

# MODERNIDAD LARGA, BREVE POSMODERNIDAD\*

**Roberto Fernández**

Arquitecto. Profesor de las Universidades de  
Buenos Aires y Mar de Plata

*El autor sostiene la tesis de la inclusión de la posmodernidad en un proceso inacabado, el de la modernidad. En este sentido alude una serie de discursos interpretativos y propositivos del contexto de la ciudad y acerca de la identidad del proyecto moderno-posmoderno señala las diferencias de ambos momentos de la modernidad larga.*

*La ley de lo arbitrario rige la desestabilización del suelo junto a una arquitectura de gran aparato escénico que sustituye el vacío de la ideología política sobre la ciudad. Valor de suelo e imagen formal mitigan la ausencia de estructura urbana. A la ciudad máquina le sucede la metrópoli espectáculo.*

A. Fernández Alba<sup>1</sup>

El proceso de la *modernidad* puede ser entendido como apertura y crisis del capitalismo económico y el liberalismo político, éste operando como funcional a aquél. Es decir, con Habermas, un proceso que se designa históricamente como *modernización* – en el sentido económico y político– y *moder-*

*nidad* –en el sentido ideológico y cultural–, sin que esta dicotomía pueda ser abarcada por el algo mecanicista dualismo de infraestructura y superestructura, como bien se dieron cuenta marxistas tardíos (y regionales) como el italiano Gramsci o el peruano Mariátegui.

La *modernidad larga*, que arrancarían con el capitalismo comercial/renacimiento, va a subsumir, en su despliegue, la forma y programa de una *utopía*: el programa socio-político de la Ilustración, que opera desde el siglo XVIII como la mala conciencia histórica del progreso ideal inalcanzable y que da cuerpo, en parte como válvula de escape, al campo discursivo de la cultura moderna.

El carácter *experimental* de la cultura moderna, podría verse así, con Adorno, como la tentativa estética de fundar un territorio de pensamiento que cuestione la imperfección

\* Texto entregado por el autor en el Seminario de la IV Bienal de Arquitectura: *Moderno-Posmoderno. Un siglo. Construir la ciudad pensar la metrópoli*: celebrado en Santander el 30 del julio al 3 de agosto de 2001.

intrínseca del Iluminismo, en tanto en definitiva, deja abierta la vía de la lógica de la evolución capitalista junto a la consumación de la democracia como mediación política, quedando aquello propio de lo cultural-ideológico como un sedimento experimental que encarna la utopía incumplida –e incumplible según aquella lógica– del progreso social.

La modernidad cultural así, incluyendo el desarrollo moderno de la arquitectura y la vida urbana, se connota por un grado de experimentalidad que articula una estética transclásica (superación de la mimesis) y una estética trasromántica (superación de la sublimidad), aunque en rigor, tales superaciones no son absolutas.

8 Con el cese de la potencia política ligada a la tentativa de consumir aquella utopía (y el sucesivo declinar de los socialismos utópico y científico) surge la necesidad de historizar lo moderno o romper su *presentidad*, dado que ella estaba ligada a alcanzar alguna dimensión de aquella utopía. Allí hay que entender la conceptualización genealogista del largo ciclo de la modernidad (Habermas, Hobsbawm) y el origen de las diversas actitudes teleologistas o finalistas acerca de un determinado *non plus ultra* de componentes epistémicos de la modernidad larga, en numerosas aportaciones finalistas (Nietzsche, Kierkegaard, Gehlen, Foucault, etc.). De allí al síndrome de los *post* (pos-religión en Nietzsche, pos-historia en Gehlen, pos-arte en Greemberg, Belting, Danto) hay un solo paso.

Sin embargo, no habría que confundir el programa de *historizar la modernidad* –o sea, situarla en la larga duración histórica– con

*salirse de la historia*, decretar una suerte de *fin de la historia* (la postulación de Fukuyama, interpretando a Hegel): así, sería demostrable la inconsistencia histórica de la posmodernidad o la imposibilidad de fundar un presente fuera de la historia, lo cual supondría saturar aquella utopía incumplida del Iluminismo. Hay una serie de resultados en esta imposibilidad: desde la vuelta de Kant (en Wellmer, Jauss, Derrida) hasta la vigencia estética de factores supuestamente premodernos (como la alegoría, la mimesis o la sublimidad, según posturas de Adorno o Benjamin) o la reelaboración presuntamente posmoderna, de procedimientos modernos (como la abstracción, el *collage* o el montaje).

Esos procedimientos hacen parte de la *estética* de la modernidad (o sea, del flanco ideológico-cultural de la modernización político-económica), eso llamado *modernismo* o *movimiento moderno*. Además, renace la discusión acerca del componente utópico de la modernidad-modernización inconclusa, ahora visible en nuevos fenómenos, desde el debate acerca de la *sustentabilidad* (como cierta clase de relación entre naturaleza y cultura, por ejemplo en la reinstalación de Heidegger o en las propuestas de Sloterdijk) hasta las revisiones del concepto de *sociedad* (en torno al tema de la *comunicación* en Habermas o del *riesgo* en Luhman).

Y otro tema moderno reabierto es el problema técnico de la *producción y reproducción*, visible en los tópicos de la muerte del aura o de la reproducibilidad técnica en Benjamin o el arte como dimensión crítica en que resultaría posible fugar de la mercancía en Adorno.

Algunas aperturas de la modernidad resultan así, fundamentos de la cultura posmoderna: fenomenología y virtualidad, aceleración, desmaterialidad, ontología de la forma (del zen al minimalismo), etc.

Ciertos fracasos modernos en la articulación entre *política y estética* como el control de la forma/uso de la ciudad (la utopía del espacio público como extra-mercantil; la deshistoricidad de no poder discernir un momento posurbano), la mala conciencia cultural (la estética nueva como crítica/provocación, el aventurerismo tecno-político, utilidades de lo moderno en regímenes autoritarios: o sea, la relatividad de la relación entre modernidad y democracia), la crisis de la relación sujeto/objeto, dada la creciente autonomía de lo objetal y el agotamiento del burgués, la incapacidad de modelar estrategias de control (estético) de los procesos de producción y consumo, son sustanciales a la institución del debate posmoderno (en Lyotard, Vattimo, Augé).

También se han construido *historias alternativas* de la modernidad (Marcus, Krauss, Jauss, Danto, Giedeon) que no hacen sino, más que rearticular lo posmoderno con la modernidad larga, o bien, que demuestran la ausencia de autonomía o espesor histórico de una posmodernidad supuestamente flotante en una pura *presentidad* o actualidad exacerbada.

Pero un supuesto *ciclo largo* de modernidad –inclusivo de la posmodernidad contingente o corta– tampoco contesta todas las preguntas acerca de las transformaciones del *pensum* urbano-arquitectónico moderno, cuya

integridad teórico-práctica es difícilmente apreciable precisamente como historia única y sistemática.

Es que los cambios fácticos de ese *pensum*, en las últimas dos o tres décadas, parece superar un mero *aggiornamento* discursivo o estilístico, aun despachando al campo de la *banalidad* –operación de significantes sin tomar en cuenta sustancial a los significados– a las *performances* posmodernas, cuyo oportunismo táctico y adaptativo a nuevas oportunidades de mercado parece ser consecuencia más del mercado (o del *episteme* cultural de la globalización o terciario avanzado) que de un proceso endógeno de la arquitectura para cambiarse a sí misma.

La pérdida del *aura heroica* (utopista o ligado a un estatus reflexivo indeclinable en cuanto a la relación estética-ética) implica más un estado de adaptación que una reflexión consciente: de allí el cambio de la moralidad a la ironía que podría encontrarse por ejemplo, cotejando los discursos del tándem Giedeon/Le Corbusier con los de Rowe/Koolhaas.

Y si así, el pasaje de una teoría moderna del proyecto a una posmoderna no es consecuencia de un cambio endógeno sino de modificaciones del contexto que define o condiciona la praxis y el pensamiento de la arquitectura, es en esa externidad que habría que indagar la novedad de la cultura posmoderna en el ciclo largo de la modernidad.

En efecto entonces, nuestra hipótesis principal es proponer que la praxis proyectual posmoderna no innova demasiado –o mas bien,

explota los dispositivos provistos por la experimentación moderna, pero banalizados, o despojados de su potencia crítico-utópica— pero lo que sí cambia radicalmente, a partir de las condiciones de la *globalización* (Beck, Sassen, etc.), es el *contexto del proyecto*, entendiendo éste doblemente como *mercado* (programa, cliente, presupuesto, formas de producción y consumo de los proyectos, etc.) y como *ambiente* (ciudad —degradada o devenida en magma metropolitano— o territorio, entendible como expansión cuasiinfinita de la tecnoproductividad de la naturaleza).

Quizá el proyecto actual continúe alimentado por los instrumentos modernos (*collage*, montaje, función y transfunción redefinida pasando de lo bio-maquinico a lo fenomenológico, pieles, inimalismos, transliteralidad<sup>2</sup>, etc.) y lo diferente sea cómo utiliza ese bagaje para adaptarse a las nuevas condiciones de contexto (mercado y ambiente ) y entonces, la novedad posmoderna es esa dimensión de adaptación y rediseño del hacer proyectual.

Así como la lista de instrumentos modernos arriba enunciada expresa la continuidad de un pensamiento (e incluso toda la crítica historiográfica reciente teniendo a restablecer nuevas lecturas de la modernidad que expliquen, por así llamarla, la arqueología de la posmodernidad cultural), un conjunto de expresiones innovativas en la teoría del proyecto contemporáneo podría aludir al dispositivo de adaptación del saber proyectual a tales nuevas situaciones contextuales: *terrain vague*, deriva, *layers*, instalación, partitura, franquicias, *strip*, *fingers*, *hot points*, etc.

Uno de los más entusiastas grupos posmodernos (los catalanes aglutinados en los grupos Actar o Metápolis, M. Gausa, J. Salazar, V. Guallart: autores de varias de las definiciones de operaciones adaptativas recién enunciadas) asume que un proyecto posmoderno implica un grado de desrealización del *factum* arquitectónico en una suerte de disolución operativista o analítica que no tiene final (o destino fáctico): *La arquitectura no tiene sentido como objeto diferencial sino como mecanicismo operativo*. Se ha consumado, si se quiere, un pasaje de la *obra* (moderna) al *hacer/analizar/operar* (posmoderno)<sup>3</sup>, lo que implica, además desmontar el concepto de *contexto* —ahora entendido como *campo multiescalar*, incluso o sobre todo, asumiendo el estallido de la vieja noción de ciudad— y el de *proyecto*, no ya una *respuesta compositiva* sino un *dispositivo restructurador*.

Un buen ejemplo de este talante operativista o procedimental del posmodernismo, ligado a una potenciación del aspecto analítico de la actividad proyectual, lo ofrece el ensayo de E. Diller<sup>4</sup> (arquitecta posmoderna neoyorquina miembro de la muy experimental firma Diller&Scofidio) llamado *Bad press*, en el cual, bajo el argumento general de deconstruir operaciones típicas de la racionalidad moderna (en la que sagazmente incluye los esfuerzos bolcheviques, tayloristas y fascistas para perfeccionar la potencia política y productiva de los cuerpos, devenidos máquinas, en una apreciación no exenta de rigor crítico acerca de los límites libertarios o iluministas del proyecto moderno) emprende un análisis de un acto tan cotidiano —para el *ama de casa*

moderna, asistida en todo caso, por los correspondientes *gadgets*— como planchar una camisa, de donde deduce un conjunto de seis operaciones proyectuales alternativas, consistentes en sendos modos *otros* de planchar la camisa, operaciones que analizan y re-ensamblan pasos o momentos del *proyecto canónico moderno* (planchar la camisa de modo que quede un mínimo de arrugas —posmodernamente asociables a pliegues— y el frente visible entre los bordes de la chaqueta, lo más plano posible). Como corresponde, al modo posmoderno, el proyecto es a la vez, análisis operativo o deconstructivo, *performance* u operación artística despojada de una voluntad funcional o finalidad productiva y acto crítico (del sentido socio-productivo y cultural del proyecto moderno que pone en cuestión, incluyendo un factor como la reivindicación de género).

Con el talante cínico que le permite dosificar un grado de análisis crítico del contexto junto a un optimismo proyectual oportunista, R. Koolhaas alude a estas novedades posmodernas que surgen no tanto del arsenal instrumental del proyectista sino de las nuevas habilidades de adaptación a las condiciones actuales de contexto: *Verbos desconocidos en la historia de la arquitectura (grapar, pegar, plegar, descargar, encolar, duplicar, fundir) se han hecho indispensables. Donde antes los detalles indicaban la unión, tal vez para siempre, de materiales dispares, ahora hay un acoplamiento fugaz que espera a ser deshecho, desatornillado; un abrazo temporal al que quizá no sobreviva ninguno de sus componentes. No se trata ya de un encuentro orquestado de la diferencia sino de*

*un punto muerto, el brusco final de un sistema. Sólo los ciegos, al leer con los dedos estas líneas defectuosas, comprenderán las historias del espacio basura... Hay dos clases de densidad del espacio basura: la primera óptica, la segunda informática. Las dos compiten entre sí*<sup>5</sup>.

Sin embargo, definiendo al posmodernismo como una suerte de *arte de captura* (en el sentido de operación sobre oportunidades) y aún cuando carezca de innovaciones técnicas en el campo proyectual, su definición como espacio de adaptación del hacer cultural —incluyendo en ello al proyecto contemporáneo— presenta aspectos no necesariamente negativos como surge del texto koolhaasiano, aunque tal supuesta cualidad conlleve ya a una reducción del proyecto a textualidad (lo que llamaríamos la posmoderna vía deconstructivista), ya a una necesidad de remitirnos una y otra vez a la *modernidad inconclusa* (según la célebre definición habermasiana). Ese doble y diferente rescate de un posible valor de la cultura posmoderna es sucesivamente esbozado por dos críticos culturales de tradición moderna.

H. Jauss<sup>6</sup>, por una parte, en su importante colección de textos acerca de la *longue durée* de la modernidad (que resitúa la arqueología iluminista de la modernidad y luego eslabona una historia conceptual que articula las propuestas de Baudelaire, Benjamin, Apollinaire y Velery) termina su indagación histórico-genética analizando un exponente de posmodernidad, cuya estética innovativa adjudica a la literatura de I. Calvino. Pues bien, la aportación ficcional de Calvino —en su *Viaggiatore*— es la desubjetivación del texto (o la anu-

lación del yo ficcional), el hacer evidente la diferencia (pero también la homología) entre escritura y lectura [que referido al proyecto, podría traducirse como el proceso de fusión de análisis y resultado], el acoplar mundo escrito y mundo no escrito y el desficcionalizar o romper los límites entre realidad (de la lectura) y artificio (de la escritura), generalizando procesos infinitos de mezcla o intertextualidad de registros discursivos y estéticas retóricas (como la *música de fusión* o la *welt literatur* de inspiración programática goethiana): este triunfo posmoderno, cuyo diagnóstico comparte Derrida, significa, al generalizar el efecto mímico de la representación (...del texto sobre el texto sobre...) paradójicamente, anular la representación o más bien lo representable, confinando el *factum* de un nuevo discurso a un análisis infinito. Con este argumento, la posmodernidad proyectual canónica es impotente: una pura e interminable condición de análisis y descripción del nuevo *locus* transurbano (o el *no locus* metropolitano).

Desde otro punto de vista, A. Wellmer<sup>7</sup> (última generación de *frankfurtianos* si cabe la simplificación) en un ensayo que trata de la arquitectura, valorará la cultura posmoderna —que define como *protesta de lo particular contra lo universal*— pero establecerá la viabilidad de tal defensa de lo singular-local, paradójicamente en negar la tentación regresiva de la conservación (de lo singular local) mediante una renovada apuesta al universalismo, tanto tecnológico como democrático, en el cual, la segunda vía es garantía frente a los peligros de la primera. *La democracia*

—afirma— *es el terminus medius que puede proteger la arquitectura ... contra los peligros de la perversión tecnológica, de corrupción económica y política y de degeneración estética que le son inherentes* (en la posmodernidad, agregamos nosotros). Con lo cual, cerrando la aparente paradoja, para ser posmodernos, habría que (volver o llegar a) ser modernos: *Los arquitectos sólo pueden convertirse en genuinos abogados de la integridad de un territorio, de una forma particular de vida, de una determinada reserva de recursos naturales y culturales si se convierten a la vez en defensores de valores universalistas, en modernistas no atados a ningún compromiso —en el sentido de Lyotard quien ha dicho que nada en el arte moderno es moderno sino empieza siendo pomoderno— y en liberales radicales.* Con lo cual, concluye Wellmer su giro pro posmoderno, *merece conservarse en particular algo de la radicalidad y atrevimiento estéticos e incluso algo de las energías utópicas de la arquitectura moderna, aun cuando hayamos aprendido mientras tanto, que la tecnología no puede salvarnos y que el mundo humano nunca puede convertirse en una obra arquitectónica global.*

Bajo la hipótesis general pues, de una posmodernidad circunstancial y heterónoma de una modernidad larga e inconclusa, las siguientes notas buscan desplegar un conjunto de comentarios eventualmente conducentes a un debate. Se trata de argumentos —casi mejor llamarlos *blues del siglo xx*— acerca de algunos ejemplos proyectuales modernos y posmodernos, centrando la noción de proyecto en el elemento discursivo o representativo en

cual se procesa una lectura interpretativo-propositiva referente a aquella condición de contexto (genéricamente: la ciudad, en tanto mercado y ambiente): este concepto amplio es lo que puede incluir en la categoría de proyecto también a las obras de arte de la modernidad. Bajo esta selección, absolutamente desprovista de una voluntad taxativa o ejemplar, se busca entonces situar un exámen de las tesis adelantadas acerca de la identidad (operativa) del proyecto moderno-posmoderno y de la diferencia (interpretativa) en la relación proyecto/contexto entre ambos momentos de la *modernidad larga*.

### **Ciudad incompleta, metrópoli negra**

El optimismo colonizador del futurismo, propenso a tematizar temas nuevos y violentos —desde la guerra al suburbio industrial— propone una reflexión (en el sentido de pensamiento y representación) acerca de la oportunidad de *proyectar la periferia*, poblarla de sujetos *sanos* (obreros industriales) capaces de apreciar el maquinismo *suave* de ingenierías de la producción y la movilidad y sensibles todavía, a intercalar, con una conciencia de proceso y progreso, trozos de naturaleza periurbana con neoconstructos enteramente ajenos a la estética burguesa. Reminiscencias del *buen salvaje* rousseauiano, al servicio del programa de una redención en la interacción de una doble naturaleza, la natural y la artefactual (U. Boccioni, *Porta Romana*, 1908). El nuevo hombre urbano, que tiene poco (que perder), quizá posea un futuro a ganar, el de la experiencia de la ciudad, a la

par de su autoconstrucción como ciudadano (taylorista —luego, fordista—, fascista o bolchevique). Tiene un capital (ficticio o futuro) tanto real —una posición en la división del trabajo industrial— como simbólico: esa doble disponibilidad es el sustento de la construcción de la ciudad y del proyecto moderno, en el sentido técnico y socio-cultural.

Entre el *crack del 29* y la larga posguerra, la ilusión se extingue y emerge, descriptivamente, la crónica depresiva, pero hiperrealista (E. Hopper, *Approaching the city*, 1940). Hay allí, fermentos o adelantos de la mirada cínica posmoderna: el triunfo tecno-social del fordismo se segrega de su capitalización de la construcción de la ciudad y decae la ciudadanía tanto como el modelo de las dos naturalezas. La civilización neotécnica mumfordiana es emplazada, como el escenario de la *dark city*, la metrópolis que exagera los nomadismos, los sujetos que deberán articularse a los no-lugares y la virtual pertenencia a los ejércitos laborales de reserva (en el arco que va del consumo dirigido de productos *massmediáticos* al paro).

### **Estrategias de la ilusión**

La urbanidad que genera una experiencia moderna de ciudad es una urbanidad *ficticia*: la del cine o la literatura, aunque tal condición impronta la ulterior realidad del modo de entender y vivir las ciudades. El simulacro cinematográfico es el avance de un modo posmoderno de intentar configurar situaciones urbanas (como correlaciones entre contextos y sujetos).

El aura de vida barrial, tan intensamente elaborada desde los *films noirs* (M. Carné, *El muelle de las brumas*, 1930), construye un potente imaginario desde una realidad virtual: se trata de montajes en escenarios de estudio, habría que esperar hasta la *nouvelle vague* para alcanzar *locations* no virtuales (que empero, generaban imágenes voluntariamente distorsionadas por el movimiento imperfecto de los equipos, a menudo un traqueteante 2CV, con lo cual *lo real* dejaba de ser tal en la construcción del relato cinematográfico). Si la arquitectura y las artes plásticas, por ejemplo, *expresionistas*, había sido una poderosa fuente de imaginaria para la virtualidad del espectáculo —desde las escenografías de cine o teatro hasta el fondo de las figuras de los cómics—, en un momento ese circuito se invierte y la premonición de la imagen ficcional opera como punto de partida icónico de procesos proyectuales: desde el Berlín imaginario de la *Alexanderplatz* de Döblin hasta los cuentos de Dick o los filmogramas de *Blade Runner*, *Brazil* o *Dark city*, estudiados como pre o contra-proyectos urbanos en algunas escuelas de arquitectura.

La marginalidad real del mundo de las periferias de posguerra crea o engendra los monstruos ficcionales del neorealismo en el caso italiano: el barrio milanés QT8 o sus fotos hechas por Paolo Monti, son un elemento inescindible y consustancial del paisaje de Rossellini o De Sica o de las primeras ficciones de Pasolini. Pero quizá pueda decirse que un origen de los conceptos y técnicas proyectuales posmodernas deba asociarse al cese de la intertextualidad entre realidad y alusión,

suplantada por el problema de proyectar (y construir) el simulacro (como en el ejemplar caso del diorama *La ciudad de las luces*, armado en ocasión de la expo mundial de Nueva York, en 1939).

## Imperio de la abstracción o la cosa misma

El *minimal art* articula un eslabón del tránsito moderno-posmoderno, al anular la mediación representativa de la tarea del artista-cronista y así, el fin del arte —o la finalidad fáctica de su hacer— es la cosa misma, el objeto reducido a unas pocas cualidades (forma, textura, color) cuya evidencia a manos del artista-descubridor (en el sentido científico) devela la condición de inversión mínima de materialidad con la voluntad de provocar emociones máximas: *less is more* como modo de vida, no ascética programática sino como voluntad estética esencialista. Adorno había advertido la verdadera novedad del arte del siglo XX, en su cualidad *inorgánica* —o sea, en la voluntad de anular la relación sémica mimética entre significante y significado— situando la nueva potencia en un definitivo escindir del modo imitativo según el cual, el arte siempre sería espejo de una realidad externa. Sin embargo, toda la abstracción (Braque, Kandinsky, Klee) podría verse como un postrer efecto de representación, aunque el *collage* estricto (Schwitters), el *objet trouvé* (Duchamp) o el informalismo matérico (Tàpies) tienden a anular toda referencialidad, concentrándose en el hacer la cosa de arte, que no alude, representa o refiere a otra cosa que a sí misma. Desde esa perspectiva la consumación del despoja-

miento podría venir dada por el grado cero del minimalismo, cuya aportación estético-metodológica a la desobjetivación y descontentidización de una parte del proyecto posmoderno parece visible en referencia a nuevas metáforas maquínicas y operativas de ciudad en un territorio abstracto (S. Lewitt, *Serial project 1*, 1966) o en una concepción que podría referirse al simultáneo silencio formal y sígnico de unos objetos que dan cuerpo a las estéticas del despojamiento (D. Judd, [previsiblemente llamado] *Intitled*, 1966).

## Camuflaje y enigma

Las *arquitecturas del ojo* (Bataille, Krauss<sup>8</sup>) en su obstinada persecución de efectos no ligados al imperialismo de la razón (económica, libidinal y estética) abre el campo a las pieles y camuflajes, a las apariencias segregadas de estructura y tectónica, en un puente entre trabajo proyectual y voluntad comunicativa. La historia evanescente de las relaciones entre teatro y pintura<sup>9</sup> (Leger, Prampolini, Tatlin), con su voluntad de dar espacialidad a la narración mediante plegaduras de planos, o el mundo ficticio del ambiente feérico del cabaret (T. Van Doesburg, café L'Aubette, Estrasburgo, 1928) quizá sea, mirada desde hoy, la prehistoria de la reducción posmoderna de la potencia tectónica de la arquitectura moderna: un prolegómeno de los camuflajes.

La forma, despojada de su control racional (la función como determinación de un tipo de organización formal: el *forms follows function*), puede convertirse en procedimientos

surrealistas, en una proposición de enigmas (A. Libera, casa Malaparte, Capri, 1936).

Los procedimientos de restricción de la fluidez semántica entre significante y significado —que son prácticamente constitutivos de la poesía moderna, por ejemplo en P. Celan, cuyo trabajo es obtener el mayor impacto estético mediante el menor uso de material significativo— abre una vía moderna de sentido ligada a motivar una estética de la recepción basada en mecanismos hermenéuticos de decodificación: allí también hay un núcleo moderno que emerge con el surrealismo y que fuera de la canonicidad racionalista, explica todo un modo posmoderno de objetivar.

## Rappel à l'ordre: naturaleza y artefacto

El clasicismo implícito en la *racionalidad moderna* (de Ledoux a LC, de Boullée a Kahn y mejor todavía, de LC a Kahn) despliega estrategias de *ordenación de lo natural* (como soporte de lo monumental) y *de lo artefactual* (incluso dando orden al desorden de la ciudad devenida en metrópoli, por ejemplo, con relación al automóvil, esa novedad que descentra la ciudad histórica). Los dos momentos de la modernidad —*la ciudad en/con la naturaleza, la ciudad como naturaleza*— en definitiva dependen de una idea de orden, a veces forzado, como en la nostalgia de LC respecto de un pasado ideal regulado eficazmente por una suerte de dictadura ilustrada (Luis XV), pero siempre cartesiano, en la suposición de un conveniente acorde de organización formal y social.

Buena parte del *episteme* moderno emerge como una propuesta de *conciliación* entre el orden natural y el orden de sujetos e instituciones: esto ya lo había identificado Foucault como la *arqueología del saber* (moderno). En términos estéticos, el nomadismo campo/ciudad es un elemento sustancial de las poéticas modernas —y de su residuo de clasicidad, por ejemplo en la teoría del monumento—, incluso del hábito salvaje de la vanguardia, a menudo suscitada por un extranjero devenido a la ciudad con cierto equipamiento cultural provinciano (R. Williams) que le induce a rupturas simplemente por la dificultad de insertarse en un lenguaje.

16 Pero el programa moderno de las dos naturalezas —la del constructo en el ambiente natural y la de los artefactos como parte de un neoambiente artificial pero ordenado en cierta consonancia de formas y sujetos— debe realizarse en el contexto de la maduración del capitalismo (como proceso trunco del programa de la Ilustración), lo cual le genera ese entusiasmo maquínico, ese interés por el control y la vigilancia, esa identificación entre proyecto urbano-arquitectónico y proyecto institucional, que son a la vez, los logros y las miserias del proyecto moderno. La ingeniería social del urbanismo corbusierano (Le Corbusier, *La ville verte*, boceto para el Plan de Buenos Aires, 1939; retoma una ilustración de *La ville radieuse*, 1935) o el manejo de los flujos de movimiento de la ciudad como cauces que deben tener canales y diques en el caso de Kahn (L. Kahn, ideas para el nuevo centro de Filadelfia, 1956-62, tareas realizadas por su autor como consejero de planeamiento del ayuntamiento) ejemplifican no sólo cierta continuidad de pensamiento

moderno ligado al mesianismo casi teocrático de dar orden formal a la vida social (respectivamente, las conexiones Ledoux-LC y Boullée-Kahn) sino el abarcamiento del proyecto de las dos naturalezas arriba mencionadas. Lo que cancela la posmodernidad es ese mesianismo, con sus victorias y derrotas.

## Ilusión del consumo, utopía de la producción

Hay dos niveles de utopía moderna en el corazón de sus aventuras proyectuales situadas en intentar articular ética socialista y estética racionalista: la voluntad de proyectar la conversión de la realidad en *mercado* y el aprovechamiento estético de las formas de la tecnología.

El primer tema es el objeto de las reflexiones acerca de la fundación de la modernidad en Benjamin: en su caracterización de París como capital del siglo XIX y en su planteo acerca de la *muerte del aura* (de la obra de arte) en la era de su reproducibilidad técnica. El fenómeno del nuevo consumo emergente de la disponibilidad de las mercancías generadas por la industria es, según WB, la nueva condición de la ciudad moderna, lo que implicará nuevos programas y nueva ciudadanía, por ejemplo, transfigurada por el *voyeurisme* perceptual del nuevo paisaje de la mercancía y sus contenedores: galerías y exposiciones (F. Le Play, Champ de Mars, pabellón de la expo Paris, 1867, fotografiada por Nadar desde su globo aerostático *Le néant*).

La segunda cuestión genera todo el tema moderno del *arte de los ingenieros* (tan sensible para Tony Garnier, Behrens, LC o

Gropius) y la realidad del acondicionamiento infraestructural de ciudades y territorios, cuyo efecto programático estético-político había suscitado movimientos tan disimiles como el futurismo de Marinetti, Boccioni y Sant'Elía o el constructivismo soviético de Tatlin, El Lisitzky y Leonidov, del cual Tchernikov fue el repositor sistemático de un repertorio de imaginerías disponibles para tal aprovechamiento estético (J. Tchernikov, *101 fantasías*, ilustración o fantasía número 38).

Ambas cuestiones –la presentación del universo del consumo y el aprovechamiento semántico-propagandístico de los artefactos y prestaciones tecnológicas–, despojadas de su disponibilidad respecto de planteos utópicos modernos, se convierten en dimensiones sustanciales de las estéticas y programáticas posmodernas: desde el nuevo campo de actuaciones de los *shoppings*, *show-rooms* (incluyendo desde luego, la pasión museística del fin de siglo), arquitecturas de *franquicias* (McDonald, Calvin Klein, Belgio, etc.), etc. hasta el uso retórico publicitario del *high tech* (de Johnson a Nouvel, ATT a Cartier). Si el moderno era un colonizador *naïf* del mercado, el posmoderno es un esclavo del *brand*.

### **Adaptaciones: posmodernidades centrales y orbitales**

La posmodernidad se presenta como *arte de capturas* no ya, con el *heroísmo* de *hacer ciudad* sino con la mera capacidad adaptativa de *aprovechar metrópoli*. Como manifestación de la circulación de imágenes suscitada como efecto de la globalización económica y cultural,

puede tener expresiones centrales (R.Koolhaas, Euralille: donde el proyecto es la forma del consenso entre actores o sujetos activos del contexto, sobre todo del mercado) u orbitales (R. Legorreta, Catedral de Managua: donde la arquitectura intenta crear *locus* dentro de una ciudad estallada). La clásica actitud moderna de generar ciudad mediante la disposición (objeto aislado ejemplarizante en un contexto anónimo, que debe ser entendido como un fondo) o la repetición serial (multiplicación celular que debería dar lugar a nuevos tejidos, desprovistos de la tradicional demarcación de espacio privado público y privado de las ciudades, sobre todo en lo relativo a expandir periféricamente la ciudad) de ejercicios de proyecto arquitectónico –que podrían derivar, como en la Carta de Atenas, a normativas urbanísticas– ya resulta imposible, entre otras cosas por la definitiva desorganización morfológica de la ciudad, en parte debida a los fracasos de la utopía moderna consistente en arquitecturizar la ciudad, en parte causada por la liberación creciente de las fuerzas de la especulación inmobiliaria respecto de aquellas normativas. La liberalización del mercado de las formas y bienes urbanos, canceladas las sujeciones normativas supuestamente neutralizadoras de los excesos de mercado y el concepto de espacio público como bien común o derecho a la ciudad, engendra un estatus de demanda de arquitectura, o bien enteramente disciplinada a las exigencias de tal deseo especulativo, o bien reducida a una paciente investigación de nichos de oportunidad o vacíos urbanos, no entrevistados por la miopía uniformizante de aquellas fuerzas especulativas. El arquitecto, en tal contexto, se reubica mal o bien, en la nueva división del trabajo de construir/rentabi-

lizar la ciudad (o los territorios metropolitanos de la economía deslocalizada o líquida), como un descubridor de intersticios, tanto topológicos como financieros.

### **La máquina perfecta o el uso/abuso (de la función a la fiesta)**

En el puente del tránsito de la modernidad a la posmodernidad puede haber destinos diferenciales de la proposición de forma (aquella tarea exclusiva del proyecto): o la forma como silenciosa agregación de ciudad nueva (periférica, industrial, productiva) o la forma como soporte para una reapropiación social (incluso imprevista).

La idea maquínica, hiperfuncional y ligada a una evocación de la arqueología de la institución resultó ser una de las modalidades de la crítica a la modernidad, ligada al tipologismo o neorracionalismo que, sobre todo en la veta rossiana, devino en un intento de restablecer una tendencia de arquitectura que, saltando el modernismo vanguardista y subjetivo, reconectara un presente analítico con un pasado canónico y ausente de veleidades individualistas (el iluminismo tratadista del XVIII).

Esa contención o silencio tiñó toda una vía posmoderna, culta y orientada a recuperar el valor cívico (burgués) de la arquitectura, en la tendencia milanesa y también en cultores como Ungers, Krier o incluso, el versátil Stirling (J. Stirling, Fábricas Siemens, 1970).

Esta conducta proyectual, demarcándose de una modernidad exhausta, combinó una estética ligada a expresar ideológicamente una

inversión de lo moderno (transparencia, abstracción, flexibilidad) con un reduccionismo de la complejidad proyectual ligado tanto a un silencio neoclásico y monumental cuanto a una voluntad de perfección maquínica que simplemente se acogía a los criterios de proyectación de las líneas de montaje industriales: la desobjetivización proyectual implicó una deshumanización del sujeto usuario de tales nuevos objetos.

En una postura también crítica del rigorismo funcionalista moderno, pero opuesta a las ingenierías maquínicas tardoindustriales, una alternativa proyectual fue dosificar la utilización de antiguas concepciones modernas (el monovolumen funcionalmente adaptativo a diversas utilizaciones sobre un plan libre) con un estímulo fenomenologista a tomar tales estructuras como soporte de eventos populares (L. Bo Bardi, Museo de Arte Moderno de San Pablo, 1957-68: en los apuntes de la arquitecta se consigna que la planta libre acogió hasta un circo...).

### **Relleno y hermenéutica**

La llegada al momento posmoderno despliega sus nuevas habilidades, en las formas del *infill* (o saturación/aprovechamiento de *terreno vacante*) o del trabajo *intertextual* (la infinita posibilidad de manipulación de [otros] textos). En rigor, éstas podrían ser, a la luz del desarrollo precedente, las dos esferas dominantes de la práctica proyectual posmoderna; la primera ligada a una adaptación a las oportunidades remanentes o inintersticiales del desarrollo urbano globalizado o tardo-capitalista (en el sentido de la crisis de inversión de

capital fijo, crisis de escasez de capitales que puntualiza la economía llamada *ecomarxista*; la segunda relacionada con una posible cancelación histórica del concepto mismo de proyecto, entendible como representación o mediación proactiva, que en todo caso, transcripto meramente a una dimensión lingüística o escritural, adquiere una autonomía textual, pero al precio de dejar de representar o modelar predictivamente una realidad futura.

El relleno –como saturación de vacíos– puede tener una moral positiva (recuperación de espacio neutral respecto de una posible rentabilidad mercantil inmobiliaria y/o de servicios urbanos) o negativa –respecto de la positividad utópica de la modernidad en tanto propendiente a generar espacio público–, si significa, como es frecuente, la saturación rentable de tales vacíos, o sea, la concepción de convertir idealmente el espacio metropolitano en una dimensión multidimensional de generación de rentas. Toda una gama significativa de proyectos posmodernos (el ya comentado caso de Euralille, Lynn, N&R, Van Berkel, Tschumi, etc.) giran alrededor de estas tareas de descubrimiento (de vacíos) + saturación o *infill* (B. Tschumi, *Bridge city*, Lausanne, 1988-97).

La conversión de la escritura arquitectónica en una (otra) práctica de textualización –que entonces, puede absorber en sí, las tareas de la traducción y/o intertextualización– si bien no es rigurosamente novedosa (recuérdese el *Danteum* de Terragni, de 1938), consagra la incorporación de la arquitectura dentro de la vertiente deconstructivista de la posmodernidad (o más certeramente, como apunta

Culler<sup>10</sup>, del posestructuralismo). Una reciente compilación de escritos de J. Derrida<sup>11</sup> acerca de la relación entre la deconstrucción –como ámbito que rearticula filosofía, escritura y crítica literaria– y la arquitectura, explica métodos y fines, intentando dejar ver una voluntad no necesariamente analítica o ajena a la materialización, pero que no logra desmentir un talante hermético, conducente a una mirada de la arquitectura desprovista de toda correlación con usos y actividades funcionales y a un concepto de proyecto desintegrado o del tipo palimpsesto (J. Derrida & P. Eisenman, *Choral works*, propuesta para el Parque de La Villette, París, 1985-89).

## De lo efímero

La aparente paradoja innata a la construcción de lo deconstruido conlleva varias consecuencias: armazón exógena del *factum* arquitectónico (suplemento, encofrado o soporte externo que garantiza o resuelve la tectónica, el poner en pie la cosa, tanto a nivel literal como metafórico), *work in progress* infinito, homología entre modelo y realidad (multiescalaridad y anulación del efecto de representación), espectáculo arquitectónico o narrativa *ad-hoc*.

En este tipo de registros teóricos y operativos, el proyecto –o lo que queda, de él, el residuo de una tradición reflexivo-representativa– puede exhibir su cualidad de soporte (de otras cuestiones extra-proyectuales), como el resultado de forma que es fruto de ciertas operaciones maquínicas (en las que el proyecto es infectado por una morfogénesis emanada de otro campo de pensamiento, como la teoría del caos de la

nueva física), la eliminación de las distancias entre continente y contenido o la suspensión de factores ligados a la *performance* funcional de la cosa, trocada ahora en fruición. Algunas obras deconstruccionistas, entendibles así como expresión cuasicanónicas de posmodernidad, se revelan como puro elemento de textualidad, en el sentido de pensarse, por una parte, como comentarios (proyectuales u operativos) de otros textos y consistir en sí, en una pieza o elemento comunicativo (P. Eisenman, Haus Immendorf, Dusseldorf, 1993: la casa del pintor Immendorf es, por una parte, un ámbito versátil que unifica habitación y trabajo, comercio y exposición y, por otra parte, su forma, resultante de la aplicación de una morfogénesis exógena –la de las ondas solitón–, se transforma en lienzo o pantalla serigrafada que comunica productos del artista-habitante).

La deriva propia de una deconstrucción vinculada a lo lingüístico –y en función de ello, a la traducción y el inter-texto– le sirvió a arquitectores como J. Hedjuk para bloquear definitivamente el carácter proactivo del instrumento proyectual: el pro-yecto ya no es un ver antes, una promesa o representación de una realidad ulterior, sino un fin en sí mismo, un texto tan in-útil como una poesía o una composición musical producido con palabras arquitectónicas. Los libros de piezas de arquitectura de Hedjuk (*Víctimas*<sup>12</sup>, *Mask of Medusa*, *Vladibostock*) son eso: libros. Y su efímera y gratuita materialización (*Theatre masque*, Buenos Aires, 1999) no reclama trascender aquella inutilidad fugaz, en formas virtuales, casi escenográficas, que aúnan enigmas de sentido y el silencio de la función negada.

---

## NOTAS

<sup>1</sup> Tomado de *La metrópoli vacía. Aurora y crepúsculo de la arquitectura en la ciudad moderna*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1990, pág. 92.

<sup>2</sup> Recordemos que G. Terragni ya en 1938, acometió una reescritura arquitectónica de un texto básico (*La divina comedia*) en su *proyecto-texto* llamado *Il Danteum*, obviamente medio siglo antes que la *invención* deconstructivista de la pareja Derrida-Eisenman. C/r: T. Schumacher, *Il Danteum di Terragni*, Editorial Officina, Roma, 1980.

<sup>3</sup> J. Salazar- M. Gausa, *Singular housing. El dominio privado*, Editorial Actar, Barcelona, 1999.

<sup>4</sup> E. Diller, *Bad press*, ensayo en revista *Zehar* 44, Donostia, 2000, pág. 20.

<sup>5</sup> R. Koolhaas, *El espacio basura. De la modernización y sus secuelas*, ensayo en *Arquitectura Viva* 74, Septiembre 2000, Madrid, pág. 25.

<sup>6</sup> H.R. Jauss, *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, Editorial Visor-La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995, en particular el estudio 10, *Italo Calvino: «Si una noche de invierno un viajero»*. Informe sobre una estética posmoderna, p. 223.

<sup>7</sup> A. Wellmer, *Arquitectura y territorio*, ensayo 10 de su antología *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1996, pág. 273.

<sup>8</sup> Véase la *batailleana* historia del arte moderno no racional (o dominado por paradigmas senso-ópticos) en R. Krauss, *El inconsciente óptico*, Editorial Tecnos, Madrid, 1997.

<sup>9</sup> Aunque incompleta, la muestra y su catálogo, *El teatro de los pintores en la Europa de las vanguardias*, Museo Nacional CARS, Madrid, 2000, es un buen intento de repertorizar estas relaciones.

<sup>10</sup> J. Culler, *Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo*, Editorial Cátedra, Madrid, 1984: se trata de una excelente introducción a las prácticas filosóficas y críticas deconstructivistas.

<sup>11</sup> J. Derrida, *No escribo sin luz artificial*, antología de entrevistas, Ediciones Cuatro, Valladolid, 1999. Los tres textos que se refieren a la arquitectura como posible dimensión de prácticas deconstructivistas constan en la parte IV, *Las artes del espacio*, pág. 133 en adelante. El reportaje en el cuál Derrida comenta su *Choral works* es el número 12, *Cambios de escala*, pág. 141.

<sup>12</sup> Véase como referencia, J. Hedjuk, *Víctimas*, edición a cargo de J. M. Torres Nadal, Editorial Yerba, Murcia, 1993.