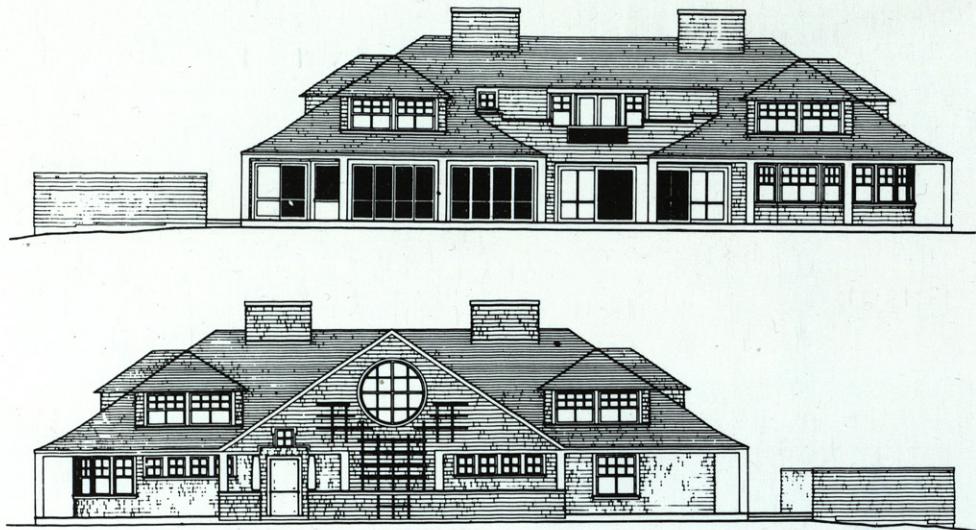
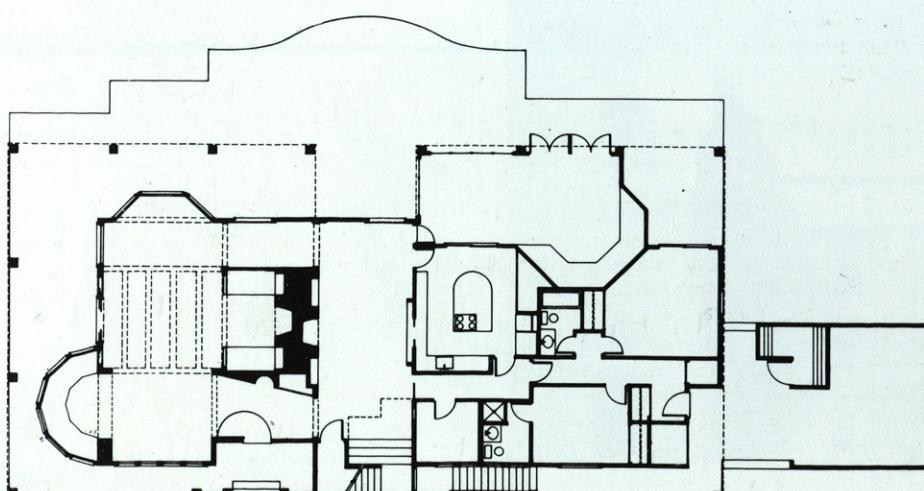
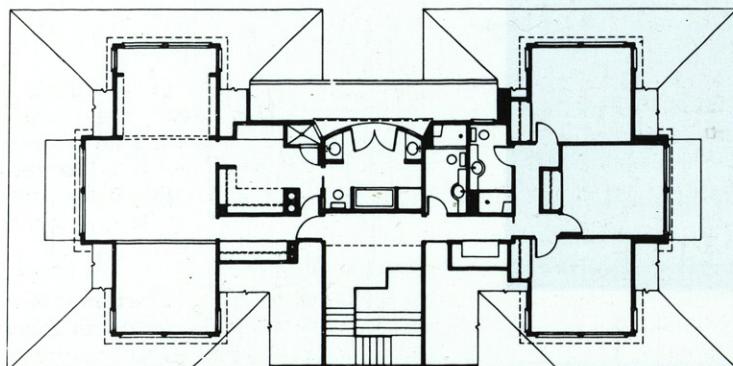


Las duplicidades del postmodernismo

Robert A. M. Stern



Residencia Chilmark. Robert Stern.



“... cubismo y superealismo (surrealismo) no son tanto el amanecer de un estilo como el final de un período de propia conciencia, endogamia y agotamiento. Hay una cosa clara: no se impondrá un nuevo estilo sin una preocupación por su propio arte. Y esto sólo se puede producir mediante un nuevo interés en el tema. Necesitamos un nuevo mito en el que los símbolos sean intrínsecamente pictóricos” (1).

La llamada Arquitectura Moderna de los últimos cincuenta años ahora está en decadencia: aunque arquitectos tan punteros como Paul Rudolph, I. M. Pei y Kevin Roche siguen haciendo obras importantes, las formas y las teorías en las que se han basado, están siendo sistemáticamente examinadas por un número cada vez mayor de jóvenes arquitectos que perciben la decadencia del modernismo y que cuestionan las bases filosóficas predominantes de la arquitectura y de su lenguaje formal. Por otra parte, esta sensibilidad inquisitiva ha llegado a describirse, imprecisa y alternativamente, como “Postmoderna” o “Postmodernista” (2).

El libro de Charles Jencks, “The Language of Post-Modern Architecture”, es el primero en investigar esta nueva moda y en comenzar a erigir un andamiaje de teoría para el postmodernismo (3). Jencks apunta que el término Post-Moderno, en el mejor de los casos, es “negativo y evasivo”. A pesar de todo, tiene algunos antecedentes en la arquitectura (4).

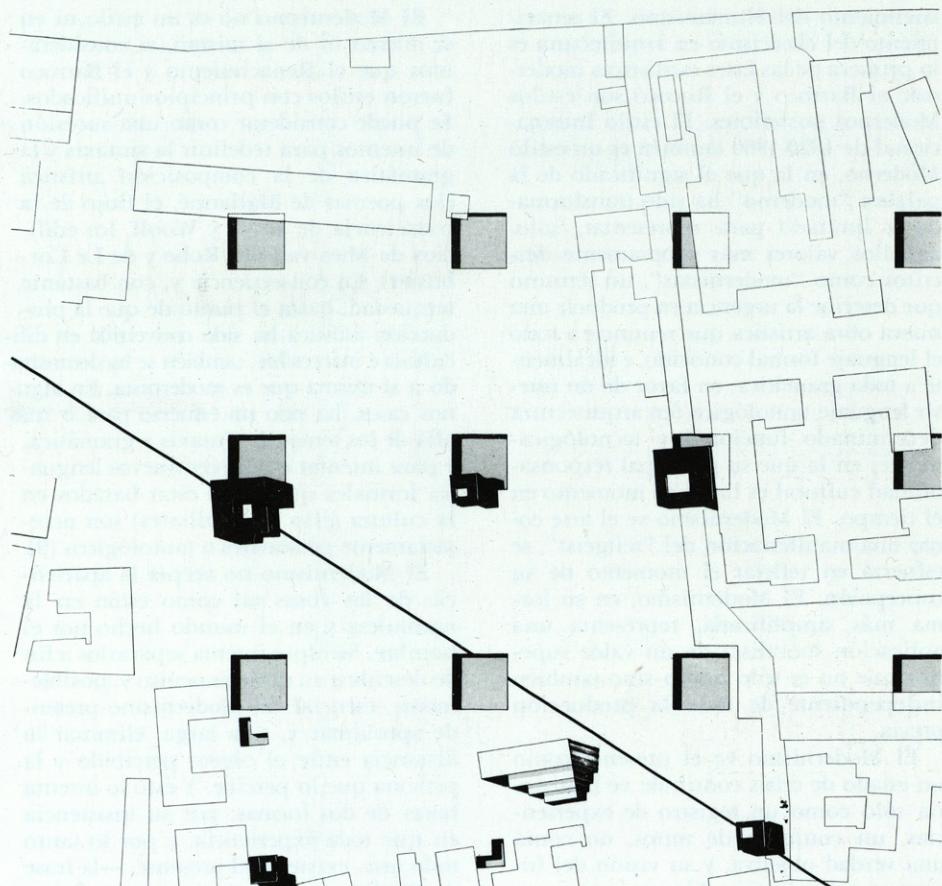
Los términos “modernismo” y “postmodernismo” han sido utilizados por otras disciplinas además de la arquitectura, incluyendo la historia política, la literatura y la crítica de arte. En cada una de estas disciplinas se sugieren dos condiciones diferentes conducentes a series relacionadas que podrían describirse como “duplicidades”, las duplicidades del modernismo y del postmodernismo. Ambas imponen las mismas dos sensibilidades o condiciones, distintas pero interrelacionadas, y ambas están dentro del período Moderno: el Humanismo Occidental/Post-Renacimiento.

Estas condiciones afectan al modernismo y al postmodernismo. Tomando el término de Frank Kermode, calificaría la primera de estas condiciones como *cismática*. Esta condición cismática aboga por una clara ruptura con el Humanismo Occidental. Calificaría a la segunda condición como *tradicional*, tomando el término de Stephen Spender. Esta última posición aboga por un reconocimiento de la continuidad de la tradición Humanista Occidental. El modernismo tradicional puede ser "concebido como un retorno, al menos, espontáneo de valores eternos, hace tiempo olvidados o enterrados, en el que una memoria histórica renovada o renacida los hace de nuevo presentes"; el modernismo cismático puede considerarse como una sensibilidad en la que "lo nuevo y lo moderno es analizado en términos de nacimiento más que de renacimiento, no tanto una restauración sino como una construcción del presente, y del futuro no en los cimientos del pasado sino en las ruinas del tiempo" (5).

Estos dos modernismos se pueden distinguir por sus actitudes hacia el pasado: el modernismo "tradicional", tipificado en los escritos de Proust o de Eliot, o en las pinturas de Picasso, ve el pasado como origen del orden; el modernismo "cismático", tipificado en el trabajo de Duchamp o Mondrian, ve el pasado como una carga. Aunque son dos tipos distintos de modernismo, ambos están unidos por una visión apocalíptica del futuro y por un reconocimiento del Humanismo Occidental como una condición de continuidad.

Es importante reiterar que el período Moderno, en su totalidad, abarca una tradición continuada de pensamiento y acción humanistas aunque algunos de sus movimientos estilísticos, por ejemplo el Dadá y el Surrealismo, consideran al humanismo como un yugo.

Al igual que los dos modernismos, los dos postmodernismos se pueden distinguir por sus actitudes hacia el pasado. Mientras que la condición cismática Post-Moderna postula una ruptura con el modernismo y con el mismo período Moderno, la condición tradicional Post-Moderna propone liberar la nueva producción de los rígidos postulados del modernismo, especialmente de sus aspectos más radicales y nihilistas (ejemplificados en el Dadá y el Surrealismo) y, simultáneamente, reintegrar otras tendencias del Humanismo Occidental, particularmente aquellas que caracterizan la última fase premoderna, el Romanticismo que floreció entre 1750 y 1850 (6). Por tanto, el postmodernismo cismático es una sensibilidad que no sólo se considera a sí misma más allá del modernismo sino que, también, fuera del período Moderno, una sensibilidad que



Peter Eisenman de Dien, ideas para Venecia.

pretende establecer que la moda de pensamiento y producción artística sea tan libre de la vieja tradición del Humanismo Occidental de los años 500, como ésta, a su vez, se sentía libre de la previa era Gótica del escolasticismo religioso. Por otro lado, el postmodernismo tradicional busca reintegrar el modernismo dentro de la amplia categoría del período Moderno como totalidad.

Dentro del postmodernismo, las distinciones entre las condiciones cismática y tradicional son útiles para aclarar las diferencias entre el trabajo de John Gardner y William Gass en literatura, o el de Peter Eisenman y Michael Graves en arquitectura. Aunque el término Post-Moderno se utiliza para describir sensibilidades y teorías que comparten, como terreno común una reacción al modernismo dominante de la actividad cultural de los últimos 125 años, las condiciones tradicional y cismática sirven para distinguir entre diferentes sensibilidades dentro de la evolución Post-Moderna; estas diferencias plantean, en lo esencial, la relación entre la obra nueva y la tradición humanista que caracteriza al propio período Moderno.

De ahí, las duplicidades de lo Post-Moderno: dos sensibilidades Post-Modernas distintas pero interrelacionadas: una condición cismática que aboga por

una "ruptura clara" con la tradición del Humanismo Occidental y una condición tradicional que aboga por un retorno o por un reconocimiento de la "continuidad" de la tradición cultural del Humanismo Occidental y en la que sostiene que el modernismo es una parte.

"Alguien tendría que escribir la historia de la palabra "moderno". El Diccionario no es de gran ayuda, aunque muchos de los sentidos que ahora tiene la palabra ya estaban en el aire en el siglo XVI y, actualmente, están más viejos que la forma de usarlo de Shakespeare para indicar "lo corriente"... Lo Nuevo ha de ser juzgado con el criterio de novedad, lo Moderno supone o permite una relación seria con el pasado, una relación que requiere crítica y, sin duda, una imaginación nueva y radical" (7).

A fin de clasificar lo que se entiende por el término "Moderno" en la frase "Post-Moderno" es necesario establecer definiciones claras para los términos "moderno" y "modernismo". Este ejercicio, aparentemente pedante, es necesario porque las diferencias entre los términos más antiguos han llegado a desenfocarse por el uso diario y ya no son efectivos para el discurso.

Lo que puede llamarse "período Moderno" comienza en el siglo XV con el

nacimiento del Humanismo. El renacimiento del clasicismo en arquitectura es la primera de las fases estilísticas modernas; el Barroco y el Rococó son estilos Modernos posteriores. El estilo Internacional de 1920-1960 también es un estilo Moderno, en la que el significado de la palabra "moderno" ha sido transformado y limitado para representar, sólo, aquellos valores más propiamente descritos como "modernistas", un término que describe la urgencia en producir una nueva obra artística que renuncie a todo el lenguaje formal conocido, e idealmente a toda gramática, en favor de un nuevo lenguaje tautológico (en arquitectura determinado funcional y tecnológicamente) en la que su principal responsabilidad cultural es hacia su momento en el tiempo. El Modernismo ve el arte como una manifestación del "zeitgeist", se esfuerza en reflejar el momento de su concepción. El Modernismo, en su forma más simplificada, representa una aplicación moralista de un valor superior que no es sólo nuevo sino también independiente de toda la producción previa.

El Modernismo ve el presente como un estado de crisis continua; ve la historia sólo como un registro de experiencias, un conjunto de mitos, no como una verdad objetiva, y su visión del futuro es apocalíptica. Una persona que cree en la sensibilidad del "modernismo" es un "modernista" tanto como un "moderno", este último término es el más general y simplemente se refiere a alguien que haya vivido en el período "Moderno" y haya sostenido o, al menos, reconocido, el tema de la "modernidad", aunque no necesariamente haya adoptado una postura modernista (8).

El Modernismo no es un estilo ni en sí mismo ni de sí mismo, si consideramos que el Renacimiento y el Barroco fueron estilos con principios unificados. Se puede considerar como una sucesión de intentos para redefinir la sintaxis y la gramática de la composición artística (los poemas de Mallarmé, el flujo de la conciencia de Joyce y Woolf, los edificios de Mies van der Rohe y de Le Corbusier). En consecuencia y, con bastante terquedad, hasta el punto de que la producción artística ha sido convertida en dificultosa e inaccesible, también se ha demostrado a sí misma que es modernista. En algunos casos, ha sido un esfuerzo para ir más allá de los temas de sintaxis y gramática, y para intentar establecer nuevos lenguajes formales que al no estar basados en la cultura (esto es, familiares) son necesariamente personales o tautológicos (9).

El Modernismo no acepta la apariencia de las cosas tal como están en la naturaleza y en el mundo hecho por el hombre. Siempre intenta separarlos a fin de descubrir su carácter oculto y, posiblemente, esencial. El Modernismo pretende aproximar y, a la larga, eliminar la distancia entre el objeto percibido y la persona que lo percibe. Y esto lo intenta hacer de dos formas: por su insistencia en que toda experiencia, y por lo tanto todo arte, existe en el presente,—la frase de Giedion era "el presente eterno"—, e insistiendo en que cada obra de arte y cada acto de la producción artística es un acto personal (10). Este aspecto presencial y tautológico de la producción artística es fundamental en cualquier examen de la naturaleza del modernismo en relación con la continuidad de una cultura que llamamos la tradición Humanista Occidental.

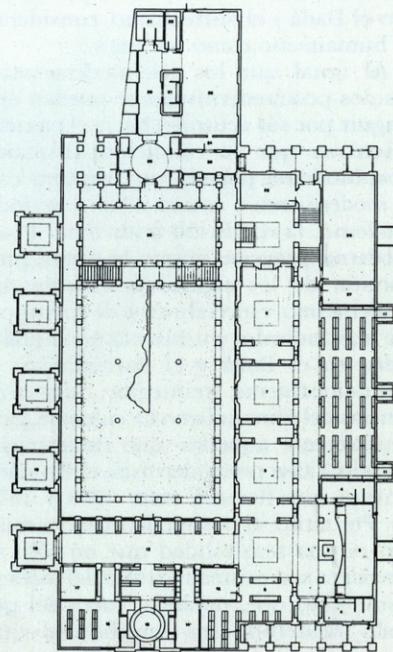
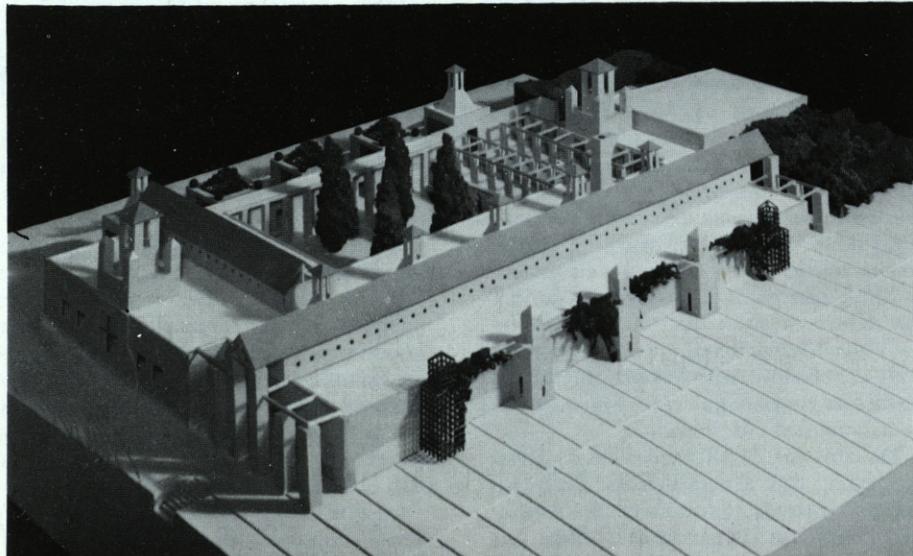
Se ha argumentado que el Modernismo nunca puede formar parte de una tradición, que es una cosa aparte, una tradición paralela al Humanismo Occidental. Esta idea del Modernismo como una sensibilidad fuera de lo Moderno ha dado tal cantidad de estilos modernistas o "ismos" que ha hecho que la historia de la literatura y del arte de los últimos 125 años, parezca tan confusa y problemática.

Mientras que el término "Moderno" como en la frase el "período Moderno", es un término de descripción histórica (como "La Edad Media"), es también un término de sensibilidad y estilo. Puede ser utilizado igual que el término Barroco, con o sin B mayúscula. Se puede manifestar una postura barroca o moderna y, a la vez, estar fuera de los períodos Barroco o Moderno.

Como término que describe un estilo, el uso de la palabra "moderno" abre una verdadera caja de Pandora de confusión: por ejemplo, el "Art Nouveau", por un tiempo conocido como "Le Style Moderne", es un estilo del período Moderno y, más específicamente, un estilo "modernista" que buscaba estar al margen de un "continuum histórico". Y porque es una manifestación del "arte sutil" de la bohemia de "fin de siècle", también representa una sensibilidad.

Otro sentido de la palabra "moderno" es estar al día o "contemporáneo". El término contemporáneo no puede utilizarse para describir una sensibilidad estilística porque únicamente significa la ausencia de características, acusadamente definidas, de un período. Por esto, toda la producción actual es moderna: de hecho, "la gran declaración del modernismo... que al fin, estaba libre de

Biblioteca pública en Sasn Juan de Capistiano. Michael Graves.





estilo,... abierto de forma definitiva y para siempre, a la experiencia directa" (11) deviene absurda para la historia del Movimiento Moderno.

Como Susan Sontag ha observado, "la idea de un arte transparente, sin estilo, es una de las fantasías más pertinaces de la cultura moderna. Los artistas y los críticos pretenden creer que ya no es posible quitar el artificio al arte; así como no es posible que una persona pierda su personalidad. Sin embargo, persiste esta aspiración una disidencia permanente del arte Moderno con su vertiginosa velocidad de cambios de estilo" (12). Harry Levin plantea lo que pienso que es una característica fundamental de la era modernista: "Ahora todos nosotros somos contemporáneos, sobre esto no tenemos opción en tanto que estamos vivos. Pero podemos elegir si deseamos o no ser modernos" (13), (pienso que Levin quiere decir modernistas).

Por esto, se debe ser cauto en el uso de la palabra "moderno" en arquitectura, como en la mayoría de las artes y en la literatura. Realmente, no es una descripción de un estilo sino, como ha observado Irving Howe, un término de juicio y situación críticos (14).

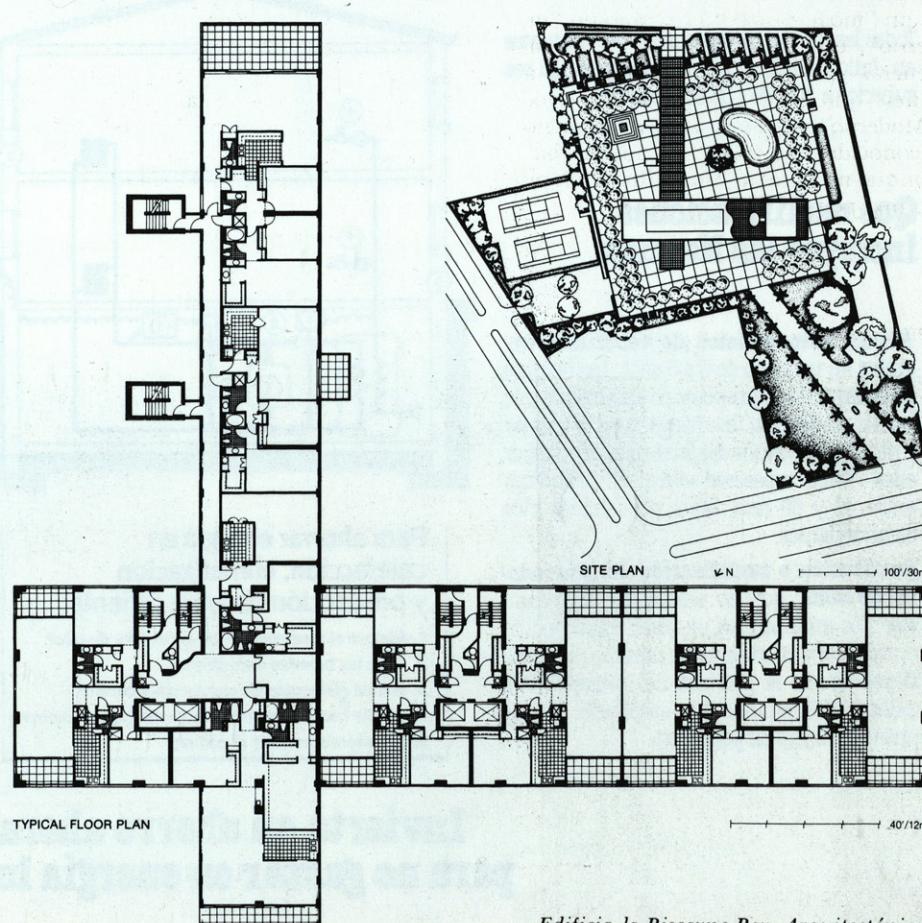
Quizás, los historiadores y críticos contemporáneos de la arquitectura Moderna, aún más que sus equivalentes en la literatura y las artes, confundan la amplia definición histórica del período Moderno con ideas distintas pero relacionadas, pertenecientes al modernismo, y usen los términos de forma intercambiable. Mientras el tema de la historiografía afecte críticamente a la aparente confusión actual, resulta demasiado prolífico y complejo tocarlo con efectividad en este artículo. Basta decir que hasta el impacto del pensamiento hegeliano y marxista, que llegó a dominar el desarrollo de la disciplina del arte y de la historia de

la arquitectura en la Alemania de la segunda mitad del siglo XIX, los historiadores se sentían comprometidos con una definición de la historia arquitectónica moderna en términos más amplios; y con la consideración del Renacimiento como la primera de una secuencia de estilos modernos. Incluso en fecha tan tardía como 1929, Henry-Russell Hitchcock en su libro "Modern Architecture: Romanticism and Reintegration", aceptaba una definición, cronológicamente, más amplia y, relativamente, más inclusiva de la arquitectura Moderna. A pesar de todo, y quizás bajo la influencia de su siguiente colaboración con el polémico Philip Johnson en el libro "El Estilo Internacional", y quizás como resultado de sus posteriores contactos con los historiadores modernistas europeos, como Giedion y Pevsner, Hitchcock ha abandonado su posición inicial más inclusiva.

En su libro "Arquitectura Moderna", Hitchcock traza los orígenes del período Moderno desde la caída del estilo Gótico, considerando, desde ese momento, cada frase no como un "estilo independiente" como el Griego o el Egipcio, sino como una forma subsidiaria de un estilo Moderno. Sin embargo, en su libro "Arquitectura Moderna", Hitchcock ya estaba bajo la influencia, no sólo de la polémica ya aparecida del "Estilo Inter-

nacional", sino también bajo el determinismo histórico que ha impregnado tanto a los escritos históricos del arte Alemán de ese período. En su libro "Arquitectura Moderna", Hitchcock planteaba que una característica fundamental del estilo Moderno "es una preferencia por la experimentación formal", como si los arquitectos griegos o egipcios de la Antigüedad nunca hubieran estado interesados en la obtención de algo nuevo (15). En sus últimos libros, por deducción y concretamente en un ensayo "Modern Architecture - A Memoir", Hitchcock ya había cambiado su postura original al declarar que había seguido su plan inicial de forma que cubriera "... todo el período de tiempo desde el último Gótico hasta el presente, y que esto era más o menos análogo a los libros de los historiadores de la arquitectura del siglo XIX, tal como James Ferguson (quien)... interesado en los "estilos modernos"... interpretó "moderno", en el viejo sentido, como la tercera parte de un pasado relevante"; "Tiempos Modernos", esto es, el período desde el Renacimiento hacia adelante, a diferencia de la "Antigüedad" y de la "Edad Media".

(Sigue en la pág. 68)



Edificio la Biscayne Bay. Arquitectónica.

Las duplicidades...

(Viene de la página 30)

Hitchcock sigue observando que "... lo que es más ampliamente aceptado como "arquitectura moderna" puede que no tenga un comienzo fijo, varios historiadores y críticos han fijado su comienzo a principios del siglo XV hasta principios del siglo XX. Ni, incluso con mayor claridad, se puede fijar su final. Hoy se considera adecuado que la arquitectura moderna comenzó, según mi punto de vista actual, en 1880, ni antes de 1750 ni después de 1900, ni de 1920; será más adelante cuando nosotros o la próxima generación la denominen de otra forma" (16).

De esta forma, Hitchcock nos plantea un tema fundamental del momento: aunque en una primera ojeada parezca difícil apoyar toda la producción del período post-medieval como la más amplia definición de la arquitectura moderna, en una reflexión más avanzada, tal definición parece más práctica que esos últimos intentos de relacionar la definición histórica del período moderno, en arquitectura, con los hechos económicos, políticos o culturales específicos que se han sucedido desde la mitad del siglo XVIII, esto es, con la Revolución Industrial y con las revoluciones políticas de Estados Unidos y Francia, o con posiciones previas tomadas en nombre de cualquier manifestación particular de la producción contemporánea, que parecía ser más "avanzada", "innovadora" o "progresista". Esta amplia visión abre la definición de la arquitectura moderna, capacitándola para ser entendida no como una búsqueda humanista envuelta en un entrelazado continuo de diversas y, con frecuencia, contradictorias tendencias formales, reunidas, descubiertas e incluso, algunas veces, inventadas mediante procesos varios que incluyen el eclecticismo, el modernismo y el determinismo tecnológico tanto como el funcional. Tal visión, en 1750, ofrecía un importante registro en el tiempo así como también daría cuenta de los cambios decisivos que ocurrieron entre 1870-1890, (el resurgimiento de un post-modernismo dominante). Pero esta visión, como espero demostrar más adelante, no vería razones decisivas por las que cualquiera de estas fases debiera caracterizar las conclusiones de los principales temas del período moderno o sus sustituciones por temas, no presentes en las etapas formativas del período moderno.

No es Hitchcock sino Giedion, Pevsner y J.M. Richards los que han ejercido mayor influencia en la visión profesional y pública de lo que era la arquitectura moderna y lo que debería haber sido durante los últimos cuarenta años; mucha de la confusión, en arquitectura, sobre la cronología y el carácter del pe-

ríodo moderno, se puede atribuir a su tendencia a presentar la historia de la arquitectura de los pasados doscientos años, como una serie de historias morales que suponen luchas heroicas entre un materialismo pragmático y altos ideales, entre "buenos" y "malos", entre "progresistas" y "reaccionarios", entre hechos "integrantes" y "transitorios". Todos los movimientos estéticos han sido imposibilitados por la llamada "corriente principal" del flujo histórico: el libro "Espacio, Tiempo y Arquitectura", de Giedion, y el libro "Pioneros del Movimiento Moderno", de Pevsner, han sido los más influyentes entre la profesión arquitectónica y, por tanto, los más inoportunos. En estos trabajos, como ha observado Hitchcock, mucha de la arquitectura del siglo XIX, ha sido tratada como "premoniciones de la arquitectura moderna" de los años 1920 y 1930 y no como una producción artística legítima (17).

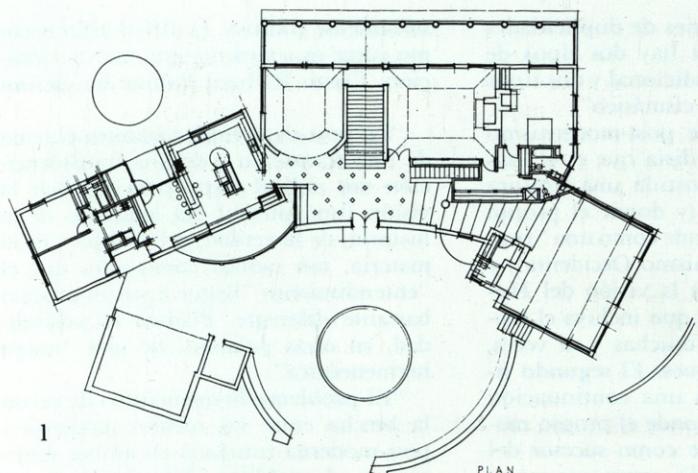
Fuera de la profesión arquitectónica, a mucha gente, que ahora tiene cuarenta o cincuenta años, le fue demostrado este punto de vista en los cursos introductorios a la universidad, algunas veces, con el texto original de Giedion y Pevsner pero, con mayor frecuencia, con los trabajos popularizados de Richards, como por ejemplo, "Introduction to Modern Architecture" en el que las palabras "Arquitectura Moderna" están utilizadas para indicar algo más concreto que la arquitectura contemporánea. Están utilizadas para indicar la nueva clase de arquitectura que surge en este siglo así como la propia contribución del mismo al arte de la arquitectura; el trabajo de esa gente, cuyo número es afortunadamente cada vez mayor, que entiende la arquitectura como un arte social relacionado con la vida de la gente a la que sirve, y no como un ejercicio académico de ornamento aplicado. La pregunta que rápidamente surge es si hay, de hecho, suficiente diferencia entre las vidas de la gente tal como son vividas en este siglo y tal como fueron vividas en siglos anteriores, para justificar una arquitectura verdaderamente "moderna" que sea muy diferente de la del pasado y, sin duda, si la arquitectura "moderna" es tan revolucionaria como se supone que es...".

"Cualquiera que sean las razones, la arquitectura moderna ha pasado por un tipo de fase "puritana", en la que se ha permitido que las virtudes negativas, sencillez y eficacia, hayan dominado desde 1939 en la mayoría de los países, por la predominante necesidad de construir más barato" (18).

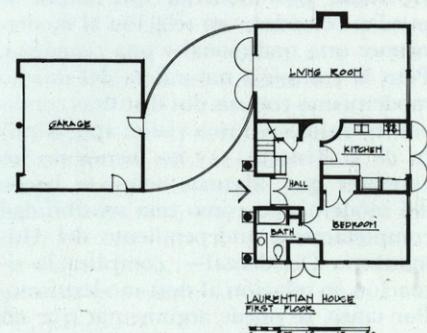
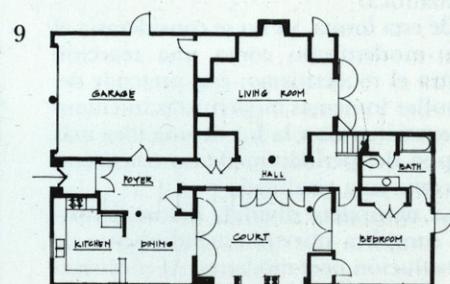
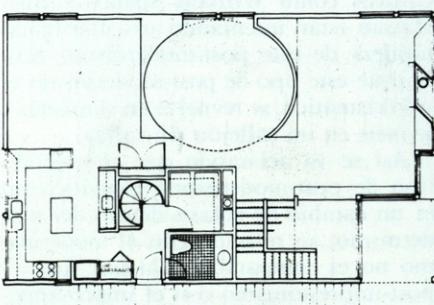
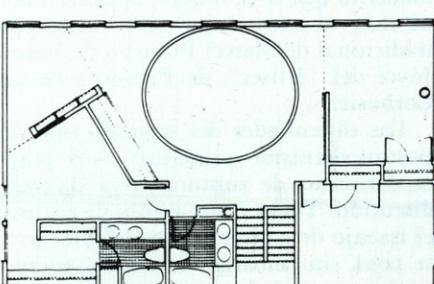
La historia revisionista de la arquitectura de los años 50 y 60, que tiene una deuda considerable con el libro de Hitchcock "Arquitectura: siglos diecinueve y

veinte", intentó desarrollar una caracterización más amplia del período moderno en la que se incluiría el revivalismo estilístico de los últimos siglos XVII y XIX, así como el modernismo del siglo XX. Pero a pesar de la influencia de Hitchcock, la visión determinista de la historia, tipificada por el libro de Giedion "Espacio, Tiempo y Arquitectura", parece haber imposibilitado a los revisionistas de seguir la búsqueda, más amplia, y considerar los acontecimientos anteriores a la mitad del siglo XVIII. Por esto, incluso la importante redefinición de la arquitectura moderna que dio Scully en 1954 y que clarificó en 1961, aunque sea la primera vez en que se intenta liberar los análisis estilísticos de las producciones arquitectónicas de la polémica futurista del Movimiento Moderno de los años 1920, no está libre del determinismo político y, en su análisis final, no es suficientemente amplia en sus alcances históricos. Reconociendo una deuda con Frank Lloyd Wright, Scully ofreció una definición de la arquitectura moderna como "la arquitectura de la democracia", "una imagen de nosotros mismos", surgiendo "precisamente, al comienzo de la industrialización y de la democracia de masas en términos de fragmentación, escala masiva, y una nueva continuidad desenfocada" (19). En este sentido, Scully, intentando reconciliar las visiones de tan tempranos historiadores del siglo XX, como Fiske Kimball, con otros como Giedion y Pevsner, nos conduce al umbral de nuestra percepción de las distinciones entre la tradición moderna y el modernismo (20). Por fin, ahora es posible considerar el movimiento moderno como un episodio en la amplia historia de la propia arquitectura moderna.

De igual manera, se puede ver el modernismo no como un estilo sino como una estrategia, una de entre un número de "-ismos" que han surgido en la era moderna para ayudar al artista a expresar su actitud ante el presente en relación con su sentido del pasado y/o del futuro; en arquitectura, el "eclecticismo", el "asociacionismo" y el "determinismo tecnológico" son otras varias actitudes que se interaccionan con el modernismo a fin de organizar una teoría sobre la que basar el trabajo. Por esto, aunque el modernismo ha tenido su período de hegemonía, produciendo un estilo unívoco cuya abstracción lo convirtió en difícil y poco comunicativo desde el comienzo, ya no debería considerarse como un estilo ni de sí mismo. El Estilo Internacional fue el mayor estilo modernista y el mismo modernismo permanece como sensibilidad moderna. Sin embargo, hay algunos que argumentan que es una sensibilidad paralela al Humanismo Occidental y por tanto, no pertenece a



1, 2 y 3. Casa Braut/Venturi y Rauch, 1975.
4, 5 y 6. Casa Malkenbach/Stuart Cohen y Sisco Lubotsky, 1979.
7, 8 y 9. Casas Laurenciana y Tosca/Thomas Gordon Smith, 1979.



él, que no forma parte totalmente de la tradición que comenzó en el Renacimiento, y es éste el tema que constituye el punto crucial del debate actual.

La idea de una época post-moderna fue introducida por Arnold Toynbee en su libro "Un estudio de la Historia" (21), y ha sido desarrollada por un gran número de historiadores, el más notable es Geoffrey Barraclough (22). Toynbee y Barraclough plantean la Edad Moderna como una en la que hay un mayor reconocimiento de que la co-existencia es el "modus vivendi" de la condición pluralista de nuestro tiempo. Este pluralismo, en cambio, fuerza a un examen más profundo de la validez de la proposición de que, la distinción entre un standard único y un standard competitivo, coloca a lo contemporáneo del período post-moderno, fuera de la totalidad del período moderno. Sí, como argumentan Toynbee y Barraclough, el período moderno comenzó al final del siglo XV, cuando la cultura europea occidental empezó a ejercer su hegemonía sobre vastas zonas de la tierra y sobre otras culturas extranjeras (y el hombre europeo occidental tuvo que hacer frente no sólo a las políticas pluralistas de los nacionalismos europeos en sus etapas de formación, sino también al pluralismo de las poblaciones "nativas" del Nuevo Mundo), entonces, quizás, se pueda argumentar que el Post-Moderno o la fase contemporánea que describe, es realmente otra etapa de la historia Moderna, una edad "Global" o "Post-Industrial", continuación de una edad "Nacional" o "Industrial", una era de "relativismo" que, al menos, acepta la diversidad intrínseca del presente a la vez que busca el orden y el significado mediante una conexión con el pasado, especialmente con la era Romántica.

De esta forma, ya no se consideraría el post-modernismo como una reacción contra el modernismo; éste pretende desarrollar los temas modernistas intentando examinarlos a la luz de una idea más amplia del período moderno considerado como una totalidad.

La naturaleza dividida del modernismo complica nuestro entendimiento de la evolución post-moderna. Al comienzo de este ensayo, definía dos tipos de sensibilidad post-moderna que ahora se pueden considerar en relación al modernismo: una tradicional y una cismática. Pero la compleja naturaleza del mismo modernismo con sus dos distintas condiciones unidas por una visión apocalíptica de la historia, —y no menciono los clamores que, algunas veces, se hacen del modernismo como una sensibilidad completamente independiente del Humanismo Occidental—, complica la situación en relación al post-modernismo. Por tanto, se puede argumentar que no

hay una sino dos series de duplicidades post-modernas: "que hay dos tipos de post-modernismo tradicional y dos tipos de post-modernismo cismático".

El primer tipo de post-modernismo tradicional, del que diría que es el más viable de los dos, postula una ruptura con el modernismo (y donde el propio modernismo se entiende como una "ruptura" con el Humanismo Occidental) y una reintegración en la visión del Humanismo Occidental que incluya el modernismo entre sus muchas y, a veces, conflictivas condiciones. El segundo tipo se plantea como una continuación del modernismo (y donde el propio modernismo se entiende como sucesor del Barroco y del Rococó), como una sensibilidad y estilo que es, contradictoria e inexplicablemente, por su consideración del presente, una contradicción de la noción de estilo.

El segundo tipo de post-modernismo tradicional es de alguna manera más dudoso: como mínimo no resuelve la explicación de la complejidad estilística de la era Romántica, y nos conduce al punto de si tal post-modernismo es realmente diferente del modernismo mismo. Porque si el modernismo tradicional parte de la condición de que todo el arte se entiende como existiendo en el presente, pero sin romper con los valores y símbolos del humanismo occidental, ¿dónde puede este segundo tipo de post-modernismo existir en el tiempo? ¿hay algún lugar más allá del presente?

El primer tipo de post-modernismo cismático, sobre el que abogaría como el más viable de los dos, postula por una "continuidad" con el modernismo (y donde el propio modernismo se entiende como una "ruptura" con el Humanismo Occidental). Este tipo de post-modernismo cismático, como el segundo tipo de post-modernismo tradicional, es un modernismo continuista, en el que el uso del prefijo "post" tiene un significado que permite la designación de una condición que es distinta del modernismo porque rompe con la tradición humanística occidental. El post-modernismo cismático de este tipo marca el florecimiento de una sensibilidad que tiene sus orígenes en la aspiración del modernismo de una ruptura clara con la tradición humanista occidental.

El segundo tipo de post-modernismo cismático se considera a sí mismo en continuidad con la tradición. Este es el que se ha dado en llamar "desembarco del post-moderno en la post-modernidad" (23), que ha conseguido una situación de conciencia, totalmente nueva, que insiste tanto en la obsolescencia del modernismo como en la de la entera tradición humanista occidental. Aunque tal imagen resulte atractiva a aquellos que ven la situación actual como innece-

sariamente confusa, es difícil aclarar cómo surge exactamente esta nueva condición. Como Richard Palmer ha escrito:

"La post-modernidad plantea el tema de una transición y de una transformación tan radical como para cambiar la visión fundamental del lenguaje, de la historia, de la verdad, del tiempo y de la materia, tan radical como para que el "entendimiento" llegue a ser un proceso bastante diferente. Plantea la posibilidad, en otras palabras, de una "nueva hermenéutica".

"El problema hermenéutico de salvar la brecha entre las mentes moderna y post-moderna funciona en ambas direcciones: el problema del entendimiento de una forma post-moderna de pensamiento cuando los presupuestos y el instrumental de nuestro pensamiento nos han sido dados por la modernidad, y el problema de una persona que, habiendo conseguido un marco post-moderno, post-especializado, post-perspectivo e integral u holístico, entonces debe comunicarlo a quienes no lo hayan alcanzado" (24).

Por esto, aunque hay cuatro condiciones de post-modernismo, parece que en el caso de dos de ellas, algunas cuestiones de considerable complejidad siguen sin respuesta en el momento actual, y por tanto, limitando la efectividad de estas condiciones tanto en la producción artística como en el discurso. Las dificultades planteadas por el segundo tipo de post-modernismo tradicional, esto es, la noción de un modernismo en continuidad, expresando simultáneamente, una posición dentro del Humanismo y fuera de la historia, parecen desesperanzadoramente contradictorias. Parece ser una condición que, en vez del rótulo post-moderno que se le debería aplicar, no es ni más ni menos que el modernismo tradicional de Marcel Proust o de James Joyce del "Ulises", de Picasso y de Le Corbusier.

Las dificultades del segundo tipo de post-modernismo cismático, —el post-modernismo de ruptura—, ya ha sido discutido. Toma como punto de partida el trabajo de escritores como James Joyce pero, sin embargo, no ha encontrado una voz verdaderamente convincente. Críticos como William Spanos y Ihab Hassan están intentando articular la naturaleza de este post-modernismo (25). Porque este tipo de post-modernismo es sólo cismático, se revuelve en sí mismo y se mete en un callejón sin salida.

Así se va aclarando que el segundo tipo de post-modernismo cismático no es un cambio de énfasis dentro del modernismo; su relación con el modernismo no es comparable a la que tuvo el post-impressionismo con el impresionismo; el post-modernismo es radical en

extremo. En un ensayo sobre "Joyce, Beckett and the Post-Modern Imagination", Ihab Hassan observa que aunque "uno se sienta inclinado a concluir que el modernismo es, sencillamente el período primitivo... y el post-modernismo el posterior que empezó a dominar la literatura Occidental después de la 2.^a Guerra Mundial"; finalmente se debe considerar que "sin embargo, este modernismo irónico o desigual se permitió conservar su fe en el arte, en el acto imaginativo, incluso al final de la disolución cultural... Por otro lado, el post-modernismo es esencialmente subversivo en la forma y anárquico en su espíritu cultural. Dramatiza su falta de fe en el arte incluso cuando produce nuevas obras de arte cuya finalidad es acelerar la disolución cultural y artística" (26).

Las dos condiciones de lo post-moderno que, en este momento, son importantes y las únicas que me gustaría considerar con más detalle en las siguientes páginas del ensayo son: 1, el post-modernismo cismático que propone una clara ruptura con el Humanismo Occidental y una continuidad con el modernismo y, 2, el post-modernismo tradicional que propone una ruptura con el modernismo y una reintegración con la condición más amplia del Humanismo Occidental, especialmente con la tradición Romántica. Estas parecen las únicas categorías posibles porque son las únicas que contienen en ellas la "duplicidad" de sensibilidades, continuidad y cambio necesarias para mantener ciclos generadores de la creación.

La aparición de la sensibilidad postmoderna puede considerarse como un resultado lógico de la oposición entre las sensibilidades Romántica y Modernista, la primera deleitándose con la diversidad, la última esforzándose por encontrar una voz cultural universal. El post-modernismo no es revolucionario ni en sentido político ni en el artístico; de hecho, refuerza los esfuerzos de la sociedad tecnocrática y burocrática en la que vivimos: el post-modernismo tradicional al aceptar las condiciones e intentar modificarlas, y el post-modernismo cismático al proponer una condición "exterior" al Humanismo Occidental y por tanto, al permitir a la cultura humana occidental continuar ininterrumpidamente, —aunque no necesariamente sin salir afectada— no puede ser revolucionaria.

El post-modernismo, aunque sea una reacción contra el modernismo, no es un movimiento revolucionario que intente derribar al modernismo. El modernismo no se puede ignorar. No podemos pretender que nunca haya existido y retornar a una condición premoderna (esta es la locura de arquitectos neo-tradicio-

nalistas como John Barrington Bayley o del teórico Conrad Jameson). El Post-modernismo resulta especialmente afectado por ese aspecto del modernismo derivado del propio romanticismo, particularmente por esa creencia romántica en el aspecto religioso del arte. Básicamente, la condición post-moderna surge de la necesidad de responder y de continuar condicionando la acción, en esta tercera parte de nuestro siglo. Por esto, se debe considerar que el post-modernismo es una sensibilidad moderna que incluye al modernismo en virtud de su reacción ante él; es la manifestación de lo que Irving Howe describe como "el fracaso radical del impulso modernista", que resultó de la experiencia del Holocausto, de la 2.^a Guerra Mundial, de la utilización de la bomba atómica. En sus raíces subyace el existencialismo, una actitud hacia la historia y hacia la idea del tiempo que se ha extendido más allá de nuestros procesos de pensamiento, hasta el punto de conformar el sistema de nuestra conciencia.

El post-modernismo cismático se puede considerar como una consecuencia del anti-intelectualismo del modernismo de los años 20 y 30. En filosofía y literatura, esta postura está representada por escritores como Norman Brown, Herbert Marcuse, Marshall McLuhan, Donald Barthelme, Samuel Beckett y William S. Burroughs. En arquitectura, Peter Eisenman es su principal defensor. Rechaza la tradición Humanista Occidental y, en el campo de la estética, la composición Aristotélica. Aunque muy relacionado con el modernismo, el post-modernismo cismático tiene, a pesar de todo, una sensibilidad diferente. Y adopta la etiqueta post-modernista para diferenciarse de la tradición modernista.

El post-modernismo cismático se separa del post-modernismo tradicional indicando que no es, simplemente, la crisis de forma de vida en la mitad de siglo la que ha cambiado, irreparablemente, las relaciones de los hombres entre sí y con sus ideas, sino que estos sucesos han hecho insostenible esa relación entre hombres, objetos, naturaleza y el sentido del ideal (la divinidad) que se había aceptado desde el Renacimiento. El post-modernismo cismático considera las relaciones entre los hombres y los objetos como competitiva, y a Dios le considera muerto, o, al menos, fuera de combate.

En este contexto y en el que mejor se puede entender la postura de Eisenman. Su propuesta de autonomía de la arquitectura es anti-histórica y anti-simbólica; sus intentos de producir una arquitectura autónoma y tautológica —herméticamente cerrada a todos los intereses que no sean su propio proceso de producción e imaginación—, convierte su trabajo en

virtualmente impenetrable. Las casas de Eisenman simbolizan su propio proceso de creación y, ese proceso está tan separado de la cultura, de la historia y del pragmatismo contemporáneo, que al final, se agota la efectividad del gesto simbólico y éste se convierte en el símbolo de sí mismo; el edificio corre el peligro de convertirse sólo en un mero objeto que, en el mejor de los casos, muestra su atractivo en un nivel sensual y hedonista. Aunque se esfuerza en liberarse de toda referencia cultural, por su presencia física, no puede sino recordar al espectador algún objeto, previamente visto o experimentado.

A pesar de su creencia en una arquitectura autónoma, la ideología de Eisenman tiene una base cultural. Se apoya, en gran medida, en las teorías lingüísticas de Noam Chomsky y en el trabajo de críticos literarios tales como Roland Barthes y William Gass, que ha escrito sobre una de las casas de Eisenman, la Casa VI (27). Basando su argumento de una arquitectura autónoma en las teorías desarrolladas en relación a otras paralelas pero, no necesariamente, relacionadas con disciplinas artísticas —y comparando con los descubrimientos de la ciencia, especialmente con las matemáticas y la física— Eisenman parece que llega a una contradicción no diferente de la que caracterizó las justificaciones inventadas para una arquitectura modernista, por historiadores polémicos como Giedion, que intentó justificar el modernismo arquitectónico conectándolo con la física einsteiniana (28). La arquitectura post-modernista cismática, que representa Eisenman (no se me ocurre ningún otro arquitecto que pueda incluirse junto a él, en esta categoría), se alienta con analogías a la literatura y a la teoría lingüística (29). Pero donde la conexión del modernismo con la física era "ex post facto", las conexiones post-modernistas cismáticas han establecido otro camino paralelo. En consecuencia, parece que, en el trabajo de Eisenman, ocurre lo que John Gardner ha observado en los trabajos de los post-modernistas cismáticos tales como John Cage y William Gass: un sentido de que "el arte es todo pensamiento... también lo es el arte construido para adaptarse a una teoría" (30).

Resumiendo: el trabajo de Eisenman, en su sorprendente extremismo, plantea el dilema fundamental del post-modernismo cismático que, parafraseando a Kermode, se basa en una contradicción intrínseca que igual existe en el modernismo: ¿se puede reconciliar un culto a la construcción de la forma, referida a sí misma, y a la vez denegar la existencia de la propia forma? La postura post-modernista cismática no nos deja elección: con toda la cultura previa en teoría eliminada, al menos, nos ha dejado una

estética de abstracción y de hermetismo sin precedentes y sin, incluso, una esperanza de que surja una mitología atávica que nos ayude a romper el código. Eisenman nos deja terriblemente solos, desnudos.

John Gardner ha escrito que el problema existente en la idea del arte como puro lenguaje, —creo que es el concepto básico de la posición de Eisenman, como es básico para Cage y Gass—, es que “muestra una falta de interés” por parte del artista, “por la gente que se preocupa de los hechos y las ideas y, por tanto necesariamente, de los argumentos claros y eficaces de ambos”.

“Opacidad lingüística”, una frase de Gardner que sugiere que la necesidad de comunicar no es una función principal del arte. Deberíamos preguntarnos qué hace por nosotros esta aparente “búsqueda de la opacidad”. ¿Qué hacemos con estas “esculturas lingüísticas” que, en el mejor de los casos, como Gardner escribe, son “sólo la afirmación que hacen los castillos de arena, que es agradable hacer cosas o incluso mirarlas, y que es mejor estar vivos que estar muertos”? (31).

Se puede considerar que las posiciones extremas que Eisenman representa en la arquitectura, Cage en la música y Gass en la literatura, indican la parte final de un ciclo y que un post-modernismo viable será aquel que abra posibilidades a una nueva producción, más que describir una situación que, a la larga, se pue-de considerar inútil y nihilista.

Irving Howe argumenta que aunque hay “un gran impulso en la literatura para expresar “una náusea sofocante ante la idea de cultura...”, también hay “otro impulso en que el escritor, con gran ambición, se atreve a no reinventar los términos de la realidad” (32); es este aspecto de ‘aceptación de la realidad’ del modernismo el que se ha trasladado al segundo tipo, a las reacciones post-modernistas tradicionales o “inclusivas”.

Howe considera a Saul Bellow, William Styron y Bernard Malamund como escritores post-modernos “tradicionales”, en el sentido de que en sus libros, la acción de los individuos sucede en relación a condiciones específicas culturales. Robert Gillespie escribiendo sobre los jóvenes novelistas americanos de los años de 1960, afirma que el trabajo de un considerable grupo de éstos, Wendell Berry, Scott Momaday, Larry McMurtry, Wright Morris y el Ken Kensey de “Sometimes a Great Notion”, comparten un punto de vista post-modernista tradicional. Estos escritores aceptan “la responsabilidad de las condiciones del mundo y, por tanto, su autoridad en la organización. La conciencia para ellos, es menos una maldición que un acto consciente. Se sienten ávidos por situarse en “un lugar de la tierra” (el título de una de

las novelas de Berry) y fundir sus vidas con el lugar. De tal relación sentimental llega el alimento... porque una región tiene su propia mitología y puede ofrecer la única relación válida entre el pasado y el futuro” (33).

El post-modernismo tradicional está, a la vez, dentro de la sociedad contemporánea y, críticamente, separado de ella; utiliza el arte para comentar la vida diaria; es, a la vez, “satírico” y receptor de su visión de la cultura; en este sentido, intenta interpretar eficazmente la vida diaria. Este post-modernismo comienza por “restaurar ese estado de equilibrio entre la imaginación sin restricciones y el realismo objetivo social”, necesario para impedir la degeneración de la producción artística en una propia y trivial indulgencia (34).

En pintura y arquitectura, el post-modernismo tradicional confía en una moda representativa como opuesta a modas abstractas o conceptuales. Rackstraw Downes compara el post-modernismo tradicional con un nuevo realismo en pintura. Crítico hacia lo que él describe como el “narcisismo pictórico” del modernismo “que en una pintura, sólo llega a ser capaz de admirar su propia naturaleza”, el argumento de Downe, en contra de la abstracción modernista y en favor de una representación pre-modernista, se centra en su crítica al principio exclusivista de selección del modernismo:

“A la vez que la pintura de los viejos maestros enfatizaba los diferentes aspectos de la forma, su naturaleza era integral y abarcaba la totalidad, mientras que los estilos modernistas eran parciales. Como fueron sus medios, fue el control en la realidad. El Expresionismo, el Dada y el Surrealismo fueron estilos asociativos que se enfrentaron a las emociones, a las ideas y a las fantasías, respectivamente. El Impresionismo Hedonista y el Cubismo, —un estilo de bodegones—, y el Purismo, enfrentados a absolutos utópicos, se concentraron en las propiedades particulares de la forma. Luego, el Modernismo se constituyó en una rápida sucesión de estilos especializados, cada uno supliendo las deficiencias del otro; lo que ganaron en intensidad y concentración, lo perdieron en comprensión y en altura”.

“El Modernismo intentaba sobresalir en triunfos personales y falló en producir una sintaxis suficientemente flexible e inventiva como para que fuera compartida y transmitida. De hecho, esta era una de sus reglas: que, de ninguna manera, se habría de desarrollar en un lenguaje disponible, porque, si así lo hiciera, se volvería transparente y la intención modernista se habría perdido” (35).

Downe apunta que, mientras el modernismo estudia los ejemplos del pasa-

do en busca de “lecciones que, aunque no hubieran conocido, podrían alcanzar”, el post-modernismo se vuelve hacia la historia “con un espíritu de empatía hacia sus intenciones más claras”. A pesar de todo, el post-modernismo tradicional no aboga por un revival estilístico, aunque mantiene el concepto de emulación. El post-modernismo tradicional se vuelve hacia la historia para estudiar cómo se hicieron las cosas y recordar que muchas buenas formas de hacer fueron apartadas por razones ideológicas y que, de nuevo, pueden ser redescubiertas con utilidad. Así, por ejemplo, el post-modernismo inclusivo puede emplear una imaginería reconocible de forma abstracta y, a la vez, ésta puede ser pre-modernista y modernista (36).

El post-modernismo tradicional abre la producción artística a un papel público que el modernismo, en virtud de sus propias estrategias formales y referenciales, se había negado a sí mismo. Como William Rubin ha observado, en pintura “una característica del período moderno” que parece “estar llegando a su final... Es la tradición de la pintura privada, —privada en su carácter y repertorio al igual que en su destino— esto es, la pintura para un pequeño círculo de coleccionistas y amigos de los artistas, que simpatizan con la del arte de vanguardia” (37). En este sentido, el interés actual por la fotografía podría considerarse como una última boqueada de la postura modernista.

La arquitectura por definición es un arte público. Sin embargo, en su fase modernista, frecuentemente, habló el lenguaje privado de la pintura; sólo hay que recordar los argumentos apuntados por Henry Russell Hitchcock en su libro “Painting Toward Architecture” (38). Suzannah Lessard lo expone de forma más contundente.

“Entre la belleza abstracta de los principios tecnológicos y el apuntamiento de soluciones intrincadas a los innumerables problemas, hay un terreno intermedio que fue olvidado por la prisa exagerada hacia la modernidad. Entre el deseo del hombre por ampliar su ego y la necesidad del hombre como hormiga, —no veo ninguna manera mejor de expresar la dual preocupación de la era de la tecnología—, la cuestión de lo que sería la vida humana en el nuevo mundo, inadvertida, infundada” (39).

Es este aspecto de la responsabilidad cultural y social, —no en el sentido simplicista de hacer bondades arquitectónicas sino en un sentido más amplio y profundo de un humanismo genuino y no sentimental—, el que caracterizó la distinción entre el post-modernismo tradicional y el post-modernismo cismático, abstracto y referencial, que ya hemos discutido.

El post-modernismo tradicional rechaza las bases anti-históricas del modernismo; las influencias de la historia ya no son consideradas como impedimentos al desarrollo personal o a la excelencia artística. La historia ya no se considera como la influencia monótona del pasado, al menos, ahora resulta un standard de excelencia para el esfuerzo continuo de enfrentarse con efectividad al presente. El modernismo miraba hacia el futuro como un escape del pasado. El post-modernismo tradicional lucha contra el legado de esa actitud, un mundo lleno de objetos cuyo principal ímpetu artístico se produjo frecuentemente por una creencia de que para ser "moderno" se debía mirar y funcionar lo más lejos posible de cualquier cosa que se hubiera visto antes en el mundo. El esfuerzo del post-modernismo tradicional no es tanto para liberarse del pasado, como para mitigar lo que ha sido caracterizado como "un aferramiento testarudo a valores creados por la rebelión en contra del pasado" (40).

El post-modernismo tradicional rechaza lo que Charles Moore ha descrito como "una normalización obsesiva del pasado reciente, donde hemos extraído nuestra elegancia expresiva de la pobreza... y nuestro proceso, de la crisis" (41). Propone que es suficiente y apropiado plantearse los problemas del presente examinados en relación a los valores del pasado y que dejemos el futuro a los que lo heredarán.

El post-modernismo tradicional reconoce que el público ha perdido confianza en el arquitecto (aunque todavía cree en el poder simbólico de la arquitectura). La arquitectura modernista ofreció muy poco en el sentido de diversión o placer visuales; sus bases conceptuales eran limitadas y, desconcertantemente, materialistas. Y, de nuevo, reconociendo los presupuestos comunes que una cultura hereda de su pasado, el post-modernismo tradicional no es solo un anuncio de que la arquitectura moderna ha salido de su revolución puritana, que ha dejado atrás su catarsis, sino también una declaración de propia confianza en la habilidad y voluntariedad de la arquitectura contemporánea para re establecerse en unas bases que no solo permitan enfrentarse con el pasado, sino también de igualarlo, valor por valor, edificio por edificio.

El post-modernismo tradicional mira hacia atrás para ir hacia adelante. No se puede considerar como un abandono de la propia arquitectura moderna, sino como un intento de recoger los hilos de una teoría y un estilo, cortados por los pioneros del Movimiento Moderno, especialmente los temas relacionados con la historia arquitectónica y las relaciones visualmente comprensibles de los edifi-

cios nuevos y viejos. En su inclusividad, el post-modernismo tradicional no propone un estilo independiente; es una sensibilidad subsidiaria de las formas y estrategias trazadas por los trabajos modernistas y pre-modernistas que les precedieron, aunque declare la obsolescencia de ambos. Es un estilo moderno, no "el" estilo Moderno. En su reconocimiento de la transitoriedad y multiplicidad de estilos dentro de una época histórica que llamamos Moderna, rechaza el énfasis en la unidad de expresión que fue tan querido por el mismo modernismo. El post-modernismo tradicional reconoce ambos significados, expresivo y discursivo, del lenguaje formal. Reconoce el lenguaje de la forma como signo comunicante tanto como símbolo infra-referencial; es decir se enfrenta con la experiencia física y asociativa, con la obra de arte como un acto de "presentación" y "re-presentación". Rechaza la idea de un estilo único en favor de una visión que reconozca la existencia de muchos estilos (y la salida de muchos más), cada uno con sus propios significados, algunas veces, permanentemente establecidos, pero con mayor frecuencia, cambiados en relación a otros hechos de la cultura.

En arquitectura, Robert Venturi y Charles Moore se pueden considerar como sus principales defensores entre la generación anterior de los post-modernistas tradicionales. Michael Graves y yo mismo, entre otros, desde el punto de vista de la edad que no desde el de la ideología, ocupamos un terreno intermedio (esto es, somos suficientemente jóvenes como para haber sido estudiantes de Venturi y Moore); e incluso, una generación más joven que incluye a Stuart Cohen, Thomas Gordon Smith y el grupo Arquitectónica, también están empezando a hacer sentir su posición.

En muchos sentidos, Venturi y Moore son figuras de transición; sus posiciones teóricas son más "avanzadas", en el sentido que incluyen valores modernistas y pre-modernistas, que sus obras construidas que, normalmente, tienden a ser abstractas, no representativas, (el Oberlin Museum y Hartford Stage, de Venturi, la propia casa de Moore en Los Angeles); aunque sí representativas de ideas basadas en el contexto (las three Brant houses, la "restauración" de la casa de Benjamín Franklin, de Venturi, la Burns house y la Piazza d'Italia, de Moore). Esto no es sorprendente porque su educación fue modernista, y hasta hace poco, han sido luchadores, virtualmente, solitarios por integrar sus ideales en el amplio conjunto de la cultura arquitectónica.

El trabajo de los otros modernistas tradicionales citados, se puede caracterizar por el intento de utilizar los lenguajes tradicionales sin caer en la presumi-

ble trampa del revivalismo. La herencia del pasado sigue siendo un problema: su impulso por "hacer lo nuevo", como apuntó Ezra Pound hace setenta años, entra en conflicto con la sensibilidad por hacerlo legible y apropiado; la preocupación por los lenguajes tradicionales se produce, con frecuencia, a expensas de los lenguajes del modernismo que, siendo tan abstractos, han llegado, a la larga, a significar ciertas cosas en la cultura, y el reconocimiento de la diversidad estilística se puede analizar como una permisividad "laissez faire". Por esto, en el trabajo de algunos post-modernistas tradicionales, la gramática de la composición arquitectónica no ha sido examinada con el mismo cuidado que los elementos individuales o los significados globales; en otras palabras, algunas obras post-modernistas tradicionales han llegado a ser "pintorescas".

En todas partes, hay signos de una naciente resíntesis cultural: Richard Gilam ve un "nuevo naturalismo" en el teatro, John Gardner aboga por "una ficción moral" basada en la creencia de un arte dedicado a "preservar la palabra de los dioses y de los hombres", Daniel Bell afirma que "el problema está en si la cultura puede recobrar coherencia, pero una coherencia de esencia y experiencia, no sólo de forma". Abundan las señales del cambio en la sensibilidad del arte y de la arquitectura. Todo esto resulta suficientemente claro y espero que lo que he escrito, produzca alguna luz en la naturaleza de esos cambios. Si lo escrito tiene algún valor, es como un recordatorio de que todo lo que brilla de una forma nueva y diferente no tiene por qué ser necesariamente oro, que las categorías de la vanguardia puede que no sean las defensoras exclusivas del cáliz sagrado de la iluminación; que el cambio en la sensibilidad puede ser pequeño si realmente es progresivo. El punto esencial es que la reacción al modernismo no es sólo un voto de "no confianza" en su ideología sino también un reconocimiento de que sus formas están exhaustas. Como observa Gardner:

"Cuando las modas en el arte cambian, el cambio no necesariamente, implica progreso filosófico; generalmente significa que el cazador ha agotado una parte del bosque y se ha ido a una parte nueva o a una previamente agotada, y a la que la presa tiene que volver..."

"Los estilos estéticos, —patrones de comunicación de sentimientos y pensamientos—, llegan a mellarse con el uso, como los cuchillos de trinchar, y esta pérdida de filo es el principal enemigo del arte; cada generación tiene que encontrar nuevas formas de trinchar la carne, la realidad" (42).

Para los post-modernistas, la naturaleza fundamental del cambio tiene que

conseguirse con el nuevo despertar de los artistas en todos los campos de las responsabilidades públicas del arte. De nuevo, el arte está siendo considerado como un acto de comunicación, opuesto a uno de producción o revelación (el ego del artista y/o de sus intenciones hacia el edificio o hacia su proceso de diseño). Aunque el arte está basado en una invención personal, requiere una aceptación pública para que obtenga su valor real, el de comunicar significados. Un artista puede elegir el hablar un lenguaje privado, pero el espectador debe estar deseoso y sentirse capaz de "leer" esa obra, tanto si es un libro, una pintura o un edificio, porque toda obra tiene algún tipo de vida pública. Los artistas contemporáneos cuidan la vida pública del arte, son post-modernistas (los artistas modernistas hacen cosas sólo para ellos mismos y/o para los dioses); hasta el punto de que un artista que cree en el papel comunicativo de la forma, pero no acepta que tal papel necesariamente conlleve significados culturales que no son inherentes a la forma, es un post-modernista cismático.

En la arquitectura, el modernismo fue precedido por una dialéctica entre las cosas como son y como deberían ser; el

post-modernismo busca una solución o, al menos, un reconocimiento entre las cosas como fueron y como son. El modernismo planteó la arquitectura como producto puramente racional y científico; el post-modernismo lo plantea como resolución de los procesos sociales y tecnológicos con los intereses culturales.

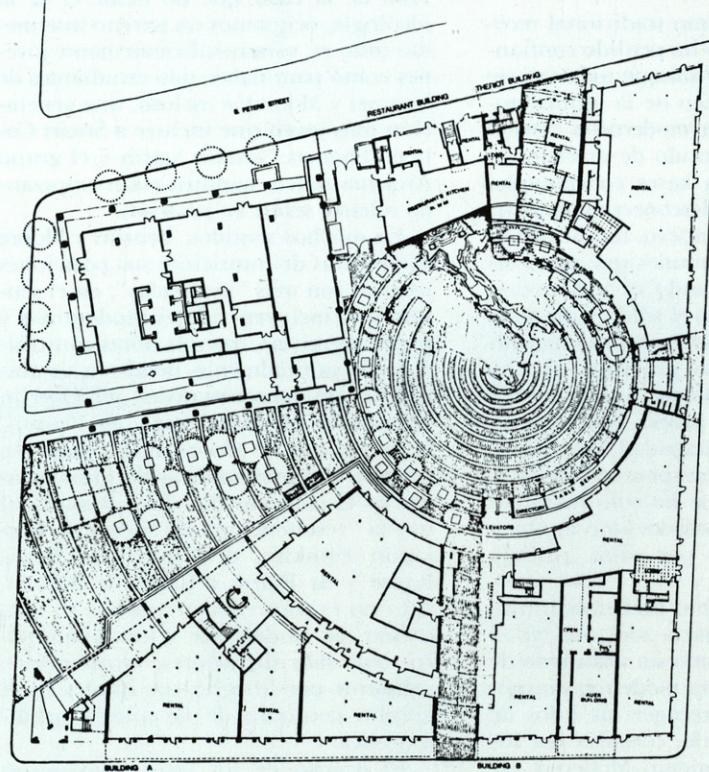
El post-modernismo propone devolver a la arquitectura su papel público que el modernismo le negó. El esfuerzo post-moderno es un intento de coherencia cultural, que no sea falsamente monolítica, como lo fueron el Estilo Internacional en arquitectura o el Nacional Socialismo en la política de los años 20 y 30; es un esfuerzo, pues, cuya coherencia se basa en la esencia y en la naturaleza heterogénea de la sociedad moderna; el post-modernismo toma como base las cosas como son "y" las cosas como fueron.

Porque la arquitectura ya no irá tras la imagen del mundo que los arquitectos pretendían, para el presente o para el "futuro", sino que será ya sólo tal y como es.

Robert A. M. Stern

©MIT Press, Cambridge, Massachusetts.

Versión castellana: María Luisa López Jardá, arquitecto.



Fuente en la Plaza de Italia/Charles Moore, 1976-1979.

- (1) Kenneth Clark, "Boredom Blamed", *Art Digest Vol. X* (noviembre 15, 1943).
- (2) Partes de este texto están basadas en escritos presentados por mí en anteriores ocasiones. Ver "Postscript at the Edge of Modernism" en "New Directions in American Architecture", 2.^a edición revisada (New York: Braziller, 1977), pág. 117-136.
- (3) Charles Jencks, en el libro "The Language of Post-Modern Architecture", (Londres, Academy Editions, 1977).
- (4) Este término parece que fue ideado por Joseph Hudnut en su ensayo "The post-modern house" en "Architectural Record", 97 (mayo, 1945), pág. 70-75.
- (5) Renato Poggioli, el libro "The theory of the Avant Garde", (Cambridge M. A. Harvard, 1968), traducido al inglés por Gerald Fitzgerald, pág. 217; ver también el libro de Daniel Bell "The Cultural Contradictions of Capitalism" (New York: Basic Books, 1976), pág. 34; el libro de Frank Kermode "Continuites", (Londres, Routledge and Kegan Paul, 1968) 8.
- (6) Ver "The Struggle of the Modern" de Stephen Spender, (Berkeley: University of California, 1963).
- (7) Kermode op cit. pág. 27-28.
- (8) Ver Kermode op cit., pág. 8-13.
- (9) Ver "Modernist Painting" de Clement Greenberg, Gregory Battcock editor, "The New Art", (New York: Dutton, 1973, edición revisada), pág. 100-110; ver "The Symbolic Essence of Modern European Architecture of the Twenties and its continuing Influence" de William Jordy, JSAH XXII, n.^o 3, (octubre, 1973), pág. 117.
- (10) David Watkin escribe que "una creencia del arte histórico en un Zeitgeist dominante, combinada con un énfasis historicista progresivo y la necesaria superioridad de la novedad, han llegado a acercarse peligrosamente para socavar nuestro aprecio del genio individual, por un lado, y la importancia de la tradición artística, por otro", de "Morality and Architecture", (Londres: Oxford, 1977), pág. 115.
- (11) David Antin, "Modernism and Post-Modernism; Approaching the Present in American Poetry", "Boundary 2".
- (12) Susan Sontag, "Against Interpretation", (New York: Delta, 1966), pág. 17.
- (13) Harry Levin, "What Was Modernism" del libro "Refractions: Essays in Comparative Literature", (New York: Oxford, 1966), pág. 271-295.
- (14) Irving Howe, "Decline of the New", (New York: Hartcourt, Brace, 1970), pág. 3.
- (15) Henry Russell-Hitchcock, "Modern Architecture: Romanticism and Reintegration", (New York: Payson and Clarke, 1929), pág. XVI.
- (16) Henry Russell-Hitchcock, "Modern Architecture A Memoir", "JSAH", 27, n.^o 4. (diciembre, 1968), pág. 227-233.
- (17) Hitchcock, "Modern Architecture - A Memoir"; Robert Venturi y Denise Scott-Brown utilizaron por primera vez la analogía de buenos y malos individuos en su libro "Learning from Luytens or the Case of the Shifting Zeitgeist", "RIBA Journal", 76, (agosto, 1969), pág. 353-354.
- (18) J. M. Richards, "Introduction of the Modern Architecture", Hammondsworth: Penguin, 1960), pág. 9 y 13; ver también Watkin op. cit.; también Peter Collins, "Changing Ideals in Modern Architecture", (Londres: Faber y Faber, 1965).
- (19) Vincent J. Scully, "Modern Architecture: Toward a Redefinition of Style", "College Art Journal VII", n.^o 2, (invierno, 1958), pág. 140-159; ver también el libro de Vincent Scully "Arquitectura Moderna", (New York: Braziller).
- (20) Fiske Kimball y George H. Edgell, "A History of Architecture", (New York: Harper, 1918); el capítulo XII de "Modern Architecture" fue escrito por Kimball; ver también "M.H. Baillie Scott and the Arts and Crafts Traditions" de James D. Kornwolf, (Baltimore: Johns Hopkins, 1972), XXIV.
- (21) Toynbee, op. cit.; ver también de Toynbee "The Present Day Experiment in Western Civilization", (Londres: Oxford, 1962), pág. 26-37.
- (22) Geoffrey Barraclough, "An Indroduction to Contemporary History", (New York: Basic Books, 1965).
- (23) "Post-modern breakthrough too post-modernity", Gerald Graff, "The Myth of the Post-modernism Breakthrough", Tri Quartely, n.^o 26, (invierno, 1973), pág. 383-417; ver también, Bell op. cit.
- (24) Richard E. Palmer, "Post-modernity and Hermeneutics", Boundary 22, (invierno, 1977), pág. 363-393.
- (25) William Spanos, "The Detective and the Boundary: Some Notes on the Post-Modern Literary Imagination", "Boundary" 2, 1, (Fall, 1972), pág. 147-168.
- (26) Ihab Hassan, "Joyce, Beckett and the Post-modern Imagination", "Tri Quartely", XXXIV, (Fall, 1975), pág. 179-200; ver también de Hassan, "Paracriticism, Seven Speculations of the Times", (Urbana, Illinois: University of Illinois, 1975), pág. 55-56.
- (27) William Gass, "House VI", "Progressive Architecture", 58, n.^o 6, (junio, 1977), pág. 57-67.
- (28) Siegfried Giedion, "Espacio, Tiempo y Arquitectura", edición Americana de Cambridge, M.A.: Harvard, 1941.
- (29) Mario Gandelsonas, "On Reading Architecture", "Progressive Architecture", 53, n.^o 3, (marzo, 1972), pág. 68-88.
- (30) John Gardner, "On Moral Fiction", (New York: Basic Books, 1978-79).
- (31) Idem, pág. 69, 71.
- (32) Howe, op. cit., pág. 5.
- (33) Robert Gillespie, "Beyond the Wasteland: The American Novel in the Nineteen Sixties", "Boundary 2", III, n.^o 2, (Windsor, 1975), pág. 473-481.
- (34) Gerald Graff, "Babbitt at the Abyss: The Social Context of Post-modern American Fiction", "Tri Quartely", n.^o 33, (primavera 1976), pág. 307-337.
- (35) Rackstraw Downes, "Post-Modernist Painting", "Tracks", (Fall, 1976), pág. 70-73.
- (36) El post-modernismo tradicional no se puede confundir con el neo-tradicionalismo de Henry Hope Reed, John Barrington Bayley, Conrad Jameson. Para Bayley y Reed, ver "The Garden City" de Henry Hope Reed (New York: Doubleday, 1959).
- (37) Rubin es citado por Douglas Davis en "Post-Modern Stories Real and Imaginad - Toward a Theory", de su "Art Culture Essays on the Post-modern", (New York: Harper & Row, 1977), ver también, "The Post-Modernis Dilema", un diálogo entre Davis y Suzi Gablink, "Village Voice", Marzo, 24, Abril, 3 y abril 10, 1978.
- (38) Henry Russell-Hitchcock, "Painting Toward Architecture", (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1948).
- (39) Suzannah Lessard, "The Towers of Light", "The New Yorker", 54, (julio 10, 1978), pág. 32-36, 41-44, 49, 52, 58.
- (40) Lessard, op. cit.
- (41) Charles Moore, 'Foreward', editor Sam Davis, "The Form of Housing", (New York: Van Nostrand Reinhold, 1977), pág. 6.
- (42) Gardner, op., cit.