

# COMPLEJIDAD Y CONTRADICCIÓN EN EL ORIGEN DE LA POSMODERNIDAD GLOBAL

VICENTE MEDINA

Doctor en Filosofía y Arquitectura Profesor UNT Tucumán

<https://dx.doi.org/10.12795/astragalo.2018.i24.07>

Complejidad y contradicción han sido conceptos troncales del pensamiento arquitectónico de la segunda mitad del siglo XX. Han sido términos articuladores en los debates importantes de la arquitectura actual y reciente, y en especial del relacionado a la deconstrucción. Son las expresiones que han posibilitado el abordaje de los pares de opuestos conceptuales que habían dominado los discursos arquitectónicos de la primera mitad del siglo XX, destrabándolos y abriéndolos hacia las nuevas perspectivas de la estética arquitectónica globalizada finisecular.

La teoría arquitectónica de la primera mitad del siglo XX estuvo marcada, entre otras cuestiones, por la gran controversia suscitada en torno al debate de los binomios conceptuales función/forma y orden/caos. Ser funcionalista o formalista, promover el orden o el caos en la composición arquitectónica y el proyecto era una cuestión de ideales para los arquitectos del

Movimiento Moderno. Tal situación fue generando partidarios y detractores en relación a dichos planteamientos; algunos tomaron partido por lo funcional y lo ordenado en contraposición a lo formal y lo caótico.

Lo ordenado vinculado a lo funcional convenía, entre otras cuestiones, a la estandarización, a la producción en serie y a la industrialización, lo cual devenía en sinónimo de buena arquitectura, para algunos teóricos. La toma de posición respecto a uno u otro discurso devino en que dichos planteamientos se constituyesen en una suerte de opuestos binarios, controversias que a partir de la década de los sesenta se van destrabado emergiendo discursos alternativos a seguir sobre dichas cuestiones.

En tal sentido, es de destacar la obra de Robert Venturi *Complejidad y contradicción en la Arquitectura*, publicada en 1966, convirtiéndose en uno de los textos capitales de la teoría archi-

tectónica de la segunda mitad del siglo XX, y al cual atenderemos muy especialmente en este escrito. El texto de Venturi provocará el apogeo de importantes discursos y axiomas de la primera mitad del siglo XX, como así también la resistencia de otros que emergerán como nuevas propuestas conceptuales para la producción una nueva estética arquitectónica.

## FUNCIONALISMO Y RACIONALISMO

El funcionalismo fue uno de los pilares de la teoría arquitectónica durante la primera mitad del siglo XX, justificado por diversas razones y realidades del momento, que hacían necesaria nuevas políticas arquitectónicas y urbanísticas. Si bien, tras el funcionalismo se alinearon las dos corrientes discursivas del Movimiento Moderno, el racionalismo y el organicismo, el funcionalismo estrechó su lazo más fuerte con el racionalismo. De este modo, el racionalismo desarrolló una arquitectura producida no solo en base a un riguroso sistema de reglas y métodos, una geometría cartesiana implacable y cuantificable, y un sistema estructural donde todos sus elementos estaban racional e inflexiblemente ordenados, sino también una *máquina para habitar*, cuyo éxito se basó en su preciso y sincronizado funcionamiento, previamente establecido en base a un pautado e inamovible programa de necesidades<sup>1</sup>. Como sugiere Renato De Fusco, *en la arquitectura racionalista destaca sólo uno de los componentes de la actividad arquitectónica tradicional, la función. Y donde la función se pone de manifiesto y se trata de obtener la imagen a partir de ella*<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. De Fusco, Renato: *Historia de la Arquitectura Contemporánea*, Celeste Ediciones, Madrid, 1997, pág. 352.

<sup>2</sup> Cfr. De Fusco, Renato: *Op. cit.*, pág. 267.

Funcionalismo y racionalismo también repercutieron en el urbanismo; a través de la *Carta de Atenas* se proponía organizar de modo reduccionista la complejidad de la ciudad en base a un *zoning* de cuatro funciones; habitar, trabajar, recrearse y circular. El *Urbanismo funcional*, al igual que la arquitectura, también aspiraba a que la ciudad funcionara como una *máquina de habitar* olvidando que, como sugiere Venturi, *las verdaderas ciudades nunca crecerán a partir de tal falsa regularidad. Las ciudades, como la arquitectura, son complejas y contradictorias*<sup>3</sup>.

La arquitectura y urbanismo del Movimiento Moderno habían ignorado por completo la complejidad y las contradicciones reales e inherentes a todo edificio y ciudad, generando esquemas simplificados donde todo quedaba reducido a lo que Venturi denomina la teoría de *o esto o lo otro*<sup>4</sup>. Por tal motivo, a partir de la segunda mitad del siglo XX los planteamientos funcionalistas y racionalistas comienzan a ser cuestionados, dado que, como sugiere Venturi:

*...los arquitectos modernos ortodoxos habían idealizado lo racional a expensas de lo variado y sofisticado, evitando la ambigüedad, y en su papel de reformadores, abogaron puritana-mente por la separación y exclusión de los elementos, en lugar de la inclusión de requisitos diferentes y sus yuxtaposiciones*<sup>5</sup>.

Si bien durante siglos el racionalismo constituyó un puntal importante para el progreso de la

<sup>3</sup> Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978, pág. 85.

<sup>4</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 29.

<sup>5</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 27.

humanidad, sin embargo, a partir de la segunda mitad del siglo XX se transformó en un obstáculo para la observación y comprensión de la compleja realidad debido a su carácter reduccionista, provocando una pérdida de confianza en su discurso, como también ocurrió con otros *grandes relatos* tal y como sugiere Jean-François Lyotard en *La condición postmoderna*. Citando a María Zambrano, Montaner recuerda que *todo racionalismo es un absolutismo que pretende la perfección, haciendo encajar la compleja realidad en los esquemas de la razón*<sup>6</sup>. El racionalismo había demostrado que empobrecía las complejidades intrínsecas de la realidad, tendiendo a unificar y cuantificar todo, incluso al hombre. Las propuestas antropométricas de *El modulator* (1948) y *El modulator II* (1953) de Le Corbusier constituyeron un claro ejemplo de ello, que consideraban al hombre como un ser racionalizable, a través de un sistema único de medida.

Ante lo expuesto, obras y textos de la segunda mitad del siglo XX tomaron una actitud crítica hacia el racionalismo, reconociendo y aceptando la complejidad intrínseca de toda realidad, obra arquitectónica o estructura urbana. Venturi, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, denunció la imposibilidad de reducir el fenómeno arquitectónico a un simple sistema racional. Ni siquiera en el aspecto estético. Por ello, Theodor Adorno criticó el puritanismo anti ornamental de Adolf Loos, en su texto *El funcionalismo hoy* (1965), sosteniendo que las irracionalidades son parte de la realidad y de la sociedad y que toda ornamentación tiene psicológicamente un importante efecto placebo

<sup>6</sup> Montaner, Josep María: *El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis*, en *La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, Gustavo Gili, Barcelona, 1997, pág. 81.

en el individuo. Peter Eisenman en su texto *Posfuncionalismo* (1976) va mucho más lejos con sus críticas hacia el funcionalismo y el racionalismo, al considerarlos variantes del positivismo, y por ende herederos de las consecuencias de toda metodología científica.

Similares observaciones se hicieron respecto al urbanismo funcional. Aldo Rossi en *La arquitectura de la ciudad* (1966), critica los planteamientos realizados por lo que él denominó el *funcionalismo ingenuo* y reniega de la *pretensión de una interpretación exclusivamente racionalista y cuantitativa de la complejidad urbana*<sup>7</sup>. Del mismo modo, Rem Koolhaas y Elia Zenghelis, en su texto *Exodus o los prisioneros voluntarios de la arquitectura* (1972), criticaron las consecuencias de la ciudad racional y zonificada<sup>8</sup>. Por ello Venturi sugiere reconocer las complejidades de *esos programas característicos de nuestra época que son complejos por su campo de acción*, sea éste arquitectónico o urbanístico<sup>9</sup>.

Estas propuestas críticas y revisionistas del discurso funcionalista y racionalista han abierto nuevos horizontes respecto a la cuestión, incluso apostando por un planteamiento consensual entre posiciones contrapuestas. Por ello, algunos teóricos sugieren que en un proyecto ideal los elementos racionales y metódicos se deben complementar con mecanismos irracionales y azarosos. En consecuencia, tales proyectos arquitectónicos son los más representativos de la variada y caótica realidad contemporánea.

<sup>7</sup> Montaner, Josep María: *Op. cit.*, pág. 78.

<sup>8</sup> Las cuestiones y textos aquí tratados se pueden confrontar en el trabajo de Montaner, Josep María: *Op. cit.*, págs. 79-80.

<sup>9</sup> Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., pág. 32.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, en los discursos arquitectónicos se ratifica la idea de que es inviable proyectar atendiendo solo a un pensamiento estrictamente ordenado, cartesiano y racional, independiente o aislado del que atiende a lo caótico, intuitivo y azaroso<sup>10</sup>. Es conveniente que toda propuesta arquitectónica, incluya razón e intuición como procesos complementarios para la elaboración de sus discursos y proyectos, es decir, reunir y poner en diálogo lo ordenado, racional y formal junto a lo caótico, irracional e informal, repercutiendo directamente en la forma arquitectónica que no será ya una resultante exclusiva de la función. Este argumento será clave para fundamentar los trabajos algunos arquitectos contemporáneos como Peter Eisenman, Rem Koolhaas, Frank Gehry, etc.

## OPUESTO BINARIO FUNCIÓN/FORMA

La controversia en torno a la función/forma hizo que tales opciones se constituyan en un par de opuestos binarios, obligando en muchos casos a tomar partido por uno u otro elemento del par. Los defensores del formalismo cuestionaban la arraigada idea de que la forma deba estar sometida a la función. La sentencia *la forma sigue a la función* se interpela con otras como la propuesta por Mark Wigley, *La forma no sigue a la función, sino a la deformación*<sup>11</sup>, o a la de Bernard Tschumi, *La forma sigue a la fantasía*<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Cfr. Montaner, Josep María: *El racionalismo como método de proyectación: progreso y crisis, La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*, ed. cit., pág. 83.

<sup>11</sup> Wigley, Mark: *Deconstructivist Architecture*, en Johnson, Philip/Wigley, Mark: *Arquitectura deconstructivista*, Gustavo Gili, Barcelona, 1988, pág. 19.

<sup>12</sup> Cejka, Jan: *Tendencias de la arquitectura contemporánea*,

Al respecto Eisenman recuerda que la arquitectura del siglo XX siempre ha estado subordinada y legitimada por leyes como la de la utilidad, a través de sentencias del tipo *la forma sigue a la función*<sup>13</sup>. Para estos arquitectos la función no debe reducir los aspectos compositivos o tectónicos de la arquitectura, y abogan por liberar a la forma de cualquier tipo de atadura o condicionante.

Como sugiere Javier Maderuelo:

*... la arquitectura se ha consolidado durante este siglo como un arte eminentemente funcional, en el sentido más utilitario del término, hasta el extremo de que la funcionalidad ha pesado tanto que, en muchos casos, se han olvidado de las demás características, y muy particularmente de que la arquitectura es considerada una de las Bellas Artes*<sup>14</sup>.

No obstante, estos arquitectos también son conscientes de la necesidad de tener presente lo funcional a la hora de proyectar y así lo expresa Gehry al decir: *Como arquitecto puedes hacer formas maravillosas, pero luego tienes que perforarlas en función de su uso interior. Hay algo muy determinante en la cualidad de los edificios como recintos, como contenedores de un programa*<sup>15</sup>.

Estos arquitectos proponen despertar del sueño funcionalista, buscando que la for-

Gustavo Gili, Barcelona, 1996, pág. 100.

<sup>13</sup> Eisenman, Peter: *Procesos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo Maquinico de Zaera-Polo*, *El Croquis*, 83, Madrid, 1997, pág. 25.

<sup>14</sup> Maderuelo, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre Arquitectura y Escultura*, Mondadori, Madrid, 1990, pág. 36.

<sup>15</sup> Zaera-Polo, Alejandro: *Conversaciones con Frank Gehry*, *El Croquis*, 74/75, ed. cit., pág. 11.

ma no esté subordinada a la función para que adquiera autonomía; que sea un objetivo de trabajo y no una consecuencia del mismo. Como sostiene Antón Capitel, *la forma debe ser libre, y su construcción debe seguir dócilmente sus plásticos dictados*<sup>16</sup>.

Este interés por revalorizar la libertad formal en la arquitectura también debe interpretarse como un intento de recuperación del valor artístico de la misma. A partir de la segunda mitad del siglo XX, el valor de la arquitectura ya no reside en su poder de redención social o de transformación de procesos productivos, sino en su poder de comunicación como objeto cultural, reflejando un nuevo interés por los signos culturales. El significado, y no la reforma de las instituciones, es ahora otro de los objetivos de esta forma arquitectónica.

Como sugiere Venturi *ya no discutiremos más sobre la primacía de la forma o la función; no podemos ignorar su interdependencia*<sup>17</sup>.

## OPUESTO BINARIO ORDEN/CAOS

Orden/caos es el otro binomio de opuestos al que le han prestado atención gran parte de los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, quienes recuerdan que, por diversos motivos, el caos estuvo históricamente desplazado y hasta reprimido por la idea de orden<sup>18</sup>. En los

<sup>16</sup> Capitel, Antón: *Dos museos, Pasajes Arquitectura y Crítica*, 1, Madrid, 1998, Pág. 13.

<sup>17</sup> Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., págs. 31-32.

<sup>18</sup> Considérese a modo de ejemplo de esta supremacía del orden, los trabajos de R. Arnheim, *Orden y Desorden* en su libro *La forma visual de la Arquitectura*, el de F. Ching titulado *Forma, Espacio y Orden*, o el título del capítulo *Orden y Composición*, en el libro de Leupen, *Proyecto y Análisis*. Trabajos donde el orden aparece vinculado a la composición.

procesos del diseño siempre se han empleado lo que Eisenman denomina los *procedimientos de inclusión/exclusión*<sup>19</sup>; una elección entre dos posibilidades, entre orden o caos.

Y en la arquitectura siempre se tendió a favorecer lo ordenado. Como consecuencia, el orden se consolidó como sinónimo de buena arquitectura desde tiempos remotos; desde los griegos por medio de la sección áurea y los órdenes; durante el Renacimiento por medio de las teorías renacentistas y durante el Movimiento Moderno porque orden era sinónimo de claridad organizativa, un requisito fundamental para facilitar la producción en serie y convencer de que este generaría una arquitectura eficiente y económica. Como explica Koolhaas, los arquitectos del Movimiento Moderno fueron fatalmente atraídos por esa idea de orden. Para los arquitectos de la segunda mitad del siglo XX, sección áurea, órdenes, líneas reguladoras, funcionalismo y racionalismo están estrechamente vinculados al orden y limitan entre otras cosas la imaginación y la emoción, elementos básicos de la creatividad.

Atento a las nuevas propuestas y a esta nueva realidad disciplinaria, Venturi propone un nuevo concepto de orden. Un orden que se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. Un orden que admite *control y espontaneidad*, aceptando la improvisación dentro del todo, tolerando modificaciones y arreglos, reconociendo que *no hay leyes fijas en la arquitectura*, y el cual *no ignora o excluye las irregularidades del programa y la estructura dentro del orden*<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Cfr. Eisenman, Peter: *Procesos de lo intersticial. Notas sobre la idea de lo maquínico de Zaera Polo*, *El Croquis*, 83, ed. cit., pág. 23.

<sup>20</sup> Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arqui-*

En este sentido, nos recuerda las palabras de Kahn, *por orden no quiero decir regularidad*, y sugiere tener en cuenta dos cuestiones al tratar con la idea tradicional de orden. En primer lugar, el reconocimiento de la variedad y la confusión en todos los niveles de la experiencia, recordando que, cuando las circunstancias reatan al orden, éste debería doblarse o romperse<sup>21</sup>. Y en segundo lugar, que *el orden debe existir antes de que pueda romperse*. Por ello recuerda que ningún artista desprecia el papel del orden, recurriendo a la máxima de Le Corbusier *No hay ninguna obra de arte sin un sistema*<sup>22</sup>. En síntesis, Venturi sugiere que los arquitectos deberían despertar del sueño del *orden puro* que es realmente imposible de conseguir, y perfilar el *orden complejo* y contradictorio que es válido y vital para nuestra arquitectura y urbanismo<sup>23</sup>.

En consecuencia con lo expuesto, los arquitectos contemporáneos también pretenden revalorizar el papel del caos en el proceso creativo, pero sin el detrimento o abolición de lo ordenado, puesto que también reconocen los beneficios del orden en una composición. Proponen que el orden no puede seguir regulando más la producción arquitectónica, sino que debe ser solo una alternativa dentro de la misma.

Sostienen que ambos, orden y caos, son indispensables en toda composición arquitectónica; orden y caos son dualidades inherentes e inevitables de un sistema. No los consideran dimensiones antitéticas, sino heterogeneidad en el seno de una homogeneidad. Como sugiere

---

tectura, ed. cit., pág. 63.

**21** Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 64.

**22** Venturi, Robert: *Ibidem*.

**23** Venturi, Robert: *Op. cit.*, págs. 167-168.

Antonio Escotado *el pavoroso caos, amenaza que cohesionó a tantas generaciones, es sencillamente el orden natural de las cosas*<sup>24</sup>.

Y esta dualidad contradictoria es lo que los arquitectos contemporáneos representan en sus obras; Gehry hace un proceso creativo a partir de esta relación dual. En sus primeros proyectos vinculados a la deconstrucción dispone lo ordenado y lo caótico por separado.

Es lo que ocurre en su edificio para las *Oficinas centrales de Vitra* en Basilea, donde un pabellón ordenado coexiste con una disposición caótica de volúmenes, pero ambas partes carecen de relación directa. Posteriormente, los componentes diferenciables de esta dualidad comienzan una etapa de reconocimiento, de relación y compenetración.

Así, lo caótico queda entrelazado con lo regular y ordenado, sin jerarquía alguna. Y este es el modo con el que se materializa el *Museo Guggenheim Bilbao*, donde los cuerpos regulares de piedra caliza están entrelazados con los volúmenes caóticos de titanio o el *Centro Neue Zollhof* de Düseldörf donde tras las formas irregulares y caóticas de los edificios subyace el orden, a través de la regularidad e iterabilidad en la disposición y forma de las ventanas.

Pero para poder materializar estas formas caóticas, primero era necesaria su comprensión. Para ello, estos arquitectos contemporáneos aprovecharon los avances científicos, los cuales durante el siglo XX, y en especial en las últimas décadas, fueron numerosos, espectaculares e inesperados.

Como sugiere Ilya Prigogine *en el siglo XX la renovación científica ha producido una re-*

---

**24** Escotado, Antonio: *Caos y Orden*, Espasa Calpe, Madrid, 1999, pág. 126.

*definición a todos los niveles*<sup>25</sup>. De estos avances científicos dos tuvieron gran repercusión en la arquitectura: la teoría del caos y la geometría fractal.

John Briggs y David Peat sugieren que *la teoría del caos tiene mucho más que ver con la estética que con la ciencia. La teoría del caos no es arte, pero apunta en una dirección similar*<sup>26</sup>. Esta cita nos permite constatar que la teoría del caos, una de las más importantes propuestas científicas del siglo XX, ha dejado de ser solo una teoría científica para devenir también en metáforas artísticas-culturales. En este sentido, estos arquitectos finiseculares consideran la anarquía como algo inherente al proceso creativo, y necesaria para que surja un producto novedoso. Como sostiene Paul Valéry *el desorden es esencial para la creación*<sup>27</sup>.

Considérense los numerosos pintores, poetas, artistas y arquitectos que sostienen que la invención florece cuando se está inmerso en el caos; que creatividad y locura van de la mano. Inclusive, muchos usan la casualidad, una de las manifestaciones del caos –la pintura derramada, un fragmento de conversación oído al pasar–, como punto de partida de nuevas formas artísticas. Como explican Briggs y Peat, *la creatividad es inspiración y ésta es descontrolada en la primera fase del proceso creativo*<sup>28</sup>.

<sup>25</sup> Prigogine, Ilya: *¿Tan solo una ilusión? Una exploración del caos al orden*. 4ª ed., Tusquets Editores, Barcelona, 1997, pág. 157.

<sup>26</sup> Briggs, John / Peat, F. David: *Las siete leyes del Caos: las ventajas de una vida caótica*, Grijalbo Mondadori, Barcelona, 1999, pág. 167.

<sup>27</sup> Valéry, Paul: *Teoría poética y estética*, Visor, Madrid, 1990, pág. 203.

<sup>28</sup> Briggs, John / Peat, F. David: *Las siete leyes del Caos: las ventajas de una vida caótica*, ed. cit., pág. 17.

En cuanto a los avances en la geometría, ya en 1826 Niels Abel escribía

*se daba por supuesto que la geometría de Euclides constituía la idea del mundo real, y que sus operaciones permitían representar imparcialmente objetos y hechos físicos. Esto va haciéndose cada vez menos sostenible*<sup>29</sup>.

Más de un siglo después, Benoît Mandelbrot ratificaría las intuiciones de Abel y en 1975 propuso su teoría de la geometría fractal a través de sus dos obras; *Los objetos fractales: Forma, azar y dimensión* (1973) y *La geometría fractal de la naturaleza* (1982). En dichas obras Mandelbrot planteó una geometría más afín al mundo físico que la euclidiana, con figuras que son a la vez objetos a medio camino entre orden y caos.

Para Mandelbrot la caótica geometría de la naturaleza estaba mal representada por el orden perfecto de la geometría de Euclides<sup>30</sup>. Esta geometría representaba el mundo –ríos, costas, árboles, pulmones– a través de triángulos, rectas, círculos, rectángulos, etc.; ahora, la fractalidad restituye la complejidad de lo real. Pero además la geometría fractal permitió redefinir los recubrimientos de los nuevos objetos arquitectónicos irregulares topológicos o topográficos.

Por este motivo, los fractales tuvieron una importante repercusión en la arquitectura contemporánea, ratificando así lo que Mandelbrot había sostenido respecto a sus planteamientos: *el desarrollo más ampliamente*

<sup>29</sup> *Apud.*: Escohotado, Antonio: *Caos y Orden*, ed. cit., págs. 102-103.

<sup>30</sup> Mandelbrot, Benoît: *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, Tusquets Editores, Barcelona, 2000, págs. 17-18.

*constatado y el más inesperado no ha sido de carácter científico, sino puramente estético*<sup>31</sup>.

## LOS PERSPICACES PLANTEAMIENTOS DE ROBERT VENTURI

Las controversias en torno a los pares función/ forma y orden/aos que se han expuesto hasta aquí, poniendo de manifiesto la posición inclusiva de los dos elementos del par y no excluyente de uno de ellos, y atendiendo así las complejidades y contradicciones que entre éstos surge, son coincidentes con los planteamientos declarados por Venturi en su texto *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, como se observa en el párrafo siguiente: *Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. [...] hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y ambigüedad de la experiencia moderna. [...] En todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido*<sup>32</sup>.

Con perspicacia, Venturi muestra a través de su texto el debate teórico de aquel momento en la arquitectura, contribuyendo en gran medida a comprender y resolver las controversias antes señaladas, y otras muchas más de la teoría arquitectónica. Su trabajo sintetizó de forma magistral muchos de aquellos controvertidos planteamientos del momento, sea en torno a las cuestiones aquí tratadas u otras afines a la disciplina.

En cierta medida, lo que Venturi propone es poner en evidencia las ambigüedades o dualidades que hay en toda contradicción o controversia, las cuales solo pueden ser resueltas teniendo

una actitud consensual e inclusiva para con las distintas partes implicadas. Y para alcanzar tal cometido aboga por llevar a cabo el reconocimiento de la diversidad y variedad intrínsecas a la complejidad de cualquier sistema<sup>33</sup>.

En contraposición al orden y al racionalismo del Movimiento Moderno, Venturi defiende el desorden y la ambigüedad, incluso como algo deseable para la arquitectura. Como sugiere Vincent Scully, *la posición de Venturi parece exactamente la opuesta a la de Le Corbusier. [...] Sus puntos de vista se contrarrestan*<sup>34</sup>.

Su texto constituye una declaración de guerra contra el *establishment* y los principios del Movimiento Moderno, defendiendo intencionadamente lo complejo, lo ambiguo y lo contradictorio, y poniendo en valor las controversias surgidas en la teoría arquitectónica de la segunda mitad del siglo XX<sup>35</sup>.

Venturi lo expresa de forma contundente cuando dice:

*Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”,*

<sup>31</sup> Mandelbrot, Benoit: *Los objetos fractales. Forma, azar y dimensión*, ed. cit., pág. 193.

<sup>32</sup> Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., pág. 25.

<sup>33</sup> Cfr. Scully, Vincent: *Introducción*, Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 11.

<sup>34</sup> Scully, Vincent: *Introducción*, Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 9.

<sup>35</sup> Senra, Ignacio: *La modernidad revisada en los textos de Venturi y Scott Brown*, *Revista Europea de Investigación en Arquitectura*, Madrid, 1, 2013, pág. 147



*los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad*<sup>36</sup>.

Como se observa, las propuestas de Venturi eran diametralmente opuestas a las del Movimiento Moderno, y como sugiere Scully su posición ha suscitado el resentimiento más amargo, entre los academicistas de la generación de la Bauhaus<sup>37</sup>.

Frente a las controversias discursivas o proyectuales en arquitectura, Venturi propone llevar a cabo una propuesta arquitectónica inclusiva, en lugar de una excluyente, en la que cabe el fragmento, la contradicción, la improvisación y las tensiones que éstas producen<sup>38</sup>. Es decir, propone elaborar una obra arquitectónica que reconozca sus propias complejidades y contradicciones incluyendo *lo uno y lo otro* en lugar de optar por la exclusión que conlleva la decisión de *o lo uno o lo otro*<sup>39</sup>. Para Venturi, la contradicción es la base de lo que él denomina el fenómeno de *lo uno y lo otro* y que es lo que hace que la obra arquitectónica pueda incluir elementos que son a la vez buenos y malos, grandes y pequeños, cerrados y abiertos, continuos y articulados, redondos y cuadrados, estructurales y espaciales, es decir que la obra arquitectónica pueda contener las contra-

dicciones propias de su inherente complejidad sistémica y salvar las controversias que tal realidad conlleva.

A este argumento, Venturi lo refuerza con planteamientos de su maestro Louis Kahn, quien sostenía que *la arquitectura debe tener tantos espacios malos como buenos*, es decir, y en palabras de Venturi *la irracionalidad de una parte se justificará por la racionalidad resultante del conjunto*<sup>40</sup>.

Y si bien, en un proyecto arquitectónico donde se reúnen *lo uno y lo otro*, surgen inevitablemente ambigüedades y tensiones que provocan conflictos y dudas al observador, también hay que reconocer que tales proyectos consiguen una riqueza proyectual que falta en muchas de las composiciones racionalistas del Movimiento Moderno<sup>41</sup>.

En su texto, Venturi identifica dos tipos de contradicciones: la adaptada y la yuxtapuesta. Una *contradicción adaptada* integra y hace concesiones entre sus elementos opuestos; es tolerante y flexible. Admite la improvisación y las modificaciones y crea un todo que quizás es impuro. En cambio, una *contradicción yuxtapuesta* pone de manifiesto el contraste entre los elementos sobrepuestos o adyacentes, dado que es inflexible.

Contiene contrastes violentos y oposiciones irreductibles y crea un todo cuya pureza quizás no está resuelta<sup>42</sup>, llegando a provocar un estado de shock cuando se *yuxtaponen* o *contrastan* varios elementos, lo que Venturi denomina *supercontigüidad*<sup>43</sup>, la cual no solo

<sup>36</sup> Venturi, Robert: *Complejidad y contradicción en arquitectura*, ed. cit., págs. 25-26.

<sup>37</sup> Scully, Vincent: *Introducción*, Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 14.

<sup>38</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, págs. 28-29.

<sup>39</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 39.

<sup>40</sup> Venturi, Robert: *Ibidem*.

<sup>41</sup> Cfr. Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 45.

<sup>42</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 74.

<sup>43</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 87.

*incluye en lugar de excluir, sino que puede relacionar elementos contrastantes y por otra parte irreconciliables; puede incluir antagonismos dentro de un todo; [...] puede permitir una gran cantidad de niveles de significado, ya que engloba contextos cambiantes*<sup>44</sup>.

En consecuencia, Venturi propone elaborar una arquitectura que, pese a su complejidad y contradicción, intente alcanzar *la difícil unidad conseguida con la inclusión en lugar de la fácil unidad conseguida con la exclusión*. Es lo que Venturi denomina el *difícil conjunto*, es decir, *una arquitectura de la complejidad y de la contradicción que incluye una gran cantidad y variedad de elementos cuyas relaciones son irregulares o se perciben muy débilmente*. Un sistema en el cual esa interrelación de los elementos complejos y contradictorios se consigue a través de un recurso que Venturi toma de Trystan Edward y que éste denomina *inflexión*, la cual es fundamental en aquellas propuestas arquitectónicas cuya totalidad o conjunto se manifiesta a través de sus partes individuales o fragmentos. La *inflexión es una manera de resolver una dualidad*<sup>45</sup>, y también *es un medio de distinguir las partes diferentes connotando a la vez continuidad*<sup>46</sup>.

Por lo expuesto hasta aquí, podemos observar hasta qué punto o en qué medida los planteamientos hechos por Venturi, en rela-

<sup>44</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 94.

<sup>45</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 151.

<sup>46</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 144.

Podría considerarse la posibilidad de investigar hasta qué punto el discurso de Venturi en torno al concepto de *inflexión* estaría relacionado con el discurso de Gilles Deleuze referido al pliegue. Venturi habla de *inflexión* referida a la transición entre dualidades, Deleuze lo hace referido a los cambios de curvatura que se producen en un pliegue.

ción a las complejidades y las contradicciones que para él son inherentes a la arquitectura, coinciden con las controversias suscitadas en la teoría arquitectónica en torno a los binomios función/forma y orden/caos durante la primera mitad del siglo XX, al considerar a los elementos del par como contradictorios e irreconciliables. Venturi alecciona y demuestra que otra mirada más consensual e inclusiva sobre la cuestión es posible, proponiendo un discurso que estaba en consonancia con planteamientos de otras disciplinas: la crítica literaria y la filosofía.

### VENTURI Y LAS REFERENCIAS A LOS DISCURSOS LITERARIOS Y FILOSÓFICOS

Resta ver en qué medida el discurso de Venturi estaba marcado o influenciado por el pensamiento filosófico, literario o lingüístico del momento, o simplemente en consonancia. Una respuesta afirmativa zanja la cuestión, sobre todo si atendemos a sus comentarios, puestos de manifiesto en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.

En primer lugar, Venturi nos recuerda que la arquitectura es la única disciplina donde la complejidad y la contradicción no han sido reconocidas, mientras recuerda que en literatura es frecuente recurrir a ellas<sup>47</sup> y para demostrarlo cita el trabajo de diversos poetas y críticos literarios, como los de Samuel Johnson o los de Thomas Eliot. Además, aprovechando el trabajo de Eliot, sugiere que el análisis y la comparación que éste utiliza como instrumentos de la crítica literaria son también *métodos* válidos para trabajar en la arquitectura, destacando que *el análisis incluye la descomposición de la arquitectura*

<sup>47</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 33.

en *elementos*<sup>48</sup>. Venturi establece paralelismos entre las estrategias analíticas empleadas en la literatura y la arquitectura.

En otro pasaje recurre a los planteamientos del crítico literario Cleanth Brooks para fortalecer su discurso de *lo uno y lo otro* en arquitectura, haciendo paralelismos entre las propuestas de ambas disciplinas, por ejemplo cuando cita el pasaje de Brooks que sugiere que *estamos disciplinados en la tradición de esto o lo otro y carecemos de la agilidad mental que nos permitiría los refinamientos y los detalles más sutiles consentidos por la tradición de lo uno y lo otro*<sup>49</sup>. También recurre al crítico mencionado para reforzar su argumento a favor de reconocer la importancia de la complejidad y contradicción en la obra arquitectónica. Venturi recuerda que para Brooks la complejidad y la contradicción son *la verdadera esencia del arte* y que por ello los poetas para sus propuestas *han elegido la ambigüedad y la paradoja en lugar de la simplicidad discursiva*<sup>50</sup>.

Venturi utiliza frecuentemente los argumentos de la poesía y la crítica literaria para desarrollar y fortalecer su discurso en torno a la arquitectura. Por ejemplo, también atiende al trabajo del teórico literario Kenneth Burke quien destaca de las estructuras poéticas sus elementos de paradoja y ambigüedad, empleados para alcanzar la *interpretación plural* o la *incongruencia planeada* en la poesía<sup>51</sup>.

También recurre al poeta y crítico literario William Empson para demostrar que lo que se había considerado como una deficiencia de la poesía, como la imprecisión de significado,

era en realidad su principal virtud, y al igual que Empson propone recurrir a los trabajos de Shakespeare, el ambiguo supremo, *no por la confusión de sus ideas y lo enrevesado de sus textos, sino por la complejidad de su pensamiento y arte*<sup>52</sup>.

De esta manera enlaza el discurso de Empson con el de Elliot, quien sostenía que en una obra de Shakespeare se obtienen varios niveles de significado<sup>53</sup>. Y esa riqueza de significados es la que a Venturi le interesa también de la obra arquitectónica, en vez de la simpleza de significación, enmascarada en aquella supuesta *claridad* formal de las propuestas arquitectónicas racionalistas. Y por ello es que prefiere *esto y lo otro* a *o esto o lo otro*, es decir, según sus palabras *el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco*<sup>54</sup>.

En este sentido, Venturi recuerda que *una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez*<sup>55</sup>. Sería conveniente recordar aquí el auge que tenían por aquel entonces los discursos relacionados con la lingüística, el estructuralismo y la semiótica en general, donde signo, señal, significado y significante eran las cuestiones claves del momento en la filosofía, la literatura y la lingüística.

Las citas de poetas, lingüistas, críticos literarios y filósofos aquí expuestas permiten confirmar hasta qué punto Venturi tenía interés o estaba atento a lo que en aquellas disciplinas se planteaba por aquel entonces. También dan cuenta del modo en el que Venturi estable-

<sup>48</sup> Venturi, Robert: *Prólogo*, *Op. cit.*, pág. 19.

<sup>49</sup> Cfr. Venturi, Robert: *Op. cit.*, págs. 38-39.

<sup>50</sup> Cfr. Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 34.

<sup>51</sup> Venturi, Robert: *Ibidem*.

<sup>52</sup> Venturi, Robert: *Ibidem*.

<sup>53</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 33.

<sup>54</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 26.

<sup>55</sup> Venturi, Robert: *Op. cit.*, pág. 26.

cía paralelismos, o sugería llevar a cabo transferencias discursivas entre lo planteado por los poetas y críticos literarios a los que atendía y sus planteamientos en torno a la arquitectura.

En este sentido, son destacables también, y muy especialmente, los puntos de contactos que se observan entre el discurso de Venturi y el de Jacques Derrida, es decir, las similitudes percibidas entre el relato que Venturi estaba elaborando en los Estados Unidos, nutriéndose de propuestas provenientes de la literatura y la filosofía y el que Derrida traía desde Francia, en 1966, a su llegada a los Estados Unidos. Respecto a esta cuestión, es conveniente recordar que este segundo desembarco de Derrida en los Estados Unidos, para asistir al *Coloquio internacional sobre lenguajes críticos y las ciencias del hombre*, celebrado en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore, facilitó el conocimiento y la difusión de sus propuestas en dicho país, especialmente por la mediación del crítico literario belga-americano Paul de Man, quien su vez, posteriormente, vinculó al filósofo francés y sus propuestas con las de otros críticos literarios locales, como Harold Bloom, Hillis Miller y Geoffrey Hartman.<sup>56</sup>

En su obra, Venturi expone cómo abordar sistemas complejos y contradictorios, incluyendo todo sin excluir nada recurriendo al lexema *lo uno y lo otro* frente a *lo uno o lo otro*, el cual permite establecer cierto puntos de contacto no solo con los planteamientos elaborados por Derrida en torno a los opuestos binarios, la *indecidibilidad*, el *ni/ni* y la *différance*, sino también en relación a los planteamiento de *lo otro* y la *otredad* a los que el filósofo también atiende.

<sup>56</sup> Posteriormente, por sus afinidades intelectuales, estos filósofos y críticos literarios fueron identificados como miembros de la denominada *Escuela de Yale*, una agrupación puesta en entredicho por ellos mismos.

*Lo otro por venir*, que en el texto de Venturi se extrapola como *el otro significado por venir* que el observador va develando en la obra arquitectónica, o *la otra propuesta arquitectónica por surgir* durante la intensamente creativa fase proyectual, tras reconocer e incluir *lo uno y lo otro*, como por ejemplo la función y la forma, el orden y el caos, etc., pares de opuestos que están latentes en la complejidad proyectual de toda propuesta arquitectónica, como lo demuestra Venturi en su texto, a través del minucioso estudio que hace de los ejemplos seleccionados, de toda la historia de la arquitectura.

## CLAUSURAS Y APERTURAS

La muerte de Le Corbusier en 1965 parece haber precipitado la atención hacia una serie de cuestiones que estaban reprimidas en la disciplina. Desde 1966 hasta 1972 se publican los textos de Venturi. Y desde 1967 hasta 1972 los textos fundamentales de Derrida. Pero además, durante 1972 se certifica la defunción del ala más radical del Movimiento Moderno, tras la dinamitación del gran conjunto habitacional *Pruitt-Igoe*, de Saint Louis, Missouri; las controversias suscitadas en torno al racionalismo, al funcionalismo, al debate función/forma y orden/caos condenaron al fracaso al conjunto habitacional. Finalmente, en 1969, con el fallecimiento de Walter Gropius y Mies van der Rohe no solo se acaba un período de grandes debates en torno a las cuestiones señaladas, sino que comienza a surgir un nuevo discurso en arquitectura a partir de los planteamientos que Venturi, entre otros teóricos, hace atinadamente en su libro, los cuales son coincidentes con los que filósofos, lingüistas o críticos literarios contemporáneos a él están elaborando también por aquel entonces.