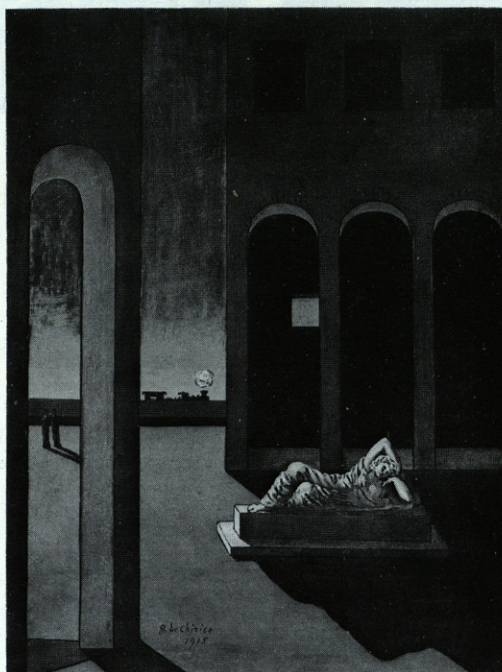


Entre el orden y la diseminación

Simón Marchán Fiz

"Es igualmente mortal para el espíritu tener un sistema o no tener ninguno. Deberá decidirse, por tanto, a vincular ambas cosas".

(F. Schlegel, Fragmentos, 1798).



Giorgio de Chirico, *Melancholia de otoño*. 1915.

Muy lejos de conceder al Movimiento Moderno la grandeza del Discurso Clásico y del orden universal de su arquitectura, sospecho, sin embargo, que nuestra presente situación, tras el vacío dejado por el primero, evoca ciertas analogías con la manera de sentir que se sucede a la disolución del lenguaje clásico en arquitectura y a la pervivencia subrepticia del Clasicismo en nuestra modernidad. Hoy en día, al lado de la arquitectura revolucionaria de finales del siglo XVIII, nos atraen también figuras de transición como J. Soane, Schinkel, el Clasicismo romántico, etc., o reparamos en la ambición de un Holderlin o Goethe por unir lo esencialmente moderno con lo esencialmente antiguo. En todos ellos no se trasluce sino la añoranza de un orden pronto torpedeado, en apariencia, por los paralelismos formales, por la fragmentación del Estilo, por la irrupción historicista y ecléctica de la primera mitad del siglo XIX, hasta llegar a la arquitectura de la Academia y la Tratadística ecléctica. ¿No podríamos aventurar que nuestra actual manera de sentir bascula entre el orden y la dispersión sin que, a pesar de que la balanza se incline a uno u otro lado, logremos sustraernos a esta tensión? Si el *rappel à l'ordre* prima la certeza y la seguridad, puede también hipertrofiar la sensibilidad y caer en las mixtificaciones sustanciales o no de un sistema cerrado; la dispersión, en cambio, favorece la desinhibición pero, puede sembrar el caos. ¿No aconsejará la lucidez una especie de espacio intermedio, es decir, un nuevo ideal, seguramente inalcanzable, de reconciliación?

La condición postmoderna

Tanto se ha abusado del "after", del posmodernismo, del lenguaje de la *arquitectura postmoderna*, que, en cuanto moda

cultural, la considero una polémica inútil, aunque no en cuanto a sus contenidos. El término postmoderno viene aplicándose desde primeros de la pasada década a los dominios de nuestra cultura artística, sociológica, ética o religiosa, etc. No es inusual, por tanto, tropezar con expresiones como cultura artística postmoderna, literatura postmoderna, postvanguardia, trasvanguardia y otras similares, y todas ellas hacen referencia a un fenómeno común, a esa sensación que ha invadido a los saberes y a las artes tras la bancarrota de la vanguardia, expresión por antonomasia de la modernidad, bien sea en la acepción próxima a las versiones originarias de los años veinte o a las banalizaciones neovanguardistas de la década de los sesenta. Y será también en este clima donde se ha detectado una proliferación de actitudes lúcidamente resignadas, de renuncia a los optimismos característicos de las vanguardias históricas o de su sinónimo en la vanguardia arquitectónica, el Movimiento Moderno.

Convento, pues, en mantener el término postmoderno, aún a sabiendas de su precoz devaluación. Su recepción en el ámbito de la arquitectura suscita un interrogante doble: ¿se trata de una nueva moda, de una mera tendencia figurativa de la desgastada innovación arquitectónica, es decir, somos complacientes cómplices de una treta más, a las que la neovanguardia mortecina nos tiene acostumbrados? o, por el contrario, sin ignorar que se confirmen sospechas de lo anterior, ¿no estaremos contemplando la floración de una actitud no tan marchitable que, pasando por encima de etiquetas más o menos oportunistas, denota fenómenos más complejos, cambios en ciernes?



Karl-Marx-Allee, Berlín.



Barrio Hansa, Berlín.

Desde luego, la comprobación de que, en cuanto un tópico más de la moda de temporada, penetra en los cenáculos profesionales, confunde a los docentes y distrae a los discentes, invade incluso a los medios de masas, nos llevaría a considerarlo como un residuo vanguardista, como algo adjetivo, que merecería escasa atención y ha sido suficientemente criticado. No hará falta, en consecuencia, subrayar lo insatisfactoria que me resulta la exitosa interpretación, sostenida por Ch. Jenks y críticas afines, cuando reconducen el debate postmoderno a una comprensión de la arquitectura como lenguaje o como imagen capaz de imponer sus condiciones a la forma arquitectónica e, incluso, si la caracterizan por reintroducir la dimensión simbólica (1). No se trata de que tales aspectos sean irrelevantes en numerosas manifestaciones actuales, sino de que son abusivamente reduccionistas. Estas definiciones, si así fuesen asumidas, reenvían a una supuesta investigación semiótica en cuyo ámbito la arquitectura queda circunscrita a las operaciones más diversas de descodificación, promovidas por los usuarios y regidas por sus gustos, con frecuencia caprichosos en el peor de los sentidos, o sugieren los más variados modos de una comunicación arquitectónica, tan rica cuanto gratuita en metáforas, que encumbra la salchicha, la hamburguesa, la iconografía de Hollywood, las Vegas o Los Angeles, el Kitsh y el "trash" a categorías supremas de una semiótica arquitectónica. En el fondo, dicha lectura sigue apegada a la cultura "pop" de la imagen popular y a una concepción de la arquitectura como "mass-medium", aunque, ¡eso sí!, proclamando un triunfo de la semiótica después de muerta; quiero decir, en el preciso momento en que los análisis de quien quiera se hubiese dejado arrastrar por sus atractivos arrinconaban una comprensión tan seductora cuanto unilateral del hecho arquitectónico. Desde esta óptica, la arquitectura postmoderna ha sido ofertada como una tendencia lingüística que se resuelve en una conflicti-

vidad entre imágenes y figuratividades rivales. Incluso, aboga por una especie de "voluntad artística", si es que nos creemos, sobre la base del pensamiento "visibilista", que está a punto de convertirse en un nuevo estilo, recientemente sedimentado en el "clasicismo postmoderno" o en el "free-style classicism".

Procurando no hurtar las respuestas a los interrogantes más arriba planteados, aventuro que el estado presente de la arquitectura bascula entre esa extendida "voluntad figurativa" del lenguaje postmoderno y lo que, a semejanza de otros campos, llamaría la *condición postmoderna* en cuanto actitud que, por supuesto, desborda a la primera. Si desde ésta se aspira a vertebrar un nuevo lenguaje que ocupa el vacío dejado por el Movimiento Moderno o el "estilo internacional", estimo, además, que la arquitectura se zambulle, con títulos propios, en las aguas agitadas de nuestra condición postmoderna. Baste recordar que la polémica *post-modern* ha surgido y se ha extendido por el mundo anglosajón, sobre todo EEUU. y el Japón, mientras la condición posmoderna puede apreciarse en las posiciones que jalonan en nuestro continente la ruptura paulatina con el Movimiento Moderno o, al menos, su revisión crítica. Por ello mismo, lo postmoderno, sin pasar por alto la tradición lingüística e iconografía "pop" o historicista tan peculiar a la cultura americana, acoge asimismo otras inquietudes no cobijadas bajo esta rúbrica reciente. Siendo obvio, por tanto, que el lenguaje de la arquitectura postmoderna viene primando la voluntad figurativa, no lo es menos que lo aquí postulado como *condición postmoderna* registra los cambios que por doquier se delatan en la idea de arquitectura y en la arquitectura misma, a medio camino entre las propuestas teóricas, las arquitecturas dibujadas y, en menor medida, las construidas; algo que, en definitiva, desborda, sin excluirlo, el entendimiento de la arquitectura desde el angosto margen del lenguaje o desde competitivas figuratividades y sintoniza

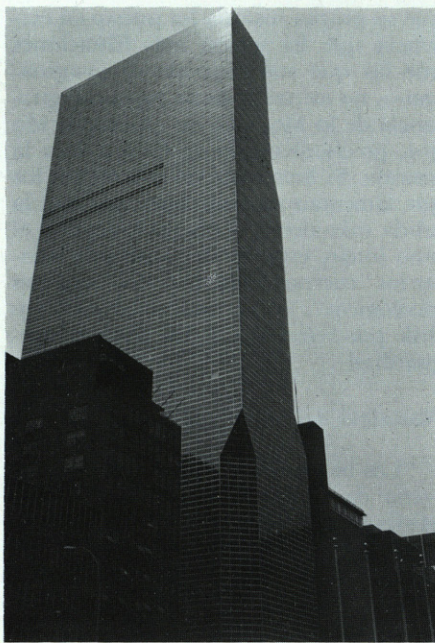
con otras premisas epistemológicas y estéticas de nuestra presente situación.

La condición postmoderna se erige como una réplica al Movimiento Moderno en la medida en que éste ha sido considerado como la manifestación por antonomasia de una modernidad ortodoxa, del *anverso positivista* más consagrado por las vanguardias y la propia arquitectura; en concreto, de aquél que ha sido codificado según la óptica del progreso lineal, de una teleología determinada, en donde el valor de lo nuevo era consagrado como categoría suprema, y se discurría por una espiral de la novedad que no permitía una parada en la corriente de la historia ni echar la vista atrás. Sin embargo, los actuales debates sobre la modernidad invitan a considerar que ésta también nos ofrece una versión heterodoxa, un *reverso*, que no se rige tanto por el progreso lineal cuanto por la progresión polifónica, zigzagueante, por una teleología indeterminada, atípica, multiforme, y aún más, por una regresión a la naturaleza, la interioridad, el inconsciente, la memoria, la tradición, es decir, a los lados oscuros de la historia o los nocturnos de nuestro psiquismo, tal como propugnaran ya el Romanticismo y el Idealismo romántico y se plasmará en los historicismos o eclecticismos del siglo pasado. A este reverso se acogerían asimismo corrientes y figuras marginales, heterodoxias y otros episodios ignorados o reprimidos hasta fechas recientes por la historiografía, y al mismo se reclama la condición postmoderna bajo denominaciones como modernidad alternativa y similares.

Sin duda, la condición postmoderna, a pesar de mostrar un aspecto de posiciones encontradas o incluso incompatibles entre sí, ha tenido como uno de sus aglutinantes la contestación al Movimiento Moderno. Si las críticas al mismo eran tímidas en un principio, están siendo despiadadas y liquidacionistas después. Este rechazo generalizado aproxima por vía negativa a los propósitos y despropósitos más dispares. Poco importa que no se logre un acuerdo sobre la ambigüedad



I.S.O.M., Nueva York. 1970.



K. Roche, Nueva York. 1976.



D. Agrest y M. Galdensonas. Edificio de apartamentos en Manhattan. 1980-81.

y laxitud que destila el referente cuestionado, como tampoco reparan las críticas más radicales en los datos que una historiografía renovada nos está proporcionando. El Movimiento Moderno, referido a los modelos aparecidos en torno a 1910 y, sobre todo, entre 1920 y 1930, dista mucho de haber sido unitario y homogéneo o de ofrecer un “estilo internacional”. Ya es hora de asumirlo como lo que es, a saber, como algo fragmentario y discontinuo, con opciones entrecruzadas por líneas de fuerza paralelas, oblicuas y tangentes en poco parecidas a las versiones canónicas heredadas. Ya es tiempo, incluso sin poner en entredicho su misma existencia histórica, de admitir que fuera del mismo también han sucedido cosas y de que, por su bien, pierda el monopolio en la arquitectura de nuestro siglo.

La oposición a lo Moderno ha cristalizado en dos núcleos de cuestiones que, a modo negativo y cual imagen espectacular invertida, traslucen las interpretaciones más habituales del mismo y son coherentes con los intereses proyectuales o con lo que cada cual entienda por arquitectura postmoderna. Así, en el área americana, desde las primeras acusaciones de exclusivista lanzadas contra su lenguaje purista por el influyente R. Venturi hasta las críticas más recientes, los ataques se dirigen a los maestros y tendencias más ortodoxas de su estilo figurativo, sobre todo al “estilo internacional” que se pusiera en circulación durante la década de los años treinta (2): Mies van der Rohe, Gropius, la Bauhaus como versiones lingüísticas más difundidas en América. Un segundo bloque de

la crítica ha censurado globalmente los diversos aspectos del filón historiográfico popularizado por los Pevsner o Giedion. El blanco de la misma ha sido el *funcionalismo* que se deriva de las exigencias dictadas por la función, los nuevos materiales y la tecnología, ensalzados como matrices de la forma arquitectónica y parámetros preferidos o exclusivos de lo moderno. La ortodoxia propugnada por él mismo terminaría sedimentándose en una alianza estrecha entre la funcionalidad, cada vez más comprometida con el craso utilitarismo, y la técnica industrial, es decir, la producción, algo en lo que, sin duda, ya había reparado A. Behne en 1923 al distinguir entre funcionalismo y racionalismo o pintores de la “Nueva objetividad” como Grosz, A. Raerscheidt, H. M. Davinghausen y otros (3).

Si por algo se caracterizan inequívocamente las actitudes actuales, incluso las más comprometidas con las tecnologías de punta —como sucede en la arquitectura vinculada a la producción, sobre todo en Japón—, es por zafarse a la ortodoxia figurativa del estilo internacional y a los efectos de un funcionalismo elevado a categoría legitimadora de lo moderno. Lo cuestionable para ellos no es que tales parámetros funcionalistas intervengan en la arquitectura, sino que la condicionen de una manera tan reductora. Por eso mismo, las críticas se han extendido tanto a su figuratividad como a su utilitarismo, blanco de las iras desde las aportaciones decisivas de un R. Venturi en América, de un A. Rossi y Tendenzia en Europa. Desde los años sesenta la crítica se ha ejercido tanto desde

las posiciones realistas del primero, al reivindicar la complejidad y el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica, como desde el neorracionalismo italiano o el neoformalismo americano de los setenta, defensores de una autonomía cada vez más decidida de la arquitectura. No a otro horizonte remiten términos tan socorridos en la crítica de finales de los sesenta como *postfuncionalismo*, *neofuncionalismo*, *neorracionalismo* o *postmetabolismo*, en el caso japonés, los cuales han procurado revisar los vínculos entre la función y la forma o han actualizado las escaramuzas entre la forma arquitectónica y el símbolo, el funcionalismo y el racionalismo u otras cuestiones que perforan el núcleo de la ortodoxia moderna.

La condición postmoderna, en su abanico de actitudes, se perfila en esta oposición a lo Moderno, aunque en ocasiones las críticas a la categoría repudiada respondan menos a su propia realidad histórica que a la imagen que ella ha proyectado de sí misma o que de ella hemos obtenido a través de lecturas interesadas o de la crítica operativa durante la postguerra. Con todo, si las primeras escaramuzas sostenían una “*continuidad*” ideal respecto a la tradición racionalista de entreguerras o si el neoformalismo americano, y posteriormente el europeo, exploraban los filones del purismo cubista, de un Loos o Terragni, si propiciaban en fin, una relectura nada dogmática y lineal, atenta a episodios desatendidos, a figuras marginadas como los Tessenov, Asplund, el expresionismo, etc., a las contribuciones tipológicas, sin reducir el Movimiento Moderno a una



Grosz. Sin título. 1920.



Rüderscheidt. Encuentro. 1921.

operación figurativa, lo *postmodern* de última hora lo considera el causante de todos los infortunios. Estas posiciones radicales revelan, en realidad, rasgos voluntaristas de una negación histórica, muy comprometida con la banalización previa del citado estilo internacional y deudora a la mentalidad neovanguardista, siendo así que la realidad cotidiana de ciertas permanencias aconseja mayor cautela. Sobre todo, en los casos en que no se ofertan sino retales vanguardistas. En mi opinión, si tan injustificado era el antihistoricismo que tanto se critica al Movimiento Moderno —a pesar de

que su propia historia ha puesto en evidencia que ha tenido más filtraciones que las que sus mentores se imaginaban—, no menos gratuita parece la ignorancia de lo Moderno en una condición que, precisamente, se reclama a toda la historia. Si bien cada vez son menos los que lamentan su naufragio, ¿no será la salida más airosa el discernimiento y el sano juicio, esto es, ser capaces de separar los “cuerpos sólidos” de los “vagones ideológicos”, como insinuaba ya Osip Brik por referencia a las propias vanguardias?

Nostalgia del orden y dispersión

“Los bellos días, tanto del arte griego como de la época dorada de la Edad Media, han pasado”.

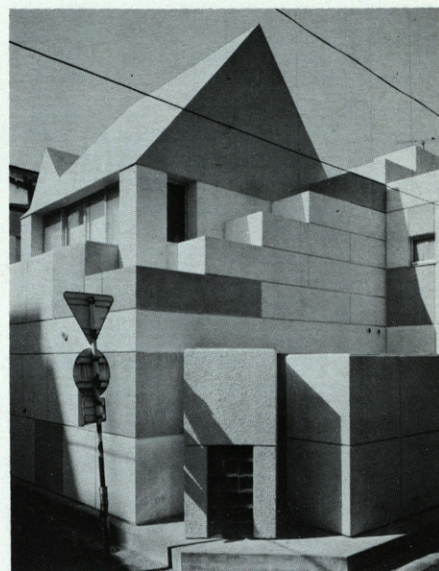
(Hegel, *Lecciones de Estética*, 1817-1818).

“El sol se ha puesto, pero el cielo de nuestra vida es calentado e iluminado todavía por él”.

(Nietzsche, *Humano, demasiado humano*, 1878-1879).

Si bien nos invade la sensación de que las cosas están cambiando en arquitectura, al pretender asir los contenidos y relatar las realidades de nuestra presente condición, nos asalta la duda de que cristalicen en algo capaz de ser articulado, como si se nos esfumara la evidencia de lo que veníamos presintiendo o cundiera la insatisfacción ante el panorama desconcertante que se nos abre ante nuestros ojos. El hecho de que palpemos la nueva condición y, sin embargo, no se decante en unos principios compartidos ni sedimento en obras plenas, modélicas, está en consonancia con la circunstancia de que no estamos ante una teoría y, menos, un conjunto de manifestaciones unificadas. Aunque su variedad integra lo acaecido en un panorama arquitectónico enfrentado a las versiones más ortodoxas y dominantes de lo Moderno, al procurar condensar algunos de sus contenidos o denominadores, la asimetría de intereses puede llegar a ser muy acusada y exasperante.

En lo postmoderno, en cuanto “voluntad artística” o figurativa interesada por un abordaje preferente de la arquitectura desde el lenguaje, tanto en su cronología —véase Ch. Jencks o la revista A. D.— como en sus caracterizaciones se rememoran desgastados trucos cuales sean las confrontaciones duales y excluyentes, inspiradas en una banalización de la metodología “purovisibilista”: moderno —postmoderno, estilo internacional único— doble codificación de estilo, forma funcional —forma semiótica, simplicidad— complejidad, purista —eclectico, antiornamental— proornamental, antimetafórico —prometafórico, ciudad



Takefumi Aida. Casa de construcciones III. Tokio. 1980-81.

en el parque— urbanismo contextual, etc. (4). Otros intérpretes, aún proponiendo lo postmoderno con los aspectos paradigmáticos del estilo, resaltan “principios” como el *carácter alusivo* —allusionism—, el *ornamentalismo* o el “*contextualismo*” (5), equivalente a la *arquitectura de la ciudad* de Rossi y los italianos, al principio de *asentamiento* de Gregotti y su grupo o a las reproducciones de los gérmenes preexistentes de los Krier. Con este principio han entrado, pues, en diálogo fructífero los europeos.

Desde luego, la condición postmoderna no se hipoteca a la unilateral versión lingüística de lo *postmodern*, ya que si por algo se pronuncian algunas opciones es por rechazar lo figurativo, el lenguaje, el “estilo”, como el parámetro único o principal para abordar la arquitectura. Pero es que, además, el discreto encanto ejercido por las sucesivas figuraciones de un Venturi, A. Rossi, los Five, G. Grassi, Los Krier, Ch. Moore, M. Graves o el clasicismo postmoderno, filtradas a través de técnicas de seducción blanda, de imágenes sensuales en color, exposiciones claras o sugerentes, preciosos libros o vistosas revistas, etc., todo ello delata algo paradójico pero esclarecedor: mientras los más copian las figuraciones de cada uno de ellos en relación directa a unos resultados parvos de arquitectura dibujada, que suelen derivar a ejercicios de estilo, a mimetismos de moda más cercanos a un consumo “purovisibilista” de las formas que al fondo más complejo de la realidad arquitectónica, son los menos los que captan y penetran en las premisas más ambiciosas, que no tienen por qué coincidir con las pautas figurativas del seductor, a veces muy a su pesar, de turno. En todo caso, si bien los contenidos más ambiciosos suelen proceder de Europa, aún cues-



Calle de las naciones. Exposición Universal de París. 1878.



Nennis Crompton. "Bajo la sombra de Serlio". 1980.

tionando que lo postmoderno se resolvía en un recurso simultáneo a varios lenguajes arquitectónicos, los estímulos figurativos, la *desinhibición formal*, nos está llegando del otro lado del Atlántico.

He insinuado ya que la condición postmoderna desborda tanto aquellos parámetros exclusivistas de la *función*, la *tecnología* y la *sociedad*, aunque conviva con sus ataduras, como ese discernimiento estrecho a base de lo lingüístico. Ahora bien, la renuncia, sobre todo en Europa, a repensar primaria o exclusivamente desde el lenguaje, no implica desentenderse de lo figurativo ni de la forma arquitectónica, sino todo lo contrario. En el funcionalismo la reacción a la proliferación de los estilos del pasado se permutó progresivamente en un cuestionamiento de la forma desde varias coartadas: la del *diseño* en virtud de su inserción en la producción industrial, la *epistemológica*, que se apoyaba en el dicho de que la forma sigue a la función, y la *ética* de quienes, preocupados socialmente por la aversión que sentían a los estilos decimonónicos, propiciaban un rechazo de la forma sin más. Hoy en día, lo formal ha sido reivindicado como una necesidad radical para la arquitectura, desde Tenenza y el neoformalismo americano hasta las actuales versiones clasicistas; pero lo que une por encima de todo es ese ver en términos de arquitectura, es decir, ese buscar en el seno de la tradición arquitectónica y sus materiales los recursos figurativos, a diferencia de lo que acontecía en el Movimiento Moderno y su dependencia respecto a las vanguardias artísticas, la psicología de la forma y la racionalidad de la producción industrial, y desconfiando asimismo de los auxilios de los sistemas secundarios de signos más propios de la comunicación visual y los "mass-media" que de la misma arquitectura.

En este sentido, la forma está siendo reivindicada desde dos posiciones muy

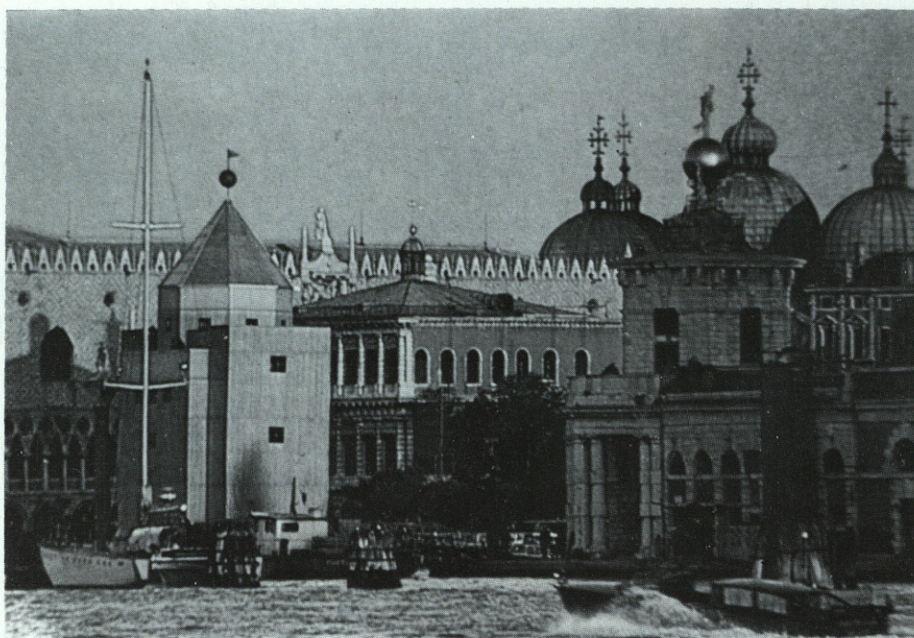
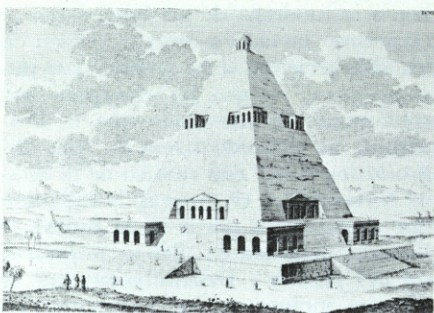
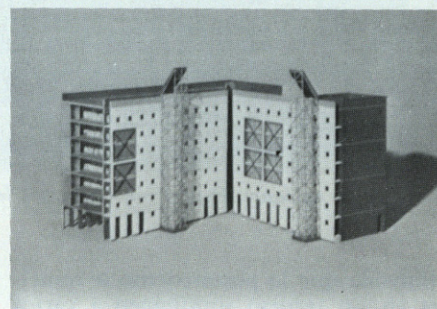
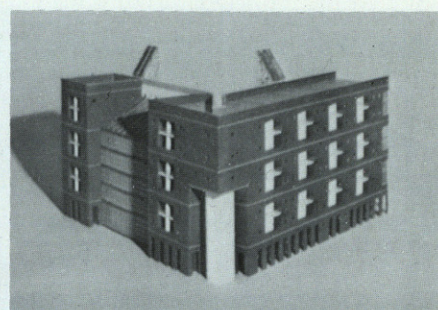
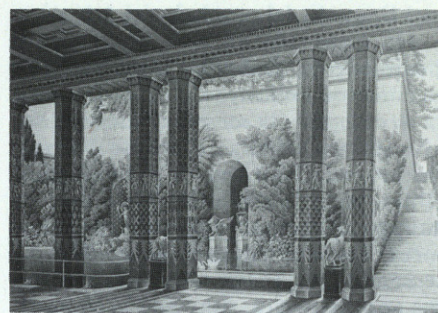
conocidas en nuestra tradición filosófica y cargadas de consecuencias para la acción proyectual. Mientras lo *postmoderno* anglosajón y japonés la suelen interpretar de modo preferente y casi exclusivo a partir de los aspectos más visibles, de la configuración figurativa, es decir, como *morphé*, a otros les importa más toda la organización física del hecho arquitectónico, es decir, asumen la forma como *eidos*, como principio racional y subyacente de orden, en la acepción que va de Aristóteles al estructuralismo y se materializa en los principios tipológicos y constructivos. En los ejemplos más radicales de *rigorismo* arquitectónico actual no se disimula la pretensión de hacer coincidir proyectualmente las dos concepciones. Asimismo, en las interpretaciones del clasicismo encontramos los paradigmas más elocuentes de este desdoblamiento. Mientras el llamado "*Clasicism free-style*" es un claro exponente de la primera concepción, el "*clasicismo is not a style*" responde a la estructura profunda de un principio de orden menos epidérmico. No es gratuito que el debate más reciente esté girando en torno a estas dos concepciones, toda vez que la condición postmoderna en sus variadas acepciones parece desembocar en un nuevo clasicismo, llámese postmoderno, "free-style" o fundamentalista.

Asimismo, si la *represión de la forma* tuvo uno de sus primeros episodios en la lucha contra el ornamento, no es casual que la reivindicación de éste, acompañe a la de la forma y sea cita obligada de las críticas al funcionalismo desde Th. Adorno a los postmodernos (6). El ornamentalismo, en cuanto decoración liberada de la estructura arquitectónica, no ha sido tan sólo una estrategia de la recuperación disciplinar vía la semiótica, sino un primer paso, quizá ilusorio, hacia la propia forma arquitectónica. Sin embargo, en consonancia con las concepciones formales recién aludidas,

se comprueba una vez más la dualidad entre América y Europa. En la escena europea se ha perpetuado inicialmente un rigorismo, que obedece tanto a la herencia moderna de un Loos como al clasicismo larvado o abierto, si bien en los años recientes se ha revisado este puritanismo e, incluso, ha irrumpido una contaminación americana que P. Portoghesi ha definido como la "*fine del proibizionismo*" con motivo de la Strada Novissima y, en general, la inflexión que se detecta a partir de la Bienal de Venecia, dedicada en 1980 a "*la presencia del pasado*". Desinhibición que se advierte incluso en los proyectos más recientes del propio Rossi, Grassi y otros.

Un rasgo compartido por las desinhibiciones sugeridas estriba en que la conformación formal se desentiende de los criterios de forma predominantes en lo Moderno y bebe en los parámetros más variados. No obstante, por encima de cualquier estrategia formal, la condición postmoderna está atravesada por la tensión que se instaura entre la *añoranza de un orden* y la dispersión o *diseminación ecléctica*. Tensión que se manifiesta con distinta intensidad, en diferentes grados y según un equilibrio oscilante.

La *añoranza del orden perdido* tiene algunas de sus manifestaciones radicales en las plasmaciones del *clasicismo eterno*, presente en la obra de un Quinlan Terry o en las nostálgicas recuperaciones de L. Krier. Está siendo defendido últimamente por la revista *A A M* de Bruselas como una concepción global del mundo y en términos de una metáfora *médica*, tan cara a Goethe, que identifica lo clásico con lo sano, normal, y lo moderno con lo enfermo o anormal (7). El orden es postulado así como una recuperación disciplinar que recurre a la historia de la arquitectura, a un *neohistoricismo estilístico*, que evoca con melancolía el pasado de las sociedades preindustriales. Esta añoranza deriva a

A. Rossi. *Teatro del mundo*, 1980.Fischer von Erlach. *Las pirámides*. 1725.F. y B. Algorotti en Carpenedo di Mestre.
Villa Algorotti.A. Rossi y otros. *Koch str.* Berlín 1981.Schinkel. *Palacio Orianda*. 1846.

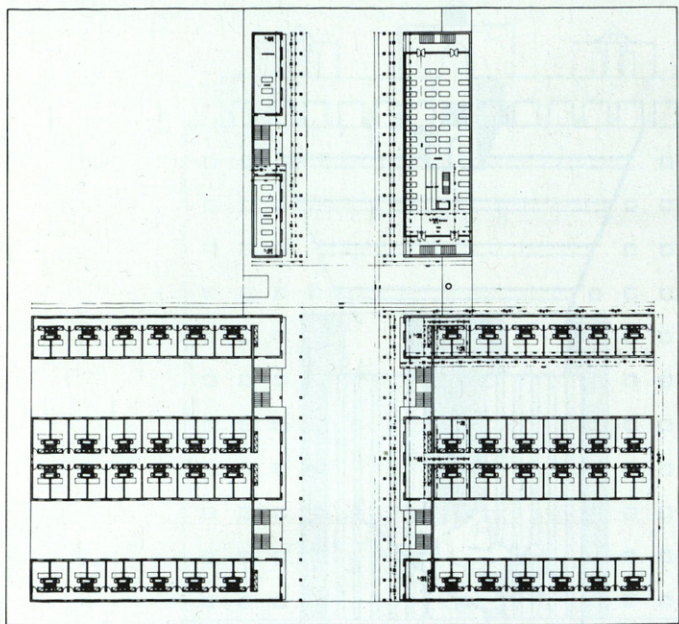
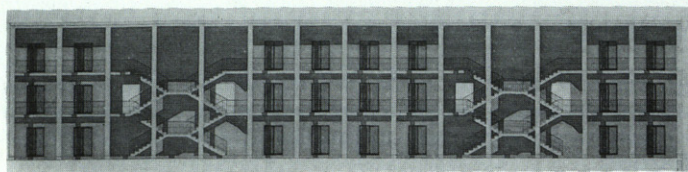
una negación de la historia, a una concepción supratemporal o idealizada de lo clásico, a una supuesta verdad y permanencia metafísicas, tan bien captada en las melancolías pictóricas de G. de Chirico.

A pesar de que este clasicismo sustancial ha impregnado inicialmente a los *rigorismos* europeos, justo es reconocer que se ha desvanecido y que, por tanto, no todas las llamadas al orden se resuelven en esa búsqueda de una consolación metafísica, ni tan siquiera en una usurpación estilística del clasicismo. En efecto, en los rigorismos, inspirados en una tradición que va de la arquitectura de la Ilustración a Durand, Loos y la Tendencia, la recuperación disciplinar no se ha llevado a cabo desde el lenguaje clásico, sino gracias al esclarecimiento de las estructuras, presuntamente inherentes a la arquitectura, de la lógica de la *clasificación tipológica* y de la *construcción*, proclamadas instrumentos para la comprensión de la arquitectura y los mecanismos de composición. De hecho, el tipo viene actuando como *restitución* de las tipologías tradicionales en la ciudad histórica —por lo general, las menos complejas— y como *mecanismos com-*

positivo. En esta misma dirección se mueven las tentativas de elaborar una nueva tratadística o lo que, entre nosotros, ha sido bautizado como el *proyecto clásico* y otros denominan el *clasicismo no estilístico* (8). Un clasicismo que evoca tanto a Durand o Schinkel como el “doricismo” escandinavo, etc. Tampoco en este caso el principio de orden es confiado al estilo clásico en cuanto lenguaje, ni se postula principio metafísico o inamovible alguno, sino que se acude a la *experiencia* y al conocimiento de la arquitectura a través de su historia con objeto de extraer lo que podríamos considerar unos *principios empíricos*, basados también en la lógica de la clasificación y la construcción. De cualquier manera, esta llamada al orden es plenamente consciente de que éste es ya deudor a la convención, esto es, de que se trata de un sistema compartido de valores que no impone exigencia alguna de “naturalidad” u obligado cumplimiento. Incluso, la afirmación de ciertos principios firmes y racionales no tiene por qué descartar una dosis de interpretación subjetiva no basada en una arbitrariedad caprichosa sino en los análisis, como tampoco desaconseja la connivencia inevita-

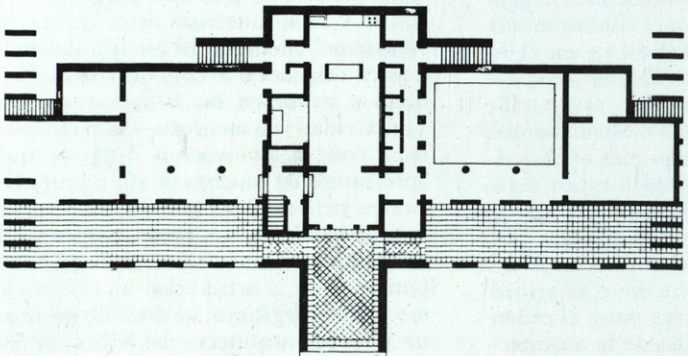
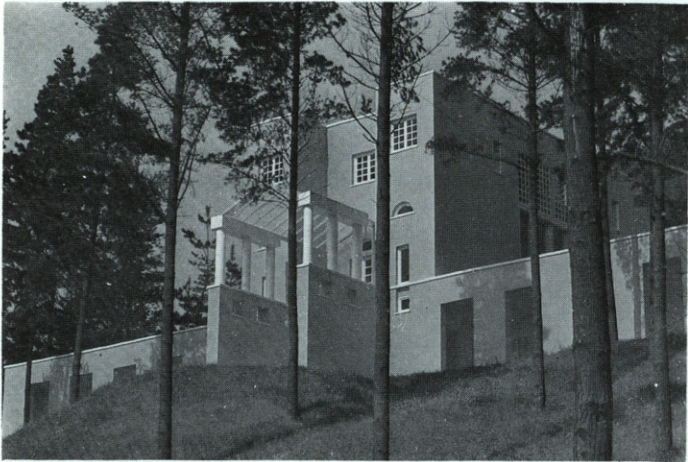
ble con el eclecticismo desde un punto de vista figurativo.

No obstante, en el punto extremo del arco tensional, se considera como una ilusión la búsqueda de un nuevo orden, y esto es algo que no defienden solamente los “eclecticos radicales” americanos (9). A esta utopía del orden parece responderse con la *fragmentación*; a un cierto esencialismo o fundamentalismo europeo se replica con el relativismo; al valor permanente o convencional de la norma se opone una renuncia a la misma y la entrada triunfal del subjetivismo, si es que no del capricho sin más. De cualquier modo, la arquitectura de nuestro presente se despliega según múltiples modos de ser cuya unidad no puede ser restaurada, participa de la *episteme* de nuestro momento. La homogeneidad, espejismo por otra parte más visible en las historias del Movimiento Moderno que en su realidad, se ha diluido en la heterogeneidad de una dispersión de opciones que practican la coexistencia, sancionan las diferencias y, con frecuencia, nos sumen en el desconcierto. La actual cultura del mosaico, en cuanto conjunto de fragmentos yuxtapuestos en donde nada es necesariamente universal si no es por

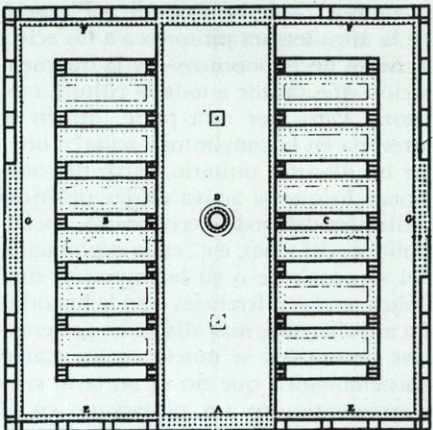


G. Grassi y A. Monestiroli. Casa de los estudiantes en Chieti. Italia, 1976-80. Planta y alzado.

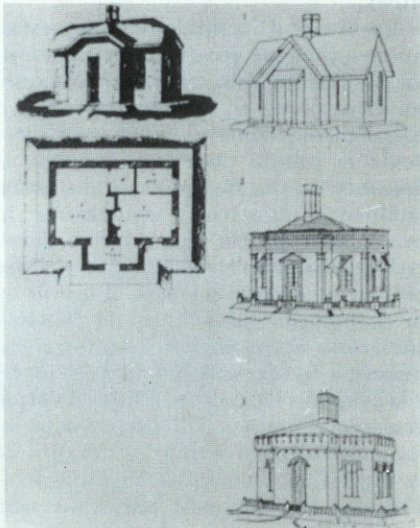
M. Garay. Casa Mendiola en Andoain, Guipúzcoa, 1977-78.



R. Krier.
Vivienda en Ritter str.
Berlín Oeste, 1981.

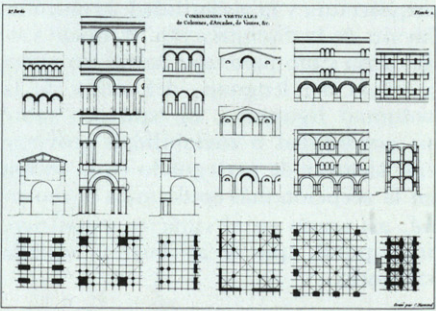


J.N.L. Durand
Hospital. 1819.



J.C. London. Casas de campo.

J.N.L. Durand.
Combinaciones
verticales de columnas,
arcadas, etc.



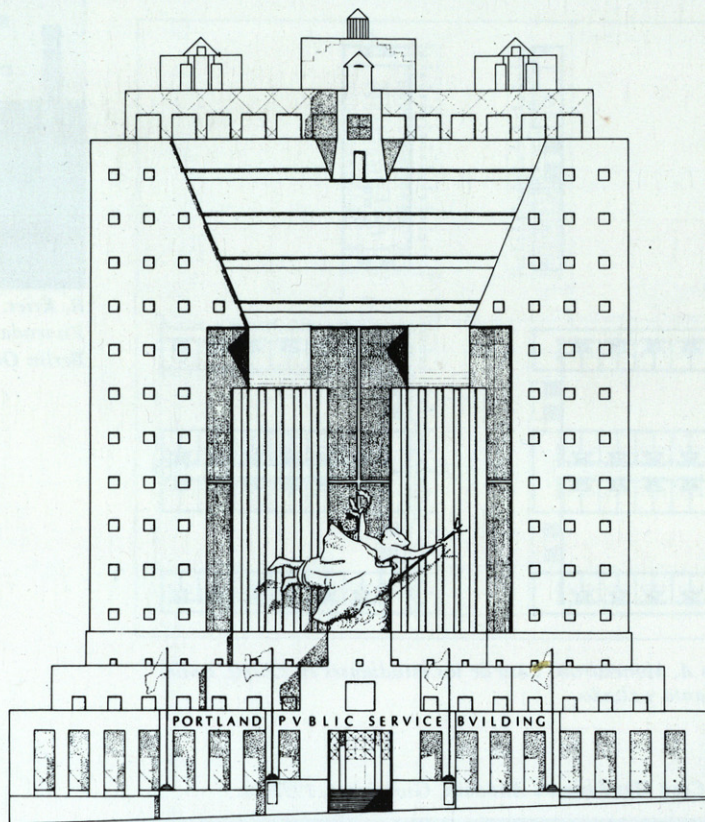
convención, incide poderosamente, como no podía ser menos, en la disciplina arquitectónica. Las fisuras se infiltran por doquier, tanto desde lo figurativo como incluso desde el tipo, sobre todo desde los desdoblamientos venturianos entre el exterior y el interior. Las fragmentaciones del tipo y los desdoblamientos estimulan aún más la "voluntad artística" postmoderna.

La nostalgia de una síntesis dialéctica y las aspiraciones a un mínimo orden se alimentan del vacío dejado por la ilusión de coherencia del Movimiento Moderno, pero, sobre todo, del desconcierto imperante, del pavor provocado por arrastrar a sus últimas consecuencias la arbitrariedad del lenguaje arquitectónico que ya desvelara la *querelle* de los "primeros modernos" —de los Perrault a Piranesi, de la arquitectura pintoresca a los eclecticismos decimonónicos— y la fragmentación que sacude a toda la cultura moderna. Pero, por otra parte, ¿quién se atrevería en la conyuntura actual a ofertar un discurso unitario, capaz de cohesionar lo que se activa en las prácticas múltiples del poder: económico, social, político, del saber, etc., en la exploración del inconsciente o en la expresión simbólica, en las diferencias o en la historia? La arquitectura, más allá de las preferencias personales, se mueve en un marco epistemológico que no es unitario sino fragmentario, en un pluralismo en el cual la cartografía de estrategias nos guía mejor que la ilusión de un dispositivo.

En virtud de actitudes contrapuestas, nuestra presente condición es paradójica. Si, por un lado, aña en ocasiones un Orden que se sabe irrecuperable o simplemente llama al orden, por otro, desde la propia diseminación, ante el desconcierto que está provocando, siente también el atractivo y, seguramente, la necesidad de probar un armisticio, como está demostrando el recurso al *clasicismo estilístico*, aunque sea bajo el disfraz de la permanente parodia en el llamado *clasicismo postmoderno*. Vivimos, pues, inmersos en una *sensibilidad basculante* y la posición ideal del péndulo, si es que deseamos librarnos del orden sustancialista, del sistema cerrado, o del caos de la dispersión, había que buscarla posiblemente en ese espacio intermedio entre la necesidad irrenunciable al orden en arquitectura y la versatilidad, la desinhibición de la diseminación. Y, desde luego, sería vano pretender hallar un orden a través del lenguaje, del estilo, de la voluntad figurativa. El equívoco sobre su posibilidad o inviabilidad proviene casi siempre de perseguirlo en la forma en la acepción más epidérmica de *morphe*, así como en el carácter metafísico, intemporal, que se atribuye a aquella categoría.

¿Eclecticismo radical o racional?

"El artista emplea su acopio de imágenes, modos de configuración, formas pasadas del arte, que, tomadas por sí mismas, le son indiferentes y solamente se convierten en relevantes cuando las considera como las más apropiadas para este o aquel tema" (Hegel, *Lecciones de Estética*).



M. Graves. Portland Building. 1980.

Precisamente, la diseminación de la condición postmoderna ha replanteado la cuestión del *eclecticismo*, nominado *radical* en el área anglosajona e identificado, por lo general, con la interpretación de lo postmoderno como voluntad figurativa (10). Ejemplos paradigmáticos serían la *Piazza d'Italia*, de Ch. Moore, el *Portland Building* y otros proyectos más recientes de M. Graves y, por supuesto, las obras del Clasicismo postmoderno y el "free-style Classicism". Se trata de un eclecticismo que se define por el contexto en que se inserta el edificio, el carácter de las funciones variadas, la cultura y el gusto de los usuarios y, por encima de todo ello, por el sistema mixto de los lenguajes figurativos, ya sea el de la cultura académica de Beaux Arts, del Clasicismo, la imaginaria "pop" o la propia tradición moderna. Sin embargo, pienso que las tendencias más analíticas y neorracionalistas también están derivando a un cierto eclecticismo, en particular desde que se intensifica la mencionada contaminación figurativa americana sobre nuestro continente y su virtud de la tensión que emerge entre el orden o la estructura profunda de la arquitec-

tura y la libertad que se otorga al lenguaje, al acabado final.

Sin duda, el propio término *eclecticismo* es impreciso, oportunista incluso, y las banalizaciones a las que está sirviendo de cobertura ideológica lo hacen poco recomendable y levantan numerosas sospechas sobre sus intenciones. No obstante, si para algunos la cuestión ecléctica se resuelve en una ensalada mixta mal digerida de estímulos figurativos y lingüísticos —a menudo a esto remiten los eclecticismos radicales americano y japonés y, mucho más, el de sus epígonos—, otros estimamos que lo ecléctico —fantasma que, por otra parte, recorre el arte y la arquitectura desde que en la "episteme" moderna la historia decimonónica desplaza o se concilia con el ilustrado e irrumpen las filtraciones de la subjetividad y la memoria— está enemistado con la innovación histórica que apreciamos en muchas de sus manifestaciones, pero no tiene por qué estarlo con la originalidad y la síntesis creadora. En otras palabras, mientras algunos parecen fomentar en la actualidad un *eclecticismo falso e ilegítimo*, al decir de un ilustre y lúcido arquitecto del XIX como es

Cesar Daly (11), es decir, aquel que brota de un desconocimiento de la arquitectura, del capricho, de la moda, de la mezcla de muchas cosas sin lograrlas fundir ni armonizar en una unidad; en suma, mientras, prefieren el refrito de repertorios estilísticos y figurativos, el carnaval arquitectónico, se insinúan asimismo actitudes de un “*eclecticismo verdadero o legítimo*”, esto es, del que procura mantener un equilibrio entre ciertas constantes de la arquitectura desveladas en su historia —sean estas cuestiones tipológicas, constructivas o compositivas—, la subjetividad de cada arquitecto y el estado social dado. A diferencia del primero, no estará interesado sólo ni principalmente en las cuestiones figurativas, sino que actúa como un mecanismo lábil de respuesta a situaciones diferentes, a las necesidades complejas y heterogéneas de la sociedad moderna, desde una consideración de las arquitecturas como partes de la ciudad, y que no tiene por qué renunciar al orden ni la disciplina.

Posiblemente, nuestra presente condición se esclarece a la luz de un desdoblamiento que se remonta a Durand y resultaría muy fructífero en la Arquitectura de la Academia y del denostado eclecticismo decimonónico. En efecto, si la racionalidad era primada en la organización de la planta, en la *distribución*, como se decía entonces, y en la *lógica constructiva* —facetas ambas que, por cierto, son resaltadas en las llamadas actuales al orden y que se corresponden con una concepción de la forma como *eidos*—, la *arbitrariedad* se imponía a discreción en el acabado final. Por este procedimiento no se hacía sino fundir el orden de un clasicismo no estilístico con la arbitrariedad de los modernos. Tal vez, este modo de operar pusiera al descubierto una escisión, que no ha hecho más que agravarse, entre el *tipo* y el *estilo*, responsable, por otra parte, de la superación muy actual del entendimiento de la arquitectura en términos de estilo. ¿Es casual la atracción que han ejercido exposiciones como *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts* (1977) y la estima por Durand, Guadet y, en general, el Eclecticismo de la Academia, considerado por algunos como el heredero de una simbiosis entre el clasicismo no estilístico y la disolución del lenguaje clásico?

El desdoblamiento insinuado se está convirtiendo en lugar común no sólo en las posiciones eclécticas más radicales, sino también en los que se reclaman a un orden. Sorprenden, por ejemplo, los abundantes ejemplos en la vivienda urbana de desdoblamiento entre las plantas funcionales del Movimiento Moderno y las fachadas frontales. La preocupación por el sentido de las formas, por el



C. Moore y Pérez Associates. Piazza d'Italia. 1978-79.

papel que cada elemento arquitectónico pueda desempeñar y la lógica con que es colocado, preanunciaba ya una *indiferencia figurativa* potencial al acabado formal definitivo, que, en los casos más atrevidos, consentirá las operaciones más diversas y espectaculares. Esta noción de *indiferencia*, que ya asomaba en las propias opciones figurativas que confrontaban a Rossi y Aymonino en el Gallarate, está siendo, sin duda, una de las vías de penetración de la *continuación figurativa* de los otrora puritanos europeos. Pero es que, incluso, entre las reglas compositivas del neorracionalismo europeo no solamente se cultiva la citada indiferencia figurativa, sino también la distributiva, es decir, la disposición que muestran los tipos a acoger transformaciones en su uso, tal como se aprecia en los edificios adaptados a una nueva función, o la posibilidad migratoria en el tiempo y el espacio, algo, por otra parte, que a través de la historia ha incoado siempre reajustes estilísticos y figurativos. Desde luego, un vaciado semejante predispone al propio tipo a devenir un mecanismo compositivo, incluso a soportar las adherencias figurativas, tal como ha propugnado con su característica agresividad lo *postmodern*.

El principio de indiferencia permite la continuación indisimulada, el relativismo figurativo, sobre todo desde el momento en que, a diferencia de lo que todavía acontecía durante el siglo XIX, ha desaparecido la “naturalidad” con que se servían Durand y la propia Academia de los restos del lenguaje clásico y los estilos históricos. Y a esto mismo se debe, sin duda, gran parte del desconcierto actual. Si bien es un error reducir la

arquitectura al lenguaje, tampoco podemos pasar por alto su cristalización en una figuración. En este sentido, la tensión entre el orden o estructura profunda y su lenguaje no solamente se apacigua, sino que se está agravando tanto en el eclecticismo más exacerbado a base de mezclas lingüísticas como en las actitudes imbuidas de orden. Esta misma tensión ayuda a comprender que para muchos la cuestión ecléctica se resuelva, erróneamente, en un problema de lenguaje, pero también que la diseminación ecléctica se contamine de orden, como muestra el reiterado recurso al clasicismo, ya sea al sustancial estructural o estilístico.

El eclecticismo actual, en consonancia con las interpretaciones de lo postmoderno, es una cuestión de grados, ya sea que no esté dispuesto a renunciar al orden y a la racionalidad desde la organización distributiva y la lógica constructiva o que se explore al máximo la escisión entre los tipos y el lenguaje, como sucede en los eclecticismos radicales. Si el primero no renuncia al orden, el clasicismo, se somete al rigor de las plantas o la construcción y consiente cada vez una mayor arbitrariedad en el acabado final, en el segundo la arquitectura exagera su carácter de imagen y “*mass-medium*”. En el caso europeo la cuestión figurativa estaba inicialmente ligada al purismo del propio Movimiento Moderno —Loos, Terragni, el Neoplasticismo, el constructivismo ruso, etc.— o al clasicismo rigorista de finales del siglo XVIII, pero más recientemente se prima la interpretación subjetiva, la permisividad e indiferencia figurativa, al menos en teoría, abriéndose así a ese *racionalismo ecléctico* cada vez más escorado,

en cuanto saluda y escoge las contaminaciones figurativas, a un *eclecticismo racional*. Mientras tanto, el eclecticismo radical glorifica al máximo la arbitrariedad de los lenguajes, confundida lamentablemente a menudo con la arbitrariedad de la arquitectura sin más; es decir, la arquitectura es entendida como un signo artificial que potencia la naturaleza convencional de lo figurativo y su consideración en términos de lenguaje e interpretación.

Tal vez, la reciente confrontación entre el "*Clasicismo no estilístico*" y el "*Free-style classicism*" (12), nueva marca que reemplaza sin modificarlo al *Clasicismo postmoderno*, es ilustrativa para situar el eclecticismo vinculado a un orden y el apoyado en la diseminación, a la par que para comprobar, una vez más, cómo el orden y la dispersión intercambian sus papeles. Así lo delatan, en efecto, las contaminaciones figurativas del primero o el hecho de que en el segundo la historia de la arquitectura, sobre todo el clasicismo estilístico, sea uno de los pocos referentes que le quedan para montar unas estrategias formales que, paradójicamente, desestabilizan ese mismo orden, tanto a nivel lingüístico como aún más desde la estructura profunda.

En este sentido, si el eclecticismo racional vive aún la contención del orden, no se reduce a una operación figurativa y persigue una adecuación entre los problemas que se presentan en cada circunstancia y las resoluciones arquitectónicas, más allá de la consideración estilística y del clasicismo como estilo aunque sin soslayar ciertos contagios, el eclecticismo radical es proclive a una exasperación lingüística, a una cosmética del edificio, que prima los grandes contrastes, las yuxtaposiciones figurativas, las colisiones de las más diversas ascendencias de la historia culta de la arquitectura, de los regionalismos, la arquitectura vernácula o la iconografía mundana y banal, el ejemplo de los colores vivos y los materiales más variados —con preferencia industriales y sofisticados, como se advierte en el Clasicismo del neón y la hojalata, el plástico, etc.—. Se trata de un eclecticismo básicamente lingüístico que aprovecha las más variadas estrategias formales, como puede verificarse en el amplio muestrario americano o japonés, siendo las más frecuentes la *parodia*, la *cita*, el *collage*, el *fragmento* y otras figuras retóricas más recientes como la *elisión*, la *erosión*, la *ampliación* y *miniaturización*, etc. Es sintomático que, casi todas ellas procedan de la retórica literaria o de la visual, esta última ya muy socorrida en los sesenta por el "pop art". Se caracteriza, pues, por la heterogeneidad de fuentes actuales o históricas, pero, a diferencia de otros historicismos

del pasado, las estrategias formales ya no creen en el valor semántico de las formas o estilos y están muy mediatizadas por los modos avanzados de la producción industrial. De hecho, recurren tanto a la producción, siguiendo los pasos del Movimiento Moderno, como a los signos históricos vaciados de sus contenidos originarios pero aptos todavía para tratar de imponer cierto orden a la imagen. La propia historia de la arquitectura, tomada como referente, tiende a diluirse en el Kitsch industrial, ya que la arbitrariedad se convierte con frecuencia en la ley suprema, invade a todo el organismo, lo supedita a las técnicas de la imagen, a las adjetivaciones, al mundo de los efectos y las apariencias, en suma, al reclamo publicitario.

Por todo lo sugerido, a pesar de la atracción que está ejerciendo la dispersión ecléctica más radical, ofrece escasas garantías para vencer el actual desconcierto. En consecuencia, por encima de las preferencias formales y de la indiferencia que, tomadas por sí mismas, posean las formas del pasado, como sugería Hegel, tan sólo una comprensión rica y generosa de la disciplina, es decir, el conocimiento y utilización reflexiva de los recursos de toda clase puestos a disposición por la historia anterior de la arquitectura, la búsqueda de lo más adecuado para cada circunstancia, de lo más apropiado para esta o aquella finalidad o tema, garantizará en alguna medida la superación del desconcierto. La reconciliación entre el orden y la dispersión, la afirmación del sistema y su propia negación, solamente podrá ambicionarse desde un conocimiento profundo y nada dogmático de la disciplina. Y, desde luego, para quebrar el orden, para ejercer de eclécticos, se requiere una gran lucidez; de otro modo, más valdrá ser sencillamente sensatos y racionales. Asimismo, cualquier síntesis sólo será alcanzable a través de la tensión, de una que podría englobar a todas las demás, la que se instaura de un modo insoluble entre la tradición y la modernidad. Es posible, incluso inevitable, que el vacío dejado por el Movimiento Moderno se cubra, de momento con este balanceo entre la disciplina y el carnaval, entre el deseo de satisfacer las exigencias del compromiso civil y la concurrencia de las modas figurativas en el mundo de la mercancía; pero nunca debiera olvidarse aquella sentencia de Boullée de que "es preciso concebir para efectuar" y que "la arquitectura es el arte de producir y llevar a la perfección cualquier edificio".

Simón Marchán Fiz.

NOTAS:

(1) Cfr. Ch. Jencks, El lenguaje de la arquitectura postmoderna, *Barcelona*, G. Gili, 1980, p. 6; P. Goldberger, "Postmodernism, an Introduction", *Architectural Design Profiles*, n.º 4 (1977), p. 260; M. Galdesonas, "Neofuncionalismo", *Arquitectura bis*, n.º 22 (1978), p. 4. Para ampliar algunos aspectos aquí tratados véase, S. Marchán Fiz, La "condición postmoderna" de la arquitectura, *Universidad de Valladolid*, 1981.

(2) Cfr. H.R. Hitchcock y Ph. Johnson, *The international style, Architecture since 1922 (1932)*, Nueva York, Norton Library, 1966.

(3) Cfr. A. Behne, *Der moderne Zweckbau (1923)*, Berlín, Francfort/M, Ullstein, 1964, pp. 44-45, 51, 59.

(4) Cfr. Ch. Jencks, *Late-modern architecture*, London, Academy Editions, 1980, p. 32.

(5) Cfr. R. Stern, "At the edge of Postmodernism: some methods, paradigms and principles of the architecture at the end of the modern movement", *Architectural Design Profiles*, n.º 4 (1977), p. 275.

(6) Cfr. Th. W. Adorno, *Funktionalismus heute*, en *Ohne Leitbild*, Parva Aesthetica, Francfort/M, Suhrkamp, 1967, pp. 104-127; J. Rykwert, "Ornament is os crime", *Studio International*, September (1975), pp. 91-97, así como los textos postmodernos.

(7) Cfr. editorial "L'ideal classique", *Archives d'architecture moderne*, n.º 21 (1981), pp. L-XIII y los números siguientes.

(8) Cfr. J.I. Linazasoro, El proyecto clásico en arquitectura, *Barcelona*, G. Gili, 1981, *pássim*; D. Porphyros, *Classicism is not a style*, *Architectural Design*, n.º 5/6 (1982), especialmente las páginas 51-57.

(9) Cfr. entre nosotros, I. Solá Morales, *Introducción a la citada obra de Linazasoro*, pp. VII-XX o R. Moneo, *Prólogo al Compendio de Lecciones de Arquitectura de Durand*, Madrid, Pronaos, 1981, p. XIII.

(10) Cfr. Ch. Jencks, *Verso l'eclettismo radicale*, en la *Biennale*, La presenza del passato, Venezia, La Biennale, 1980, pp. 30-37.

(11) Cfr. C. Daly, en la *Revue de l'architecture et des travaux publics*, n.º 44 (1887), p. 217.

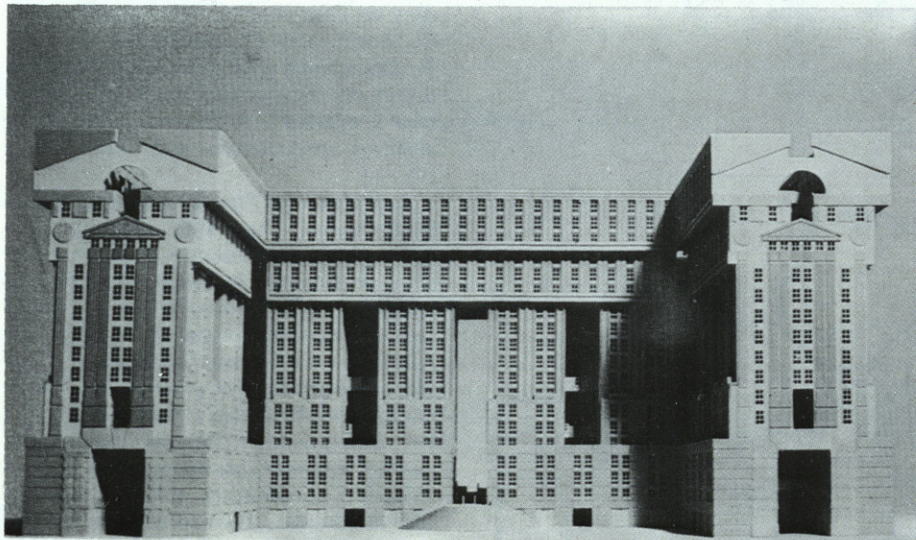
(12) Cfr. Ch. Jencks, *Free-style Classicism*, *Architectural Design*, n.º 1/2 (1982) en especial, pp. 5-21, y D. Porphyros, *Classicism is not a style*, l.c...



J.R. Moneo. Ayuntamiento de Logroño. 1973-81.



A. Rossi. Cementerio de Modena. 1971-77.



R. Bofill. Palacio de Abraxas. Marne-la-Vallée. 1978.