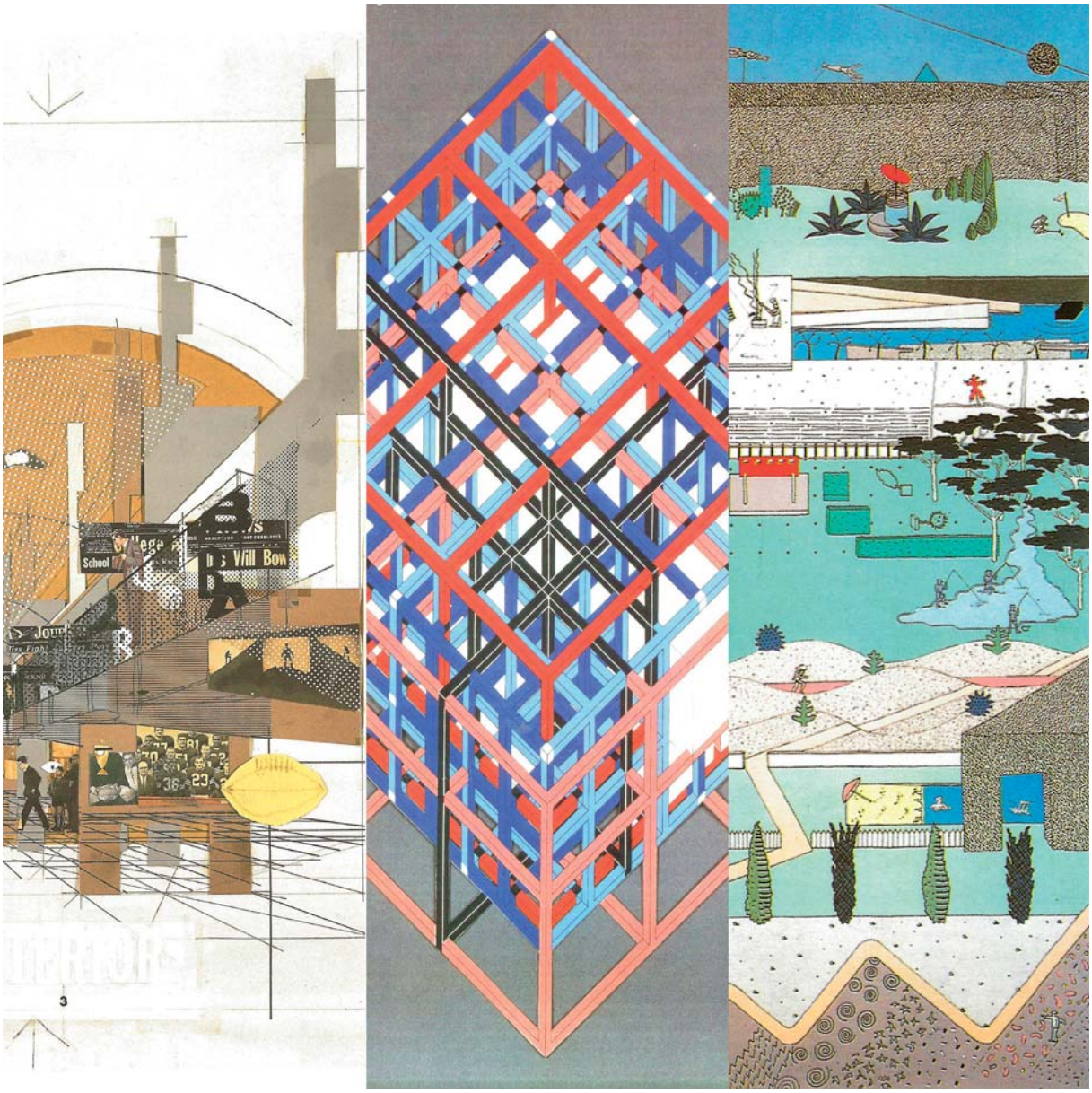


CONTRADICTIO IN TERMINIS

DIALÉCTICA DE LA AMBIGÜEDAD EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

DEPARTAMENTO DE PROYECTOS ARQUITECTÓNICOS. ETSAM-UPM. **NACHO RUIZ ALLÉN**

ÍNDICE GENERAL

AMBIGÜEDAD/CONTRADICCIÓN

INTRODUCCIÓN

1. DIALÉCTICA DE LA AMBIGÜEDAD CONTEMPORÁNEA. UNA APROXIMACIÓN

2. DIALÉCTICA DE LA AMBIGÜEDAD COMO CRÍTICA DEL PROYECTO MODERNO

3. DIALÉCTICA DE LA AMBIGÜEDAD COMO PROYECTO TEÓRICO POSTMODERNO

3.1 PROYECTO SEMÁNTICO. ROBERT VENTURI

3.2 PROYECTO SINTÁCTICO. PETER EISENMAN

3.3 PROYECTO PRAGMÁTICO. REM KOOLHAAS

4. PROYECCIONES

POSTSCRIPTUM

GLOSARIO/BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE POR CAPÍTULOS

1. DIALÉCTICA DE LA AMBIGÜEDAD CONTEMPORÁNEA. UNA APROXIMACIÓN

1.1 Nuestras palabras no encajan bien
1.2 La disolución del orden
1.3 El accidente fecundo y la amenaza de lo caótico
1.4 Desorden e información
1.5 La multiplicidad de sentidos de la obra abierta
1.6 La ambigüedad
1.7 Código ambiguo y sujeto activo
1.8 La expectativa frustrada y la espera de lo imprevisto
1.9 La intensidad postmoderna
1.10 La palabra collage no es suficiente
1.11 La condición liminar de lo sublime
1.12 Lo incomprensible, inescrutable e impresentable
1.13 La contradicción

2. DIALÉCTICA DE LA AMBIGÜEDAD COMO CRÍTICA DEL PROYECTO MODERNO

2.1 La arquitectura de la indeterminación
2.2 Una aproximación diferente
2.3 El Manierismo como síntoma
2.4 La mirada turbada
2.5 La transparencia fenoménica
2.6 El periodo moderno
2.7 La crisis del objeto
2.8 El código arquitectónico
2.9 La pluralidad de mensajes y lo no-acabado
2.10 Manierismo, ¿manipulación formal o anti-código?

3. DIALÉCTICA DE LA AMBIGÜEDAD COMO PROYECTO TEÓRICO POSTMODERNO

3.1 El discurso sobre el lenguaje hecho lenguaje
3.2 La contradicción arquitectónica
3.3 La disolución lingüística
3.4 Proyecto semántico, Proyecto sintáctico, Proyecto pragmático

3.1 PROYECTO SEMÁNTICO. ROBERT VENTURI

3.1.1 Un suave manifiesto a favor de una arquitectura equívoca
3.1.2 Del Campidoglio a Kahn
3.1.3 La modernidad frente a la historia
3.1.4 Nuevamente, el Manierismo
3.1.5 Niveles contradictorios
3.1.6 Contradicción adaptada y contradicción yuxtapuesta
3.1.7 La semantización de la ambigüedad
3.1.8 La casa de mi madre es particular
3.1.9 De Roma a Las Vegas
3.1.10 El simbolismo
3.1.11 Y a todo esto, ¿qué fue de la contradicción?
3.1.12 La iconografía electrónica y el manierismo explícito
3.1.13 De Las Vegas a Tokio

3.1 PROYECTO SINTÁCTICO. PETER EISENMAN

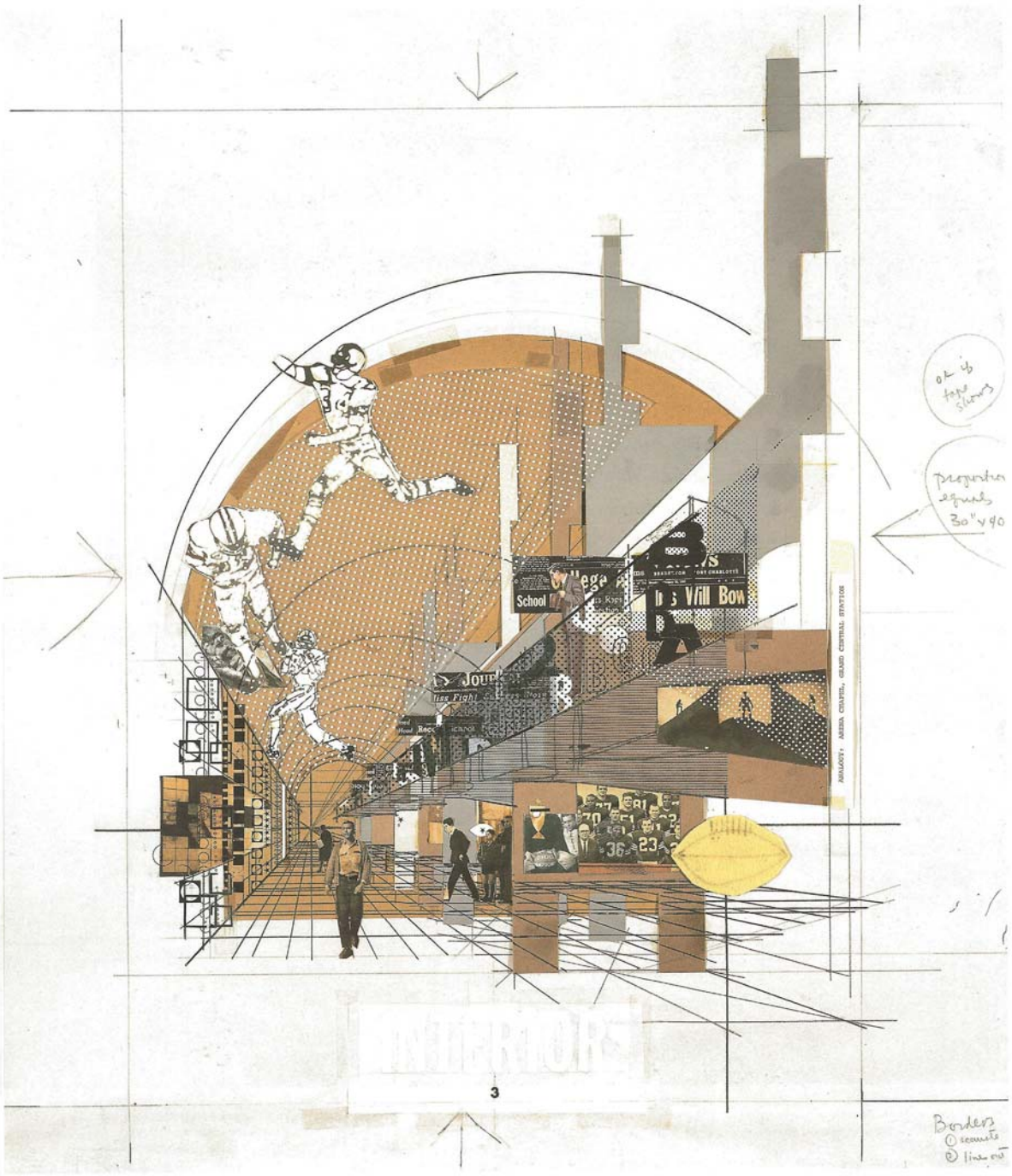
3.2.1 De la historia a la crítica formal
3.2.2 La emancipación de la sintaxis
3.2.3 La Casa del Fascio
3.2.4 La arquitectura conceptual
3.2.5 Del objeto a las relaciones
3.2.6 Casa Giuliani Frigerio
3.2.7 La futilidad postmoderna
3.2.8 Los palazzos venecianos
3.2.9 Terragni decompuesto
3.2.10 La decomposición como contradicción sintáctica
3.2.11 Transformaciones, decomposiciones, críticas
3.2.12 La crítica textual
3.2.13 Lecturas alternativas versus lecturas oscilantes
3.2.14 El vértigo manierista
3.2.15 Cuantas casas queramos
3.2.16 Las Houses
3.2.17 ¡Es la arquitectura, estúpido!

3.3 PROYECTO PRAGMÁTICO. REM KOOLHAAS

3.3.1 Manhattanism
3.3.2 De Haagse Post y el Filmgroep
3.3.3 El Muro de Berlín como arquitectura
3.3.4 Exodus
3.3.5 Leonidov y los condensadores sociales
3.3.6 El relato de la piscina
3.3.7 Programa, programa y programa
3.3.8 La cultura de la congestión
3.3.9 La tecnología de lo fantástico
3.3.10 La retícula
3.3.11 Lobotomía
3.3.12 El cisma vertical
3.3.13 Comiendo ostras desnudos con guantes de boxeo
3.3.14 La contradicción pragmática
3.3.15 Construyendo el conflicto
3.3.16 Arquitectura: ¿para quién?, ¿por qué?

4. PROYECCIONES

4.1 Proyección Ia - La escalera que conduce a ninguna parte
4.2 Proyección Ib - La columna des-cargada
4.3 Proyección II - Del paradigma al estilo
4.4 Proyección III - Contingencia y paradoja
4.5 Proyección IV - A propósito de la hibridación



VSBA. *National College Football Hall of Fame.* 1967

AMBIGÜEDAD

(Del lat. ambiguitas, -atis) 1. f. Cualidad de ambiguo. ambiguo, gua. *(Del lat. ambiguus)* 1. adj. Dicho especialmente del lenguaje: Que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión. 2. adj. Dicho de una persona: Que, con sus palabras o comportamiento, vela o no define claramente sus actitudes u opiniones. 3. adj. Incierto, dudoso.

En el ámbito estético, la ambigüedad consiste en la pérdida de la univocidad en la transmisión del mensaje de una obra y su apertura a múltiples sentidos alternativos. De este modo, toda obra ambigua, en lugar de proponer una única lectura coherente y cerrada, se mantiene abierta ofreciendo un sinfín de posibilidades interpretativas al sujeto receptor. Éste adquiere la potestad de concluirla según su propia inclinación personal, participando, con ello, de la labor creativa. La ambigüedad está ligada a la idea de indeterminación, por cuanto en ambos casos se trata de un fenómeno semejante en el que un objeto único posee una naturaleza múltiple. Examinando el uso que durante el último siglo se ha hecho de uno y otro concepto, podemos considerar que, por lo general, ambos términos son habitualmente considerados intercambiables.

CONTRADICCIÓN

(Del lat. contradictio, -onis*)* 1. f. Acción y efecto de contradecir. 2. f. Afirmación y negación que se oponen una a otra y recíprocamente se destruyen. 3. f. oposición (contrariedad).

La contradicción es un caso especial de ambigüedad en el que la multiplicidad es excluyente. La obra contradictoria, al igual que la ambigua, es no-unívoca y abierta. Sin embargo, las lecturas alternativas que ésta propone son de carácter opuesto, ya que cada una de ellas supone la negación del resto. Un tipo extremo de contradicción es aquel en el que el juego de opuestos es tan violento que resulta del todo imposible realizar lectura alguna de la obra. Su resolución satisfactoria se ve continuamente bloqueada por elementos pertenecientes a su propia estructura interna que niegan la verosimilitud de cualquier aproximación interpretativa. El sujeto se ve en todo momento impedido en su intento por otorgarle sentido, viéndose obligado a abandonar su papel creativo para convertirse en mero espectador de un juego de opuestos que, al no encontrar resolución, deviene infinito. Al contrario de lo que sucede con la obra indeterminada, es imposible reducir la obra contradictoria a un estado de completitud. Su naturaleza es, ante todo, incoherente. Un modo habitual de designar a la contradicción enfatizando sus virtudes es como paradoja, por cuanto el desafío a la lógica que supone refleja la complejidad del mundo, estimula el conocimiento y permite entrever la presencia de una realidad más elevada, en la que se sospecha que ésta quedará resuelta.

RESUMEN

Nuestro sentido de la contradicción nos hará concebir el arte de modo diferente
John Cage



Stéphane Mallarmé. *Un coup de dés (fragmento)*.1897



Picasso. *Les Demoiselles d'Avignon*. 1907



Marcel Duchamp. *Le Grand Verre*. 1915-1922



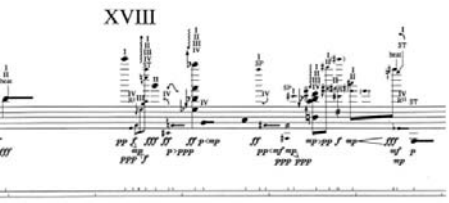
Jackson Pollock. *N 1*. 1948

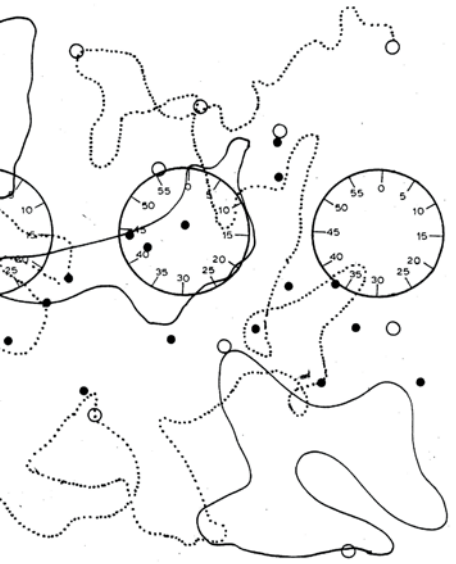
El siglo XX trajo consigo una nueva sensibilidad caracterizada por el debilitamiento de las certezas universales y la racionalidad cartesiana. Teóricos como Theodor Adorno, Rudolf Arnheim o Anton Ehrenzweig se encargaron, a mediados de siglo, de alertar del cambio que se había producido en el ámbito artístico. La estética contemporánea parecía tener como nuevo objetivo negar la idea de obra de arte como estructura organizada, acabada y coherente. El orden había perdido su posición privilegiada.

Desorden, azar, probabilidad, arbitrariedad, accidentalidad, aleatoriedad, caos, fragmentación, indeterminación.... Poco a poco, nuevos términos fueron incorporados a la crítica estética para dar voz a lo que desde hacía tiempo se venía dando. Las primeras reflexiones en torno a este asunto trataron de establecer modelos interpretativos basados, entre otros argumentos, en la fenomenología de la percepción, los descubrimientos de la mecánica cuántica, el afloramiento de las capas más profundas de la psique o las teorías de la información. En conjunto, constituían meritorios intentos por dar contenido teórico a una situación tan evidente como desprovista de carta fundacional. Finalmente, en 1962, Umberto Eco integró todas estas reflexiones en un único entramado teórico en su libro *Ópera Aperta*. A su entender, la producción estética del siglo XX tenía un rasgo distintivo propio: su capacidad para expresar la multiplicidad. Por este motivo, consideró que la naturaleza de la creación contemporánea era, esencialmente, ambigua.

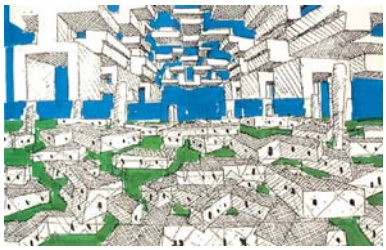
El objeto de esta investigación es esclarecer las repercusiones que ha supuesto la incorporación, en positivo, de la ambigüedad al discurso arquitectónico del siglo XX. Tal y como exige el rigor académico, habría que comenzar elaborando una acotación precisa del concepto de ambigüedad. Sin embargo, el punto de partida no puede ser más comprometido, puesto que la ambigüedad no se presta fácilmente a ser delimitada. Hablar de ella ofrece la desventaja de que el significante es tan impreciso como el significado. Además, las particulares connotaciones peyorativas que este término posee en ámbitos ajenos al estético, hacen que aún hoy en día su uso resulte problemático.

Otro inconveniente de la ambigüedad es que el sujeto contemporáneo es capaz de localizarla en todo tipo de situación. Esto quiere decir que además de distinguirla en la obra contemporánea también lo hace en obras pertenecientes a épocas y estilos remotos.

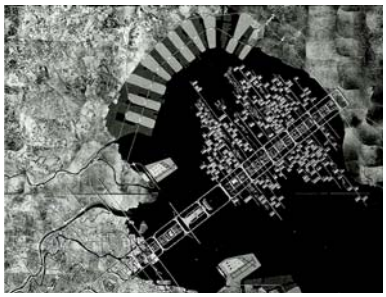




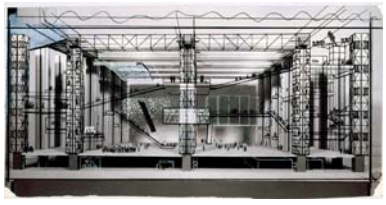
John Cage. *Partituras*



Yona Friedman. *Spatial City*. 1958



Kenzo Tange. *Tokyo Bay Project*. 1960



Cedric Price. *Fun Palace*. 1961-1972

Más de uno se atrevería a decir que todo es ambiguo. Y no deja de ser cierto, porque la ambigüedad de algún modo está presente en cualquier creación del imperfecto ser humano. Sin embargo, como se ocuparon de señalar Eco, Arnheim y Ehrenzweig, existen dos grandes diferencias entre el contexto actual y los pretéritos. Una afecta al sujeto y otra al objeto. En primer lugar, es el sujeto contemporáneo, y no los que le preceden, quien ha adquirido la capacidad de valorar y asimilar la ambigüedad. En segundo lugar, en la obra clásica la ambigüedad se producía como un resultado estético por lo general imprevisto, mientras que en la contemporánea, por el contrario, la ambigüedad está presente de un modo deliberado.

Pese a todo, hemos considerado acertado mantener, como hizo Eco, el término ambigüedad en referencia a la cualidad fundamental de la producción estética contemporánea. Cualquier otro término no haría sino presentar aspectos parciales y limitados de una situación tan compleja como difícil de categorizar. Para este caso, y contrariamente a lo que pudiera suponerse, ambigüedad es el término que mejor se ajusta, debido a su particular falta de concreción.

Es más, precisamente esta falta de concreción es lo que permite asignar a la ambigüedad una condición dinámica que en otros términos difícilmente sería operativa. Eco, en su momento, distinguió entre ambigüedad clásica y ambigüedad contemporánea. Ahora que han pasado 50 años desde esta distinción parece razonable comprobar si la idea de ambigüedad se ha mantenido inalterada desde entonces o ha experimentado una nueva evolución, labor que ha resultado crucial para el desarrollo de esta investigación.

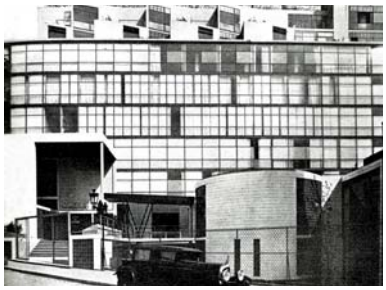
Todo indica que el cambio de contexto cultural y estético de la segunda mitad del siglo XX, lo que conocemos como el paso de la modernidad a la postmodernidad, ha motivado una nueva transformación en la idea de ambigüedad. Esta suposición nos lleva a establecer dos niveles de ambigüedad contemporánea: uno asociado con la modernidad, el otro con la postmodernidad.

El primer nivel de ambigüedad está ampliamente reconocido y divulgado desde hace tiempo. Sus principales características son la multiplicidad codificada, la libertad interpretativa y la participación activa de un sujeto encargado de concluir una obra incompleta o indefinida. Esta idea de ambigüedad es equiparable a la de indeterminación, término exitosamente incorporado al lenguaje estético contemporáneo.

Habitualmente se asocia este nivel de ambigüedad con las prácticas arquitectónicas posteriores a la disolución del Movimiento Moderno. Las propuestas gestadas en los 50 por colectivos como Team X, el movimiento situacionista o el metabolismo japonés exploraron las posibilidades creativas que ofrecía la indeterminación en arquitectura.



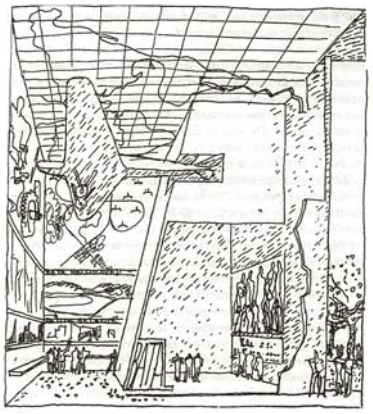
Andrea Palladio. *Villa Malcontenta*. 1559



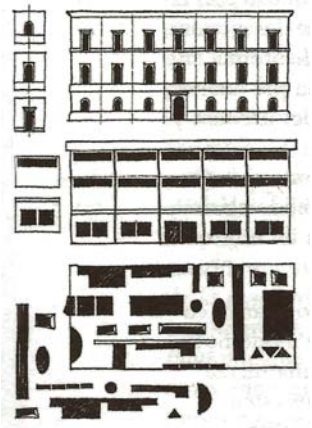
Le Corbusier. *Cité de Refuge*. París. 1933



Leon Battista Alberti. *San Franceso de Rímini*. 1450



Le Corbusier. *Pabellón Bat'a*. 1937



Bruno Zevi. *El catálogo*. 1973

Su labor conjunta fue el calvo de cultivo propicio para que, en los años siguientes, la ambigüedad alcanzara un mayor grado de complejidad. Sin embargo, sería equívoco suponer que la relación entre arquitectura y ambigüedad nació espontáneamente con estas prácticas.

Los estudios de la arquitectura manierista del siglo XVI ejercieron un papel que debemos recuperar. El trabajo de Nikolaus Pevsner, Anthony Blunt, Rudolf Wittkower o Arnold Hauser permitió que el manierismo fuera reconocido como estilo y se hiciera posible extraer una lectura positiva de su naturaleza herética y ambigua. Su influencia fue tal que condicionó la revisión crítica de la modernidad realizada por Colin Rowe, Manfredo Tafuri o Bruno Zevi, quienes detectaron semejanzas entre ambos periodos, toda vez que compartían una misma predisposición a romper dogmas precedentes. De un modo u otro, los tres acabaron asociando a la arquitectura moderna con el manierismo y la ambigüedad. Sus textos fueron síntomas de un desplazamiento silencioso, pero inexorable, hacia la incorporación plena de la ambigüedad en la arquitectura contemporánea.

El segundo nivel de ambigüedad quizá ha pasado más inadvertido a la crítica arquitectónica, aunque ha sido señalado y estudiado por intelectuales como Fredric Jameson o François Lyotard. Tal y como proponen ambos, la producción estética postmoderna ha trascendido la idea de multiplicidad para instalarse en un nuevo plano en el que, aun existiendo ésta, tanto la libertad interpretativa como la participación activa del sujeto han sido puestos en entredicho, y en última instancia, rechazados. Según el primero, una vez que la indeterminación ha impregnado todos los frentes culturales, el sujeto contemporáneo es incapaz de comprender u organizar sus experiencias vitales. Según el segundo, esto ha derivado en una producción estética fundamentada sobre la imposibilidad de experimentar el mundo como un todo coherente y armonioso. En este último periodo, la ambigüedad ha alcanzado territorios en los que, ni siquiera con la participación activa del sujeto, es posible obtener una imagen unívoca, coherente y completa de una obra. Ésta, como metáfora de la realidad actual, se ha convertido en un artefacto ilegible caracterizado por una multiplicidad inaccesible. En contraste con las creaciones de la modernidad, la obra postmoderna alberga una naturaleza profundamente contradictoria. El lenguaje cinematográfico, debido a su facilidad para trastocar las estructuras espacio-temporales, fue la producción estética en la que en mayor medida se profundizó en esta vertiente de lo ambiguo.

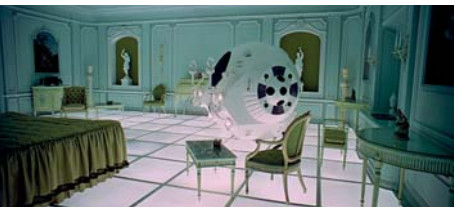
Esta evolución de la idea de ambigüedad muestra una sorprendente analogía con el análisis del lenguaje poético realizado por William Empson, en 1930, bajo el título de *Seven Types of Ambiguity*. Empson estableció diferentes niveles de ambigüedad, ordenándolos según su efecto poético. Su clasificación respondía a una lógica ascendente, en un movimiento guiado hacia la incoherencia. En el séptimo nivel, el de máxima complejidad, ubicó la contradicción entre opuestos irreconciliables.



Accionismo Vienés. Herman Nitsch



Nam June Paik. *TV Cello*. 1976



Stanley Kubrick. *2001: A Space Odyssey*. 1968



David Lynch. *Eraser Head*. 1977



Andréi Tarkovsky. *Stalker*. 1979

Si en la modernidad arquitectónica la ambigüedad fue detectada a posteriori, en la postmodernidad ésta se manifiesta ex profeso, ocupando un lugar preferente en el discurso teórico de los arquitectos más influyentes. La distancia que mediaba entre su estudio analítico y su inclusión dentro de una estrategia operativa se diluyó bajo la influencia del estructuralismo, metodología interpretativa con ambición de convertirse en modus operandi.

Bajo la influencia de Charles Sanders Peirce, Ferdinand de Sausure, Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes y otros, la preocupación por la significación del hecho arquitectónico pasó a un primer plano. El análisis estructuralista, además, permitió que la arquitectura comenzara a ser considerada lenguaje y estudiada como tal, distinguiendo en ella sus tres componentes fundamentales: *semántica, sintaxis* y *pragmática*.

Esta trasposición de términos de una disciplina a otra no debió parecer complicada ya que las ideas que subyacen tras ellos guardan estrecha relación con las clásicas tríadas arquitectónicas, como la vitrubiana *venustas, firmitas, utilitas*; su reformulación albertiana *voluptas, commoditas, necessitas*; u otras de uso recurrente en las últimas décadas como *iconología, tecnología, tipología*, o *forma, construcción, función*. En la postmodernidad, éstas fueron renombradas conforme a la lógica lingüística de *semántica, sintaxis* y *pragmática*, manteniendo no obstante sus connotaciones principales.

De este modo, la semántica fue utilizada para referirse al *campo descriptivo que trata del significado de la obra*, la sintáctica con respecto al *campo que estudia o remite a las leyes de combinación de sus elementos*, y pragmática como *campo que remite a las leyes de integración dirigidas a un fin práctico o histórico.*

La persecución al extremo de los nuevos objetivos, determinados por un desplazamiento hacia la interioridad de la arquitectura y el desarrollo de su propia autonomía, motivó la ruptura del todo. La obsesión cirujana por desmenuzar el corpus arquitectónico hizo que cada uno de sus componentes fuera discutido, analizado y explorado por separado, provocando la ruptura de su interdependencia. La postmodernidad, en consecuencia, fue el periodo en el que las tríadas arquitectónicas vinculadas a estéticas precedentes dejaron de ser operativas y la arquitectura experimentó una disolución lingüística.

No se trata de un hecho anecdótico. A medida que la arquitectura fijaba su atención sobre sí misma y desarrollaba su propia ambigüedad, aumentaba su alejamiento con respecto a los ideales de coherencia y causalidad, tradicionalmente basados en una interdependencia entre sus principios fundamentales. Estos valores, en aras del respeto al todo donde se alojaba la verdad, habían permanecido entrelazados desde antaño. La mejor manera de atentar contra la coherencia clásica era, por tanto, quebrar unos lazos hasta entonces considerados indisolubles.

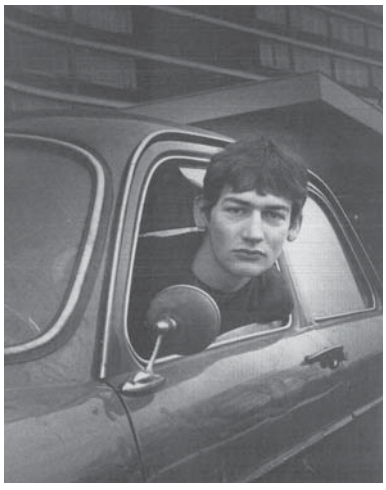
La arquitectura moderna, aunque se presentaba como una ruptura de los valores clásicos y presumía de hacer *tábula rasa*, en ningún momento llegó a poner en tela de juicio los principios fundamentales de la arquitectura. A lo más que llegó fue a invertir la ecuación en beneficio de alguno de sus términos, cosa que también se dio en épocas precedentes. De hecho, los principales historiadores de este periodo defendían al Movimiento Moderno, entre otras razones, por la cohesión que mostraba su arquitectura y el respeto a estos principios que de ella se traslucía. La arquitectura de la postmodernidad, periodo en el que la coherencia y la causalidad no eran sino vagos recuerdos de una historia pasada, supuso, por el contrario, la desvinculación de estos principios, materializada en la emancipación de sus equivalentes contemporáneos.



Robert Venturi



Peter Eisenman

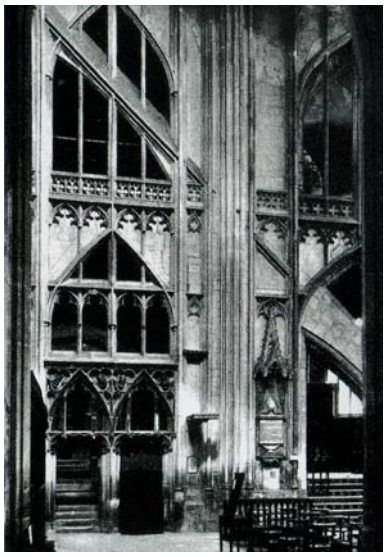


Rem Koolhaas

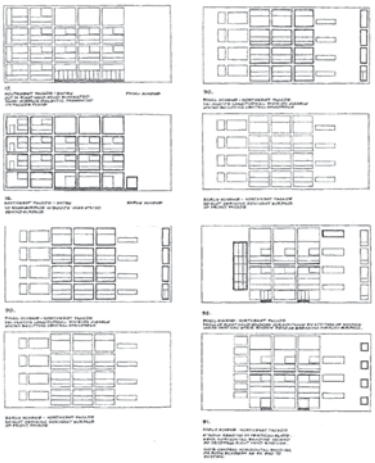
Se juntan aquí, en definitiva, las dos grandes hipótesis planteadas en esta investigación. Primera: que la arquitectura del siglo XX incorporó de manera creciente la dialéctica de la ambigüedad en su discurso teórico, hasta desembocar en un empleo operativo de la contradicción irresoluble. Segunda: que la utilización de herramientas procedentes del estudio del lenguaje motivó su *disolución lingüística*. Ambas hipótesis están estrechamente interconectadas al partir de un mismo objetivo: la destrucción de la coherencia interna de obra arquitectónica. En consecuencia, el proyecto arquitectónico de la postmodernidad no fue único, sino múltiple y, por tanto, es preciso estudiar las implicaciones que tuvo la implantación de la dialéctica de la ambigüedad en sus postulados teóricos conforme a cada una de las sendas abiertas. A partir de ahora, para analizar lo acontecido, habrá que distinguir entre *proyecto semántico, proyecto sintáctico* y *proyecto pragmático*.

La diversificación cultural que trajo consigo la postmodernidad motivó la aparición de numerosas corrientes arquitectónicas cuya nomenclatura y atribuciones varían según quien se haya ocupado de acotarlas y clasificarlas. Estructuralismo, Postmodernismo, Neoracionalismo, Neorealismo, Regionalismo..., no son sino términos acuñados por los diferentes críticos con el fin de esbozar una topografía capaz de clarificar en la medida de lo posible este convulso periodo. A pesar de ello, como postuló Jameson, lo postmoderno se define por su resistencia a la totalización estética o estilística.

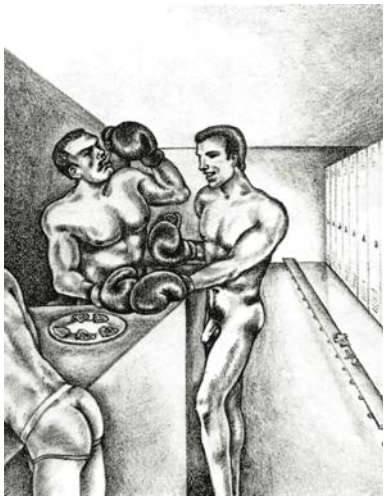
A través de los *proyectos semántico, sintáctico* y *pragmático* no se pretende parametrizar nuevos estilos ni arrinconar los ya establecidos. Se trata simplemente de una herramienta operativa que permite analizar, desde un enfoque alternativo, planteamientos más que asentados y asumidos por el pensamiento disciplinar. Al frente de cada uno de estos proyectos están: Robert Venturi, Peter Eisenman y Rem Koolhaas, arquitectos de indiscutible influencia cuya labor teórica manifiesta un especial interés por las posibilidades creativas derivadas del uso de la contradicción en arquitectura.



Robert Venturi. Catedral de Gloucester. s. XVI
Complexity and Contradiction in Architecture. 1966



Peter Eisenman
Comparativa entre croquis previos y definitivos fachadas Casa del Fascio. The Formal Basis of Modern Architecture
1963



Madelon Vriesendorp
Eating oysters with boxing gloves, naked, on the nth floor
1978

De este modo, Robert Venturi elaboró una nueva interpretación semántica de la arquitectura, Peter Eisenman hizo lo propio con la sintaxis y Rem Koolhaas con la pragmática. Lógicamente esta consideración implica asumir reduccionismos e inexactitudes, pero también permite ofrecer una lectura esclarecedora de los principales cauces a través de los cuales la arquitectura desarrolló la dialéctica de la ambigüedad como proyecto teórico en el periodo postmoderno.

En el caso de Venturi, otros personajes más cercanos a la crítica semántica, como Michael Graves, quizá constituyan mejores ejemplos de la interpretación semiológica de la arquitectura. Sin embargo Venturi fue el único en utilizarla como vehículo exclusivo para la utilización deliberada de la contradicción en el proyecto arquitectónico.

De Eisenman es fácil localizar en su trabajo una fuerte carga sintáctica. Sus postulados teóricos más tempranos, influenciados por Colin Rowe, están constantemente impregnados de referencias a la sintaxis de la arquitectura. Su labor teórica posterior incorporó la gramática generativa de Noam Chomsky para luego manipular sus metodologías en beneficio de la emancipación de la sintaxis arquitectónica. Menos conocido es su interés por las situaciones contradictorias, aunque la importancia que les otorgó se adivina al trasluz de sus repetidos análisis de la obra arquitectónica de Giuseppe Terragni, reformulados continuamente durante más de cuatro décadas.

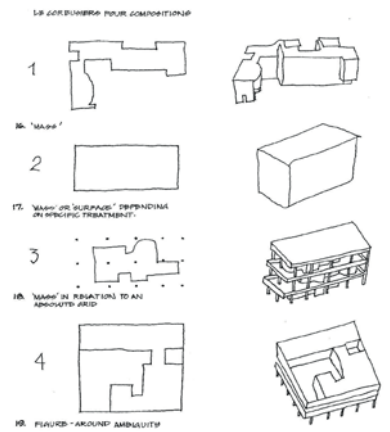
Con respecto a Koolhaas, quien comenzó a divulgar su labor teórica a finales de los 70, la distancia temporal que le separa del momento de mayor influencia de las metodologías lingüísticas basta para comprender que esta relación no es más que circunstancial. Sin embargo, su irrupción en la escena arquitectónica sirvió para insuflar nuevos aires a la preocupación por el programa arquitectónico, que desde el Movimiento Moderno había ocupado una posición poco más que marginal. Al igual que sucedió con Eisenman, su vinculación con la contradicción fue más estrecha de lo que a simple vista parece. El punto álgido de su acercamiento a este fenómeno tuvo lugar con el descubrimiento de los extraños sucesos que podían darse en la novena planta del Downtown Athletic Club de Nueva York.

La elección de estos tres personajes como representantes destacados de un modo particular de concebir la arquitectura en la postmodernidad, queda reforzada con la lectura de los escritos de Jameson, quien, por encima del resto de los arquitectos de la época, mostró un especial interés por su producción, tanto teórica como práctica. Tafuri, por su parte, a pesar de que todavía era pronto para valorar las aportaciones de Koolhaas, también dedicó una especial atención a la labor teórica de Venturi y Eisenman, restando valor a la vieja polémica *grays versus whites*.

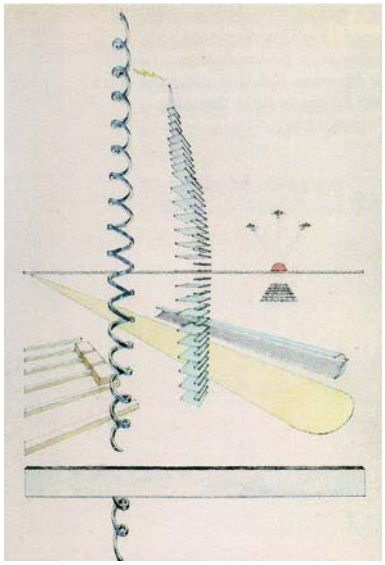


45. Analysis of a typical Las Vegas sign, 1968

Robert Venturi y Denisse Scott Brown
Análisis de un rótulo de Las Vegas. 1968



Le Corbusier. *Four Compositions*
Dibujo realizado por Peter Eisenman
The Formal Basis of Modern Architecture. 1963



Rem Koolhaas, Elia Zenghelis,
Madelon Vriesendorp y Zoe Zenguelis.
Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture. 1972

Agrupándolos bajo un mismo cometido, la manipulación de los materiales lingüísticos de la arquitectura, su labor le sirvió para denunciar que l*a guerra había terminado*. Es más, llegó a considerar que por esto mismo eran fieles a la modernidad y a los principios éticos de la disciplina.

Actualmente no costaría mucho esfuerzo asociar también a Koolhaas con este empeño. De hecho, uno de los puntos más singulares que los tres tienen en común es que, a pesar de avanzar en direcciones distintas, todos ellos sentían que daban, de algún modo, continuidad al legado moderno, aunque para ello tuvieran que centrarse únicamente en un aspecto de aquel. Venturi, por ejemplo, declaró que nunca había intentado rechazar de pleno la arquitectura moderna y que, según cree, la arquitectura debería desarrollarse a partir de ésta, no rebelarse contra ella. Su discurso, en gran medida, estaba destinado a actualizar las fuentes simbólicas de las que se nutría, proponiendo la sustitución de la iconografía industrial por la comercial, primero, y la electrónica, después. Eisenman comenzó su labor teórica con la convicción de que se habían malinterpretado las bases teóricas de la arquitectura y más específicamente las del Movimiento Moderno. A su parecer, en las *Four Compositions* de Le Corbusier estaba implícito el vocabulario, la gramática y la sintaxis del lenguaje formal de la arquitectura. Su intención primera, a partir de la cual desarrolló toda su carrera posterior, era hacer que estos fueran explícitos. Finalmente Koolhaas, en uno de los textos fundacionales de OMA, dejó escrito que su trabajo estaba relacionado con la preservación y la revisión de la tradición funcionalista, entendida ésta como la búsqueda de una arquitectura que no está obsesionada con la forma, sino que imagina y establece sobre la superficie modelos de actividad humana en yuxtaposiciones sin precedentes y combinaciones catalíticas. Tal y como creía, la arquitectura reciente había abandonado tales reivindicaciones.

En cualquier caso, Venturi, Eisenman y Koolhaas son, ante todo, figuras antagónicas y su agrupación en torno a un mismo tema todavía es susceptible de generar dudas. Sin embargo, las divergencias que en otros aspectos existen entre ellos constituyen un indicio más de la importancia que para el periodo postmoderno tuvo la exploración en torno a la contradicción en la arquitectura. La preocupación por esta problemática no fue puntual, o temporal, sino que barrió transversalmente tendencias, sensibilidades e inquietudes que distaban mucho de ser cercanas. Cuesta aceptar que propuestas teóricas tan dispares hayan coincidido en un interés hacia este tipo de situaciones por mera casualidad.

La distancia temporal que medió entre la divulgación de sus primeros escritos relevantes no fue mayor de 12 años. Venturi abrió el telón en 1966 con su *Complexity and Contradiction in Architecture*, Eisenman le siguió en 1970 con *Dall'oggetto alla relazionalità: la Casa del Fascio di Terragni* y Koolhaas entró el último en escena en 1978 con *Delirious New York*.



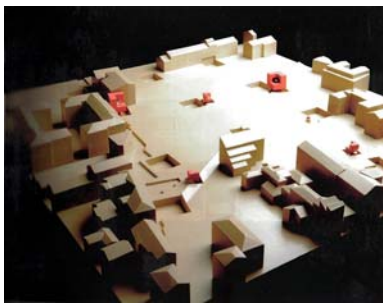
Robert Venturi. *Vanna Venturi House*. 1964



RBSA. *Sainsbury Wing*. 1991



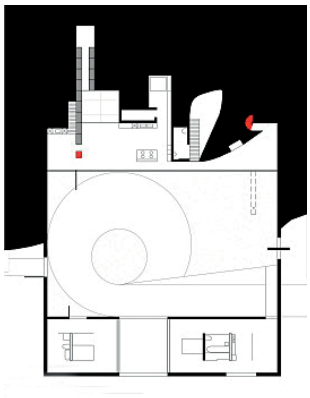
Peter Eisenman. *House VI*. 1975



Peter Eisenman. *Cannaregio Town Square*. 1978



Rem Koolhaas. OMA. *Kusnthal Rotterdam*. 1993



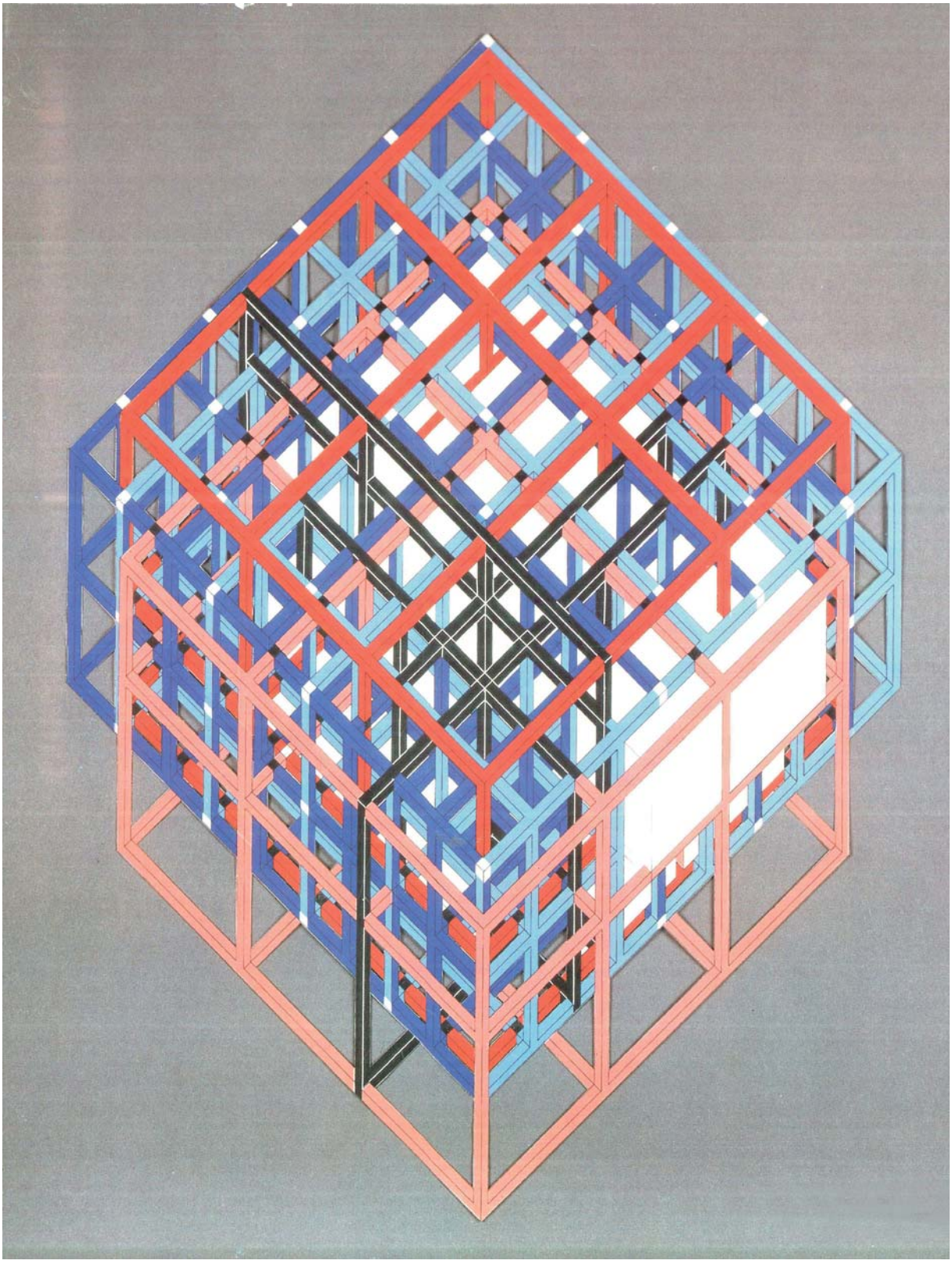
Rem Koolhaas. OMA. *Maison a Bourdeaux. 1998*

En la mayoría de los casos, la influencia de un texto arquitectónico no es inmediata, sino que normalmente se presenta diferida en el tiempo. En muchos casos esto sucede porque es necesario que llegue el momento propicio, que suele ser cuando los anteriores discursos se tienen por caducos y se renueva la predisposición a vientos más refrescantes. Esto hizo que la influencia ejercida por sus posicionamientos respectivos no fuera simultánea ni mantuviera las mismas distancias temporales que las establecidas en sus escritos. Venturi marcó el destino de la arquitectura hasta bien entrados los años 80; Eisenman hizo lo propio entre los 80 y los 90; y el trabajo de Koolhaas comenzó a ser influyente a partir de los 90.

En consecuencia, la disolución lingüística se ha producido a través de un proceso acumulativo desarrollado durante gran parte de la etapa postmoderna. El contexto más reciente es resultado directo de este proceso, tras el que *signo, estructura* y *programa* se presentan completamente disociados en el objeto arquitectónico contemporáneo. Al parecer, finalmente Tafuri tenía razón. Todo indica que la arquitectura de las últimas décadas ha realizado un trayecto hacia la negación de sí misma delante, además, de nuestras propias narices. Pero la cuestión ahora no es esta, sino que se trata de verificar si tal trayecto no habrá sido, en realidad, enormemente productivo.

Ya sea por purgar una represión, expresar una angustia, mostrar resistencia frente al sistema, negar su capacidad para expresar la verdad o despertar la conciencia de lo sublime, lo cierto es que una parte destacada de la producción arquitectónica postmoderna, con la incorporación de la contradicción, encontró un modo crítico e implicado de posicionarse frente a la realidad que trajo consigo este periodo. Tal y como fue establecido en la cultura moderna, dotó a la obra de una organización estética ambigua, un código ambiguo; pero, conforme a la sensibilidad postmoderna, convirtió dicho código en ilegible.

Este es, en definitiva, el relato aquí propuesto con el fin de contribuir a la revisión crítica de la postmodernidad arquitectónica. Ahora que ha pasado casi medio siglo desde que se formularan sus bases conceptuales y existe, además, el presentimiento colectivo de que estamos asistiendo a un nuevo cambio de paradigma cultural, parece, por fin, posible estudiar la postmodernidad desde un enfoque distante. En los últimos años han aparecido publicaciones de autores como Anthony Vidler, Michael Hays, Reinhold Martin o Pier Vittorio Aureli, con el objetivo de ofrecer una nueva mirada sobre las motivaciones y hechos que se dieron cita en este periodo. Este relato aspira igualmente a proyectar luz sobre ciertos aspectos inadvertidos que han dado forma a la herencia arquitectónica de los últimos años, consecuencia de una fructífera relación entre arquitectura y ambigüedad, y su provocadora consumación en una *contradictio in terminis*.



Peter Eisenman. *House VI*. 1975

POSTSCRIPTUM
LA PUERTA EN EL MURO

No puedo decir que esta investigación haya estado motivada por un conocimiento personal de los arquitectos estudiados. Tampoco, debo admitir, he ampliado mi formación académica en ninguna de las universidades en las que éstos, bien sea en su etapa de estudiante bien sea como docente, han tenido presencia. Lo único que puedo alegar como justificación de mi inclinación personal al tema es que, al igual que ellos, desde que me hallaba inmerso en mis estudios de arquitectura tenía la inquietante sensación de que *algo no me habían contado*.

Desde entonces, hace ya unos cuantos años, me dediqué a recopilar escritos y fragmentos de textos de procedencia diversa. Lo único que tenían en común es que, de un modo u otro, todos ellos parecían apuntar hacia ese algo que se mantenía oculto. Poco a poco fue adquiriendo forma una especie de tapiz de reflexiones, sugerencias e indicaciones, un conjunto de indicios que alimentaban la sospecha de que, efectivamente, alguna conexión implícita debía existir detrás de todo esto, *pero el asesino no aparecía*.

Obviamente todo apuntaba hacia una condición ambigua de la arquitectura. Pero a pesar de que ésta parecía haber adoptado una cualidad específica durante la postmodernidad, no encontraba la manera de distinguirla del poderoso influjo que aún hoy ejerce la idea de indeterminación incorporada por las prácticas arquitectónicas de los 60. Una y otra vez sucumbía ante la consideración, comúnmente asumida, de que la relación entre arquitectura y ambigüedad tenía que ver con una apertura a la multiplicidad, originalmente labrada durante aquellos años y exitosamente reformulada en estos últimos.

Hasta que llegó a mis manos un pequeño relato de H. G. Wells llamado *La puerta en el muro*.

Su protagonista, Lionel Wallace, un prestigioso diplomático londinense, estaba profundamente obsesionado por el recuerdo de una realidad idílica que había presenciado en su infancia al atravesar una extraña puerta situada sobre un muro cualquiera. Jamás supo en qué calle estaba tal puerta. No obstante, durante el resto de su vida se volvió a topar varias veces con ella. Siempre en circunstancias distintas, pero todas con un denominador común: su atareada existencia hacía que nunca tuviera tiempo para detenerse y abrirla como antaño. Tampoco fue capaz de recordar, en ninguna de esas ocasiones, el lugar exacto en el que la había visto.

Con el tiempo, a la intensidad de su experiencia primera se le añadió la ansiedad que le producía la imposibilidad de volver a experimentarla, hasta el punto en que éste llegó a convertirse el único objetivo de su existencia: *cruzar la puerta y reencontrase con esa realidad idílica una vez más*. A pesar de ello, nunca lo conseguiría.

Paradójicamente, la puerta que para el protagonista permaneció cerrada, me permitió a mí abrir una que sería fundamental para el devenir de la investigación. La lectura principal que ofrece este relato consiste en que más intensa que la percepción de una realidad paralela es la agrupación simultánea en un mismo fenómeno de su insinuación y su negación. Vamos, colocar una puerta y, al mismo tiempo, impedir su apertura.

De ahí supuse que ésta había sido la cualidad específica de la ambigüedad postmoderna. Se trataba de una multiplicidad de la que ya no se desprendía una apertura, sino que, por el contrario, ésta se tornaba imposible. El mejor modo que el periodo postmoderno encontró para expresar este fenómeno fue negando toda apropiación significativa de la obra, mediante el empleo deliberado de la contradicción irresoluble. Esto fue lo que, a mi parecer, han explorado algunas de las creaciones más interesantes de las últimas décadas. En especial el lenguaje cinematográfico, quizá el más capacitado para alterar tanto las estructuras espaciales como las temporales y explorar en torno a las posibilidades de la dialéctica insinuación/negación.

En el caso de la disciplina arquitectónica pude, por fin, realizar un doble ejercicio de distinción e identificación. Distinción, por un lado, entre la idea de ambigüedad gestada en los 60 y la formulada en las décadas siguientes. Identificación, por el otro, del rasgo común que existía entre tres arquitectos por cuya labor sentía especial empatía: Robert Venturi, Peter Eisenman y Rem Koolhaas.

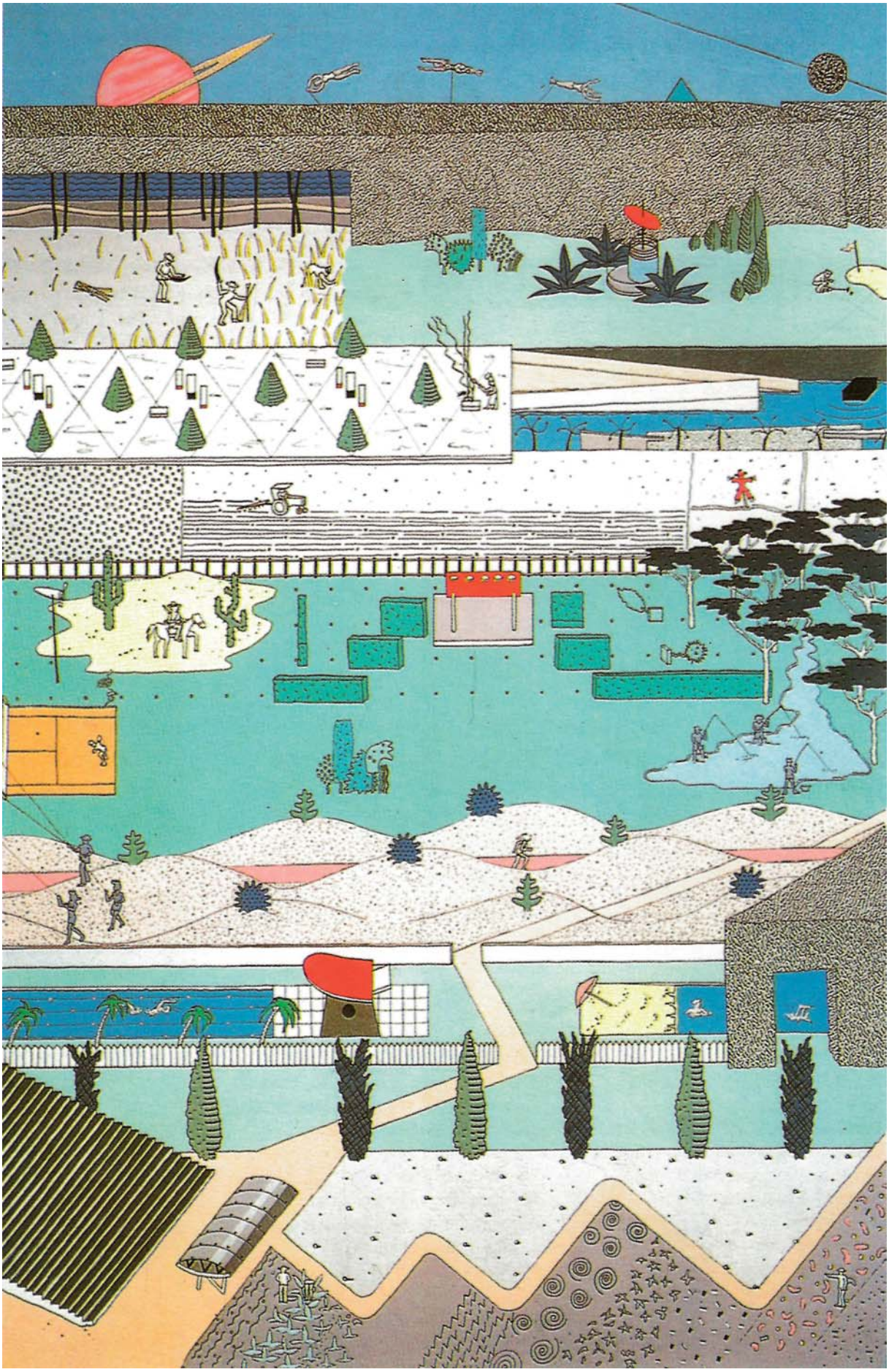
Llegado este punto, en el que finalmente he sido capaz de articular un discurso para dar nombre a aquello que mi intuición me sugería, me asalta una duda que, creo, debo exteriorizar. La búsqueda de explicación a aquello que no se comprende responde a una necesidad profundamente arraigada en el pensamiento occidental. Esta investigación, de hecho, es consecuencia directa de ese impulso irrenunciable. Pero este no es el único modo de ver el mundo.

Otras culturas conviven con la realidad exterior sin necesidad de elaborar minuciosos modelos analíticos encaminados a obtener una explicación lúcida y fidedigna de su funcionamiento.

La estética y la espiritualidad orientales están, por ejemplo, estrechamente ligadas a la idea de contradicción desde tiempos remotos. Sin abundar en sus asonantes estructuras musicales o sus inestables composiciones pictóricas, la práctica del koan de los monjes zen, en la que la contradicción es utilizada para insinuar una realidad superior no cognoscible por el raciocinio ordinario, es indicativa del conocimiento ancestral de su potencial. Sin embargo, no necesitan capturar este fenómeno con argumentaciones analíticas ni atraparlo bajo las extensas redes del conocimiento. Es más, según su mentalidad, cuanto más se pretende someterlo al intelecto, más lejos se está de comprenderlo.

En este punto es cuando uno se acuerda del maestro zen del filósofo alemán Eugene Herrigel, quien al ver todos sus libros de filosofía no pudo más que apiadarse de él. O, por qué no, de Bartleby el escribiente de Melville, cuyo indiferente *preferiría no hacerlo* encierra para muchos una actitud heroica en contraste con la perpetua ansia de producir contemporánea. También podríamos remitirnos a la aguda reflexión de Werner Heisenberg, quien al intentar formular el Principio de Incertidumbre comprobó cómo *nuestras palabras no encajan bien*. El asunto, finalizada la investigación, ya no es solamente si su pronunciación ha contado con el rigor adecuado, sino también si éstas palabras eran necesarias o, por el contrario, hubiera sido mejor no haberlas pronunciado nunca.

La duda que de aquí en adelante me perseguirá consiste, en resumen, en *si no debería haber abierto nunca esa puerta*. Porque quizás me pase como a Wallace y, una vez concluida esta tarea, sea incapaz de experimentar la contradicción tal y como es, un fenómeno que te sitúa en un presente puro en el que el proceso mental ordinario se derrumba, insinuando otros modos de concebir la arquitectura, la realidad y el mundo. Quizá esta puerta ya no se abra para mí nunca más. Me queda, al menos, el consuelo de haberla descubierto.



Rem Koolhaas. OMA. *La Vilette. 1982*

AUTOR Nacho Ruiz Allén

DIRECTORES Antonio Miranda Regojo y Concha Lapayese Luque

CENTRO Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad Politécnica de Madrid

DEPARTAMENTO Proyectos Arquitectónicos

TRIBUNAL Juan Miguel Hernández de León
Luis Fernández-Galiano Ruiz
Simón Marchán Fiz
Francisco Jarauta Marion
Jaime Coll López

FECHA LECTURA 5/12/2012

Acciones necesarias para adaptar la tesis a la línea editorial arquia/tesis:

La estructura del documento está inspirada a un mismo tiempo en *Rayuela* de Julio Cortázar y *Delirious New York* de Rem Koolhaas. Esto hace que cada uno de sus apartados tenga una extensión limitada y mantenga cierto grado de independencia con respecto al resto. Igual que sucede en estos dos libros, la lectura del texto puede ser completa o parcial y lineal o discontinua. Siempre con el objetivo de ofrecer una lectura ágil y fomentar la participación activa del lector. No obstante, como todo texto académico, su redacción está acompañada de una gran cantidad de notas a pie de página, muchas de las cuales podrían ser eliminadas para su publicación como libro. Otra acción necesaria es documentar la procedencia de las imágenes. Toda sugerencia relativa a éstas u otras cuestiones propuestas por los responsables de la editorial será bienvenida.