

# MODERNIDAD Y ARQUITECTURA

## UNA IDEA ALTERNATIVA DE MODERNIDAD EN EL ARTE MODERNO

Juan Antonio Cortés, arqto.

### 1. Introducción

Hace casi sesenta años, el Movimiento Moderno en arquitectura declaró la muerte del pasado y proclamó la instauración de la Nueva Arquitectura. En la última década, el llamado Post-Modernismo ha declarado la muerte de la arquitectura moderna y el renacimiento del pasado, la restauración de la Historia. Se podría inferir de estos hechos que la modernidad sólo es posible como negación total del pasado y que la restauración del pasado constituye por sí sola la garantía de actuación en el momento presente. Estas dos afirmaciones pueden, sin embargo, ser cuestionadas, pasando a preguntarse si la modernidad ha de excluir necesariamente las realizaciones del pasado y cómo pueden esas realizaciones del pasado ser incluidas en el presente sin renunciar a la modernidad de nuestra época. En este escrito se trata de dar una respuesta a estas cuestiones investigando una idea alternativa de modernidad en el arte moderno que incluye elementos del pasado bajo una nueva perspectiva de modernidad. Creemos, además, que el considerar las manifestaciones de esta modernidad alternativa resulta relevante para la crítica de la situación arquitectónica actual, en la que se da, de manera muy generalizada, una adoración del pasado casi fetichista. No hay más que recordar la restricción tan frecuente de la práctica profesional actual a la conservación o restauración de las arquitecturas anteriores, la promoción de una arquitectura clásica de supuesta validez supratemporal llevada a cabo

sobre los acontecimientos influyendo, dirigiendo, oponiéndose o activando las fuerzas existentes. Los segundos son conscientes de que un mundo de fenómenos sin precedentes nos ha separado de la vida del pasado, a la vez que reconocen que no tiene sentido intentar volver al pasado ignorando el presente; pero, por otra parte, consideran que pertenecen no sólo a su propio momento particular sino también al pasado y que su propia posición corresponde a la de una conciencia del pasado que vive en el presente. Esta postura quedaría ejemplificada en una obra como el *Ulysses* de James Joyce, en el que la visión que se intenta dar de la totalidad de la vida contemporánea en un tiempo y un lugar particulares, se contraponen a la épica de Homero interpretada en términos del presente.

El arte clásico de la tradición humanista representaba o simbolizaba las relaciones trascendentes del hombre. Con el Romanticismo, la obra de arte deja de ser un espejo que refleja el mundo exterior y pasa a ser la expresión de la mente del artista que, en vez de limitarse a reflejar, ilumina ese mundo exterior<sup>3</sup>. Sin embargo, aunque el hombre pasa a ocupar aquí el centro de su universo, aún busca para su obra fines trascendentes, ya que no el origen, en el mundo exterior<sup>4</sup>. La afirmación de un centro, la perspectiva trascendente que aún aceptan los románticos, sólo desaparece con la ruptura moderna, al adoptar el artista una postura de conciencia crítica de esa situación de ruptura y defender la obra una autonomía propia, reconociéndose la pérdida de un centro de referencia.

La conciencia de la modernidad no parece impedir, sin embargo, la reutilización de elementos tradicionales. La modernidad que consideramos, como alternativa a la modernidad reductiva y programática proclamada por el Movimiento

La evolución de la línea dominante en la tradición humanista, y presente en el cuerpo programático del Movimiento Moderno, tiene lugar así «como una serie de sustituciones de centro por centro, como una cadena de determinaciones del centro».<sup>7</sup> Con simultaneidad a esta línea dominante se produce una serie de intentos de cuestionarla, al proponer una liberación respecto a esa referencia fija que el ideal de belleza original o atemporal constituye.

2. Considerar cómo se produce la ruptura con la tradición humanista a comienzos del siglo XX y el modo en que es manifestada por las vanguardias artísticas. En la época moderna se llega a una situación en que el arte acepta la nueva autonomía que lo distingue de su anterior condición trascendente como mediador hacia la búsqueda de un origen, fin o «centro» en las relaciones entre el hombre y el mundo exterior.

3. Señalar la existencia de una modernidad alternativa a la predicada por el Movimiento Moderno. Una modernidad alternativa que reconoce la inexistencia de esa referencia dada para la obra que era característica del arte tradicional, pero que permite en cambio la inclusión actual de los elementos de la historia en una nueva relación.

Estos temas se tratan a lo largo de dos momentos: el primero, el de la «Querelle des anciens et des modernes» en la Academia Francesa alrededor de 1700 y la definición de dos tipos de belleza tanto por Charles Perrault como por Claude Perrault. El segundo, el de las vanguardias artísticas de 1900, considerando, por un lado, las posiciones programáticas del Futurismo y del Movimiento Moderno en arquitectura —con la reacción contra el mismo que la situación dominante en el programa de la arquitectura actual representa— y, por otro, una serie de

resultado del cambio desde una idea de decadencia progresiva al reconocimiento de la inmutabilidad de la naturaleza, la autoridad de los antiguos —lo que se consideraba hasta entonces la autoridad sacrosanta de la Antigüedad— fue desafiada por los modernos a lo largo de la «Querelle»; y dió paso a la idea de progreso.<sup>11</sup>

Este cambio de actitud respecto al desarrollo de la naturaleza y de sus manifestaciones está estrechamente relacionado con la idea de la rotación cíclica en el tiempo. Tanto Perrault como Fontenelle están de acuerdo con la analogía de la naturaleza humana, la sucesión de los hombres de todas las épocas, con un único hombre.<sup>12</sup> La humanidad había tenido su infancia, su juventud; ahora estaba en su madurez. La evolución de la humanidad era entendida como un movimiento de etapas que tenía su origen en la edad de oro de la Antigüedad. Era una evolución cuyo origen contenía ya todo el desarrollo futuro, y que había de entenderse en realidad como el desarrollo de unos anales del tiempo ordenados desde su mismo principio. Hay que señalar, sin embargo, el conflicto manifiesto entre una teoría del desarrollo de la humanidad que sigue la analogía con el crecimiento del hombre y la idea que mantenían los «modernos» de un progreso continuo e ilimitado. Pues, si la analogía orgánica implica crecimiento y madurez, debería implicar también decadencia, y esto parece ser difícilmente conciliable con una idea de progreso indefinido.

La paradoja señalada aparece, aunque de maneras diferentes, tanto en Perrault como en Fontenelle. Si Perrault anticipa implícitamente la decadencia, al mostrarse tan impresionado por el avance en el pasado reciente que es casi incapaz de imaginar un progreso posterior, Fontenelle trata de encontrar una solución de com-

de la distinción entre la masa de perfección considerada como un absoluto y cada obra particular que se relaciona con ella con una mayor o menor proximidad, de manera que el ideal supratemporal de belleza sería traído finalmente a la dimensión temporal y finita de la historia y en consecuencia relativizado. El concepto de belleza relativa, desarrollado por Charles Perrault en el «Parallèle» conduce a la aceptación de lo que es particular y circunstancial en las diferentes épocas y supone, a la vez, el cuestionamiento de la propia idea de progreso.

La distinción entre belleza absoluta y belleza relativa es un tema tratado también por el hermano mayor de Charles Perrault, Claude Perrault, quien declara que la belleza no sigue la razón sino la fantasía; sin embargo, si bien es cierto que la belleza está ligada a la casualidad, la moda y la costumbre, también lo es que tiene que estar dotada de la autoridad que le confieren las reglas y las proporciones. La belleza es el fundamento arbitrario de la arquitectura; las proporciones gustan aunque su belleza «no es real» y «podrían cambiarse sin chocar con el sentido común ni con la razón»<sup>15</sup>. Desde ese momento comenzó a discutirse en la Academia de Arquitectura si existía una regla positiva para la proporción o si era arbitraria y estaba introducida solamente por el hábito y la costumbre. La doctrina clásica creía en una belleza absoluta, una parte integral de la naturaleza, un ideal a seguir aunque destinado a no ser nunca alcanzado plenamente. Esta belleza verdadera e invariable se revela por medio de las proporciones, cuyas reglas son eternas e inmutables.<sup>16</sup> En contra de esto, Claude Perrault afirma que las proporciones verdaderas y naturales no existen, ya que «las proporciones arquitectónicas no poseen una belleza que tenga una base tan positiva como lo es la de los productos

determinada por una perfectibilidad progresiva que conduce a un futuro ideal y en el cual resultan encadenadas las condiciones cambiantes de cada momento, que se corresponden con el específico «Zeitgeist» o «espíritu de los tiempos».

La concepción medieval y post-medieval, fundamentalmente estática y atemporal y basada en la permanencia y la repetición, se ve temporalizada en el curso de la «Querelle» y da finalmente como resultado un entendimiento dinámico de la historia basado en el cambio y el movimiento como atributos del desarrollo histórico. La nueva concepción llega a aceptar la contingencia cambiante de la historia. Sin embargo, esta contingencia resulta pronto incluida en el marco rígido de una sucesión temporal mecanicista, de un movimiento teleológico de la historia, característico de la ideología presente en algunas de las vanguardias más programáticas del siglo XX y en el Movimiento Moderno en arquitectura. El entendimiento histórico mantiene la referencia trascendente, propia de la tradición humanista, y, en esencia, resulta meramente invertido: la idea de una perfección atemporal e ideal originada en el pasado se convierte en la de una evolución progresiva hacia un ideal utópico que se alcanzará en el futuro; la idea de una repetición cíclica de períodos se convierte en la de una inexorable sucesión de cambios.<sup>21</sup>

### 3. La Modernidad de «L'Esprit Nouveau»

Los principales representantes de la modernidad lanzaron manifiestos declarando la novedad inigualable del período moderno, y la consiguiente necesidad de un arte radicalmente nuevo. El «hay que ser moderno» de Rimbaud, el «¡ház lo nuevo!» de Ezra Pound, la declaración no desprovista de ironía de «en 1910 o

desde los ambientes académicos más influyentes, y el interés manifiesto de muchas de las instituciones más poderosas del momento en recoger en sus edificios representativos la cita histórica y el comentario erudito de arquitecturas pertenecientes al pasado, en una reacción que intenta ignorar la ruptura con el concepto de arte tradicional efectuada por la modernidad.

Esa ruptura con la tradición humanista, que es propia de la época moderna y que quedó reflejada en el arte de las vanguardias, se planteó en diversos campos artísticos, y particularmente en arquitectura, como el rechazo de las formas tradicionales y la consecuente necesidad de llevar a cabo una experimentación encaminada a la búsqueda de formas nuevas. Esto se tradujo en la formulación de un lenguaje formal abstracto, en oposición a la figuratividad del arte tradicional, como característica distintiva del arte moderno. La reacción a esta modernidad ortodoxa se ha producido en la última década como una vuelta a la figuratividad de las formas tradicionales en una reutilización indiscriminada de los materiales de la historia.

Lo que se pretende en este escrito es explicar críticamente estas dos posturas antagónicas mostrando el problema no está en si se pueden utilizar o no los lenguajes históricos, ni en una supuesta incompatibilidad entre figuratividad y abstracción. Nuestra tesis es que en la época moderna se ha producido un cambio irreversible frente a la tradición humanista, pero que este cambio no impide que se puedan recrear los materiales del pasado. Esto lo demuestran las obras que constituyen una modernidad alternativa a la modernidad programática propia del Movimiento Moderno en aceptan los románticos, sólo desaparece arquitectura y de otras vanguardias del momento.

La idea de modernidad alternativa ha sido ya reconocida en otras artes. Así, Stephen Spender en su ensayo *Moderns and Contemporaries*<sup>2</sup> trata de la distinción entre los que llama contemporáneos, los escritores proféticos y moralistas que ven la época científica e industrial como la era del Progreso —Tennyson, Ruskin y Carlyle en el siglo XIX, H. G. Wells, Arnold Bennett y Bernard Shaw en el siglo XX— y los autores modernos tales como Proust, Joyce, Eliot, Lawrence y Woolf. Los primeros son racionalistas y creen en el progreso, tratan de actuar

miento Moderno, permite la repetición de elementos tradicionales una vez que han sido desprovistos del papel que desempeñaban en el pasado como mediaciones hacia fines en la relación entre el hombre y su mundo. Nos interesa, en este sentido, contrastar nuestra tesis con las posturas expuestas recientemente por dos arquitectos y teóricos de la arquitectura que tratan las cuestiones de la arquitectura actual en relación con el tema de la modernidad, en concreto, con los escritos de Peter Eisenman y de Robert Stern.

Peter Eisenman defiende la continuidad actual con la modernidad, entendida ésta como ruptura con la tradición humanista. Esa ruptura le hace suponer que las obras modernas han de excluir todo elemento figurativo o representativo propio del arte tradicional y aceptar, en su condición autoreferente, sólo aquello que es abstracto y no descriptivo.<sup>5</sup> Robert Stern, por su parte, defiende una ruptura actual con la modernidad, entendida ésta a su vez como negación de la tradición humanista, y, por consiguiente, propone la reintegración con una tradición humanista que incluye a la modernidad como una de sus manifestaciones. Esta postura acepta que todo elemento del pasado puede ser re-evocado y apoya un arte y una arquitectura figurativos y realistas frente a las tendencias abstractas y conceptuales.<sup>6</sup>

Sostenemos en relación con estas dos posturas que, por un lado, la modernidad estableció una definitiva ruptura con la tradición clásica del humanismo y que no tiene sentido por tanto defender, en la situación actual de la arquitectura, una vuelta a esa tradición. Pero que, por otro lado, esa ruptura no implica la exclusiva adscripción a un arte abstracto y desprovisto de elementos ya configurados en el pasado y permite, en cambio, la reutilización de estos elementos desprovistos ahora de su papel tradicionalmente aceptado en el sistema de las relaciones del hombre. Como apoyo a una interpretación de la situación actual en arquitectura nos proponemos en este sentido los siguientes objetivos:

1. Mostrar que el Movimiento Moderno en arquitectura y alguna de las vanguardias artísticas mantienen lo que es propio de la tradición humanista al afirmar la existencia de un «centro» o referencia fija para sus realizaciones, una referencia situada en este caso en un futuro utópico o en un ideal atemporal.

realizaciones artísticas que dan lugar a una modernidad alternativa a dichas posiciones.

## 2. La «Querelle des anciens et des modernes»

La «Querella entre antiguos y modernos» comenzó durante el Renacimiento italiano y español al rebelarse determinados autores contra el reconocimiento tradicional de la Antigüedad como el modelo insuperable en la literatura y el arte.<sup>8</sup> Al reconocerse la distancia temporal entre la Antigüedad y el presente surgió una conciencia de la distinción entre los sucesivos períodos. A una época en que la Antigüedad era considerada como el único patrón de perfección posible siguió una aceptación de la comparabilidad e incluso de la superioridad de los tiempos modernos sobre la Antigüedad, aunque ésta estaba aún presente como referencia ideal y necesaria.

Este proceso culminó en la «Querelle des anciens et des modernes» que tuvo lugar en la Academia Francesa a finales del siglo XVII y principios del XVIII. Las dos obras más decisivas de los «modernos» aparecieron por primera vez en 1688: los *Parallèles des Anciens et des Modernes* de Charles Perrault y la *Disgression sur les Anciens et les Modernes* de Bernard de Fontenelle. Perrault y Fontenelle, reflejando la filosofía de la época en la que había surgido ya el racionalismo de Descartes y la nueva ciencia natural, sostenían que la naturaleza permanece siempre igual, inagotable y constante en sus efectos; no había, pues, ninguna razón para pensar que en la Francia de Luis XIV nacían inteligencias inferiores a las nacidas en la Antigüedad.<sup>9</sup> La idea de la decadencia de la naturaleza constituía, de hecho, la base de la adoración de la Antigüedad; la creencia en la degeneración progresiva del hombre estaba estrechamente unida al convencimiento de que existió una Edad de Oro en el origen de la humanidad, lo cual implicaba un movimiento de la historia de mejor a peor.

La teoría de la decadencia progresiva resulta invertida en el curso de la «Querella entre antiguos y modernos»<sup>10</sup> y conduce a la creencia en un progresivo perfeccionamiento hacia el futuro, justificado por la idea de Descartes de la perfectibilidad general de la razón humana, por la acumulación del conocimiento y por los descubrimientos de la ciencia. Como

promiso, aunque resulta contradictoria, ya que afirma que ese único hombre que encarna a la naturaleza humana se mantendrá en una eterna juventud. La concepción cíclica del curso de la naturaleza puede, pues, aducirse en apoyo de un entendimiento regresivo del desarrollo humano así como para mantener uno progresivo. A lo largo de la «Querelle» se produce un cambio hacia la idea del progreso irreversible, al afirmarse que el paralelismo entre los períodos históricos y las edades del hombre se detenía en la edad de la madurez, lo cual supone ignorar una decadencia supuestamente exigida por la naturaleza.

Aunque los «modernos» mantenían básicamente una idea de progreso general para todas las actividades humanas, la exclusión de las artes de ese progreso inevitable que los logros científicos y tecnológicos impulsaban está ya presente en el curso de la «Querelle».<sup>13</sup> La inclusión de las artes en la perspectiva del progreso no es criticada solamente por los «antiguos», sino también puesta en cuestión por las personalidades más características entre los «modernos». De hecho Fontenelle y Perrault hacen ya una cierta distinción entre el concepto de perfección en el campo de las bellas artes y el concepto de perfectibilidad en el campo de las ciencias naturales, distinción que estaba ya presente, por otra parte, en diferencias tales como la que establece Pascal entre «Raisonnement» para las ciencias naturales y «Mémoire» para la historia.

Según la visión clásica, la evolución tiene su límite en el punto en que se logra el ideal de perfección preexistente. La evolución sólo puede ser entendida como un perfeccionamiento de los medios que se detiene una vez que el fin de la perfección ha sido alcanzado. Como afirma Hans Robert Jauss, en su ensayo *Origen y significación de la idea de progreso en la «Querelle des Anciens et des Modernes»*<sup>14</sup> la «Querella entre antiguos y modernos» no era un problema que pudiese tener una solución favorable a uno de los dos bandos. Y no tenía solución porque tanto los «antiguos» como los «modernos» se basaban en un principio en la idea de perfección absoluta y atemporal. Ya que no existía solución para el problema, éste se disolvió de hecho cuando esa base común de perfección absoluta y atemporal fue sustituida por una concepción de la belleza relativa y ligada al tiempo. En el desarrollo de la «Querelle» se puede detectar una conciencia creciente

de la naturaleza, a diferencia de la belleza de las armonías musicales que gusta a causa de un proporción definitiva e inalterable que es independiente de la fantasía».<sup>17</sup> Perrault rechaza también la idea de que la arquitectura había imitado al principio ciertas formas naturales, como las proporciones y la disposición primitiva, y que había seguido por tanto las leyes eternas de la naturaleza: «La imitación de la naturaleza», escribe Perrault, «no es la base de esa belleza que la gente cree detectar en la proporción y la disposición de las partes de la columna».<sup>18</sup> Perrault, que aunque arquitecto y teórico de la arquitectura era básicamente un científico, rehusa así mismo aceptar a los antiguos como autoridad suprema y, contra los tres citados argumentos en favor de la creencia en las proporciones absolutas —la analogía con la armonía musical, la imitación de la naturaleza y la autoridad de los antiguos—, declara que «hay dos clases de Bellezas en arquitectura, las que están basadas en razones convincentes y las que dependen del prejuicio».<sup>19</sup> Y opone las bellezas arbitrarias o convencionales a las bellezas positivas o convincentes, afirmando que las diferentes artes no pueden incluirse de la misma manera en la perspectiva del progreso.<sup>20</sup>

Indudablemente, existe una contradicción inherente a la idea de progreso que se desarrolló en el curso de la «Querelle», una contradicción entre la confianza en una liberación progresiva de la razón humana y la creencia en un progreso determinista e ineludible, hecho que tiene ya su precedente en el concepto del progreso de Descartes y Pascal. La nueva idea del «raisonnement qui se perfectionne toujours» niega no sólo una perfección atemporal y permanente sino también la propia contingencia histórica. Cuando la variedad de la historia es vinculada a una sucesión temporal en continuo progreso, se convierte en una necesidad y no puede ni repetirse de nuevo ni suceder de una manera impredecible. La idea de progreso representativa de la filosofía racional y mantenida por los «modernos» condujo principalmente a una inversión, a un movimiento hacia el futuro —en lugar de a partir del pasado—, que se ha de entender igualmente como una referencia temporal fija. Para la utopía en la que acaba desembocando la idea de progreso, la utopía futurista, la belleza presente no se considera ya determinada por una perfección original e ideal —la condición primera y superior— sino que resulta

alrededor de ese año el carácter humano cambió» de Virginia Woolf, son expresiones diferentes del mismo fenómeno: la creencia moderna tan extendida de que existía una ruptura radical entre el pasado y el presente. Como señala David Lodge en su ensayo *Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period*, «La fecha precisa de esta ruptura entre pasado y presente varía, evidentemente, de un portavoz a otro, como sucede con su diagnóstico. La causa que se alega puede ser la muerte de Dios o la teoría de la relatividad, el descubrimiento del inconsciente o la llegada de la sociedad de masas, pero resulta sorprendente la unanimidad de opinión en cuanto a que la experiencia moderna es claramente diferente de todo lo anterior, y de que el arte moderno tiene que cambiar radicalmente en respuesta a este hecho».<sup>22</sup>

En su ansiosa búsqueda de lo nuevo, la modernidad está impaciente por escapar del pasado y de la historia: «La historia es una pesadilla de la que trato de despertarme», dice Stephen Dedalus en *Ulysses*, y el sentido histórico se ve como un enemigo de la autenticidad. En efecto, la ruptura con los valores de la tradición humanista se manifiesta primeramente en las vanguardias artísticas como actitud de negación del pasado y de rechazo de la historia. Esto aparece expresado con claridad en el ensayo de Nietzsche *De la utilidad y la desventaja del historicismo para la vida*<sup>23</sup> en el que presenta el término «vida», directamente opuesto a «historia», como concepto dinámico de la modernidad y como capacidad de olvidar todo lo que precede a una situación actual. El texto de Nietzsche comienza con un paralelismo que contrapone naturaleza y cultura, y en el que el desasosiego de la sociedad humana, en contraste con el plácido estado del animal, se diagnostica como la falta de capacidad del hombre para olvidar el pasado.<sup>24</sup> Esta capacidad para olvidar y liberarse del pasado, natural en el animal, es también necesaria en el hombre si quiere ser capaz de hacer algo porque, según Nietzsche, la vida y la acción son imposibles sin esa capacidad: «Es, pues, posible vivir, y aún vivir feliz, casi sin recordar, como lo demuestra el animal; más es de todo punto imposible siquiera vivir sin olvidar».<sup>25</sup> Este deseo de borrar todo lo anterior como condición necesaria para poder actuar corresponde al impulso más declaradamente vanguardista de la modernidad.

Por otra parte, la impaciencia por

olvidar el pasado se traduce en la arquitectura moderna y las vanguardias más programáticas de la literatura y las artes plásticas en un principio teleológico que establece para la producción artística un nuevo fin situado en el futuro. Esta modernidad, vinculada principalmente a las ideas de evolución progresiva y de «Zeitgeist», mantiene, a pesar de su ruptura con el pasado, el punto de referencia fijo característico de toda la tradición humanista y la idea propia de ésta de que el arte es una mediación en las relaciones trascendentes del hombre. En efecto, tal modernidad abandona el «archè» —origen, primer principio, antigüedad, ideal de perfección, mito de la edad de oro, Clasicismo—, pero lo sustituye por el «telos» —fin, función, ideal futuro, mito del progreso técnico, la nueva sociedad, Utopía.

El rechazo del pasado que la vanguardia manifiesta está ligado desde sus comienzos a la anticipación del futuro y esta vinculación de la modernidad más programática tanto con el antitradicionalismo como con el futurismo se expresa paradigmáticamente en el título del manifiesto que Apollinaire publicó en Italia *L'antitradition futuriste*, exponente de la subordinación del presente al futuro proclamada por ese componente futurista que constituye el momento profético y utópico de la vanguardia. El futurismo vanguardista tiene, además, un momento o relación presente-pasado, en el que el pasado cobra significado solamente en la medida en que preparó el advenimiento del presente. Como observa Renato Poggioli en su *Teoría del arte de vanguardia*<sup>26</sup> este momento hacia el futuro propio de la vanguardia futurista se expresa en el mito del precursor, como concepto «a posteriori» en que la conciencia retrospectiva identificativa, en un pasado más o menos remoto, hombres o ideas que anticiparon aparentemente una manifestación artística presente. La modernidad del Futurismo y del Movimiento Moderno en arquitectura, vinculada a un entendimiento mecanicista del tiempo como secuencia lineal de pasado, presente y futuro, resulta encadenada no solamente a la predicción de un futuro ideal, sino también a la invención de un pasado idealizado en sustitución del desarrollo real de la contingencia histórica. Esto se comprueba con facilidad en historias de la arquitectura moderna como *La arquitectura moderna* (1937) de Behrendt, *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941) de Giedion, y, especialmente, las obras de Pevsner, desde *Pioneros del*

*Movimiento Moderno* (1936) a *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño* (1968), que muestran el intento de mirar hacia el pasado para trazar una línea continua que condujera inevitablemente a la arquitectura moderna.<sup>27</sup>

El Movimiento Moderno en arquitectura declaró una fe visionaria en la necesidad de un progreso constante —ligado a una perfección sin precedentes que la ciencia y la tecnología han alcanzado en los tiempos modernos— y en la inexorabilidad del «Zeitgeist» —según el cual el arquitecto es meramente el traductor del inconsciente colectivo, y la arquitectura el resultado determinado por las condiciones externas de su tiempo—. En efecto, el mito del progreso indefinido que cristaliza durante la Ilustración, aliado con la idea romántica del «espíritu de los tiempos», es el origen de la concepción utópica del Movimiento Moderno, en el que el presente se considera como la matriz del futuro y como el alumbramiento de un ideal universal de belleza. El rechazo del pasado, justificado por el presentismo de ese «Zeitgeist» que supuestamente obliga al hombre a olvidar todo lo anterior, y la aceptación solamente de lo nuevo significaron en el Movimiento Moderno o la búsqueda de una referencia segura o fin incuestionable para la arquitectura. Esta búsqueda se manifestó, por un lado, en el entendimiento teleológico de la historia como el devenir hacia un lado, en el entendimiento teleológico futuro predecible y, por otro, en la proclamación de un orden nuevo pero universalmente establecido.

Estas características del espíritu que subyace en la nueva arquitectura se hacen patentes en dos de las obras más características de la historiografía del Movimiento Moderno. Por una parte, en *Hacia una arquitectura*, Le Corbusier afirma la necesidad de una arquitectura radicalmente nueva y libre de determinaciones del pasado, para la que se establecen, sin embargo, la objetividad y el modelo de la máquina como referencias determinantes. La arquitectura tiene que seguirlas para alcanzar una nueva perfección que, si bien es diferente a toda perfección pasada e implica, pues, una ruptura y un nuevo comienzo, es a la vez universal y permanente desde el momento de su instauración. Por otra parte, en la obra de Giedion, *Espacio, tiempo y arquitectura*, la novedad siempre cambiante de las obras modernas se hace necesaria como reflejo de una sociedad en continuo progreso y de un «espíritu de los tiempos» que, en consecuencia, está en

continuo cambio, y la historia es entendida en analogía con un organismo en permanente evolución hacia el futuro.

El futuro se consideraba en el Movimiento Moderno como el definitivo advenimiento de la Nueva Arquitectura, en la cual todas las contradicciones anteriores llegaban a resolverse en una solución definitiva. Pero además, la búsqueda de una base segura para la arquitectura dió como resultado el reductivismo programático que caracteriza al Movimiento Moderno. Así, la aceptación, en una división analítica, de uno solo de los términos en tales oposiciones como sujeto y objeto, abstracción y representación, forma y figura, en una división analítica, es otra manifestación del intento de imponer una referencia fija en un momento en que el arte había perdido ya su tradicional sentido trascendente.

Por otra parte, muchas de las propuestas arquitectónicas actuales mantienen la imposición de una base que se establece como incuestionable para la arquitectura, aunque se trata ahora de una base regresiva en lugar de una progresiva. Al definirse como reacción contra la modernidad ortodoxa del Movimiento Moderno, dan lugar a una pura inversión de sus supuestos —una inversión que busca igualmente un principio que controle las manifestaciones arquitectónicas, pero situado ahora en el pasado en lugar de en el futuro. Las posiciones siguientes pueden considerarse como características de una tendencia ampliamente aceptada en las propuestas arquitectónicas actuales, hacia lo originario y lo supratemporal —las actitudes anticuaria y suprahistórica en términos de Nietzsche<sup>28</sup>— y hacia las referencias históricas:

1. La actitud anticuaria o arqueológica, que defiende la conservación generalizada de todo lo que es antiguo, suponiendo que ser antiguo y estar dotado de una fecha y una localización dadas es una garantía de su valor definitivo. Toda arquitectura pasada es defendida en razón de su condición de pasada y sin consideración de su significación real, a la vez que se niega la posibilidad de cualquier nueva creación coexistiendo con lo antiguo.

2. La recuperación neoclásica o académica de la arquitectura clásica, en la que se invoca para la arquitectura una condición supratemporal. La arquitectura queda reducida a los rasgos considerados como esenciales de una disciplina clásica idealizada. Elementos y formas se simplifican, en una búsqueda de la esencia de una arquitectura no ligada a ningún

tiempo o lugar concretos, como si la inclusión de los rasgos esquematizados de la arquitectura clásica fuese, en su supuesta supratemporalidad y ausencia de condicionantes locales, un escape definitivo de la falta de certeza inherente a la contingencia histórica.

3. La arquitectura de la alusión histórica, en la que la vuelta del pasado en las propuestas arquitectónicas del presente tiene lugar como un comentario que alude a un acontecimiento arquitectónico específico perteneciente a un determinado momento de la historia. La arquitectura se convierte en una cita erudita de obras o estilos particulares del pasado que, sin embargo, son sometidos generalmente a una desmaterialización y a una deformación irónica.

En todos estos casos, a pesar de su diversidad manifiesta, el pasado parece suministrar una coartada al presente, el pasado se invoca como una base segura que determina y confiere sentido a lo que ahora se presenta, en una postura que pretende negar la ruptura con la tradición humanista llevada a cabo en la época moderna y que mantiene, por otra parte, esa fe en una referencia incuestionable que es propia tanto de dicha tradición como del Futurismo y del Movimiento Moderno en arquitectura.

#### 4. Una idea alternativa de modernidad en el Arte Moderno

El Movimiento Moderno en arquitectura y algunas de las vanguardias artísticas entendieron de una manera reductiva la diferencia entre sujeto y objeto afirmada por la cultura contemporánea como uno de los aspectos fundamentales de la ruptura con la tradición humanista. Así, negaron lo que pertenecía presuntamente a uno de los dos términos —lo subjetivo, lo figurativo, lo representativo, el elemento simbólico dotado de un significado— y aceptaron exclusivamente lo que consideraban opuesto, lo objetivo, lo objetual, lo abstracto, la forma desprovista de todo significado o referencia a una realidad previa.

La autonomía del objeto en relación con el sujeto ha sido reconocida como un rasgo distinto de nuestra época post-humanista, tal como Ortega y Gasset trató ya esta cuestión en 1925 en su obra *La deshumanización del arte*,<sup>29</sup> en la que señala que la eliminación de los elementos humanos es, junto con el abandono del naturalismo en general, la tendencia pro-

pia del arte del siglo XX. El paso de lo subjetivo a lo objetivo se define como el movimiento de deshumanización que inicia la nueva era en arte. Como explica Ortega, la deshumanización y el rechazo de las formas vivas en el arte contemporáneo están ligados a la reacción contra la interpretación tradicional de la realidad y al hecho de que el arte se considera ahora como una entidad no trascendente, una vez que ha perdido su posición en el centro de las preocupaciones del hombre y ha sido desplazado a la periferia.

Si en el ensayo de Ortega la deshumanización se propone como la característica fundamental del nuevo arte, este diagnóstico no implica, sin embargo, que se defienda o se prevea un arte no figurativo. Ortega afirma claramente que, en primer lugar, la línea más abstracta recuerda ciertas formas naturales y, en segundo lugar y como razón más importante, el nuevo arte resulta deshumanizado no sólo porque no contiene elementos humanos, sino también porque consiste activamente en una operación de deshumanización. Y esa deshumanización no significa, o no significa solamente, abstracción como negación de la relación con realidades ya existentes o con el mundo exterior; significa el cambio en la perspectiva usual. Para deshumanizar no es necesario alterar la forma primaria de las cosas; es suficiente con subvertir su orden tradicional. De esta manera, la metáfora, el surrealismo y el infrarealismo son algunos de los recursos que, según Ortega, ejemplifican la condición del nuevo arte, que ya no ocupa una posición central en las relaciones del hombre. Los artefactos, considerados anteriormente como un producto inseparable del sujeto constituyente, el hombre, se convierten en la época moderna en objetos que gozan de independencia propia.

La autonomía del sujeto y objeto tiene, de hecho, una interpretación más profunda que la reductivista proclamada por el Movimiento Moderno y así lo muestra Theodor W. Adorno en su ensayo *Sobre sujeto y objeto*,<sup>30</sup> en el contexto de su dialéctica negativa<sup>31</sup>, como una de los problemas principales de la filosofía contemporánea. Según Adorno, si Kant distinguía el sujeto del objeto cuando colocaba al sujeto en el centro de la producción de conocimiento, la primacía del objeto debería ser reconocida ahora, pero preservando la distinción entre sujeto y objeto. Ni la imagen de un estado originario, temporal o extratemporal, en el que sujeto y objeto mantienen su identi-

ficación indiferenciada, ni una antítesis hostil entre los dos pueden ser ya sostenidas. En su lugar Adorno defiende una situación en que se da una comunicación de lo diferente, un estado de diferenciación en el que lo diferente es compartido. De hecho, la indiferenciación de sujeto y objeto pertenece a un estado mítico y no constituye una unidad, pues ésta requiere una diversidad dialéctica. La exclusión del sujeto en una separación radical significaría también una regresión al mito primitivo. En el idealismo kantiano del sujeto trascendental se da una prioridad a las relaciones racionales abstractas, dejando a un lado los individuos particulares y los lazos de relación concretos. Por otra parte, el positivismo aparentemente antisubjetivista, científico y objetivo resulta también abstracto en su reductivismo, en su declarada eliminación del sujeto; la «Sachlichkeit» positivista reduce el objeto a un residuo del que el sujeto ha sido sustraído.

La prioridad del objeto en la cultura contemporánea no significa para Adorno, que haya un objeto opuesto dicotómica y abstractamente al sujeto o que el sujeto desaparezca en el objeto o en una instancia superior, sino más bien que ambos coexisten en una implicación mutua, en una dialéctica no reductivista. De hecho, el momento subjetivo no puede ser cancelado; si se le eliminase, el objeto se haría difuso, se desvanecería, y al mismo tiempo los instantes fugitivos de la vía subjetiva se desvanecerían también.

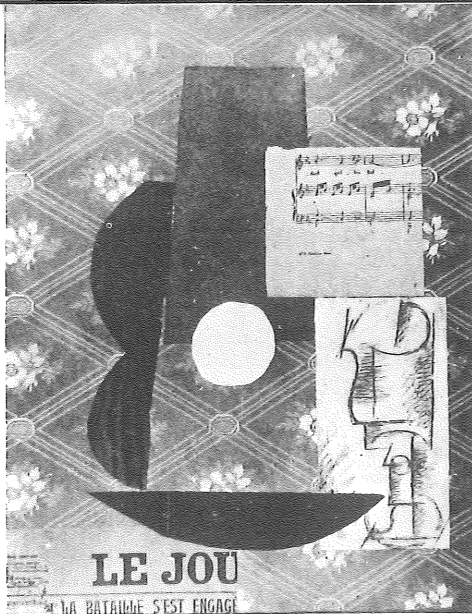
La diferencia entre sujeto y objeto de la que acabamos de tratar puede explicarse en un sentido más amplio como el esfuerzo por liberarse de la idea de un «centro», emprendido por la cultura contemporánea. De hecho, la crítica de las actitudes que hemos considerado ligadas a la tradición humanista, a algunos movimientos del arte moderno, al Movimiento Moderno en arquitectura, y a la mayoría de lo que le ha seguido hasta hoy —las actitudes arqueológicas, teleológica y supratemporal— es seguramente la tentativa más importante de la actividad intelectual y artística moderna. Esta crítica da como resultado la idea del no-centro, que ha sido tratada por el historiador Hans Sedlmayr en su obra *El arte descentrado*<sup>32</sup> y, desde una perspectiva distinta, por el filósofo Jacques Derrida en su ensayo *Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences*.<sup>33</sup>

En su libro de 1948, Sedlmayr, relaciona la «pérdida del centro» con la deshumanización característica de nuestra cultura

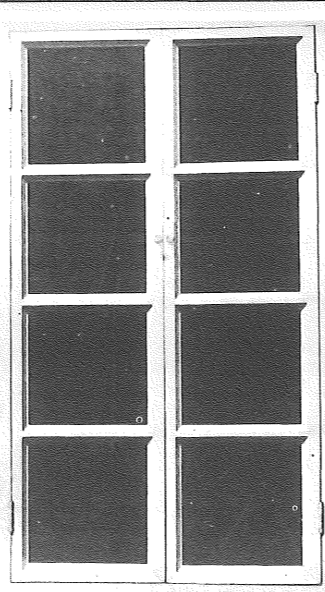
post-humanista. Considera la deshumanización del arte moderno como una prueba de la desorientación espiritual en la que ha caído el hombre actual y tiene para él un sentido completamente negativo. Algunos de sus argumentos, son, sin embargo, relevantes para el tema que aquí tratamos, porque anticipan nuestras propias cuestiones. Sedlmayr sostiene la posibilidad de un nuevo pluralismo que renuncie a la imposición de un estilo unitario y afirma que la demanda de novedad puede buscarse en la multiplicidad artística a lo largo del tiempo. Y, lo que es más importante, Sedlmayr critica la búsqueda nostálgica de un pasado ideal o la añoranza de un futuro utópico y propone la tensa relación entre extremos —entre lo nuevo y lo que se mantiene del pasado— y no un justo medio, un falso compromiso.

Ya en su ensayo anterior, *Genèse et structure et la phénoménologie*,<sup>34</sup> Jacques Derrida había explicado cómo el esquema fenomenológico contenía una contradicción de raíz: la imposibilidad de conciliar la demanda estructuralista con la genética, con la búsqueda de un origen o, como lo llama en el ensayo citado anteriormente, un «centro». Como afirma Derrida, hasta un acontecimiento de ruptura ocurrido en nuestra época por primera vez en la historia de la «epistème» occidental, «la estructura —o más bien la estructuralidad de la estructura— aunque ha estado siempre implicada, ha sido siempre neutralizada o reducida, y esto por un proceso de darle un centro o referirla a un punto de presencia, un origen fijo. La función de este centro (el cual, ya que puede estar tanto dentro como fuera, se le llama tanto el origen como el fin, tanto «archè» como «telos»), era no solamente orientar, equilibrar y organizar la estructura, sino sobre todo asegurar que el principio organizador de la estructura limitase lo que podemos llamar el libre juego de la estructura.»<sup>35</sup>

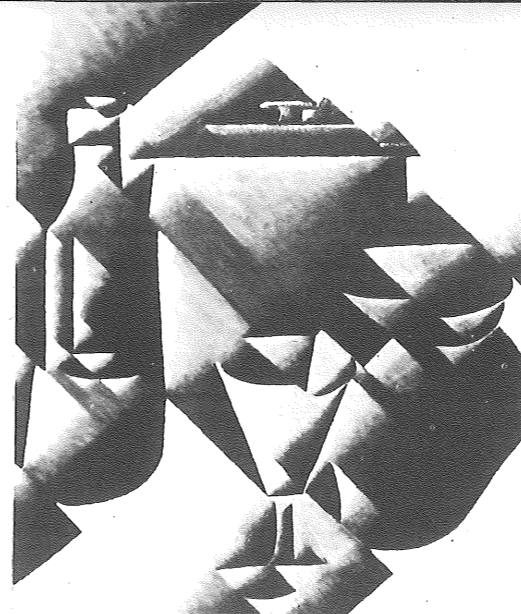
De acuerdo con Derrida, la ruptura o descentramiento ocurrió, como característica de nuestra propia época, cuando se reconoció la ausencia de un centro u origen —cuando se aceptó que el significado central, que el significado original o trascendental, no está nunca absolutamente presente<sup>36</sup>— y se afirmó un libre juego en tensión con la historia y con la presencia. La tensión con la historia implica la negación del tiempo y de la historia como movimiento teleológico o escatológico, como la unidad de un deve-



Pablo Picasso.  
Guitarra y vaso de vino.  
1913



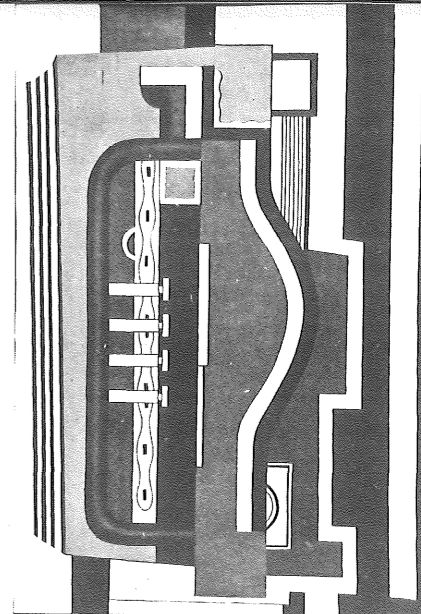
Marcel Duchamp.  
Fresh Widow, 2.ª versión.  
1920



Juan Gris.  
Jarra, frasco y vaso.  
1911



Amédée Ozenfant.  
El Cántaro.  
1926



Fernand Léger.  
El Acordeón.  
1926

nir. La tensión con la presencia implica el abandono de una nostalgia por los orígenes, por la inocencia arcaica y natural, por lo puro y lo ejemplar. La vuelta hacia la presencia, perdida o imposible, de un origen, es la faceta triste, negativa y nostálgica del libre juego, cuya otra cara es una afirmación alegre y activa que hace del no-centro algo distinto a la pérdida del centro. Esta búsqueda crítica de un nuevo status da como resultado la renuncia a una referencia privilegiada y, a la vez, «afirma el libre juego, tratando de pasar más allá del hombre y del humanismo, siendo el nombre «hombre» el nombre de ese ser que, a lo largo de la historia de la metafísica —en otras palabras, a lo largo de toda su historia— ha soñado con una presencia plena, con una base segura, con el origen y el fin del juego.»<sup>37</sup>

El establecer de una vez para siempre esa base segura fue una de las preocupaciones principales de la arquitectura moderna. De hecho, el reconocimiento de la definitiva distinción entre los tiempos

modernos y el pasado dió como resultado en el Movimiento Moderno en arquitectura, y en algunos movimientos de la vanguardia artística, la proclamación de un orden nuevo que todo lo controlara y la elección de uno solo de los dos términos de la diferencia entre sujeto y objeto. Sin embargo, el arte moderno se desarrolló en muchas de sus manifestaciones en otro sentido, en el que términos opuestos tales como sujeto-objeto y viejo-nuevo se toman como entidades diferentes pero coexistentes, que no son consideradas como incompatibles ni se funden en una identidad superior. Por el contrario, los términos de las oposiciones mantienen tanto su autonomía como su coexistencia en una tensa interacción que no está determinada por una dependencia última de un centro, origen o fin. Esta es la postura mantenida por una idea alternativa de modernidad, que no considera las producciones artísticas y arquitectónicas como mediaciones hacia fines en la relación hombre-mundo exterior —como mantenía la tradición de la cultura

humanista—, ni como reducidas tampoco a la abstracción del objeto y la pureza del nuevo lenguaje formal —como defiende la modernidad ortodoxa—, sino como entidades autónomas formadas por componentes que establecen entre sí relaciones no dependientes de los principios o fines humanistas tradicionalmente fijados.

Para mostrar cómo se puede detectar esta idea alternativa de modernidad ya desde las primeras vanguardias, vamos a considerar en el arte moderno varias polaridades que incluyen términos opuestos que se enfrentan dialécticamente sin reducir su juego mutuo y a ilustrarlas con una serie de ejemplos que se dan como muestra de lo que se quiere hacer patente<sup>38</sup>:

1. *Forma y contenido.* El nexa establecido tradicionalmente entre signo y significado, entre forma y contenido, resulta liberado. Los objetos se consideran ahora como independientes del nexa convencional que los unía a un significado, función

o contenido en la tradición del humanismo —un nexa que se convirtió en la arquitectura del Movimiento Moderno en una relación causal necesaria. Los objetos resultan cosificados en su propia condición de objetos y pueden ordenarse y reordenarse de maneras nuevas que no están predeterminadas y que organizan relaciones autoreferentes.

«Un coup de dés» (1897) de Mallarmé, como liberación y de signo y significado.

«Papiers collés» o «collages» (a partir de 1912); elementos preexistentes se incluyen, con un cambio en su significado, en la nueva realidad de la pintura.

Los «readymades» de Duchamp (a partir de 1915), tomados de los objetos producidos en masa y concebidos como la antítesis del objeto artístico.

El montaje cinematográfico según Eisenstein (1924-29); creación de una imagen nueva como resultado de la yuxtaposición de planos que como componentes aislados tenían otro contenido.

2. *Abstracción y figura.* Hay una distinción y a la vez un juego mutuo entre

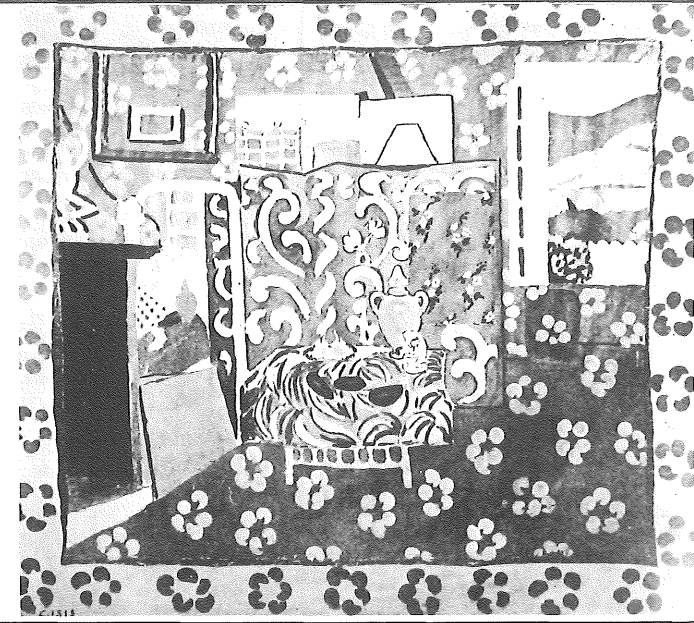
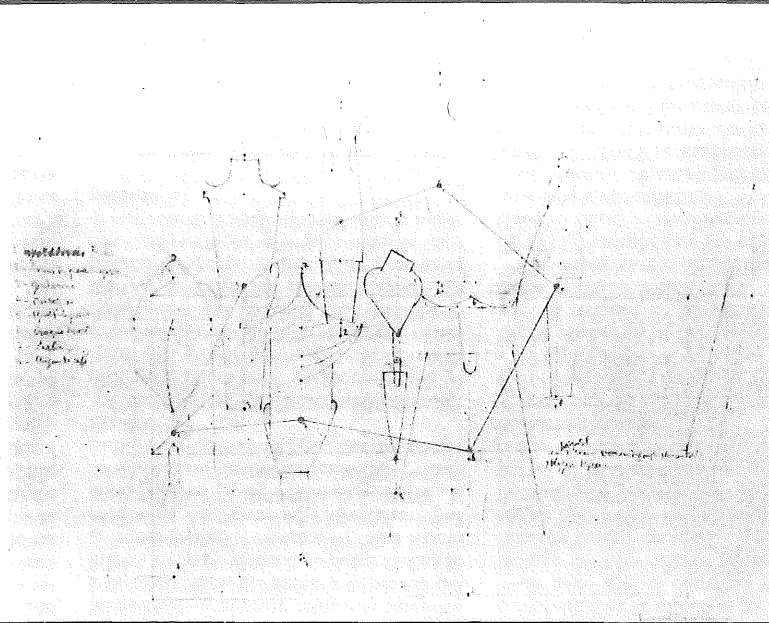
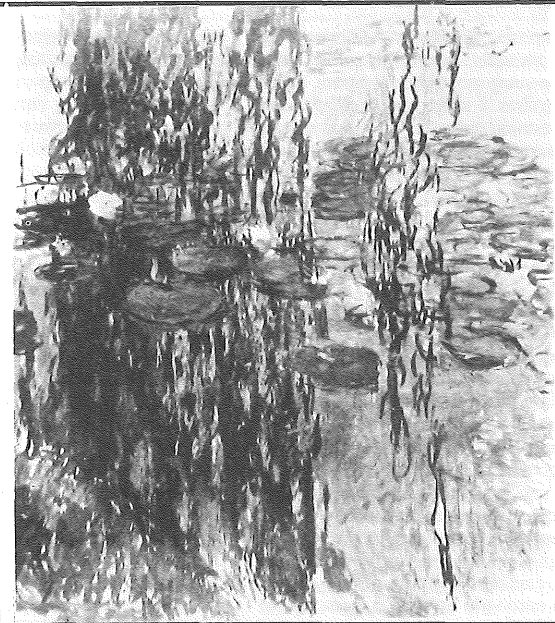
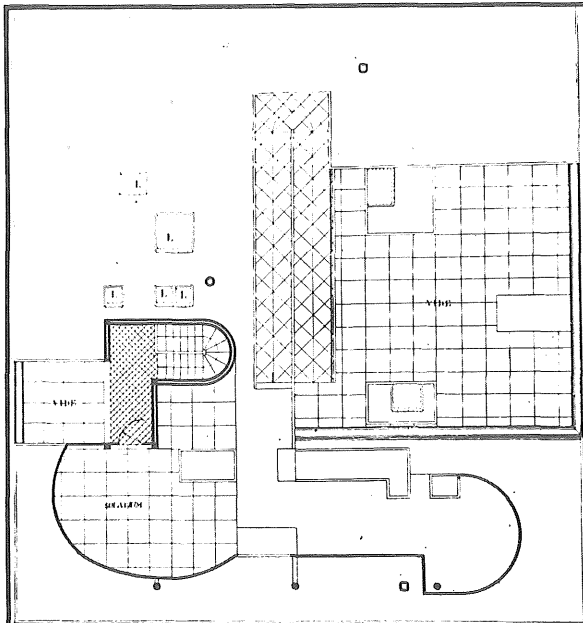
la forma abstracta y los elementos figurativos. La forma como lo más abstracto y geométrico, y también lo más general, coexiste con las figuras como encarnaciones de lo concreto, temporal y contingente. Esta modernidad no reduce su medio a formas abstractas, sino que interacciona lo abstracto con aquello que es figurativo y se refiere a la realidad de la contingencia natural o histórica.

El Cubismo de Juan Gris de alrededor de 1911-13; un intento de combinar en contrapunto elementos figurativos y composición abstracta.

El Purismo de Ozenfant (1918-26) y del Léger de 1922-27; dialéctica entre «objetos-tipo» que hacen referencia a elementos concretos y estructuras geométricas abstractas.

Las plantas de Le Corbusier (1923-31); retícula estructural como orden permanente y particiones y elementos figurativos que representan lo cambiante.

3. *Realidad e ilusión.* La obra de arte no se considera ya como la mera representación de una realidad exterior. Si el arte



**Le Corbusier.**  
Villa Savoya, Solarium.  
1929-31

**Claude Monet.**  
Nenúfares.  
Alrededor de 1918-21

**Marcel Duchamp.**  
Cementerio de uniformes y libreas N.º 1.  
1913

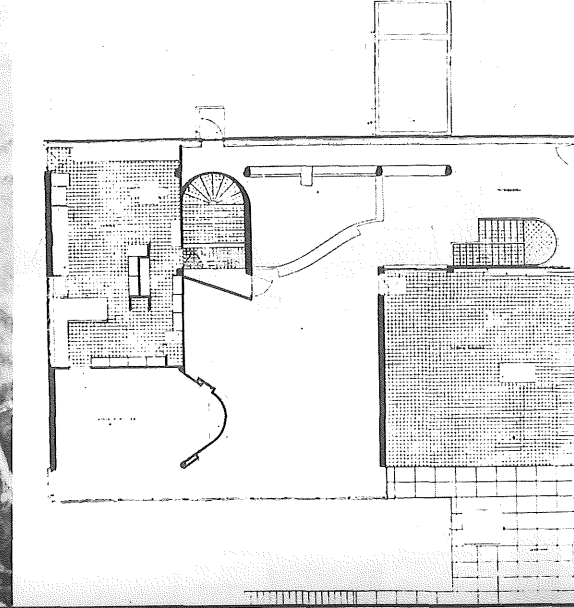
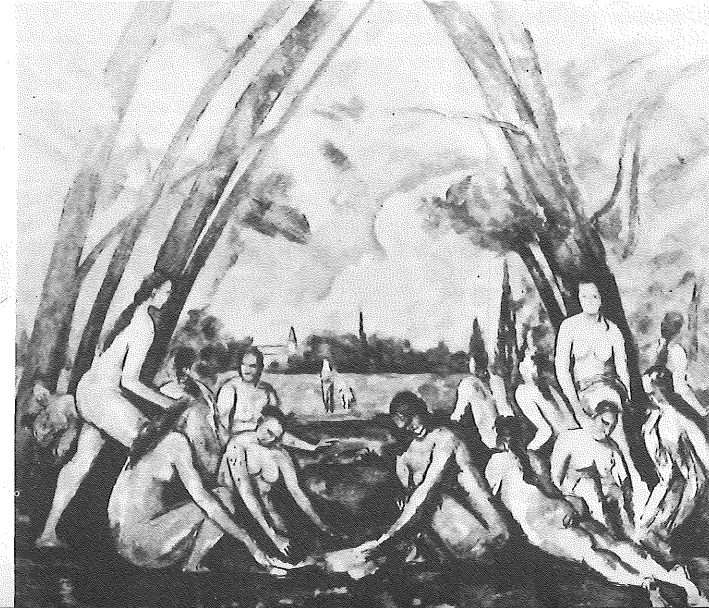
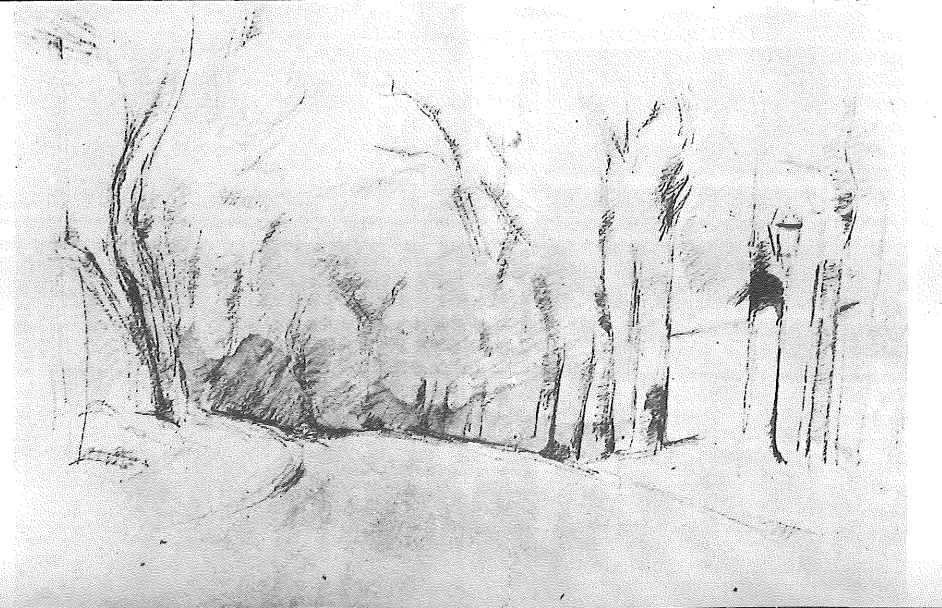
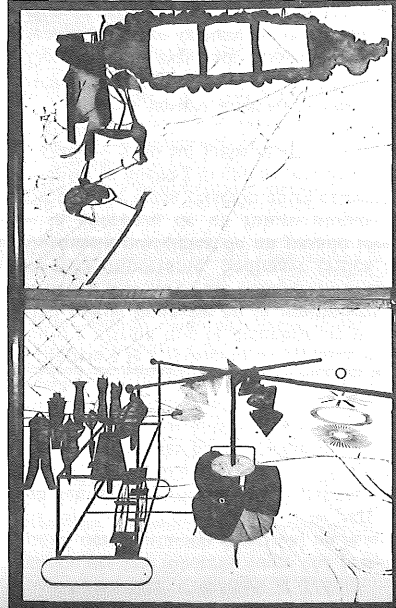
**Henri Matisse.**  
Interior con berenjenas.  
1911

**Marcel Duchamp.**  
El Gran Vidrio.  
1915-23

**Paul Cézanne.**  
Curva de un camino con farol.  
1892-9

**Paul Cézanne.**  
Las bañistas.  
1898-1905

**Le Corbusier.**  
Villa Stein en Garches, Planta 1.ª.  
1927



crea la realidad autónoma de su propio mundo, mantiene también una relación activa con el mundo exterior. En la pintura, la definición de la obra en su propio plano coexiste con el efecto perspectivo ilusionístico. La condición plana del cuadro reacciona con la ilusión de profundidad que se consigue por medio de la perspectiva.

Las series de Claude Monet «El puente japonés» (1899-1925) y «Nenúfares» (1904-23); diálogo entre condición plana de una retícula o superficie plana y profundidad perspectiva.

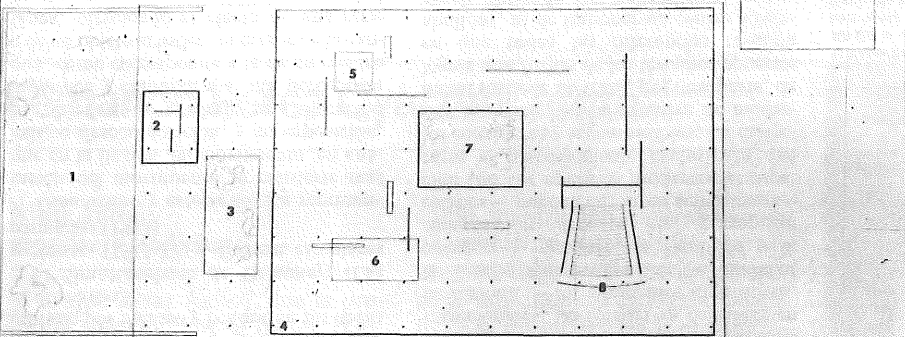
El «Gran Vidrio» (1913-23) de Marcel Duchamp; rehabilitación de la perspectiva —no ya como realismo perceptivo sino conceptualizada— y mezcla de narración secuencial y representación visual.

Los interiores con figura, de Matisse; el motivo que se dibuja en el revestimiento de pared, suelo, mantel, etc., se contraponen en su condición de textura plana al efecto de profundidad producido por la perspectiva de la habitación.

4. *Foco y periferia.* Hay un juego recíproco entre foco central y periferia, entre definición interior de la superficie y definición de los bordes. A diferencia de la continuidad homogénea o en degradación de la superficie, tanto el foco como la periferia se acentúan en una relación discontinua. La coexistencia de estos dos tipos de composiciones o visiones en una sola obra aparece como una tensa inte-

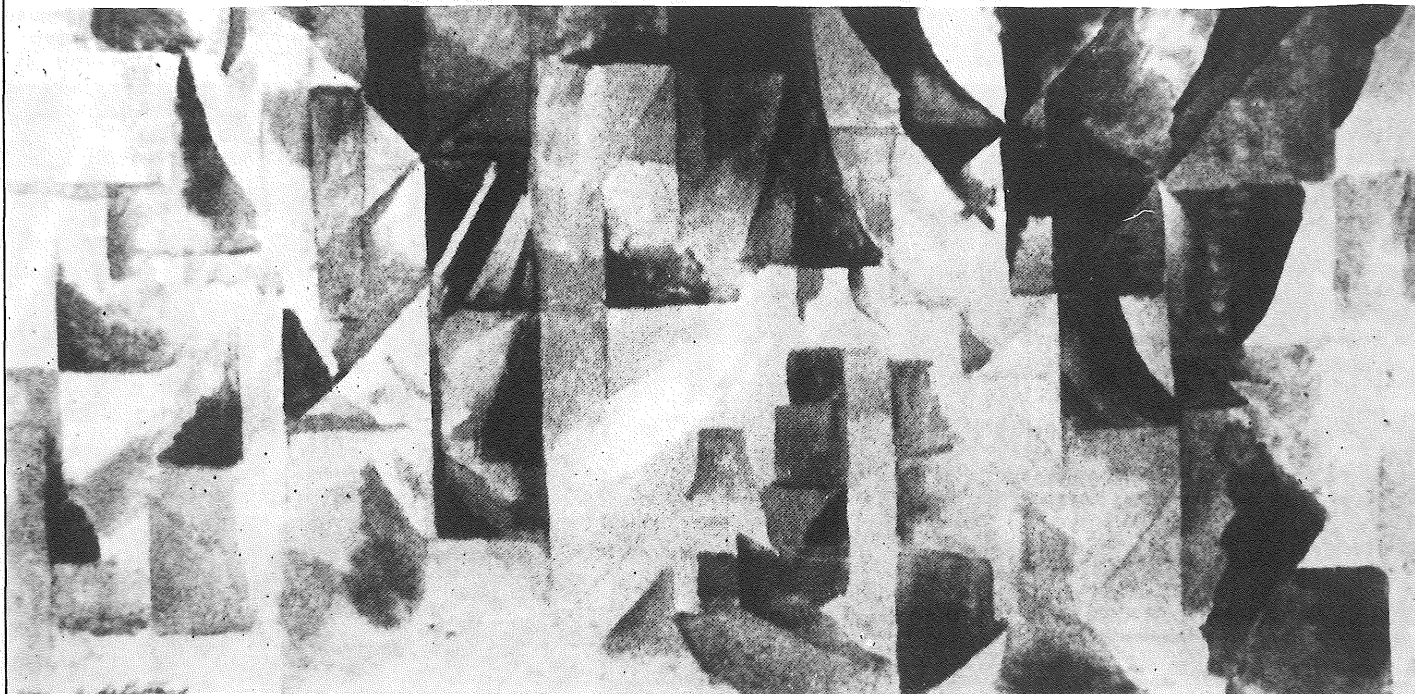
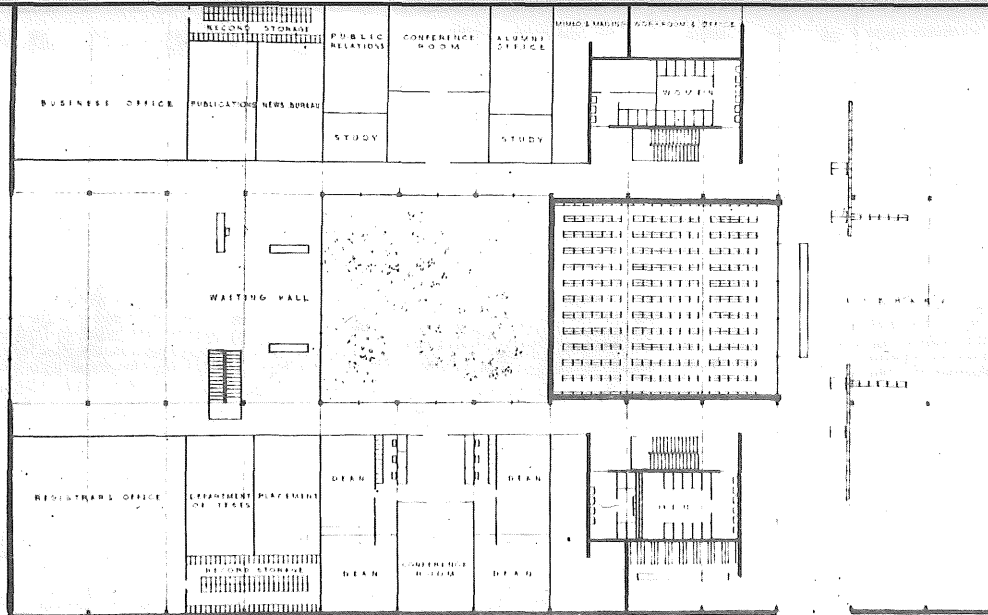
**Ludwig Mies van der Rohe.**

**Museo para una ciudad pequeña.**  
1942

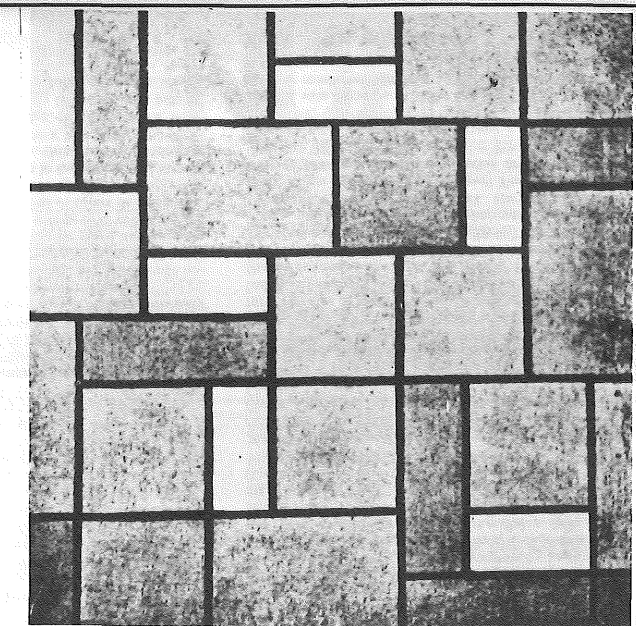


**Ludwig Mies van der Rohe.**

**Edificio para la Biblioteca y Administración del I.T.T. en Chicago, Planta principal.**  
1944



**Theo van Doesburg.**  
**Composición 17.**  
1919



racción.

Los cuadros de Cézanne de 1890 a 1905, tales como «Rocas en el bosque», «Arboles y rocas» y la serie de «Las bañistas»; discontinuidad en las formas entre bordes y foco central.

Las plantas de Mies de 1934 al 44, una dialéctica entre composición periférica y composición central.

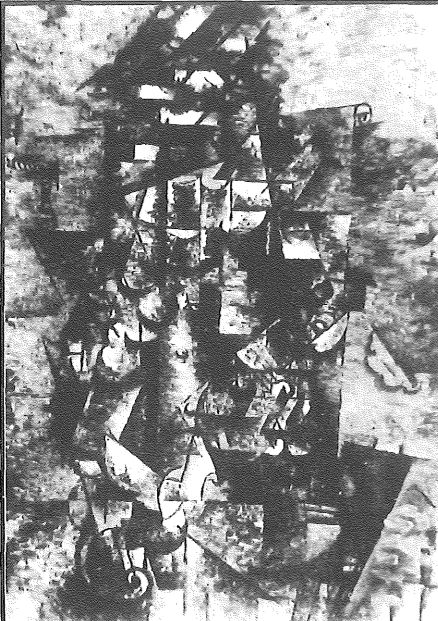
5. *Frontalidad y oblicuidad.* Estas dos condiciones se aceptan, especialmente en arquitectura, como recursos que pueden estar presentes en la misma obra. La oblicuidad, la condición diagonal, que es uno de los atributos formales más característicos de la modernidad, aparece unida a la frontalidad, que está asociada con la tradición del clasicismo. Lo frontal y lo oblicuo se consideran dos cualidades no excluyentes.

Las composiciones de Van Doesburg de 1917 al 23, antes de que la diagonal sea el motivo dominante.

Edificios como la «Villa Stein» en Garches de Le Corbusier (1926-1927); estratificación frontal de los planos paralelos a fachada y composición diagonal en planta.

6. *Sucesión y simultaneidad.* Ambos fenómenos, supuestamente incompatibles, se convierten en coexistentes. En literatura la secuencia continua inherente al texto se deconstruye, dotándole de una discontinuidad temporal que permite la reconstrucción de la obra en una visión simul-

**Robert Delauney.**  
**Las ventanas.**  
1912



tánea e instantánea. En las artes plásticas, se trata de dar a la obra la característica del tiempo, duración, para permitir su lectura como un proceso; varias visiones sucesivas de un objeto se captan y superponen en una imagen única que lo reconstituye en el tiempo, incluyendo una serie de momentos del objeto en una sola visión.

Ezra Pound: «Una imagen es aquello que presenta una complejidad intelectual y emocional en un instante de tiempo».

El «Ulysses» (1904) de James Joyce, «The Waste Land» (1922) de T. S. Eliot.

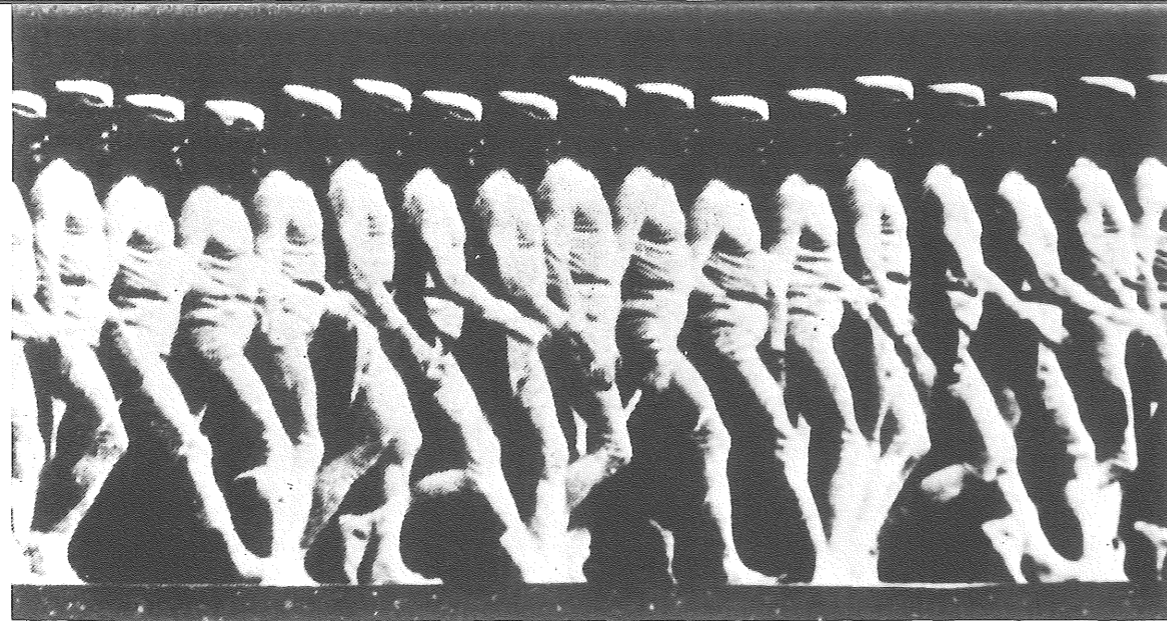
El Cubismo Analítico (1908-13), representado por Picasso y Braque en sus obras de esos años.

El Simultaneísmo de Delauney; «Las ventanas» (1911-12) y «Formas circulares cósmicas» (1913)

7. **Dinamismo y estatismo.** La representación del movimiento se convierte más que en la ilusión del movimiento, en análisis, o descomposición, y superposición. El objetivo es conferir una duración dinámica y cambiante a una percepción que, como corresponde a la de un cuadro o de un objeto artístico, es estática e instantánea, ofreciendo el efecto de una serie de movimientos en lo que es en realidad una representación estática.

La «Cronofotografía» (c. 1890) de Etienne-Jules Marey.

El «Joven triste en un tren» (1911) y el



«Desnudo bajando una escalera» (1912) de Marcel Duchamp; imagen estática del movimiento, serie instantánea.

El Movimiento Moderno proclamó una búsqueda exclusiva de la novedad y mantuvo una actitud reductivista, aceptando solamente lo que consideraba propio de la modernidad, la forma nueva determinada por el nuevo «Zeitgeist» —lo abstracto y objetual, lo no simétrico, las composiciones periférica y diagonal, la representación del movimiento. La idea alternativa de modernidad hace patente en sus obras que los elementos creados en el pasado y las categorías plásticas tradicionales, las formas ya definidas en la historia —los elementos figurativos, la ilusión perspectiva de la realidad exterior, la simetría, la focalidad y la composición frontal, la percepción estática— pueden entrar en activa interacción con sus opuestos modernos al superarse el planteamiento exclusivista que los consideraba incompatibles. La dialéctica que esta idea alternativa de modernidad sostiene no trata, por otra parte, de lograr una fusión de los términos opuestos en que todas las diferencias resulten abolidas, ni de imponer un centro o referencia obligada que neutralice el mutuo juego de los mismos, sino de hacer posible una nueva relación que los valore al establecer su diferencia.

Juan Antonio CORTES

## Notas

- 1) Este escrito es el extracto de un trabajo realizado entre los años 1978 y 1980 en la Universidad de Cornell bajo la dirección de Colin Rowe y que está siendo desarrollado en la actualidad como Tesis Doctoral bajo la dirección de Rafael Moneo.
- 2) Stephen Spender, «Moderns and Contemporaries», en *The Struggle of the Modern*, University of California Press.
- 3) M. H. Abrams, *The Mirror and the Lamp*, Oxford University Press, 1953.
- 4) Irving Howe, *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, New York, Horizon Press, 1967.
- 5) Véase la explicación de su propuesta por Peter Eisenman en Francesco Dal Co, ed., *10 Immagini per Venezia*, Officina Edizioni, 1980.
- 6) Robert Stern, «The Doubles of Post-Modern», en *The Harvard Architecture Review*, I, primavera 1980.
- 7) Jacques Derrida, «Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences», en Richard Macksey y Eugenio Donato, eds., *The Structuralist Controversy*, Baltimore & London: The Johns Hopkins University Press, 1972.
- 8) Véase Hans Baron, «The 'Querelle' of the Ancients and the Moderns as a problem for Renaissance Scholarship», *Journal of the History of Ideas*, 20, No. 1 (1959), p. 3.
- 9) Véase Baron, p. 3.
- 10) En su «Parallèle», Perrault insiste en afirmar que la naturaleza es siempre la misma, inmutable en su vigor y siguiendo leyes fijas, y que el progreso es necesario e ilimitado. Fontenelle cree también en una idea de progreso que sucede como necesidad: «il y a un ordre qui règle nos progrès» (Bernard de Fontenelle, Prefacio de *Éléments de la géométrie de l'infini*, Paris, l'Imprimerie royale, 1727, v. X, pg. 53), y que este progreso continuará siempre: «les hommes ne dégèneront jamais, et les vœux

saines de tous les bons esprits que se succéderont s'ajoutent toujours les unes aux autres; (Fontenelle, *Disgression sur les anciens et les modernes*, Paris, 1688, v. IV, pg. 190).

- 11) En relación con la idea de progreso pueden verse, entre otros: Jules Delville, *Essai sur l'Histoire de l'Ideé de Progrès jusqu'à la Fin du XVIIIe Siècle*, Paris, Félix Alcan, 1910 J.B. Bury, *The Idea of Progress. An Inquiry into its Origins and Growth*, New York, Dover Publications, Inc. 1955 (1932); José Antonio Maravall, *Antiguos y Modernos. La Idea de Progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones, 1966; E.H. Gombrich, *The Ideas of Progress and their Impact on Art*, New York, The Cooper Union School of Art and Architecture, 1971.
- 12) «Un bon esprit cultivé est, pour ainsi dire, composé de tous les esprits des siècles précédents; ce n'est qu'un même esprit qui s'est cultivé pendant tous ces temps-là» (Fontenelle, *Disgression*).
- 13) Véase Paul Oskar Kristeller, «The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics» (I), *Journal of the History of Ideas*, 12 (1951), 525.
- 14) Hans Robert Jauss, «Ursprung und Bedeutung der Fortschrittsidee in der 'Querelle des Anciens et des Modernes'» in Helmut Kuhn y Franz Wiedmann, eds., *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, München, 1964.
- 15) Claude Perrault, *Vitruvius*, 1673, pg. 12, nota 13: «Le fondement que j'appelle arbitraire, est la Beauté qui dépend de l'Autorité et de l'Accoutumance».
- 16) Wolfgang Herrmann, *The Theory of Claude Perrault*, London, A. Zwemmer Ltd., 1973, pg. 32.
- 17) Claude Perrault, *Vitruvius*, pg. 106, nota 12.
- 18) Claude Perrault, *Ordonnance des cinq espèces de colonnes selon la méthode des anciens*, Paris, 1683, pg. X.
- 19) Claude Perrault, *Ordonnance*, pg. VI.
- 20) Claude Perrault, *Ordonnance*, pg. VII: «Or j'oppose à ces sortes de beautez que j'appelle Positives et convaincantes, celles que j'appelle Arbitraires, parce qu'elles dépendent qui pourroient en avoir une autre sans estre d'ordinaire proportion, une forme et une figure certaine aux choses qui pourroient en avoir une autre sans estre d'ordinaire mes, et qui ne sont point rendues agréables par les raisons dont tout le monde est capable, mais seulement par l'accoutumance et par une liaison que l'esprit fait de deux choses de differente nature».

Etienne-Jules Marey.

Cronofotografía de la marcha del hombre.

Alrededor de 1890

Marcel Duchamp. Desnudo bajando una escalera N.º 2. 1912

Georges Braque. Hombre con guitarra. 1911



21) Véase, en relación con esta idea, el cambio de sentido que experimentan los términos «evolución» y «revolución», según se menciona en Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750-1950*, Montreal, Mc Gill University Press, 1965, pgs. 31-32.

22) David Lodge, «Historicism and Literary History: Mapping the Modern Period», en *New Literary History*, 10 (1979), pg. 549.

23) Friedrich Nietzsche, «Consideraciones inactuales II. De la utilidad y la desventaja del historicismo para la vida» (1873-1874) en *Obras completas*, Buenos Aires, Ediciones Prestigio, 1970.

24) Véase Nietzsche, «De la utilidad», pg. 625.

25) Nietzsche, «De la utilidad», pg. 527, y, pg. 629: «El agente, así como, según la expresión de Goethe, siempre carece de conciencia, también siempre carece de ciencia; olvida la mayor parte de las cosas para hacer una sola cosa, es injusto con lo que queda atrás y no reconoce más que un solo derecho: el derecho de lo que ha de ser.»

26) Renato Poggioli, *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964 (1962), pgs. 80-81: «En los raros momentos en que trata de justificarse a sí mismo mediante la autoridad y el juicio de la historia,...., el arte de vanguardia se digna buscar sus propias patentes de nobleza en las crónicas del pretérito, y se traça un árbol genealógico de más o menos auténticos antepasados, de más o menos lejanos precursores.»

27) Un estudio completo de cómo Pevsner considera la evolución hacia el Movimiento Moderno como una «misión histórica» aparece en David Watkin, *Morality and Architecture*, Oxford, Clarendon Press, 1977.

28) Nietzsche, «De la utilidad», pg. 641: «El sentido anticuario de un hombre, de un vecindario, de un pueblo, siempre se caracteriza por un campo visual limitadísimo; es muy poco lo que percibe, y este poco lo ve demasiado cercano y demasiado aislado, no es capaz de medirlo y, por consiguiente, considera todo igualmente importante, vale decir, atribuye a todo lo individual una importancia excesiva.» Y, pg. 631: «Mas frente a todos los modos históricos de considerar a lo pasado, (los hombres suprahistóricos) coinciden en la siguiente tesis: lo pasado y lo presente son una y la misma cosa, esto es, dentro de cualquier diversidad son típicamente idénticos y cómo omnipresencia de tipos indecibles representan algo fijo de valor invariable y significación eterna idéntica.»

- 29) Véase José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte*, Madrid, Revista de Occidente, 1976 (1925), pg. 46.
- 30) Véase Theodor W. Adorno, «Sobre sujeto y objeto», en *Consignas*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 1973 (1969). La distinción moderna entre sujeto y objeto ha sido ya mencionada en la crítica arquitectónica por Peter Eisenman en «Post-Functionalism», *Oppositions*, 6 (otoño 1976), y otros escritos.
- 31) El concepto de Adorno de la dialéctica negativa, en la que lo diferente es mutuamente repartido (a la vez separado y compartido) puede relacionarse con: a) El concepto de Heidegger de «Austrag» o «Differenz» («austragen» = «dis-fero»), que significa a la vez la distinción entre dos términos y la base común que los hace posibles al permitir su confrontación; los dos términos están a la vez mutuamente «dis-locados» y «re-feridos». (Martin Heidegger, «Indetité et Différence», en *Questions I*, Paris, Gallimard, 1968)
- b) El concepto de Derrida, derivado del anterior, de «Différance», que significa a la vez lo «diferente» y lo «diferido», lo aplazado indefinidamente. (Jacques Derrida, «La Différance», *Bulletin de la Société française de Philosophie*, 61-62, No. 3, Julio-Septiembre, 1968)
- 32) Hans Sedlmayr, *El arte descentrado*, Barcelona-Madrid, Editorial Labor, 1959.
- 33) Jacques Derrida, «Structure, Sign, and Play in the Discourse of the Human Sciences», en Richard Macksey y Eugenio Donato, eds., *The Structuralist Controversy*, Baltimore & London, The Johns Hopkins University Press, 1972.
- 34) Jacques Derrida, «Genèse et structure» et la phénomenologie», en *L'écriture et la différence*, Paris, Editions du Seuil, Collection «Tel Quel», 1967, pgs. 229-251. Publicado también en Gandillac, Goldman y Piaget, eds., *Genèse et structure*, Ed. Mouton, 1964.
- 35) Derrida, «Structure», pgs. 248-249, y también: «Todos los nombres relacionados con los fundamentos, los principios, o el centro han designado siempre la constante de una presencia —«eidos», «archè», «telos», «energía», «ousia» (esencia, existencia, origen, fin, sustancia, sujeto) «aethèia», trascendentalidad, conocimiento o conciencia, Dios, hombre, etc.»
- 36) Derrida afirma que este descentramiento ha sido formulado principalmente en la «crítica nietzscheana de la metafísica, la crítica del concepto de ser y verdad, a los que se sustituyó por los conceptos de juego, interpretación y signo (signo sin presente de verdad); la crítica freudiana de la auto-presencia, es decir, la crítica de la conciencia, del sujeto, de la autoidentidad y de la auto-proximidad o auto-posesión; y, más radicalmente, la destrucción heideggeriana de la metafísica, de la ontología, de la determinación del ser como presencia.» (Derrida, «Structure», pg. 250).
- 37) Derrida, «Structure», pgs. 264-265.
- 38) Varios títulos pueden citarse aquí en relación con las cuestiones y los ejemplos que se tratan a continuación: Pierre Cabanne, *Dialogues with Marcel Duchamp*, London, Thames and Hudson, 1971 (1967); Marcel Duchamp, *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (1975); Sergio M. Eisenstein, «Montaje 1938» en *7 Anos de un cineasta*, Barcelona, Editorial Lumen, 1970; Joseph Frank, «Spatial Form in Modern Literature», en *The Winding Gyre*, Bloomington & London, Indiana University Press, 1963; John Golding, *Cubism. A History and an Analysis*, 1907-1914, Boston, Mass., Boston Book & Art Shop, 1968 (1959); Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, New York, Meridian Books, 1957 (1952); Robert Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art*, New York, Harry N. Abrams, 1960; Roger Shattuck, *The Banquet Years*, New York, Vintage Books, 1968 (1955). Varias de las cuestiones aparecen en los artículos de Colin Rowe recogidos en *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978 (1976). Es también relevante a este respecto el ciclo de clases sobre aspectos del arte moderno dado por Juan Navarro Baldeweg en la Escuela de Arquitectura de Madrid durante la primavera de 1980.