



[F1] Portada del libro Irony or, the self-critical opacity of postmodern architecture. Petit, Emmanuel Yale University Press, 2013

# Ironía o, la Teoría *Dans le Boudoir*

## Notas sobre el libro 'Irony or, the Self-Critical Opacity of Postmodern Architecture'

Fernando Quesada

Profesor titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Alcalá de Henares

Ironía, lenguaje, significado, posmodernismo, crítica



Para la portada de este libro el autor ha elegido un dibujo muy atinado. Se trata de una ilustración de Saul Steinberg, arquitecto de formación e ilustrador de oficio, en el que se ve un cubo trazado en perspectiva axonométrica ligeramente imperfecta que muestra unas líneas gruesas y una sombra proyectada. El cubo sueña o imagina a su otro, un cubo perfecto, en perspectiva impecable y con sus vértices numerados con letras. La ironía desprendida de este dibujo sería equivalente a la que el posmodernismo practicó sobre el proyecto moderno, visto por unos epígonos altamente críticos, desconfiados y descreídos como poco más que una ilusión o un ideal soñado, frente a una realidad llena de fisuras, imperfecta y difícilmente sujeta a proyecto alguno, moderno o no. La ironía no pertenece propiamente ni al cubo ideal y perfecto ni al oblongo e imperfecto, pero necesita al primero para poder ser ejercida o practicada, ya que por definición se practica con respecto a algo externo a sí mismo, y aún más necesita al segundo porque es el único agente activo irónico posible, o como poco el único legitimado para el ejercicio de la ironía. Este libro propone una relectura del posmodernismo arquitectónico como una era histórica irónica, de lo que se desprende una interpretación de la ironía arquitectónica como categoría epocal de algún modo atrapada por la interpretación que entonces se hizo del proyecto moderno como cubo impecable. Sin embargo, ¿quién afirmaría hoy día, si su interés no es defender una categoría epocal determinada o un proyecto intelectual, que la arquitectura moderna fue un cubo perfecto?

Irony, language, meaning, postmodernism, criticality



For the cover of this book the author has chosen a very wise drawing. It is an illustration by Saul Steinberg, a trained architect and illustrator by trade, in which one sees a cube drawn in slightly imperfect axonometric perspective showing thick lines and shadows. The cube dreams or imagines its other, a perfect cube in flawless perspective with its vertices numbered and lettered. The detached irony of this drawing would be equivalent to that of postmodernism practiced on the modern project as seen by some of their followers: highly critical, suspicious and unbelieving subjects who envisioned modernism as little more than an illusion or an ideal dream, in contradistinction to a fissured, imperfect reality which is hardly the subject of any project, be it modern or not. Irony does not properly belong either to the ideal and perfect cube, or to the oblong and imperfect one. It needs the former to be exercised, since by definition it is practiced with respect to something outside of itself, and it needs the latter even more, because it is the only possible active ironic agent, or at least, the only entitled to the exercise of irony. This book proposes a reinterpretation of architectural postmodernism as an ironic historical era, of what follows an interpretation of architectural irony as an epochal category somehow trapped by the interpretation which sanctioned the modern project as an impeccable hub. But, who would claim today –if the interest is not to defend a particular category or intellectual project–, that modern architecture was a perfect cube?

Cada cierto tiempo el tema del significado de la arquitectura o de su relación con el lenguaje aparece como motivo de reflexión teórica y, en ocasiones, como territorio de la práctica arquitectónica más comprometida intelectualmente. Desde

*Intentions in Architecture*, de Christian Norberg Schulz (1963) hubo algunos intentos por inscribir a la arquitectura en el lenguaje bajo modos muy diversos. Antes de esas fechas cuesta encontrar bibliografía que aborde el tema monográficamente por haberse considerado durante mucho tiempo, prácticamente desde el nacimiento mismo de la arquitectura moderna, que la relación entre forma arquitectónica y significado no era problemática sino unívoca, y que por tanto no debía ser sometida a debate. Con las primeras revisiones críticas del Movimiento Moderno a partir del final de la segunda guerra mundial tal relación transparente entre forma y significado fue puesta en entredicho y con ese cuestionamiento el proyecto moderno se tambaleó. Otro asunto bien distinto sería intentar marcar el final de este arco temporal, y en ese sentido la aparición de este libro resulta intempestiva, porque si hay un tema que interese poco o nada actualmente es el de los modos de inscripción de la arquitectura en el lenguaje. Sin embargo, si todos podemos estar de acuerdo en el origen de este fenómeno de ruptura y disociación, aún están por ver todas sus consecuencias, y por eso un libro como este debe ser bien recibido.

El libro consta de una introducción y de cinco partes claramente independientes entre sí, más un epílogo breve. Cada una de las partes se dedica a un estudio de arquitectos: Robert Venturi y Denise Scott Brown, Stanley Tigerman, Arata Isozaki, Peter Eisenman y Rem Koolhaas. En la introducción se establece el tono general del texto, de una erudición abrumadora en ocasiones, que viaja por unas apresuradas referencias a la filosofía de una serie de pensadores (Sócrates, Friedrich Schlegel, Søren Kierkegaard, Jean Baudrillard, Jacques Derrida o Richard Rorty, entre otros) intentando desentrañar el concepto de ironía como polisémico y relacional entre la metafísica y lo real.

El capítulo dedicado a Venturi y Scott Brown se atiene a la convención del desarrollo cronológico de las ideas de los arquitectos más que a las obras, que son poco o nada comentadas. En la primera parte el protagonista es sorprendentemente Le Corbusier, que entra de la mano de dos de sus críticos y no por casualidad: Colin Rowe y Vincent Scully. En 1950 Rowe asoció algunas obras concretas de Le Corbusier al manierismo, algo que según Petit anticipa los análisis formales de Venturi en *Complejidad y Contradicción*. Rowe habría así asignado un valor irónico a Le Corbusier en su permanente propuesta de dialécticas formales no resueltas. Con esta interpretación se abrían las puertas a una relectura de la arquitectura moderna completamente nueva hasta entonces, como un modo de hacer impregnado de autocrítica. La desvinculación del programa ideológico de la idea de progreso y la adhesión a unos principios abiertamente liberales basados en la distancia, un concepto clave en la figura del irónico, son también principios propios propuestos por Rowe que determinaron y favorecieron la emergencia de la crítica posmoderna.

También Scully, en 1962, identificó en Le Corbusier al irónico arquitecto moderno, oblicuo y complejo, liberándole de otro tipo de interpretaciones menos adaptadas al signo de los tiempos. Aunque Rowe y Scully consideraron la arquitectura moderna europea dogmática e idealista de modo distinto, empleando la ironía como estrategia alternativa de mediación entre el ideal y lo real, su crítica tenía como principal meta una cesión de centralidad para la cultura arquitectónica internacional: el objetivo de ambos era arrebatar para América el papel de referente que hasta entonces había tenido Europa, insinuando valores en la obra de Le Corbusier que habrían traicionado el dogma moderno europeo desde dentro, y que solo una nueva generación de arquitectos americanos sería capaz de recoger y desarrollar hasta sus últimas consecuencias. En el caso de Rowe los New York Five, en el de Scully su protegido Venturi. A pesar de que todo esto es bien conocido, este libro aporta información valiosa para seguir esta historia con cierto detalle, en concreto a partir de un repaso por los escritos de Scully en los que se ocupó de tres cuestiones: la

primera desestimar el trabajo de Frank Lloyd Wright por considerarlo una síntesis imposible, romántica e históricamente inoportuna; la segunda asignar a Le Corbusier valores que claramente anticipan el vocabulario arquitectónico posmoderno, tales como complejidad, contradicción o ironía; y la tercera proponer abiertamente a Venturi como heredero de Le Corbusier, como el arquitecto más idóneo para una época de inclusivismo democrático y de realismo liberal.

La segunda parte del capítulo se refiere exclusivamente a Venturi y a sus propios intereses acerca del New Criticism americano, una escuela de crítica literaria que defendía el análisis formal desvinculado de cualquier consideración contextual ajena a las propias características formales del texto. Venturi se valió directamente de los principios defendidos por este grupo de críticos para elaborar su propuesta análoga de una práctica arquitectónica exclusivamente atenta a problemas formales. Con ello Venturi independiza a la forma arquitectónica de consideraciones tales como la historia, la tecnología o lo social.

La tercera parte atiende a los cambios en la práctica de Venturi tras su asociación profesional con Denise Scott Brown, que se manifestaron mediante dos vías: el interés por la condición urbana y por las agendas sociales, por una parte, y una atención primordial a lo cotidiano derivada del arte Pop y su iconografía por la otra. Por tanto el manejo de la ironía en Venturi no sería un dato permanente e inalterable sino una condición que evolucionó desde un entendimiento inicial de la ironía en *Complejidad y Contradicción* como un instrumento analítico que permitía la reversibilidad del juicio crítico, hasta un entendimiento posterior de la ironía no ya en un plano analítico y crítico, sino como un artefacto puramente estético y retórico, lo que le valió las duras críticas de Manfredo Tafuri y de Kenneth Frampton.

Si Venturi y Scott Brown hicieron uso de la ironía desde el filón estético, en el caso de Stanley Tigerman la ironía tiene una componente ética. Tigerman es, de todos los arquitectos estudiados en este libro, el que más y mejor encaja en un posible modo irónico. Según Petit su itinerario se alinea con la *ansiedad de influencia* teorizada por el crítico literario Harold Bloom en un libro fundamental de 1973 que, bajo ese título, describía la condición del autor sometido a las presiones de saberse un sujeto histórico atravesado por una condición de pérdida de inocencia y de necesidad de influencia por parte de otros autores. Como el resto de arquitectos estudiados en este libro, el propio Tigerman escribió lo suficiente para que cualquier interpretación resulte algo redundante con respecto a sus propios textos. A partir de ellos Petit reconstruye su recorrido intelectual y lo enlaza con análisis de algunos de sus proyectos. Tigerman reivindicó la figura de Sócrates y su propuesta de vida ética basada en el escepticismo y la autocrítica permanentes, así como se refirió en muchas ocasiones a la filosofía de Kierkegaard. Y lo hizo, según Petit, en el contexto histórico americano del desencanto post 68, provocado por el fiasco de la guerra de Vietnam fruto del relato construido al finalizar la segunda guerra mundial de un mundo dividido en dos bloques, según el cual uno de ellos había disfrutado de varias décadas de bonanza y bienestar hasta generar la ficción de un posible progreso exponencial. En este contexto, la figura de Mies en Chicago y la arquitectura corporativa practicada por sus seguidores en todo el mundo vino a ser considerada por Tigerman como la representación arquitectónica de esa ficción que, en un plano ético, debía ser desentrañada.

Sumado a esto, Tigerman fue explícito en sus escritos sobre la transferencia que realizó de su condición judía a su visión crítica de la arquitectura. Partiendo de la leyenda judía de la destrucción del Templo de Salomón y de la consiguiente ausencia de una arquitectura originaria judía en contraposición al templo griego como origen real y material de la arquitectura de occidente, él mismo, como judío antes que arquitecto, solo podía practicar una arquitectura del exilio y de la ausencia. Así, haciendo uso de la retórica, Tigerman estableció una alegoría del judaísmo encarnado

en una serie de proyectos, y de la modernidad occidental encarnada en las abstractas arquitecturas de Mies. El seguimiento que hace Petit de este complicado recorrido es muy sugerente, porque mediante la alegoría propuesta por Tigerman puede equipararse la separación establecida por Venturi entre espacio y significado en el tinglado decorado y la separación que establece Tigerman entre forma arquitectónica y una multiplicidad de interpretaciones posibles de la misma, de algún modo *en exilio* y por lo tanto separadas también de la forma material, ausente en el caso de la cultura judía. Por tanto la vía de entrada a la separación de significado y significado es bien distinta en Venturi y Tigerman, la primera centrada en la sintaxis y la segunda en la semántica, pero las consecuencias vienen a ser equivalentes, una vez más la demolición absoluta de cualquier relación especular y transparente entre forma y significado de la arquitectura mediada, según Petit, por mecanismos irónicos.

Arata Isozaki, de la misma generación que los metabolistas, no se adscribió al grupo formalmente y mantuvo una cierta distancia con ellos. Desde el comienzo de su carrera al independizarse de Kenzo Tange, relata Petit, empleó analogías corpóreas en su discurso y en sus obras. La experiencia traumática de la devastación de la guerra y las metáforas biológicas del metabolismo hicieron que sus analogías con el cuerpo humano se alejaran de la mimesis clásica y contemplaran un cuerpo evolutivo en el que el estado de deterioro adquiere un gran protagonismo. Así, Isozaki estableció una triada de metáforas para introducir en sus obras los conceptos de espacio, tiempo y materia. Al espacio Isozaki asocia la oscuridad, al tiempo la terminación o escatología, y a la materia las ruinas y cenizas, que, según Petit, fueron una respuesta personal de Isozaki a la triada de Sigfried Giedion espacio, tiempo y arquitectura.

Petit matiza además que Isozaki se valió de las teorías sobre la alegoría delineadas por Walter Benjamin en su estudio sobre el barroco alemán para realizar su inversión de las categorías de Giedion y, sobre todo, para introducir en su discurso unos principios que fueron muy característicos de la cultura posmoderna: la obra como ruina conceptual, la arbitrariedad del significado estético, la fragmentación, el ensamblaje fracturado y montado, y finalmente las combinaciones emblemáticas de imágenes-mundo.

Como Tigerman, Isozaki fue muy consciente de su condición de extranjería en la cultura occidental, lo que le llevó a teorizar su propia condición de bisagra a partir del concepto japonés de *Ma* que, en clave irónica, sostiene Petit, atiende simultáneamente a ideas relativas al espacio y al tiempo, sin mantener ambos conceptos separados como se había hecho tradicionalmente en occidente. Según Petit, es posible trazar un paralelo entre los intereses de Isozaki por la oscuridad y la ruina con la filosofía estética de Schlegel. Los puntos de contacto entre romanticismo y posmodernismo han sido señalados repetidamente por otros autores con mucha fortuna, sobre todo por Anthony Vidler.

A través de una serie de instalaciones y exposiciones durante los 70 y los 80 Isozaki mantuvo un pie en occidente participando activamente en muchos de los eventos organizados por lo que Tafuri llamó *la internacional de la ironía* con sarcasmo, estableciendo una relación intensa con Hans Hollein y un cruce de intereses mutuos en sus respectivas maneras de emplear analogías corpóreas, y son estas obras de Isozaki las que centran el interés de Petit más que los edificios, con la excepción de uno de ellos al que se refiere, el centro cultural Tsukuba. Este edificio fue concebido como ensamblaje no sintético de citas arquitectónicas dispares, calificado por el propio Isozaki como sufriente de un *eclecticismo esquizofrénico*. En Tsukuba el cubo es el protagonista y un enemigo. El tratamiento de la malla de pilares se realiza como patrón de huellas y ausencias de decisiones proyectuales no materializadas pero sí marcadas o indicadas en el interior de los muros. Y como centro aparece una alusión directa al Campidoglio romano, pero tratado en negativo, hundido en lugar de elevado como en Roma, donde es un claro símbolo de poder político, mientras que ahora ocupa un centro vacío y poco visible. En su análisis del edificio Petit califica a esta operación como una parábasis arquitectónica

a partir de la definición que de ella dio Schlegel: la interrupción del discurso mediante un giro en el registro retórico, es decir, una forma estética interrumpida, por ejemplo, por un fenómeno o por otra forma estética, que en la teoría romántica siempre era una forma natural, mostrando la imposibilidad de la forma estética para representar la plenitud y manifestar así su condición inevitablemente fragmentaria.

Peter Eisenman entra con cierta dificultad en la taxonomía de arquitectos irónicos, si no es porque se ocupó, incluso mucho más explícitamente que los demás, de esta misma separación entre significante y significado. Extraña a priori encontrar este nombre entre el catálogo de irónicos arquitectónicos e incluso, como reconoce el propio Petit en los agradecimientos, el mismo Eisenman reniega de esa condición de irónico para sí mismo. Si en su tesis doctoral *The Formal Basis of Modern Architecture* de 1963, Eisenman sostenía que tras la forma de una serie de edificios modernos que él analizaba en detalle se escondían unas estructuras conceptuales y lingüísticas, es porque su tesis consistía precisamente en intentar desvelar una metafísica de la forma arquitectónica, que estaría por definición desvinculada de cualquier historicidad o contingencia, hasta el punto de que tal como afirma Petit *las discrepancias entre la caótica actualidad y las ideas permanentes deberían ser el terreno de investigación del teórico*. Más tarde Eisenman siguió insistiendo en la misma idea con otra terminología, derivada de Noam Chomsky, distinguiendo entre estructura superficial y estructura profunda, a partir de sus análisis de Terragni. Según Petit, la ironía aparece en Eisenman cuando determina que esa metafísica de la forma, de origen idealista, es una ficción necesaria para la generación de un proyecto arquitectónico, de modo que el arquitecto la genera a la vez que la transgrede o desafía con su propio trabajo proyectual. No deja de sorprender la similitud entre esta hipótesis y la establecida por Colin Rowe sobre Le Corbusier como un manierista de su propio lenguaje.

Petit señala que la presencia en USA de Derrida, que comenzó en 1966, fue definitiva para Eisenman, como lo fue para tantos intelectuales americanos del momento. A raíz del cuestionamiento de la Estructura que propuso Jacques Derrida y que Umberto Eco también propuso en su momento, Eisenman se fue interesando cada vez más en el juego de significantes, o como afirma Petit en “las aporías y las paradojas del significado de la forma arquitectónica, por ejemplo, su ser-entre, más que por la claridad y la comprensibilidad”. De tal modo, y como algo desprendido del cada vez mayor alejamiento de la arquitectura respecto al mundo de los objetos naturales, el arquitecto no tendría como objetivo ni una materialización formal y material de las ideas, ni, al contrario, una idealización de la materia. En este esquema en el que la arquitectura es entendida como un artefacto estrictamente artificial y cultural, el arquitecto debe precisamente no aliviar la tremenda distancia que aleja a la arquitectura de la naturaleza, sino trabajar en y acerca de esa distancia.

El libro cierra el recorrido con Rem Koolhaas y su trabajo de los años 70 y 80. La interpretación que hace Petit sobre Koolhaas es canónica, su filósofo irónico de cabecera sería Richard Rorty y su posición haría un uso estratégico de la ironía dirigida, sobre todo, contra su propia generación y sus rivales, que son todos menos él mismo y Cedric Price, también tratado como otro irónico. La operación de separación del significante y el significado, de la forma arquitectónica y su moderna relación semántica con la función, es realizada por Koolhaas de manera completamente distinta a todos los demás arquitectos tratados. Koolhaas es el único que no emplea el lenguaje mismo para demostrar que la arquitectura, después del movimiento moderno, solo podría ser retórica. A pesar de las revisiones que Koolhaas hizo de Le Corbusier y sobre todo de Mies, sus claves son completamente distintas a las de todos los demás, porque sus manipulaciones formales no se desvincularon de los programas de esas arquitecturas, sino que son producto de una manipulación

programática. Esto fue posible, según se sigue del análisis de la Trienal de Milán de 1986, sobre la Villa Saboya en Vila dall’Ava, o sobre el panóptico de Bentham en la ampliación de la prisión Koepel de 1979. Junto a Venturi e incluso en mayor medida que él, Koolhaas es además el único de estos arquitectos que no empleó referentes filosóficos, lo que le sitúa en unas coordenadas diferentes. A pesar de la extrañeza manifestada por el propio Eisenman ante su condición de irónico, el verdadero extraño en el sofisticado y hasta cierto punto malogrado relato de este libro es Koolhaas.

Pese a un deslumbrante despliegue de recursos retóricos y bibliográficos, la tesis principal del libro es sencilla hasta el punto de poder considerarse un lugar común hoy día: la arquitectura posmoderna, con toda su hiperintelectualización, puso de manifiesto, mediante el manejo explícito de la ironía derivado de los estudios sobre el lenguaje, que la relación entre forma y significado es arbitraria y en absoluto unívoca, de modo que se decretaba la imposibilidad de una teoría arquitectónica y la existencia de multitud de poéticas. Nada se apunta en el libro, sin embargo, sobre cómo este acontecimiento histórico fundamental ha marcado el desarrollo de la arquitectura desde aquel momento de ruptura, ni de cómo desde entonces hasta la actualidad todos los esfuerzos están dirigidos, desde la teoría y desde la práctica, a proponer modelos de convivencia satisfactorios de esa multitud de poéticas en juego. Tras una impecable retórica que dicta que el irónico es enemigo de la verdad se elude cualquier problematización teórica del objeto de estudio. La ironía sería por tanto cuestión de práctica y cualquier teoría sobre ella la traicionaría. El resultado, por lo que se refiere sobre todo a la introducción y al epílogo donde se establece la tesis, es muy paradójico, porque al pretender practicar la ironía en lugar de sistematizarla, el autor establece de modo absolutamente involuntario un canon para lo que está describiendo, ya que la ironía, como afirma el propio Petit, solo puede practicarse sobre sistemas ya establecidos. Por tanto si el libro pretende proponer una condición de cierta vitalidad para la arquitectura posmoderna mediante su empleo de la ironía, se consigue precisamente lo contrario, retratarla como una causa cerrada, como otro episodio más en la historia entendida como sucesión de acontecimientos. Sin embargo, más allá de la fragilidad de la tesis del autor, el libro construye un relato histórico convincente de los arquitectos que analiza tomados por separado y según sus propios marcos teóricos.

●●

IRONÍA  
LENGUAJE  
SIGNIFICADO  
POSMODERNISMO  
CRÍTICA