

DE LA COHERENCIA A LA CONTRADICCIÓN, Y DE LA CONTRADICCIÓN A LA PARADOJA: O QUE HACER CON LA ARBITRARIEDAD EN LA ARQUITECTURA

Luis Rojo de Castro. Madrid Julio 2002

El presente texto es una reflexión sobre la arbitrariedad en la arquitectura.

La arquitectura, como disciplina, está sustentada en el concepto de necesidad. Esta puede ser programática, climática, estética o de otra naturaleza. La arbitrariedad, por el contrario, se le supone ajena e incompatible.

Sin embargo, en todos los problemas arquitectónicos existe un número de variables abiertas e incluso imprecisas, cuya determinación sólo puede ser resultado de una construcción superpuesta.

Domesticada en la construcción perspectiva, ocultada tras la geometría o exorcizada por el funcionalismo, la arbitrariedad y su manipulación son un componente fundamental en los problemas arquitectónicos. El pensamiento paradójico, capaz de cuestionar la afición por la coherencia que creíamos consustancial a la arquitectura, sitúa hoy a la arbitrariedad en una posición excepcionalmente visible.

DEL PENSAMIENTO COHERENTE

La huella del racionalismo, y del concepto de función a él asociado, quedó marcada con trazo más titubeante que firme en los orígenes ideológicos del proyecto moderno. Bien por la vía francesa de la racionalidad constructiva de Viollet-Le-Duc, o por la vía anglosajona de los sistemas asociados a la producción industrial de Paxton, el pensamiento moderno construyó sobre los pilares del avance tecnológico y de la especificidad funcional una parte de su programa de renovación.

La relación objetivable entre causa y efecto, así como los principios de coherencia interna y de sistematización, se encontraban obviamente en la raíz de este pensamiento. La mecanización de los sistemas productivos trajo consigo no sólo dejar atrás los conceptos y las técnicas de la artesanía y el ornamento, sino también un anhelo de superación de los problemas estéticos y compositivos por medio, y como consecuencia, de la racionalización tecnológica.

Las propuestas de arquitectos como Hannes Meyer o Karel Teige proporcionaron un sesgo radical al discurso racionalista, orientándolo hacia los modelos de pensamiento científicos. La introducción de los conceptos de eficiencia y productividad, así como los de universalidad, tipificación y estandarización derivaron directamente en el núcleo central de la Nueva Objetividad.

La racionalización de las técnicas productivas y la objetivación de los problemas arquitectónicos a través de la economía y la tecnología les permitió proponer la substitución del concepto de arquitectura como obra de arte por el de arquitectura como herramienta. Tal hecho se puso de manifiesto, literalmente, en las palabras de Teige, al afirmar:

"Instead of monuments, architecture creates instruments".¹

La arquitectura dejaba de entenderse como fin en sí mismo para convertirse en medio para un propósito. En definitiva, y como consecuencia de la racionalización tecnológica, la arquitectura perdía autonomía para integrarse en el nuevo sistema económico y productivo.

El problema de fondo, sin embargo, no era hacer de la funcionalidad y la tecnología parte integrante de los problemas arquitectónicos, ya que éstas

siempre lo habían sido, fuera por derecho propio, por necesidad o por sentido común. El objetivo era hacer de ambas, la función y la técnica, su manifestación prioritaria. Manifestación directa, como en el caso de Fuller, o figurada, como en el de Le Corbusier o de Archigram.

Para Le Corbusier, como para tantos otros arquitectos modernos, la fascinación por la tecnología hundía sus raíces en los escritos de Viollet-le-Duc y en la obra de August Perret, orientándose aparentemente hacia una relación consistente entre las técnicas y las formas a través de sistemas constructivos coherentes y adecuados. Pero, de hecho, en la obra de Le Corbusier el nuevo protagonismo tomado por la función y la técnica se desplazó finalmente a las superficies, configurándose como problema de representación y expresión. La peculiar 'poética espacial' de Le Corbusier no rindió la arquitectura a una condición instrumental, secundaria o anti-artística. Por el contrario, Le Corbusier instrumentalizó la técnica y la función a través de los medios retóricos y de representación tradicionalmente a disposición de la arquitectura (fachadas, frontalidad, sistemas de orden y proporción, etc.)

Sin embargo, al formular la pregunta: "*¿Señora, sabe usted cuanto pesa su casa?*", Fuller desterraba cualquier ambición retórica o representativa de la arquitectura, concentrándose efectivamente en los problemas técnicos e instrumentales. En su deriva hacia la optimización y estandarización, Fuller se proponía comprobar la capacidad de los principios funcionales y tecnológicos para superar la arbitrariedad del proceso de diseño, elevando la relación de causa-efecto al rango de principio generativo.

Al contrario del hedonismo libertario de sus contemporáneos europeos asociados al Archigram ⁱⁱ, el positivismo norteamericano de Fuller carecía de sentido del humor.

Para los primeros, la configuración de la arquitectura a partir del ensamblaje de un conjunto de elementos prefabricados y estandarizados tenía como objetivo, al tiempo que establecer una adecuada relación con las tecnologías emergentes, el de proponer un entendimiento de la arquitectura como instrumento de placer y gratificación individual. La arquitectura se concebía igualmente como instrumento o herramienta, pero su fin era la creación de condiciones de equilibrio entre sistema (infraestructura) y libertad (individuo), o entre control y excepción.

Para Archigram los nuevos sistemas productivos (industrialización, nuevas tecnologías, etc.), así como los nuevos parámetros de análisis (movilidad, velocidad, infraestructura, etc.), debían ejercer sobre la arquitectura una transformación múltiple y substancial. Sin embargo, al igual que en el caso de Le Corbusier, ésta se debía manifestar no sólo en el campo constructivo de la prefabricación y la industrialización, sino preferentemente en el campo simbólico de la expresión y la representación. La arquitectura era una herramienta para la construcción de un hábitat, pero también era el recurso más expresivo para poner de manifiesto una forma de vida en la que la libertad individual y la aleatoriedad debían tomarse en cuenta como parámetros significativos.

Fuller, por el contrario, evitó tal paradoja y aplicó estos principios con una rotundidad casi ajena a la retórica, llegando a afirmar en 1946, contagiado por el delirio de la posguerra, que las necesidades bélicas habían hecho más por el desarrollo industrial y tecnológico que los contextos de paz.

"Overnight (there was) the necessity of democracy for a great number of planes to accommodate the increasing mobility of man brought about by war, because man had not provided ways of developing that air technology expansion through peaceful means.

I think our house is going to have an important part in helping us to keep on upward instead of downward in historical degree of technical advantage that was developed during World War II" ⁱⁱⁱ

Desde la utopía de la Nueva Objetividad al pragmatismo eficientista, aunque teñido de humor negro, que caracterizó el trabajo de Fuller hay un recorrido marcado por la pérdida de ingenuidad. En particular, en lo relativo a la capacidad de la tecnología y la función para objetivar los problemas arquitectónicos, no deja de ser irónico que el punto de destino del pensamiento funcionalista, caracterizado por el deseo de optimizar la relación entre forma y función a través de las nuevas tecnologías, fuera precisamente el contenedor, cuya característica fundamental en su configuración es la superación de dicha relación.

Aquel pensamiento, cuyo máximo objetivo era la eliminación de la arbitrariedad del proceso de diseño, conduce, no sin admiración, a una arquitectura en la que la relación entre continente y contenido es arbitraria por principio. La flexibilidad, la consecuencia más radical y efectiva del pragmatismo funcionalista y de la sustitución de la forma por la tecnología, nos enfrenta a la falta de especificidad formal como técnica pero también como crisis: en el contenedor, hijo natural de la flexibilidad, nunca se cumple el *dictum* 'la forma sigue a la función'. La indiferencia funcional, por el contrario, es parte fundamental de su estrategia formal.

Desde las técnicas de agregación de incrementos programáticos del primer funcionalismo, aún dependientes de estrategias de organización planimétrica, hasta las estructuras malladas y homogéneas de los contenedores, ajenos al orden planimétrico y funcional, se ha recorrido un arco cuya geometría tiende a cerrarse sobre sí misma. Una deriva circular que nos devuelve, en cierto modo, al problema de origen: el de cómo afrontar la arbitrariedad en la arquitectura.

Para muchos esta deriva significó no sólo el fin de un programa arquitectónico, sino el fin de una forma de pensamiento, marcado por la subordinación del carácter a la función, y por la identificación entre fines y herramientas.

En el campo particular de la arquitectura, la manifestación de esta crisis permitió poner en evidencia las diferencias entre dos modos fundamentales de producción de las vanguardias: no las diferencias más literales entre el racionalismo y el expresionismo, sino las más complejas existentes entre el racionalismo y el surrealismo.

DEL PENSAMIENTO CONTRADICTORIO

La década de los setenta se caracterizó por un desconcierto intelectual considerable. En el centro de aquella agitación ecléctica e interdisciplinar, bautizada como 'postmodernismo', se localizaba una crisis fundamental de la conciencia histórica, fruto de la pérdida de legitimidad de los ideales de progreso y superación que habían caracterizado la primera mitad del siglo XX. ^{iv} Era, por tanto, una crisis tan pesimista en su análisis crítico del proyecto moderno como ecléctica en los mecanismos propuestos para desmontarlo.

La ortodoxia moderna, con su propensión a la sublimación abstracta, fue substituida, en el caso particular de la arquitectura, por un procedimiento capaz de reconocer las singularidades planteadas por cada caso. Una larga serie de conceptos contrapuestos, operativos en el pensamiento moderno de la arquitectura, perdieron definitivamente su vigencia: nuevo/antiguo, presente/pasado, izquierda/derecha, progreso/conservación, representación/abstracción o kitsch/vanguardia. En su lugar se introdujeron las ideas de contaminación y ambigüedad, así como las de inestabilidad y heterogeneidad.

"Prefiero los elementos híbridos a los puros, los comprometidos a los limpios, los ambiguos a los articulados... los redundantes a los sencillos, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados... Prefiero 'esto y lo otro' a 'o esto o lo otro'".^v

En este contexto intelectual y productivo cada cosa puede existir en su lugar de origen, asociada a un significado estable, pero también ser desplazada a cualquier otro, aprovechando las alteraciones producidas por reacción al nuevo medio o a las nuevas circunstancias. Los desplazamientos en el espacio y en el tiempo, fuera de sus contextos históricos o físicos, se impusieron como los mecanismos fundamentales en la producción del significado.

Sin embargo, esto fue únicamente un primer paso hacia el concepto más radical de la 'autonomía de la arquitectura'.

Un camino éste que se basaba en un entendimiento radicalmente anti-instrumental de la arquitectura, volcado hacia el desarrollo autónomo de la disciplina, ajeno a los programas funcionales o sociales en nombre, precisamente, de la arbitrariedad y, por vez primera, de su manifestación explícita.

Un camino que, en coherencia con su raíz estructuralista, puso en crisis los conceptos lineales del tiempo, la historia o el pensamiento. Al disolver los límites disciplinares para proponer no sólo la proliferación de contaminaciones interdisciplinares sino también los desplazamientos o transgresiones entre ellas, se fue, de hecho, un paso más allá. Y, como consecuencia, se introdujo en el debate la noción, en definitiva, de 'pensar una disciplina con las herramientas de otra'.

"La idea de temporalidad y de valor originario es clave si esta noción de 'segunda lengua' se transfiere a la idea de arquitectura. Un primer sentido de la arquitectura como 'segunda lengua' sugeriría que la arquitectura es siempre una segunda lengua incluso para aquellos que hacen uso de ella. En otro sentido el término 'segunda lengua' podría sugerir que la arquitectura estaría fundada en otras disciplinas, es decir, que sería secundaria a la filosofía, a la ciencia, a la literatura, al arte, a la tecnología. Pero finalmente existe una tercera posibilidad para la idea de 'segunda lengua' en arquitectura; esto es, la arquitectura como texto."^{vi}

Múltiples fueron, necesariamente, las consecuencias de este pensamiento. Una de entre ellas fue, precisamente, el cambio del filtro crítico a través del cual percibir y analizar la historia reciente de la arquitectura, es decir, del proyecto moderno.

La funcionalidad, con su matriz racionalista, se había superpuesto sobre la arquitectura del mismo modo que la geometría sobre la arquitectura clásica, asegurando una estructura interna continua, visible y legible, capaz de dar razón coherente de sus propósitos. En dicho modelo de representación el dilema de la arbitrariedad que necesariamente acompaña a los problemas arquitectónicos quedaba oculto, en tanto que ponía en peligro algunos de sus postulados básicos.

Sin embargo, sólo hizo falta que cambiara la sensibilidad del observador, no el objeto del análisis. Que éste, el observador, con un sistema de prioridades distinto, fuera capaz de localizar en el mismo cuerpo de la arquitectura moderna los síntomas mismos de su *alter ego*: habitaciones sin techo, exteriores como interiores, edificios como maquinas, recorridos como paisajes, límites inmatrimiales y un largo etcétera de operaciones que sólo pueden explicarse como inversiones o distorsiones lógicas. Es decir, como contradicciones dentro de un sistema construido en principio sobre los conceptos de coherencia interna y diferencia.

Operaciones que ponían de manifiesto como la especificidad funcional y tecnológica de los problemas arquitectónicos coexiste con la arbitrariedad de las sustituciones metafóricas con las que, a menudo, se amplía el significado.

No en vano, para tal fecha, la arquitectura había sido digerida por el lenguaje y la semiótica, y la arbitrariedad se había naturalizado como la relación interna característica del signo.

DEL PENSAMIENTO PARADÓJICO

Llegado el final del siglo, en la medida en que se libera de los esquemas de identidad y diferencia, la arquitectura conquista un grado más en la libertad de la forma y en la manipulación de la estructura. Finalmente nos enfrentamos a un escenario dominado no ya por la contradicción y la ambigüedad, sino por la paradoja, en el cual el objeto, o la arquitectura, no aspiran a una identidad coherente sino a una figura sin contorno.

El objetivo conocido y aceptado de la arquitectura había sido escapar a la entropía. La arquitectura garantizaba la imposición de un orden, la organización estructurada de los sólidos y los vacíos, la implantación de una jerarquía. La arquitectura, por medio de la planta, debía indicar los modos de ocupar los espacios y de moverse por ellos. Controlar, por tanto, la experiencia. En esta ortodoxia la planta era la generadora de la arquitectura.

"Sin planta sólo habrá desorden y arbitrariedad." ^{vii}

Entendida en estos términos, la arquitectura se asimilaba a un concepto ideal de orden y estructura, construido en torno a un sujeto trascendente que lo domina visualmente. Estaba ligada, por tanto, a la definición de los bordes y los límites, es decir, a los mecanismos de identidad y diferencia, cuya traslación a lo visual, en su expresión más operativa, es la distinción entre fondo y figura.

Aceptado el reto de la interdisciplinariedad, la arquitectura no solamente se estudió con las herramientas de análisis de la lingüística y la semiótica -teoría de los signos, comunicación, etc. El pensamiento arquitectónico se adentró, a través de la deconstrucción y la intertextualidad, en un proceso de desmantelamiento de cualquier sistema de fundamentos, abandonando por sospechosa cualquier reflexión que pudiera asimilarse a una 'metafísica'.

Pero, sí en la década de los Setenta se había propuesto el concepto de autonomía con respecto a los parámetros de necesidad, historia o estructura, con el objeto de poner en crisis desde la crítica los principios operativos de la disciplina práctica, sin embargo, la reflexión sobre la arbitrariedad y la noción de necesidad como construcción social o cultural se desarrollaron dentro del contorno de la disciplina arquitectónica. Así, un programa funcional podía substituirse por una narración literaria, pero ésta actuaba como soporte exterior para un fin o una ocupación; un lugar determinado podía reemplazarse por una secuencia histórica arbitrariamente elegida, pero cumplía finalmente la función de un contexto; la planimetría se generaba como manipulación escalar, pero las figuras y sus relaciones lo mantenían en el campo de la forma.

El propósito último era reflexionar sobre las convenciones de la arquitectura, exponiendo los componentes arbitrarios camuflados o entretejidos en el concepto de necesidad y sus diversas construcciones.

Sin embargo, hoy nos encontramos inmersos en un entorno intelectual aún más complejo, producto, en gran medida, de los desplazamientos interdisciplinarios y de su promesa de una inagotable multiplicación de significados, fruto no de la generación de ideas, conceptos u objetos, sino

de las múltiples relaciones que con ellos o entre ellos establezca el discurso crítico.

Y, en aplicación de dicho programa intelectual, hemos procedido a descontextualizar la arquitectura en su conjunto, re-situando su pensamiento en un entorno distinto y ajeno. Un entorno situado a medio camino entre la teoría de los juegos y la filosofía post-estructuralista, en el que toda reflexión debe realizarse a la luz de las relaciones entre lenguaje y subconsciente.

El subconsciente es el lugar de la paradoja, entendida ésta como la superación del concepto limitado de la diferencia y la contradicción. En el subconsciente, al igual que en el país de Alicia, no es operativa la dualidad platónica que opone lo sensible a lo inteligible, la materia a las ideas, los cuerpos a las ideas sobre los cuerpos.

En el subconsciente, nos proponen Deleuze, Yves Alain Bois, Rosalind Krauss, junto con un largo etcétera de pensadores, el sistema de las identidades y las diferencias se anula, substituido por un modelo que opera de manera análoga a una superficie.

En el subconsciente se activan las técnicas que permiten pasar de la realidad al sueño, y de los cuerpos a las ideas, sin interrupción. Se disfruta de una continuidad equivalente a la que opera en una superficie cuyo borde lineal, al pertenecer a ambas caras de la misma, nos permite pasar de la una a la otra cara sin interrupción. La relación entre el haz al envés es de continuidad, anulando las diferencias y poniendo en crisis las identidades.

Dichas técnica están caracterizadas por la paradoja, y su forma de pensamiento.

"The paradox of this pure becoming, with its capacity to elude the present, is the paradox of the infinite identity (the infinite identity of both directions or senses at the same time -of future and past, of the day before and the day after, of more and less, of too much and not enough, of active and passive, and of cause and effect).
viii

No puede pasar desapercibido un cierto eco, una cierta similitud entre las palabras de Deleuze y las de Venturi antes citadas. En ambos casos se muestra la afición por lo heterogéneo, por la riqueza del significado fruto de la ambigüedad o de la dualidad, o por la superación de la articulación entre las partes en favor de la yuxtaposición y de la mezcolanza, a un tiempo que se profundiza en el desprestigio de la relación causa-efecto

Sin embargo, para Venturi el objetivo era la manifestación de la contradicción que, fruto de la amplitud y complejidad de los problemas arquitectónicos -condicionados a un mismo tiempo por factores de distinta escala y naturaleza: económicos, estéticos, culturales, técnicos o sociológicos-, caracteriza las técnicas a disposición del arquitecto. Venturi abogaba por la identificación de dichas contradicciones, evitando su represión o dilusión en aras de un programa estético integrador y sintetizador, en definitiva, abstracto.

De hecho, en opinión de Venturi, dichos conflictos, consustanciales a la arquitectura, debían rastrearse y localizarse a lo largo de su historia disciplinar. Y, con independencia de su contexto histórico o geográfico, debían identificarse como los instrumentos y los recursos que habían permitido hasta hoy manifestar, expresar y hacer visibles la resolución de los problemas arquitectónicos, tanto a través de la composición como de la iconografía, es decir, a través de las herramientas de la disciplina arquitectónica.

La paradoja nos propone superar el concepto de contradicción e ir un paso más allá:

"The force of paradoxes is that they are not contradictory; they rather allow us to be present at the genesis of the contradiction. The principle of contradiction is applicable to the real and the possible, but not to the impossible from which it derives, that is, to paradoxes or rather to what paradoxes represent." ^{ix}

Para Deleuze, como para el post-estructuralismo en general, el concepto de diferencia forma parte del principio de identidad (del signo). Y, una vez puesto el pensamiento de la arquitectura en sus manos, habiéndose desplazado a su territorio, el sistema de dualidades con el que se opera en el mundo físico -y con el que operaba la arquitectura-, queda en entredicho.

"Not only does Lewis Carroll invent games, or transform the rules of known games (tennis, croquet), but he invokes a sort of ideal game whose meaning and function are at first glance difficult to assess: for example, the caucus-race in Alice, in which one begins when one wishes and stops at will; and the croquet match in which the balls are hedge dogs...These games have the following in common: they have a great deal of movement, they seem to have no precise rules, and they permit neither winner nor loser. We are not "acquainted" with such games which seem to contradict themselves.

The games with which we are acquainted respond to a certain number of principles, which may make the object of a theory." ^x

Llegados a este punto no nos queda más remedio que preguntarnos, hoy, qué tipo de juego es la arquitectura. ¿Es uno con normas conocidas, establecidas *a priori* y aceptadas como convenciones -programa, estructura, etc.- o es un juego cuyas reglas se producen o se cambian a medida que se juega?

Las diferencias que existen entre un tipo de juego y otro son, en realidad, las mismas que existen entre la arquitectura y el lenguaje. Y nos muestran las consecuencias no de analizar los contenidos de una disciplina con las herramientas de otra, sino las de sustituir los contenidos de una disciplina por las herramientas de análisis de otra.

La arquitectura, como problema de expresión o comunicación, podrá describirse como un lenguaje. E, incluso, podrá ser analizado con las herramientas de la lingüística. Pero no por ello la relación dejará de ser metafórica o, en el mejor de los casos, una analogía.

En la historia de la arquitectura del siglo XX hay una aproximación progresiva entre los conceptos de orden y libertad, llegando a hacerse finalmente equivalentes en nuestro pensamiento. Dicha deriva es paralela a nuestro desarrollo social, económico e ideológico, y nos permite ver la trascendencia de las ideas más allá de los límites disciplinares.

En la arquitectura dicha deriva se ha manifestado, entre otros modos, con la irrupción del concepto de arbitrariedad. Dicho concepto se articula en la secuencia que nos lleva desde el surrealismo y las teorías del subconsciente a la noción de contradicción como sistema generativo y, finalmente, a la paradoja como herramienta de análisis capaz de reflejar la complejidad de la realidad y de nuestra avanzada descripción de la misma.

Liberados de la imposición de una superestructura construida que lo oculte, el concepto de arbitrariedad nos permite recuperar, paradójicamente, la confianza en las técnicas disciplinares de la arquitectura ya que, a través suyo, se puede describir precisamente la complejidad de los problemas arquitectónicos sin obscurecer o menospreciar su dependencia de la realidad física y sus parámetros conmensurables.

-
- i* Karel Teige. In Response to Le Corbusier, 1929
- ii* G. Baird. The Space of Appearance, MIT Press, 1995
- iii* R Buckminster Fuller. Designing a New Industry, USA 1946
- iv* A. Compagnon. The five paradoxes of Modernity, Columbia University Press, New York 1994
- v* Robert Venturi. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966) MOMA, NY
- vi* Peter Eisenman. *Arquitectura como segunda lengua: los entre-textos.* Nueva York 1985
- vii* Le Corbusier. *Hacia una Nueva Arquitectura.* Paris 1923
- viii* G. Deleuze. *The Logic of Sense,* Columbia University Press 1969/1990
- ix* G. Deleuze. *The Logic of Sense,* Columbia University Press 1969/1990
- x* G. Deleuze. *The Logic of Sense,* Columbia University Press 1969/1990