

## REFLEXIONES SOBRE LA POSMODERNIDAD: EL EJEMPLO DE LA ARQUITECTURA

Renato Ortíz

El lector que tuviera la paciencia de pasear por la bibliografía sobre el tema podrá constatar que el debate acerca de la modernidad es bastante confuso. El propio término «pos» es ambiguo y da margen a dudas, sugiere una ruptura radical entre un «antes» y un «después», la modernidad percibida como algo perteneciente al pasado. Existe también una polarización política en torno de posiciones que en principio se caracterizarían como «progresistas» o «conservadoras», lo que añade un elemento más de complicación a la discusión. En el caso de América Latina, aún nos preguntamos si realmente tal controversia tendría sentido. ¿No se tratará de otra «moda» intelectual? ¿Cómo hablar de posmodernidad si no conocemos plenamente la propia modernidad? En Brasil el debate viene siendo trabajado más en los medios que en los medios intelectuales, lo que embarulla más las cosas.

Mi punto de vista es que deberíamos tomarlo seriamente. Lo que interesa es comprender cómo la posmodernidad es una de las expresiones (y yo insistiré en que se trata de una entre otras) de un reacomodo de los procesos sociales y societarios «pos» industriales. Evidentemente no tengo la intención en este artículo, de discutir si esta condición «posmoderna» es fruto de una tercera etapa del capitalismo como piensa Frederic Jameson, o se adecúa más a las transformaciones de un capitalismo flexible que se inicia en los años 70, como propone David Harvey (1). Pero retomo de esos autores un argumento que me parece fundamental. Los cambios por los que pasan las sociedades industrializadas en este momento son reales, y se extienden no solamente a los países centrales, ellos abarcan el sistema internacional como un todo. Esta modernidad-mundo, para utilizar una expresión de Jean Chesnaux, es distinta de las modernidades del siglo XIX y de inicios del XX, lo que significa que las relaciones entre el hombre y el mundo y entre los hombres entre sí se encuentran en proceso de mutación. Probablemente el contratiempo de la discusión refleja este momento de transición que conocemos. Mi interés por la cultura, particularmente por la arquitectura, es en este sentido estratégico. El arte encierra no sólo disponibilidades estéticas sino también un aspecto cognoscitivo que traduce de manera ideal las relaciones sociales. Ella puede ser aprendida como un síntoma de las transformaciones más amplias que envuelven la sociedad. No es casual que la polémica sobre la posmodernidad se haya iniciado justamente en su ámbito (2). La sensibilidad artística traducía, ya desde los años 60, las inquietudes en relación a las irregularidades aún imperceptibles en el plano macro de la sociedad.

### LA ARQUITECTURA POSMODERNA

Charles Jenks tiene una opinión precisa sobre la muerte de la arquitectura moderna: el fallecimiento habría ocurrido en Saint Louis, Missouri, el día 15 de julio de 1972 a las 3:32 de la tarde. En ese instante el conjunto habitacional Pruitt-Igoe, símbolo de la aplicación de los principios modernistas a la construcción de masa se fue abajo. Una carga de dinamita destruyó el sueño de una arquitectura volcada al desarrollo y al progreso social. El evento escogido por Jenks es significativo. El edificio en cuestión representaba en verdad un espacio construido a partir del ideario modernista, procurando reproducir en su interior un sistema de «calles en el aire», compuesto por corredores anónimos, y piezas que favorecerían la completa ausencia de privacidad. En cierta forma podríamos decir que la racionalidad de la calle había penetrado el interior de las vidas privadas. Es contra esta racionalidad que la arquitectura insurge pues el movimiento moderno, «como la escuela racional, la salud racional, el diseño racional de los términos femeninos, tienen el defecto de una época que se reinventa totalmente en términos racionales» (3). La crítica incide por tanto sobre la irracionalidad de la modernización del mundo en que vivimos. La senda unilinear del progreso no trae necesariamente la realización del hombre, pero sí la uniformización de las costumbres y de los estilos. Por eso Jenks dirá que la arquitectura moderna es univalente, utilizando pocos recursos materiales y abusando de la geometría del ángulo recto. «Característicamente este estilo reducido era justificado como racional y universal; la caja de metal y vidrio se volvió la forma más simple usada en la arquitectura, y significa en todos los lugares del mundo edificio de oficinas» (4). La estandarización del «estilo internacional» representaría así una adecuación de las formas arquitectónicas al industrialismo de las sociedades de masa, poseyendo la arquitectura una dimensión integradora del hombre a una sociedad deshumanizada. Los posmodernos rechazan el compromiso que el modernismo tenía con el desarrollo social; en términos estéticos esto implica recusar el primado de la universalización de las formas en detrimento de sus contextos. Ante la estandarización de la sociedad industrial ellos valorizan las diferencias. Contrariamente a la idea de la casa como «máquina de morar» se imagina (sin conseguirlo, evidentemente) integrar al hombre en las residencias y en los centros de trabajo. Las primeras ideas de Robert Venturi pretendían combatir la monotonía de esta arquitectura univalente buscando revalorizar la complejidad de los múltiples contextos sociales (5).

La contraposición de lo universal con lo local lleva a los posmodernos a rehabilitar los trazos de la historia. La preocupación de Aldo Rossi por la memoria colectiva ilustra bien este aspecto (6). Retomando las tesis de Halbwachs él considera a la ciudad como una memoria de los pueblos, ligando los hechos a los lugares. La historia estaría así incrustada en la materialidad de los monumentos, de las calles, de los edificios pertenecientes a la comunidad; la arquitectura se enraizaría en el medio ambiente circundante. Por eso el gesto inicial de fundación del movimiento posmoderno en la Bienal de Venecia (1980) apela directamente a la historia. La «Strada Novissima» tiene como subtítulo «La presencia del pasado». En el documento de su presentación al público leemos en grandes letras: «es de nuevo posible aprender con la tradición y vincular nuestro trabajo a la finura y la belleza del pasado». El argumento contrasta con el del modernismo que en nombre de un futuro a ser construido hacía tabula rasa de todo lo que era anterior. La arquitectura moderna, en su lucha para imponerse como legítima decreta el fin del arte y de los contornos tradicionales y sobre las cenizas del pasado, inaugura algo radical. El análisis funcionalista elimina pues la gramática de las arquitecturas locales y deposita su esperanza en la utilización de los nuevos materiales tecnológicos. En nombre del futuro el pasado es recalado. Por eso Paolo Portoghesi afirma que la arquitectura posmoderna se basa en el «reconocimiento de validez parcial y relativa de todos los sistemas convencionales, donde se acepte que pertenecemos a una red policéntrica de experiencias, todas con derecho a ser oídas» (7).

Sin embargo, la propuesta planteada no es un mero ejercicio estético. Ella se fundamenta en una visión del mundo, en una filosofía que interpreta e integra las transformaciones de las sociedades industrializadas. Lyotard es reconocido como el primer gran filósofo de la posmodernidad porque formula una «teoría de la diferencia» que adquiere un valor explicativo para un grupo de artistas que pretende la legitimación ideológica de su propio movimiento. Dentro de este contexto la discusión adquiere una coloración política. La crítica de Portoghesi es clara: el movimiento modernista «fue una tentativa de construir, de manera lineal, una relación entre arquitectura y progreso, de modo que sería posible distinguir, en todos los tiempos entre el bien y el mal, decretándose anexiones y expulsiones como en un partido político» (8). El modernismo se revelaría así como un esfuerzo «totalitario» para imponer una verdad única. El prescribía un programa inflexible de las formas, y de las vivencias, el progreso y el desarrollo identificados con la felicidad humana. El eclecticismo posmoderno tiene por finalidad rebelarse contra este estado de cosas. Es una respuesta a la «tiranía de lo nuevo» a cualquier costo, una valorización del pluralismo de la vida ante la coerción de las ideologías. Lo posmoderno sería una forma de imaginación democrática.

Esta filosofía de vida no se reduce sin embargo a una perspectiva política. Los artistas tratan de vincularla a la propia «condición posmoderna», a la realidad de las sociedades. Para ellos los cambios de orden mundial en los últimos años no sólo favorecen como exigen modificaciones profundas en la esfera de la conciencia. Los modernistas no perciben que el mundo actual difiere de aquel inaugurado por la revolución industrial predominio de las fábricas, de la producción centralizada, de una cultura de masa. La revolución informática se vuelve ahora el centro de la organización del sistema productivo, posibilitando que una red mundial de información coloque los usuarios en red. Ocurre por lo tanto un movimiento de descentralización de la

producción, del consumo, del poder y de las relaciones sociales (idea asociada a la existencia de un capitalismo desorganizado). La autoridad centralizada cede lugar al pluralismo descentralizado. Si antes la cultura de masas estandarizaba sus productos para llegar indiscriminadamente a todos hoy ella se encontraría en otra fase: la de la segmentación de la producción. Los individuos tendrían ahora la oportunidad de realizar sus individualidades en el interior de esos mercados diversificados. Por eso Jenks dirá: «con la aldea global y la revitalización de tantos neo-estilos competitivos, la reivindicación de cada mirada se convierte cada vez más en fe en aquello que desearía que fuera verdad. Llegamos a un punto paradójico con la quiebra del consenso, con el fin de los estilos nacionales o de la ideología modernista, donde cualquier estilo puede, y es, revivido. Variedad de humor y conveniencia de elección son valores nuevos que sustituyen la ortodoxia del estilo y le da consistencia» (9). El panorama monolítico del «international style» adecuado a una etapa histórica determinada, se sustituye por una pléyade de estilos, una configuración de la diversidad vigente. En este sentido, el modernismo no es sólo una visión enriquecida del mundo, él es obsoleto: el posmodernismo pretende superarlo en la medida en que se coloca como «más moderno», esto es, más integrado a los nuevos tiempos.

Hasta el momento me he limitado a una breve presentación de las propuestas y del ideario posmoderno. La pregunta que se impone ahora es cómo reaccionar ante ellas. Una alternativa sería aceptarlas, haciendo coro con un cierto neoliberalismo de los estilos. Esta no es mi intención. Otro camino es el indicado por Habermas, que al refutar los términos del debate preserva el proyecto de una modernidad incompleta. Los posmodernos serían así los portavoces de una pseudovanguardia, de una estética inconsecuente. De ahí la recuperación de las ideas de Frank Lloyd Wright, Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier (10). La opción es problemática, toda vez que incentiva un cierto conformismo modernista, olvidando revelar que la utopía moderna se encuentra, desde su nacimiento, vinculada a la instrumentalidad de las sociedades capitalistas.

No creo que sea satisfactorio contraponer modernidad con posmodernidad, como si estuviésemos ante la necesidad de una elección impostergable. Sería en todo caso, traducir una polarización política al plano del pensamiento y de la crítica. Por eso quiero afirmar que el movimiento posmoderno es una expresión y un ajuste a los tiempos actuales. En tanto expresión él apunta a un conjunto de cuestiones relevantes para la comprensión del mundo contemporáneo. Como ajuste él integra acriticamente, sin contradicciones, los impasses de las sociedades industrializadas. Se puede hacer un paralelo con los precursores de la arquitectura moderna. El racionalismo y el funcionalismo tenían que romper con los estilos pasados, el gótico y el clásico, si querían crear un lenguaje nuevo. Al cuestionarlas formas y los materiales usados hasta entonces, ellos pretendían inventar otra estética. No obstante, este proceso de creación y de ruptura encubre otro, el de la adecuación del arte a la modernización de la sociedad. Tony Garnier puede ser considerado como uno de los primeros urbanistas realmente modernos, pero esto no nos debe hacer olvidar que su proyecto de ciudad industrial se fundamentaba en el principio funcional de la racionalidad capitalista. Ocurre algo semejante con el posmodernismo. El es crítico con el pasado de la modernidad, pero conformista con los desafíos del presente.

## LA AMBIGÜEDAD POSMODERNA

Una afirmación que se hizo corriente en la literatura sobre el asunto es que el arte y la cultura popular constituirían hoy un mismo dominio. Los posmodernos saludan este acontecimiento en nombre del fin del «elitismo», motivo de regocijo ante la democratización de la cultura. Un ejemplo es el esfuerzo de Robert Venturi en recuperar los aspectos kitsch de Las Vegas, integrando las formas de una arquitectura «banal», «ordinaria», a los cánones académicos (11). Los críticos comparten el mismo punto de vista aunque inviertan la polaridad del juicio de valor. La posmodernidad sería una negación de la autonomía institucional del arte, un proceso de indiferenciación en el interior del cual «cualquier cosa es arte, la innovación ya no es más posible» (12). Una visión radical y contundente es la defendida por Baudrillard, cuando él se refiere a la emergencia de una trans-estética (13). En el mundo de indiferencia en que vivimos, el arte conservaría apenas su función antropológica de ritual, perdiendo toda y cualquier especificidad. Estaríamos pues de vuelta al estadio de los pueblos primitivos, la solidaridad mítica impidiendo cualquier afirmación de individualidad artística.

Más pregunto: ¿las cosas pasarían así no más? Evidentemente es necesario reconocer que la oposición excluyente entre arte y cultura (popular o de mercado) que existía al final del siglo XIX no tiene más razón de ser. Como ya había observado Walter Benjamin, el estatuto del arte, en edad de su reproductibilidad técnica es otro. Las innovaciones surrealistas se encuentran hoy incorporadas a la técnica de la publicidad, y el arte pop integra un conjunto de elementos y de recursos oriundos de la industria cultural. No hay duda, ocurre una aproximación, una interpenetración de fronteras ¿pero indicaría eso una superposición de los espacios? Retomo una observación de Peter Burger para encaminar mi reflexión; él dice respecto a las latas de sopa Campbell pintadas por Andy Warhol que todos sabemos son idénticas a las de marca Campbell: «tenemos ahí una mera duplicación con todos los derechos a ser original. El sujeto canceló sus habilidades de expresarse en una obra de arte. Pero es justamente a través de este gesto de auto-supresión que él gana el aura que de lejos supera el brillo de un ego artístico que vive de este poder. En el centro de la institución del arte permanece un sujeto que prueba ser mucho más resistente que el anuncio de su propia muerte» (14).

Pienso que podríamos decir lo mismo de la arquitectura. Para lanzarse como movimiento artístico los posmodernos escogen con criterio el escenario de su inconformismo: la Bienal de Venecia. Es en el interior del locus consagrado por la tradición que ellos insertan su rebeldía. No hay pues marcas de ruptura, sino de continuidad con la «institución arte»; si utilizáramos un concepto elaborado por Burger, diríamos que el posmodernismo no constituye en rigor una «vanguardia» (15). El preserva en el seno de la institución las fronteras del mundo del arte. Creo que es en esta línea de argumentación que podemos interpretar las tentativas que se hacen para rescatar la idea de una semiología de las formas. La crítica al modernismo ve claramente el exceso de su funcionalidad, esto es, en términos estéticos, los límites impuestos por la adecuación de la forma a la función. Paolo Portoghesi es explícito a ese respecto cuando compara la arquitectura a las otras artes: para él la conquista de la forma «lleva a la arquitectura a un área de libertad lingüística que otras disciplinas artísticas ya habían conquistado o que nunca perdieron completamente» (16). La antigua discusión sobre la autonomía del arte es reactivada, los arquitectos aparentemente se niegan a someter sus experiencias a las exigencias ajenas, a aquellas definidas por el universo artístico. De ahí la afirmación recurrente que el posmodernismo no es sólo función sino escenario, ficción, en fin, un territorio que de alguna manera escaparía a la coerción de las demandas externas. El énfasis en la idea de una «arquitectura simbólica» tiene en buena medida la intención de superar la contradicción entre arte y utilidad (17). Las formas presentes y pasadas son percibidas como un léxico del cual el arquitecto se apropiaría para satisfacer un imperativo de orden estético. Bajo este ángulo la semiología surge como una ciencia privilegiada, ella liberaría al lenguaje de las formas de su instrumentalidad práctica. Pienso que así mismo la crítica de uso político de la arquitectura que los posmodernos hacen al modernismo puede ser comprendida dentro de esta óptica. Como la literatura en el siglo XIX, ellos buscan por un terreno autóctono una autonomía en relación a las presiones ideológicas. El principio de «el arte por el arte» encontraría así en el campo de la arquitectura, una manifestación tardía de su concretización.

La definición que Jenks da del posmodernismo es esclarecedora. Ello considera como «la combinación de técnicas modernas con alguna cosa más (usualmente edificios tradicionales) a fin de que la arquitectura se comunice con el público y con una minoría interesada, usualmente otros arquitectos». Subrayo sin embargo uno de los dos polos de la definición para llamar la atención de cómo la individualidad posmoderna es definida en el interior del campo (uso el concepto de Bourdieu) de la arquitectura. En cuanto proposición ella adquiere sentido cuando es contrapuesta al modernismo e interactuando con otras alternativas existentes. El universo de la arquitectura es complejo, y viene marcado por la manifestación de diversas tendencias. Se sigue de ahí la necesidad de determinar una estrategia de distinción en relación a una posible confusión de papeles. Los posmodernos quieren diferenciarse de sus concurrentes, del «último modernismo», del «modernismo cismático», y del «regionalismo crítico»; por eso ellos reivindican una modalidad estética que

los caracterice de manera inequívoca. En el embate concurrencial que los envuelve ellos ciertamente no dejaron de hacer uso de las instancias de consagración reglamentadas por la historia de su disciplina: las exposiciones y las revistas de arquitectura. Ante las múltiples inclinaciones artísticas que cohabitan en este campo de tensiones afirmar que el arte y la cultura popular serían dominios indiferenciados es arriesgarse demasiado. La declaración de Denise Scott Brown ilustra bien este punto. Su análisis de la relación entre cultura erudita y cultura popular es sintomática. «El interés por la cultura popular proviene del hecho que ella es capaz de influenciar y vivificar a la alta cultura. Estoy seguro que existe una relación entre ellas. Si quisiéramos lograr una especie de arquitectura diferente de la arquitectura de renovación urbana, que creemos no es pertinente, es preciso aceptar esta arquitectura en el nivel en que las decisiones son tomadas. Considerar la cultura popular e interpretarla a la luz de la alta cultura es el único medio de transformar la actitud de las personas que califican los concursos y de aquellas que encomiendan los contratos a los arquitectos» (18). Detrás del discurso comercial, interesado, se reafirma la autonomía de la esfera del arte; lo que se propone es una aproximación, pero no una coincidencia de los espacios. El kitsch resemantizado no significa indiferencia, sino elemento de distinción en el interior de un universo que anteriormente lo rechazaba.

Sin embargo, la separación entre estética y función es ilusoria. Podríamos recordar aquí el argumento de Hegel mostrando que la arquitectura encuentra límites precisos en la densidad material que la predetermina (se trata para él de la más pobre de las artes) (19). Pero creo que eso no es necesario. Los arquitectos saben que no hay una distancia radical entre proyecto y realización. Las obras desempeñan un papel definido por la demanda externa. La función es constituida socialmente, independientemente de la voluntad estética; es en el interior de esas exigencias que el arquitecto ejerce, o no, su creatividad. Por eso las puertas para la funcionalidad no pueden ser enteramente cerradas; hábilmente los posmodernos irán recuperándolas cuando hablan de una arquitectura «comunicativa» -el segundo elemento de la definición de Jenks arriba mencionada. Lo posmoderno se presenta así como una doble codificación» tiene un pie en la cultura «elitista» y otro en la cultura «popular». Su lenguaje compone una estrategia de comunicación en relación al público más amplio. Evidentemente, esta ambigüedad no es vista como contradicción, sino como virtud, pero creo que es en este momento que los problemas se inician. La definición propuesta por Paolo Portoghesi es interesante: «El posmodernismo en arquitectura puede ser leído como la reemergencia de arquetipos, o como la reintegración de convenciones arquitectónicas: por lo tanto, como premisa para la creación de una arquitectura comunicativa, una arquitectura de la imagen para una civilización de la imagen» (20). Acríticamente la inclinación artística debe adaptarse al espíritu de una sociedad publicitaria. En este punto Habermas tiene razón, para expresarse, la grafía de los símbolos escoge un campo distinto del lenguaje formal. La autonomía laboriosamente esculpida en la crítica al modernismo cede lugar al acomodamiento oportuno.

## ¿DIFERENCIAS O DISTINCIONES?

Pienso que un punto fuerte de la postura posmodernista es el énfasis dado a la noción de diferencia. Podríamos imaginar que ella corresponde sólo a una táctica ideológica, a un ocultamiento de la realidad. Esto sería una respuesta cómoda, pero infelizmente poco convincente; la problemática en cuestión no se reduce a la falsa conciencia. Por eso toda una corriente norteamericana irá a asociarla a los movimientos de minoría: por ejemplo el feminismo, que encuentra junto a los cuestionamientos posmodernos un impulso positivo, una valorización del discurso del otro (21). Ihab Hassan dirá que esta «obsesión epistemológica por los fragmentos, por las fracturas, corresponde a un compromiso ideológico con las minorías en el plano político, sexual y lingüístico. Pensar bien, sentir bien, de acuerdo con este episteme del unmaking es rechazar la tiranía de las totalidades, la totalización en cualquier empresa humana es potencialmente totalitaria» (22). La parte no debe someterse al todo. El argumento recuerda a Adorno, cuando denunciaba radicalmente los mecanismos totalitarios de la sociedad industrial en su ansia por reducir a los individuos a la lógica del imperativo iluminista.

No obstante, ¿será suficiente el enunciado de las diferencias? El mundo tal como lo imaginan los posmodernos es realmente plural, democrático? Los individuos poseen de hecho un poder sobre «los mensajes que los atraviesan», como idealiza Lyotard en su «Condición Posmoderna» (23). El propio Lyotard comienza a dudar de eso en sus escritos posteriores. En una autocrítica a sus posiciones anteriores él dirá: «que la diferencia esté destinada a hacer sentido en cuanto oposición dentro del sistema, para hablar como estructuralista, es una cosa, otra es que ella sea prometida al sistema por venir» (24). Aquí se introduce una nueva línea de argumentación. La existencia en sí de las diferencias dice poco, ellas sólo adquieren sentido cuando son articuladas al sistema que las envuelve. Es preciso calificar el proceso de diferenciación, sumergirlo en las situaciones concretas de la historia. El raciocinio posmoderno pretendía pasar una visión idílica del mundo haciéndonos creer que la mera afirmación de las partes en contraposición al todo era sinónimo de democracia. Ciertamente, no podemos dejar de reconocer las especificidades, pero debemos añadir que ellas se manifiestan en un espacio permeado por conflictos y jerarquías. Esto nos permite reubicar la cuestión de la hegemonía como capacidad de organizar jerárquicamente las diferencias. No hay contradicción en afamarse simultáneamente la parte y el todo. Como observa Frederic Jameson, «un sistema que constitutivamente produce diferencias sigue siendo un sistema»: este es el argumento central de las tesis de Luhmann (25). A mi entender, hay un equívoco en relación a la polémica sobre «el fin de los grandes relatos» como lo colocaba Lyotard en sus tesis anteriores. Primero, en rigor, este tipo de asertos no es una novedad para el debate, la temática del «fin de las ideologías» ya había sido trabajada por autores como Daniel Bell y Marcuse. Segundo, aún si aceptásemos este punto de vista, de él no se desprende la positividad de las diferencias, la conquista de lo individual como antagónico de lo general. La noción de sistema integra a la crítica diferencialista, neutralizándola. Un sistema para funcionar no necesita de ningún gran relato, él es un gran relato. Como apuntaba Marcuse, la ideología en las sociedades posindustriales no corresponde más a la «visión del mundo», a una «falsa conciencia», a una «Weltanschauung», ella es praxis, y se incorpora a la materialidad de los objetos y de la vida. Performance, racionalidad, funcionalidad, no son valores sino mecanismos que prescriben los desarrollos del sistema.

Cuando los posmodernos valorizan las señales antropológicas de cada grupo societario, tratando de descifrar sus estéticas particulares, es importante indagar: ¿cuál es el significado de eso? La recuperación que Venturi hace del «mal gusto» de la clase media americana no es ingenua. Como señala David Harvey, su táctica es explorar, de manera populista, una potencialidad del mercado. A una clase media protegida por espacios cerrados, shopping-centers, plazas, barrios de vivienda, corresponde un gusto que es neutro. A través de su manifestación esta misma clase media se diferencia legítimamente de una estética y de un espacio característico de las clases subalternas. Ella aspira todavía, por medio de la crítica al elitismo, a participar en el locus consagrado de la estética académica. La diferencia se vuelve distinción, en el sentido que Bourdieu atribuye al concepto. El capital cultural de la clase permite de esta forma establecer una jerarquización de gustos y de disponibilidades.

En verdad, bajo este ángulo, las arquitecturas moderna y posmoderna se tocan. Desde el punto de vista social no hay ningún contraste entre un predio de Mies van der Rohe para la Seagram (N. York, 1985) y otro de Philip Johnson y John Burgee para la AT&T (N. York, 1982). Ambos simbolizan el poder de las grandes firmas empresariales. Ellos distinguen en el enmarañado del paisaje urbano, la superioridad de aquellos que detentan las posiciones dominantes en una sociedad. Una única diferencia, tal vez. Los posmodernos, como pretenden estar más afinados con los tiempos históricos, tienen más oportunidad de apropiarse de este rentable mercado de construcciones, presentando a los clientes una novedad en el abanico de diferencias. En la médula de una sociedad que gira a través de la efemeridad de las cosas, ellos se revisten de una actualidad, de un valor «in» que expulsa la obsolescencia «out» de las concepciones anteriores.

Pero las diferencias no significan únicamente desigualdades entre clases y grupos en el interior de una sociedad determinada. La propuesta posmoderna ignora que la modernidad-mundo es construida también de forma jerárquica. Evidentemente, el sistema mundial preserva la unicidad diferencial de las naciones, pero integrándolas a un conjunto que posee reglas y mecanismos propios. Lo local no es mera expresión de su particularidad, se encuentra conectado a una red asimétrica de fuerzas que lo atraviesan y lo someten. La revolución informática y comunicacional que los posmodernos invocan como

sustrato material para sus perspectivas está lejos de expresar algún tipo de ideal democrático. La idea de «aldea global»; es en este sentido imprecisa, ella sugiere que el mundo es una «comunidad» exenta de contradicciones. La transnacionalización de la cultura camina en otra dirección, el desnivelamiento de las naciones implica la presencia de contenidos y de formas hegemónicos. Ciertamente, las unidades de este sistema mundial entran ahora en contacto más intensa y rápidamente que antes, sin embargo, el acto comunicativo es predeterminado por las posiciones que los elementos ocupan en el interior de la malla que los trasciende. Algunos arquitectos del «Tercer Mundo» comienzan a comprender este hecho y tratan de apartarse de las idealizaciones optimistas. Es el caso del regionalismo crítico en América Latina. Sin abandonar la idea de una civilización universal, sus defensores buscan retraducir la arquitectura de acuerdo con el lenguaje y las particularidades locales. Ellos tienen no obstante conciencia que el campo internacional viene demarcado de manera inequívoca. Por eso Antonio Toca propone como proyecto «la necesidad de luchar por una arquitectura específica y particular que se inspira en el conflicto global entre una cultura hegemónica (que tiende a constituirse como única) y las culturas específicas de cada región» (26). La pretendida neutralidad de las tendencias internacionales es cuestionada a nivel del diseño arquitectónico.

## MEMORIA: ESPACIO Y TIEMPO

El modernismo en arquitectura veía el pasado bajo el signo de la suspensión. A fuerza de buscar la expresividad de los nuevos materiales prohibía la imaginación, abierta sólo a un futuro no siempre promisorio. Heredero de la modernidad, él se construía y se rehacía incesantemente acelerando, muchas veces en vacío, en dirección de su propia superación. Al recuperar la tradición los posmodernos reenvisten de sentido formas que ante la prominencia y la vehemencia del ángulo recto habían sido relegados a un segundo plano. Pirámides, columnas griegas, frontispicios neoclásicos, adquieren así derecho de ciudadanía en las sociedades industrializadas. Pero queda la duda ¿cuál es el significado de esta recuperación? ¿Se trata de la valorización de una memoria colectiva como se pretende?

Cuando Halbwachs acuña el concepto de memoria colectiva el trata de mostrar que los recuerdos se encuentran íntimamente ligados a las existencias de los grupos particulares. El acto mnemónico requiere de la distribución y participación de aquellos que solidariamente se comunican unos con otros. El recuerdo es posible porque los grupos existen, el olvido resulta de su desmembramiento. Pero para ser vivenciada la memoria necesita de una referencia territorial; ella se actualiza en el seno de un espacio común, confiriendo peso a los recuerdos. Una iglesia no es simplemente un local de reunión de los fieles. Su lugar y su forma la distinguen de otros establecimientos vecinos: en su interior el espacio se subdivide, separando la celebración de los rituales de asistencia, ruptura que refuerza el antagonismo entre lo sagrado y lo profano. Para cristalizarse la memoria católica escoge el espacio construido y delimitado por la tradición. Lo mismo sucede con la ciudad. Sus piedras son parte de los eventos vividos por las diversas agrupaciones que la constituyen. Las calles, los monumentos, los edificios, materializan la narrativa de los recuerdos. La memoria colectiva arraiga a los individuos no sólo los circunda; en tanto tradición, ella les asegura una estabilidad. El pasado es preservado en nichos, impidiendo que una historia larguísima se pierda en las brumas del tiempo.

A primera vista, la tentativa posmoderna se articula a una recuperación de la memoria local. Retomar la tradición, recusar el universalismo iluminista (en el sentido de Adorno) ¿no es justamente realzar la presencia de las particularidades? Inclínándose sobre la cuestión, mirando de cerca, afloran las contradicciones. El eclecticismo posmoderno presupone un tipo de raciocinio que lo aparta del tradicionalismo. Los propios artistas se encargan de aclarar los eventuales malentendidos. «El pasado cuya presencia reclamamos no es una edad de oro a ser recuperada. No es la Grecia como infancia del mundo, de la cual hablaba Marx, atribuyéndole universalidad, permanencia y ejemplaridad en ciertos aspectos de la tradición europea. La presencia del pasado que puede contribuir a hacemos los hijos de nuestro tiempo es, en nuestro campo, el pasado del mundo. Es el sistema global de las experiencias conectadas y conectables por la sociedad» (27). No se trata pues de una visión nostálgica. Lo clásico no es recuperado en cuanto tal, sino en cuanto forma producida en algún tiempo y lugar. Sin embargo, decir que el pasado es un sistema significa atribuirle intemporalidad. Retirados del contexto original, una cornisa egipcia, un panteón al aire libre, pueden cohabitar al lado de arcos clásicos o góticos. La memoria de la cual hablan los posmodernos es estructural, y se compone de invariantes. Pirámides, catedrales góticas, chozas, columnas (helénicas o jónicas), formas abovedadas, techo japonés, etc. son elementos de un conjunto lógico-atemporal. El constituiría, por así decir, el legado de la humanidad, englobando cuantitativamente todas las formas conocidas hasta hoy. El presente se alinea con el pasado, las arquitecturas nacionales se articulan en el interior de este mega-conjunto, dominio de todas las formas. Resta al arquitecto relacionarse eclécticamente con esta disponibilidad estética casi infinita; según sus necesidades, él escogerá los términos adecuados para componer su proyecto particular. De la misma forma que el bricoleur, él opera selectivamente para responder a cada problema que enfrenta en la práctica. Ocurre no obstante, una diferencia determinante entre esta memoria posmoderna y aquella a la cual se refería Halbwachs. El espacio, figura central en la definición de la memoria colectiva, se desvanece. Se desterritorializa. Las formas constitutivas de esta memoria cibernética son elementos vacíos sin ninguna densidad particular. Una pirámide nada tiene que ver con la vida de los pueblos egipcios; un templo griego es algo distante de su época. El mismo principio vale para el presente. Una forma asiática, para integrar el universo blanco de la semiología posmoderna, debe ser depurada de su peso cultural. La historia, que había sido el soporte de la crítica en relación al modernismo se desvanece en el formalismo. El espacio reivindicado por los posmodernos nada tiene de local, yo diría inclusive, de universal, es simplemente un trazo adaptable a sus diferentes usos (28). Bajo este aspecto, creo que los arquitectos posmodernos expresan un proceso de desterritorialización más amplio que envuelve a las sociedades como un todo. La manifestación de un world system, de una cultura mundial, implica el desarraigo de las formas y de los hombres. El espacio que surgía también como una frontera de resistencia a la movilidad total, definiendo a los individuos en relación al suelo, a sus ciudades, a sus países, se transustancia en elemento abstracto, pudiendo ser manipulado por una conciencia sin ningún arraigo cultural. El movimiento de circulación que la modernidad contenía en sí misma es llevado por la posmodernidad al paroxismo. En un mundo que se internacionaliza lo local sólo consigue expresar el anonimato del espacio, su vacío formal.

Sin embargo, este movimiento de desparticularización no es limitado, incide sobre la noción de tiempo. Podemos aprehender este punto retomando la aproximación que hicimos entre eclecticismo y bricolage, agregando ahora otro elemento, el sincretismo. Desde el punto de vista de la lógica combinatoria utilizada en esos procesos, la analogía me parece pertinente (se dice comúnmente que el pensamiento posmoderno es sincrético). Pero fuera de este aspecto las diferencias son considerables. El sincretismo presupone la presencia de una memoria colectiva, de un mito compartido por un grupo de personas. Es un bricolage que resulta del contacto de dos tradiciones. Todavía existe una tradición dominante, que escoge y ordena los elementos de una tradición subdominante. Un ejemplo es el sincretismo de Iansa con Santa Bárbara, en el cuadro de la cultura afro-brasileña (29). Existe en este caso una doble operación: el sistema de partida comanda la elección después ordena, en su interior, el elemento elegido. Iansa no puede ser comparada a cualquier santo católico. Se impone una limitación: la elección debe recaer sobre una santa. Por otro lado, ella tiene que privilegiar una divinidad que presente aunque de manera bastante vaga, los atributos del orixá de la tempestad. Ahora sabemos que en la hagiografía católica Santa Bárbara fue condenada a muerte en la época de la persecución de los católicos por los romanos. Su propio padre fue quien la ejecutó, pero inmediatamente después fue sorprendido por una tempestad y murió alcanzado por un rayo. Así, la tradición dominante (la memoria colectiva africana) selecciona entre todas las santas posibles aquella que mejor corresponde a Iansa. No obstante, no se debe pensar que Santa Bárbara sea Iansa, pues no todas sus características son pertinentes al conjunto que la escogió. Santa Bárbara sólo es Iansa en la medida en que es una santa católica cuya historia encierra trazos de lluvia, trueno y rayo. El sincretismo se fundamenta sobre una tradición que preserva su coherencia: dicho en lenguaje lógico formal, el conjunto memoria colectiva aumenta en extensión al integrar elementos que le eran extraños, pero su pertinencia sigue siendo la misma.

El cuadro es otro con los posmodernos. En ausencia de una memoria dominante, la elección ecléctica se hace orientada únicamente al pragmatismo que

la exige. No hay regla posible para sincretizar los trazos en el conjunto de las formas disponibles. Cada operación es singular y termina en su particularidad. La diferencia se torna fragmentación (30). De ahí un nuevo tipo de relación con el tiempo. Como no hay relación entre las secuencias de elección, cada acto ecléctico se agota en el momento de la selección. La posmodernidad, tal como la ven quienes la proponen, se consume en el presente de cada partícula. Por eso Jameson dirá que ella es esquizofrénica, esto es, cada experiencia es un aislado, algo desconectado del todo. Por esta perpetua condena al presente, hay una imposibilidad de concebir el pasado y el porvenir. En las sociedades primitivas el futuro no podía ser imaginado a no ser como proyección del presente; sin embargo, el tiempo mítico no era discontinuo. Por ser idealizado como un momento idílico, él se prolongaría hasta los días actuales. Su inmanencia se legitima por la existencia de una época áurea, remota, continuamente recuperada por el trabajo mnemónico. La memoria posmoderna no es ni mítica ni utópica, ella se paraliza en la instantaneidad.

## SÍMBOLO Y SIGNO

Los arquitectos posmodernos reiteradamente recalcan el carácter comunicativo de sus obras. Criticando el modernismo, ellos dirán, por ejemplo, que «hubo un tiempo en que, en la arquitectura, se enfatizaba la forma en lugar del símbolo, cuando los procesos industriales eran considerados determinantes esenciales de las formas para cualquier tipo de edificio, en cualquier lugar» (31). El carácter formal predominaba sobre el elemento simbólico, restringiendo la interacción entre los hombres. Charles Jenks es explícito en este sentido: «el modernismo falló como constructor de casas en masa y edificios en las ciudades, en parte porque no consiguió comunicarse con sus habitantes, con sus usuarios... El doble código, esencial en la definición del posmodernismo ha sido usado como una estrategia de comunicación en varios niveles» (32). Se subraya por lo tanto la dimensión de la comunicación; es a través de ella que el arquitecto dialoga con el público. Lo que faltaba al modernismo es recuperado, procurando equilibrar la cuestión de los sentidos, del aislamiento de las personas. Un predio, un establecimiento debe traer con él un «mensaje», algo a ser comprendido por aquellos que lo contemplan. Como esta galería en Stuttgart, cuyo azul y rojo del pasamanos de la escalera combina, o mejor se comunica, con los colores vivos usados por la juventud que la frecuenta.

Sin embargo, ¿qué debemos entender por arquitectura símbolo? La respuesta la encuentran los posmodernos en el pasado: es en el tiempo pretérito que ellos buscan inspiración. Esta perspectiva queda clara cuando un autor como Jenks abre su libro «Arquitectura simbólica» y en el primer capítulo nos propone dos fábulas (33). La primera cuenta la leyenda de un dictador que había abolido todas las manifestaciones culturales, religiosas, científicas y políticas. El pueblo de este reino infeliz perdió la herencia de una lengua común, y sólo podía vivir en el encierro de su privacidad. Para compensar esas tribulaciones el dictador decidió propiciar algo para superar esta incomunicabilidad. Ordenó la edificación de varios establecimientos bellos, admirables, pero cuya intención se reducía a la confirmación del poder, de su eficiencia. Aún sin mayores aclaraciones, el lector ya puede percibir que la descripción se aplica al modernismo, en el cual lo dominante de la forma anula el contenido de los significados. La segunda fábula es más generosa Jenks nos invita a imaginar un mundo en el cual el sentido conferido a las cosas es compartido por todos, integrando lo público y lo privado. «Los líderes y los habitantes de este mundo llevaban una vida simpática porque todo lo que hacían, por más insignificante que fuese, era parte de una historia más amplia» (34). Ligadas unas a otras, las personas de esta tierra imaginaria (Significatus) como los niños, se despertaban todos los días descubriendo nuevas relaciones entre los objetos, develando los secretos de los símbolos incrustados en la espacialidad del mundo.

Para poblar este espacio utópico Jenks recurre a las culturas antiguas. Su digresión sobre las pirámides egipcias tiene a mi modo de ver un valor paradigmático. Para él representan una arquitectura total, de «denso» significado (retomo una expresión de Gertz). Sus formas imponentes, majestuosas, expresarían la estabilidad de una época, simbolizando la presencia de Ra, el dios sol, junto al reino de los hombres. Como escaleras ellas ayudan a las divinidades a descender del pináculo del cielo mezclando la altura de las nubes con la horizontalidad profana. Erigidas al lado del Nilo, cercadas por el desierto, ellas reafirman la continuidad de la vida ante la aridez que las circunda. Arquitectura, religión, poder, autoridad, filiación, son facetas interligadas al cosmos, uniendo las entidades espirituales a lo mundano, lo sagrado a la vida cotidiana. Arquitectura que requiere un esfuerzo de interpretación incesante, invitando a aquel que la aprecia a actuar como un detective en busca de las pistas y de los rincones ocultos.

Mas la interpretación propuesta choca con la secuencia restante del libro. Para corresponder con la grandiosidad del pasado, Jenks nos ofrece apenas el lugar modesto de la casa que proyectó para su familia. Todos los capítulos que siguen componen una tentativa inocua por descifrar las posibles lecturas de su espacio privado. Hay en eso una exagerada dosis de narcisismo, pero el raciocinio presentado abre horizontes para una reflexión interesante. Un primer rasgo: la casa posee nombre propio. Ella se llama «Garagia Rotunda», y el autor nos explica minuciosamente el por qué de esta elección. Cada aposento, cada pieza de metal, cada diseño, tiene un sentido particular, y las páginas del libro se alargan tratando de traducirlo para el lector. Sabemos así la intencionalidad que se anida detrás de las pinturas de las paredes, de las figuras clásicas que adornan la casa, ora imponiéndose explícitamente a la vista, ora disfrazándose a través de mil artificios. Los cuadros son también individualizados, pintados con los colores preferidos de sus habitantes, y hasta la misma modulación del mobiliario intenta traducir la individualidad de cada uno.

¿Cuál es la razón de tantos detalles, el motivo de esta obsesión por todo lo que emana del individuo? Creo que Jenks se equivocó de fábula, él se sitúa en la primera que nos contó, la que tanto lo amedrenta. El simbolismo de las pirámides presupone un sustrato anterior, una organicidad que soldaba las diferentes partes de la sociedad. Había una memoria colectiva que envolvía los diversos niveles sociales. Religión, magia, estado, trabajo, no eran esferas autónomas, dueñas de una racionalidad propia. Las divinidades interactuaban con los hombres en la medida en que todos se encontraban traspasados por la trama del cosmos religioso. Las pirámides simbolizan la totalidad de una civilización entera, en todos los planos; los secretos que ellas guardan son las múltiples mediaciones que entrelazan los distintos momentos de la vida social. La condición de las sociedades actuales es distinta. La modernidad rompe con los lazos de solidaridad, y no se consigue más integrar a los hombres en la médula de un todo orgánico (¿no es este el dilema de Durkheim?). Lo que es propio de las formaciones capitalistas modernas es que ellas se estructuran en esferas racionales independientes que fallan al comunicarse entre sí. La presencia de los detalles, la hipertrofia del yo, que adhiere a la materialidad de la casa que Jenks describe, puede ser leída de otra manera. Ella manifiesta no la fuerza, sino la agonía de la individualidad, revelando los pedazos de una sociedad fragmentada en la cual los universos atomizados ya no se reconocen más. La búsqueda superlativa del individuo, de la idiosincracia revela la incapacidad comunicativa de una sociedad que rompió con sus «grandes relatos» -ciencia, política, religión. Cada símbolo es un gesto desesperado en el esfuerzo vano de hacerse oír.

Pero los arquitectos saben de las dificultades que existen al concebir un tipo de arquitectura confinada a las residencias individuales. Ella les da pocas oportunidades para vehicular ideas colectivas; por eso la noción de símbolo debe abarcar una dimensión pública, el lado propiamente comunicativo que encierra la definición del doble código. ¿Pero qué significa una arquitectura expresiva en el seno de una sociedad que perdió la capacidad de interacción? La propuesta de Robert Venturi ejemplifica cómo esta contradicción es trabajada, sin ser superada. Su estudio sobre Las Vegas trata de demostrar cómo el espacio urbano, que se encontraba fragmentado en partes discontinuas, descubre un modo de entrelazarse por medio de señales que traspasan el horizonte de la ciudad. Su análisis es sugestivo: «moverse a través del paisaje (urbano) es moverse sobre la vastedad de una textura extensa; la mega-textura de un paisaje comercial. El estacionamiento es la partera de este paisaje de asfalto. El patrón de las líneas de estacionamiento nos da la dirección de la misma forma que el patrón de curvas y pequeños jardines nos orienta en el tapiz vert de Versailles, gradas de postes de iluminación sustituidas por obeliscos, hileras de vasos, estatuas, son puntos de identidad y de continuidad en este vasto espacio. Pero son las señales de la calle, por medio de sus formas esculturales, sus siluetas pictóricas, su posición particular en el espacio, sus formas moduladas, su significado gráfico, que identifican y unen esta mega-textura. Ellas establecen una conexión verbal y simbólica con el espacio, comunicando a la distancia, en pocos segundos, una complejidad de sentidos. El símbolo domina el espacio (35). En una civilización en la cual la movilidad es esencial, es necesario que existan señales, un código de

orientación. «La señal para el motel Monticello, una silueta de un enorme niño es visible desde la calle, antes que el propio motel» (36); ante el enmarañado de edificios, los símbolos indican el camino, ellos anteceden al volumen arquitectónico. Como en un aeropuerto o una gran estación ferroviaria, la ciudad sería análoga a un texto semiológico, recortado por indicaciones y paneles, comunicando al usuario un conjunto de informaciones que le permiten encaminarse en este laberinto inextricable.

Pienso que la insistencia de los posmodernos en hablarnos de ese género de arquitectura refleja justamente las necesidades de una sociedad de comunicación. Todo pasa como si en el mundo de la información el arte cumpliera ahora un nuevo papel. De manera idéntica a la de otras instancias sociales, busca transmitir algún tipo de idea. Es esta preponderancia del mensaje lo que lleva a la arquitectura a aproximarse a la publicidad. O como lo coloca Venturi: «Para el arquitecto o el diseñador urbano, la comparación de las Vegas con otros mundos o zonas de placeres -por ejemplo Marienbad, Alhambra, Xanadu, Disneylandia- sugiere que lo esencial para una imagen arquitectónica de esas zonas es la levedad, la cualidad de ser un oasis dentro de un contexto hostil, un símbolo pesado, y la habilidad de sumergir al visitante en un nuevo papel: por tres días él puede imaginarse como un centurión en el Cesar's Palace, un ranger en Frontier, o un ricacho en la Riviera, en vez de ser un vendedor de Des Moines, Iowa o un arquitecto de Haddonfield, New Jersey». El pasaje es inequívoco. La arquitectura adquiere una función de persuasión, y no sólo de orientación, seduciendo al pasajero ella integra los deseos a la sociedad de consumo.

No obstante, los posmodernos parecen no percibir que a medida que las formas arquitectónicas se adecúan a la sociedad informacional, cada vez más ellas se apartan de la riqueza semántica que nos era prometida. Al final, ¿qué es un símbolo? Hegel ya nos enseñaba que en su esencia él es equívoco. Lo que es simbolizado nunca se encuentra enteramente en el soporte que lo anuncia. Algo siempre escapa, sugiriendo una ambigüedad, un sentido misterioso a las cosas. Las pirámides egipcias, en un marco de arquitectura simbólica, revelan y esconden un secreto de la misma forma que el significado del cristianismo sobrepasa a la cruz que lo simboliza. El símbolo expresa más de lo que es dicho. En verdad lo que nos es propuesto es un acomodamiento al imperio del signo. Señales que interpelan al usuario con sus contenidos unívocos, que pertenecen al dominio de la utilidad, y existen en cuanto instrumentos para vehicular determinados textos. Toda la gratuidad e imprecisión es desterrada pues la información requiere una decodificación realista.

Lejos de escapar de la racionalidad social, el posmodernismo la confirma por otra vía, y yo agregaría, más profundamente.

Con Venturi, la propia materialidad de los edificios es redefinida, o como él nos dice, caracterizando su concepción de simbolismo:

«Yo soy bastante simple; me refiero a la propia forma del predio, por ejemplo un edificio, a un lado de la calle, en forma de una hamburguesa donde se vende hamburguesa, mezclando medios de expresión como la pintura, la escultura y la arquitectura. También se puede encontrar el simbolismo sobre el edificio, en forma de un signo. La iconografía arquitectónica de hoy está ligada al arte de la publicidad, lo que es otro estímulo» (37). Contrariamente a la ideología profesada, paradójicamente nos encontramos en el mismo polo del criticado modernismo. No es sólo la arquitectura lo que se funcionaliza sino también la estética. Un predio que vende hamburguesas no se reviste de forma de hamburguesa, se vuelve una redundancia que vivifica su función mercantil. No hay más ambigüedad, todo es explicitado. El funcionalismo que antes existía en relación a los papeles sociales (vivir, trabajar, divertirse, etc.) abarca ahora la esfera artística. El resultado es su exacerbación a la segunda potencia, reforzando la integración de los hombres a una modernidad que se volvió «pos».

Traducción: Ana María Cano.

#### NOTAS.-

- (1) Frederic Jameson, «Postmodernism and Consumer Society» in Hal Foster, *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*, Port Townsend (W), 1983; David Harvey, *The Condition of Postmodernity*, Cambridge, Basil Blackwell, 1989.
- (2) Ver a este respecto el bello artículo de Andreas Huyssens, «Mapeando o Posmoderno» in Heloísa Buarque de Holanda (org.) *Pos-Moderno e Política*, R.J. Rocco, 1991.
- (3) Charles Jenks, *The language of post-modern architecture*, London, Academy Editions, 1981, p. 10.
- (4) *Ibid.* p. 15.
- (5) Ver Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, N.York, Museum of Modern Art and Graham Foundation, 1966. Cabe subrayar que Venturi, entre la fecha de publicación de su libro, y 1972, cuando edita «*Learning from Las Vegas*», cambia sustancialmente su posición. Como observa Huyssens, el posmodernismo en la década del 70 pierde totalmente la perspectiva crítica. Consultar Edson Mahfuz, «Aprendiendo con Venturi», *Arquitectura Urbanismo* N° 37, agosto/setiembre 1991.
- (6) Ver Aldo Rossi, *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, Cosmos, 1977.
- (7) Paolo Portoghesi, *Postmodern*, N.York, Rizzoli, 1982, p. 26.
- (8) *Idem.* p. 26.
- (9) Charles Jenks, *What is Post-modernism?*, London, Academy Press, 1989, p. 52.
- (10) Ver J. Habermas, «Arquitectura moderna y posmoderna» in *Ensayos Políticos*, Madrid, Península, 1988. Para una crítica de sus posiciones ver Otilia Arantes, «A sobrevida da arquitetura moderna segundo Habermas», *Arquitectura Urbanismo* N° 30, Junio/Julio 1990.
- (11) Ver Robert Venturi alii, *Learning from Las Vegas*, Massachusetts, MIT Press, 1972.
- (12) Josep Picó, *Introdução á Modernidade y Postmodernidad*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 35.
- (13) Jean Baudrillard, *A Transparencia do Mal*, Campinas, Papyrus, 1991.
- (14) Peter Burger, «Aporias of Modern Aesthetics», *New Left Review* N° 184, noviembre-diciembre 1990, p. 49.
- (15) El autor establece una distinción entre modernismo y vanguardia. La vanguardia se caracterizaría solamente cuando la crítica no se extiende a las otras corrientes estéticas, pero se ve la superación de la institución arte. En este sentido el impresionismo no es un vanguardia, pero el surrealismo sí lo es. Consultar *Teoría de las Vanguardias*, Madrid, Ed. Península, 1989.
- (16) Paolo Portoghesi op. cit. p. 35.
- (17) La idea de «galpón decorado» de Venturi radicaliza esta perspectiva. Para una sociedad donde el consumo es efemeridad él propone la construcción de acuerdo con el gusto de los clientes presentes y futuros. Con eso, un mismo volumen arquitectónico variaría su estética, su apariencia, independientemente de su función. El arquitecto funcionaría en este caso como fachadista, no como proyectista.
- (18) Denise Scott Brown, ensayo in J.W. Cook y H. Klotz, *Questions aux Architectes*, Liege, 1975, p. 430.
- (19) Ver Hegel, *Esthetique*, Paris, PUF, 1970.
- (20) Paolo Portoghesi op. cit. p. 11.
- (21) Ver el artículo de Craig Owens «The discourse of others: feminists and postmodernism» in *The Anti-Aesthetic: essays on postmodern culture*, op. cit.
- (22) Citado en Albrecht, Wellmer, «La dialéctica de modernidad y postmodernidad», in *Modernidad y Postmodernismo*, op. cit. p. 105.
- (23) Jean-Francois Lyotard, *O Posmoderno*, R.J. José Olympio, 1986.
- (24) Lyotard, *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 12.
- (25) Frederic Jameson, «Marxism and Postmodernism», *New Left Review*, N° 176, julio-agosto 1989, p. 34. Ver Niklas Luhmann, *Sociedad y Sistema*,

Barcelona, Paidós, 1990.

(26) Antonio Toca, «Do deconcerto á certeza: teses para uma arquitetura regional», *Arquitetura Urbanismo*.

(27) Paolo Portoghesi op. cit. p. 26.

(28) En este punto hay una diferencia notable entre la tendencia posmoderna en arquitectura y el regionalismo crítico. Este último propone mediatizar el impacto de la civilización universal con elementos derivados de la particularidad de cada lugar. Así, el espacio local es cargado de historicidad. Al movimiento de desterritorialización global él trata de contraponer la forma-lugar como resistencia a la marcha de la modernidad planetaria. Ver Kenneth Frampton, "Towards a critical regionalism: six points for an architecture of resistance" in *The Anti-Aesthetic*, op. cit.

(29) Retomo aquí mi argumentación desarrollada en «Do sincretismo ásintese" in *A Consciencia Fragmentada*, R.L. Paz e Terra, 1980.

(30) No deja de ser irónico percibir que la ausencia completa de cualquier organicidad en la elección de las formas arquitectónicas asusta inclusive a algunos posmodernos. Jenks, presintiendo el peligro de una configuración caótica, subraya varias veces la necesidad de la existencia de reglas para el eclecticismo; pero sometido por su raciocinio es incapaz de enunciarlas. Ver *What is Post-Modernism?*, op. cit.

(31) Robert Venturi, D.S. Brown, «Diversity, relevance and representation in Historicism» in *A view from Campidoglio*, N.Y. Harper and Row, 1984, p. 108.

(32) Jenks, *What is Post-modernism?*, op. cit. p. 19.

(33) Jenks, *Toward a Symbolic Architecture*, London, Academy Editions, 1985.

(34) Idem p. 21.

(35) Robert Venturi, Alii. *Learning from Las Vegas*, op. cit. p. 13.

(36) Idem p. 8.

(37) Entrevista en *Questions aux Architectes*, op. Cit. p. 427- 428.