo muestra la ‘periodización histórica’ que mantiene en su propia autoconciencia, que enseña su misma denominación. Su persistencia y éxito, siquiera como objeto de debate, identifica un estado de conciencia cuya nota característica es histórica: su postposición o posterioridad en relación con el presuntamente moderno, que sobrepasa al distinguirse de él. Del mismo modo, si conceptos como los de racionalismo o funcionalismo han identificado el conjunto de los ideales, las aspiraciones y los métodos operativos de la modernidad en arquitectura, el continuo recurso a términos como ‘neorracionalismo’, ‘postfuncionalismo’, ‘neofuncionalismo’ o ‘antifuncionalismo’³⁵, muestra lo inmediato, directo, lineal e inevitable de la referencia a ella en los análisis y las declaraciones de principios de las tendencias contemporáneas.

MODERNIDAD Y DIALÉCTICA

Modernidad y postmodernidad, en último extremo, se contraponen de este modo en una relación de oposición que las demuestra interdependientes y complicadas, ligadas entre sí desde un



5

Fig. 4. Le Corbusier: Plan Voisin, 1925. Perspectiva.

Fig. 5. Le Corbusier: Plan Voisin, 1925. Maqueta.

29. Cfr. TOURAINE, A., *La société postindustrielle*, Denoel, París, 1969; TOFFLER, A., *The Third Wave*, Collins, Londres, 1980; D. BELL, *The Coming of Post-Industrial Society*, Basic Books, Nueva York, 1973, y *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1977; LYOTARD, J. F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Editions de Minuit, París, 1979; G. VATTIMO, *El fin de la modernidad*, Gedisa, Barcelona, 1987.

30. Cfr. FINKELKRAUT, A., *La derrota del pensamiento*, Anagrama, Barcelona, 1987; G. LIPOVETSKY, *La era del vacío*, Anagrama, Barcelona, 1986; etc.

31. Cfr. Th. ADORNO, W., *Negative Dialektik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1966.

32. La ‘postmodernidad’ ha venido a ser entendida, en último término, como la mera situación histórica de crisis de la modernidad; situación que afecta tanto a los modos de hacer arquitectura como a la cultura en general, cristalizando como un caleidoscopio de actitudes cuyo único vínculo reconocible parece ser el rechazo de lo moderno. Así, la ‘postmodernidad’ se enuncia primariamente por vía negativa respecto de la modernidad, resultando escasamente definible en sí misma, a la vez que manifiesta que el objeto de la discusión que instituye es el “proyecto moderno” como tal en sus globales dimensiones (cfr. MALDONADO, T., “El Movimiento Moderno y la questione post”, en *Casabella*, nº 463-4, 1980).

33. Cfr., por ejemplo, la caracterización de las actitudes ‘postmodernas’ en el ámbito de la arquitectura en PINÓN, H., *Arquitectura de las neovanguardias*, Gustavo Gili, Barcelona, 1984.

34. Cfr. por ejemplo, ciñéndonos al ámbito de la arquitectura: PORTOGHESI, P., *Después de la arquitectura moderna*, Gustavo Gili, Barcelona 1981, p. 63; o también, JENCKS, Ch., *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy, Londres, 1977.

35. Cfr. por ejemplo, GANDELSONAS, M., “Neo-Functionalism”, *Oppositions*, 5, 1976; EISENMANN, P., “Post-Functionalism”, *Oppositions*, 6, 1976.



Fig. 6. Nueva York, Quinta Avenida a lo largo del Central Park.

principio. Lo que hay que ver, entonces, es cómo el campo de ambigüedad se reduplica con la ampliación de la dialéctica de la modernidad —la “dialéctica de la Ilustración” de Horkheimer y Adorno³⁶— a una ‘dialéctica de modernidad y postmodernidad’³⁷.

La postmodernidad, como ‘momento’ específico y enteramente propio de la dialéctica de la modernidad, ‘es así también un enfrentarse’, en ‘términos dialécticos, a esa misma dialéctica de la modernidad’. En esas condiciones, la propia postmodernidad como fenómeno —lo que es lo mismo: la discusión en torno a ella— resulta en sí también internamente dialéctica.

Pero el cuestionamiento de la nitidez del concepto de modernidad parece poder reclamarse aún más allá del ‘historicismo’ redivivo de los análisis formulados desde posiciones ‘postmodernistas’. La complejidad histórica de los sucesos y los períodos reconocibles en el ámbito de la arquitectura, así como de las biografías personales de sus representantes, exige armarse de cautela a la hora de identificar obras, autores, estilos y movimientos con ‘clichés’ deducidos de planteamientos de prístina claridad y férrea coherencia lógica.

A la vista del elemento ‘historicista’ característico de la conciencia moderna, la clave está probablemente en distinguir, al tratar de la propia ‘modernidad’:

—por una parte, un período ‘histórico’ relativamente definido, todo lo complejo que se quiera: acaso el de los años que van de 1920 a 1960, aquél que reivindica el título de manera más o menos generalizada e indiscutida;

—y por otro, la postura básica predominante en él, o al menos en sus descripciones más comunes: una postura que supera sus límites físicos o materiales, afectando a los modos generales de entender la arquitectura, y que encuentra manifestaciones específicas tanto en éste como en otros episodios anteriores.

La misma aceptación de alguna validez real en las complejas genealogías históricas de la arquitectura moderna demuestra la existencia de vínculos ‘teóricos’ con ella en diversos momentos del pasado; unos vínculos que, por cierto, se presuponen necesariamente en el evolucionismo interpretativo de quienes han creído ver (o han buscado) en ellos, además, una preparación o anticipación histórica del Movimiento Moderno.

Modernidad pues, como conjunto de acontecimientos históricos, por un lado, y como ‘actitud teórica’ por otro. No es preciso insistir en que se trata, en el plano intelectual, de una distinción ‘antimoderna’ y, desde luego, refractaria también con respecto del fondo argumental de las posturas ‘postmodernas’ (según lo dicho, las condiciones de definición de ambos términos, como representativos de momentos sucesivos de una misma dialéctica, resultan equivalentes).

Cabe por tanto hacer por ‘contrapesar’ la inercia del empleo originario de la palabra ‘modernidad’, atendiendo por separado a sus contenidos teóricos y a su significación histórica en tanto recurso para la denominación genérica de un período heterogéneo y complejo, período en que aquellos contenidos teóricos adquieren tal vigencia que exigen el recurso al término para expresar el estado de conciencia que prevaleció en él o pudo haberlo caracterizado. Esta distinción introduce una perspectiva idónea para el análisis de las vinculaciones de los modos de entender la arquitectura, en el plano de las actitudes culturales, con posiciones intelectuales eventualmente correlativas de las opciones radicales que jalonan la historia del pensamiento filosófico. Y tal perspectiva, a la postre, conduce a advertir, en las actitudes que aparecen como modernas en el ámbito de la arquitectura, cierta huella de la matriz intelectual del ‘constructivismo epistemológico’ propia de la denominada filosofía moderna; así como a intuir un cierto paralelismo entre la disolución de la filosofía a que aquél ha conducido en los últimos tiempos y la ‘pérdida del discurso teórico’ en la deriva sin norte que pudiera reconocerse en el panorama de la ‘arquitectura postmoderna’.

Puede ser ilustrativa la crítica que Christopher Alexander dedica a la arquitectura moderna, cuando culpa de la inadecuación de muchas soluciones de diseño contemporáneas a su ‘combinación de objetivos conscientes con conceptos inadecuados’³⁸. Las compara, desfavorablemente para ellas, con los ‘diseños no conscientes’ de los que ve ejemplos en las chozas de hierba de Polinesia o en nuestras propias arquitecturas vernáculas, en la llamada ‘arquitectura popular’. Este diseño, viene a sugerir, no es resultado de un proceso ‘consciente’ y podría considerarse como producto de la evolución: surgió como respuesta a un conjunto de necesidades y deseos no formulados y llegó a realizarse sin mediación de una reflexión especulativa; por el contrario,

36. Cfr. HORKHEIMER, M., y ADORNO, Th. W., *Dialektik der Aufklärung*, Fischer, Frankfurt, 1969.

37. Cfr. WELLMER, A., *Zur Dialektik der Moderne und Postmoderne. Vernunftkritik nach Adorno*, Suhrkamp, Frankfurt 1985, pp. 127-8; y también, “La dialéctica de modernidad y postmodernidad”, en V. PICO ed., *Modernidad y postmodernidad*, Alianza, Madrid, 1988.

38. Cfr. ALEXANDER, Ch., *Nothes on the Synthesis of Form*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.) 1986.

concluye, nuestros procedimientos ‘conscientes’ resultan no ya de un buen sentido ‘práctico’ que les fuera intrínseco, sino de un proyecto deliberado producto del pensamiento ‘teórico’: de un pensamiento que llega a confundirse porque emplea conceptos que sólo tiene un ‘contacto superficial’ con el problema del diseñador. Puede que esta sea una elocuente descripción de los mecanismos discursivos de la conciencia moderna y de los modos modernos en lo relativo a la metodología del proyecto en arquitectura: una definición unilateral de objetivos históricos extraídos del plano *teórico* —funcionalismo³⁹, racionalismo, economía, higienismo, etc.—, que se traducen de inmediato en directrices explícitas para la práctica del diseño: tan explícitas que, al final (y muy a su pesar), se convierten en formales y estilísticas, según nos muestra la cristalización y canonización del neoplasticismo del ‘International Style’⁴⁰.

TEORÍA Y PRÁCTICA

Según se sugirió, este mecanismo argumental se construye sobre el rechazo tácito e inconsciente de la posibilidad de un marco teórico de referencia que pudiera asimilar de manera ponderada los objetivos impuestos en cada momento a la arquitectura por la demanda histórica. Tal rechazo instituye un dinamismo dialéctico en que la teoría y la praxis se funden y retroalimentan en una deriva de esencial codependencia. Este dinamismo es al mismo tiempo diagnóstico y directamente operativo; deja de lado los elementos de la situación que, en apariencia, no resultan relevantes en orden a la determinación del camino a seguir, de cara a la orientación de la acción; pero eso hace que pierda la perspectiva y acabe capturado en la dialéctica de tensiones que desencadena la unilateralidad de su análisis. Lo ocurrido con el funcionalismo es sintomático: la apuesta unilateral por la función deviene ingenua y paradójica porque la función no es aislable como objetivo, ni suficiente como argumento exclusivo para regir la práctica de la profesión.

Frente a los peligros y las sugerencias de esta unilateralidad, la idea de ‘racionalidad práctica’ implícita en el desarrollo de la filosofía aristotélica proporciona un contrapunto revelador. Con ella se establece una relación de sereno equilibrio entre teoría y práctica —ya necesaria para la formulación de este análisis, en el que desde luego se halla implícita— que preserva los derechos respectivos y la autonomía de ambas: la teoría, abstracta y general, enseña que la praxis es de suyo prudencial, tentativa, particular y creativa⁴¹. La determinación de las especificaciones configuradoras de la respuesta genérica al proyecto, así como de la solución al diseño individual, no puede establecerse como de pasada en el marco de un dinamismo discursivo tenso y ‘de combate’; ha de encontrarse, por el contrario, en el proceso de ‘ensayo y error’ que, sobre el fondo de la relación global entre sus objetivos, constituye estrictamente todo hacer.

Pues bien, he aquí la perspectiva necesaria para volver a la consideración de la pertinencia de los argumentos éticos en relación con los modos de abordar la práctica de la arquitectura: es justo el implícito rechazo del universo de discurso olímpico de la teoría, con la consiguiente ‘inmediatez’ en el tránsito de la teoría a la práctica, lo que favorece el ascenso a primer plano de las argumentaciones morales.

El dinamismo cultural de la dialéctica de la conciencia moderna conduce por fuerza, en efecto, a apelaciones a la responsabilidad ética en la justificación de las prescripciones metodológicas que impone a partir de la ‘necesidad’ histórica que postula para los objetivos a los que apunta; máxime cuando estos objetivos resultan de intenciones eminentemente sociales, como sucede en el caso del Movimiento Moderno.

La arquitectura del denominado postmodernismo, por su parte, parece embarcada en la defensa in extremis de una absoluta ‘autonomía disciplinar’. Esto es lo que podría deducirse del análisis de sus lecturas más compartidas y de las actitudes de sus presuntos representantes. Tal defensa parece estar ya implícita —como reacción escapista, incluso consciente y voluntaria— tanto en Venturi, Stern o Eisenmann cuanto en Botta, Rossi o Grassi, ante el fracaso del compromiso social, ‘externo’, de la arquitectura moderna. El hecho de que se pretenda no sólo una autonomía de las formas arquitectónicas —que pasa por la reducción de la composición en arquitectura a un ‘juego lingüístico’ de carácter libre⁴²—, sino también la del propio discurso que la propone —a partir de la renuncia escéptica a toda pretensión de objetividad—, lleva a relacionar la postmodernidad con las consecuencias extremas del pensamiento estructuralista y la definitiva renuncia a la cuestión de la legitimidad.

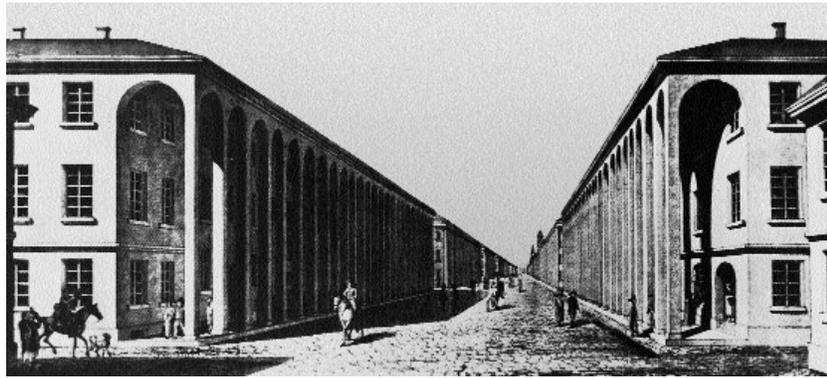
39. Como se desprende del análisis de DE ZURKO, las tesis funcionalistas no han dejado de estar presentes a lo largo de la historia de la arquitectura, como consecuencia necesaria de su inexorable dimensión de *ars utilitaria*; pero es nuevo en la modernidad y característico de ésta el interés exclusivo por la eficacia funcional como horizonte de conquista radical en el marco de los objetivos del proyecto: cfr. DE ZURKO, E., *Origins of Functionalist Theory*, Columbia University Press, Nueva York, 1957.

40. Cfr. HITCHCOCK, H.-R., y JOHNSON, Ph., *The International Style*, W. W. Norton & Co., Nueva York 1966; y también, MUÑOZ, M. T. “A los Cincuenta años del Estilo Internacional”, en *Arquitectura*, nº 237, 1982.

41. Cfr. ARISTOTELES, *Ética a Nicómaco*, Libros II y VI; *Política*, III-V; *Metafísica*, V; etc.

42. Una argumentación favorable de una “autonomía disciplinar” entendida en esos términos puede encontrarse en: CORTÉS, J. A., “Algunas consideraciones terminológicas en torno a la modernidad”, en *Revista de Occidente*, 42, 1984.

Fig. 7. Friedrich Weinbrenner: Karlsruhe, proyecto para la Langen-(Kaiser-)strasse, 1808.



7

DESERCIÓN Y ANTIMORALISMO

El rechazo implícito de la pertinencia de las argumentaciones éticas en la justificación de las propuestas 'postmodernas', de la que su propia renuncia a 'justificarse' en absoluto puede constituir una primera prueba, representa sin duda una lógica reacción radical frente al 'moralismo' moderno. Ahora bien: si la matriz dialéctica de la modernidad redonda finalmente en que, en el marco de los procesos que alienta, a las intenciones originales siguen en su desarrollo los resultados opuestos a ellas⁴³, entonces el antimoralismo postmoderno la realiza y culmina de manera paradójica pero cabal y plena. La dialéctica de modernidad y postmodernidad hace que este antimoralismo reactivo con respecto del moralismo moderno aparezca también como, a la vez, su inevitable resultado.

Cabe que la postmodernidad, tal como se vive, experimenta o padece en el ámbito de la arquitectura, constituya la superación histórica de la modernidad; pero cabe también que sea una especie de 'momento diferido' o subsiguiente del mismo dinamismo que designa. En cualquier caso, la tal postmodernidad —definida, según lo visto, en los términos que se deducen de esta denominación— no representa su superación en el plano teórico en el cual, como sugiere Tomás Llorens, no constituye sino su 'reflejo'⁴⁴. Entender la dialéctica de la modernidad es explicar la postmodernidad como el nombre y, en consecuencia, la identificación y caracterización dialéctica de la subsiguiente sensación de crisis: 'la contrapartida dialéctica a la modernidad y su dialéctica'.

El pensamiento formalmente acogido al prefijo 'post' se presenta, en último extremo, bajo la bandera de un anarquismo epistemológico que se pretende una revuelta contra todo 'metodologismo'⁴⁵; o con base en las ideas de 'unmaking'⁴⁶, deconstrucción, descentramiento, desaparición, deseminación, desmitificación, discontinuidad, diferencia, dispersión... y autonomía del signo, del lenguaje y del texto. Dice identificarse con el rechazo ontológico del sujeto y hasta del cogito cartesiano, y aparece en la forma de una obsesión epistemológica por los fragmentos y las fracturas correlativa de una definitiva renuncia al sentido. Pero aquella revuelta y este rechazo no ocultan ya su propio carácter reactivo: dialéctico y por tanto 'moderno'. Lo mismo que la modernidad, el *post* se descubre interna y constitutivamente dialéctico.

Si la modernidad puede también ser descrita como la historia de una radicalización de la subjetividad —de la razón— frente a la naturaleza, su entraña dialéctica se pone de manifiesto con el resultado observado de su progresiva volatilización. Baudrillard caracteriza la situación contemporánea como la era de la muerte del sujeto, el fin de la interioridad y la intimidad, que da paso a su pura exposición y transparencia frente a un mundo que le atraviesa sin obstáculos convirtiéndole en un "centro de distribución de las redes de influencia"⁴⁷; y Lyotard se refiere ya al hombre como "... sólo un nudo muy sofisticado en la interacción general de irradiaciones que constituye el universo"⁴⁸. El *pathos* del final de la modernidad y de la ilustración es a la vez el de una ilustración autoilustrada o una modernidad radicalizada. Ya Heidegger llamó la atención sobre la continuidad dialéctica que representa esta derivación con respecto del subjetivismo moderno del que resulta y se deduce como algo que no obedece a causas fortuitas ni a desviaciones accidentales⁴⁹. Por su parte, el postestructuralismo ha venido constituyendo en las últimas décadas el paradigma de una filosofía sin sujeto que, al fin, ha de terminar definiéndose a

43. Esta oposición se ha destacado profusamente en las visiones críticas recientes del Movimiento Moderno, al observarse en sus formulaciones actitudes contrarias a las presentes en sus consecuencias: rechazo de la forma/formalismo (cfr. VENTURI, R., y SCOTT-BROWN, D., "Functionalism, yes, but...", en *Arquitecturas bis*, nº 5, 1975; BONTA, J. P., *Sistemas de significación en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978, pp. 32 ss.; etc.); 'anti-historia/historicismo' (cfr., por ejemplo, TAFURI, M., *Teorías e historia de la arquitectura*, Laia, Barcelona, 1972, pp. 29 ss.); socialismo/elitismo; etc.

44. Cfr. LLORENS, T., "La modernità nella cultura catalana. Caratteri domestici e salto nell'avanguardia", en *Lotus International*, nº 23, Milán, 1979.

45. Cfr. FEYERABEND, P., *Contra el método*, Ariel, Barcelona, 1975; *Adiós a la razón*, Tecnos, Madrid, 1984.

46. Cfr. HASSAN, I., "The Critic as Innovator: The Tutzing Statement in X Fra-mes", *Amerikanstudien* 22, 1, 1977, p. 55.

47. Cfr. BAUDRILLARD, J., *El otro por sí mismo*, Anagrama, Barcelona, 1988; o también, "El éxtasis de la comunicación", en FOSTER, H., ed., *La postmodernidad*, cit., pp. 196-7.

48. LYOTARD, J. F., *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Gallilée, París, 1986, p. 42.

49. Cfr. HEIDEGGER, M., "La época de la imagen del mundo", en *Sendas Perdidas*, Losada, Buenos Aires, 1960, p. 82.