

**Parte 2ª**  
**(Mal)entendidos de la 'Internacional de la Ironía'**

En el último capítulo de *Architettura Contemporanea*, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co (1976) mantenían que la historia se ha detenido, que lo que ya ha sido realizado es repetido una y otra vez por los arquitectos siguiendo unos juegos formales. Los críticos italianos localizaron las raíces de esta falta de reacción crítica a los cambios históricos en la arquitectura pop americana de los años setenta y, más concretamente, en los proyectos y escritos de Robert Venturi.

Sin Venturi, uno no podría entender los múltiples juegos formales que los grupos de presuntos radicales americanos, echados a perder debido a los demasiado generosos 'salarios sociales' con que el sistema americano beca al parado potencial, proponen para el disfrute de un restringido público de adeptos. Tampoco se podría explicar aquella 'Internacional de la Ironía' que, después del *coitus interruptus* del 68, ha expresado en sonrisas<sup>1</sup> de consuelo su desilusión por la falta de compromisos propios.

•

<sup>1</sup> Tafuri, M.; Dal Co, F. "La experiencia de los '70", *Architettura Contemporanea*. Milán, Electa Editrice, 1976; pág. 415.

Durante las últimas décadas la arquitectura pop americana se ha convertido en una fuente de inspiración y ha sido bien recibida por clientes y promotores en América y, desde allí, acogida en el ámbito internacional.

Este capítulo versa sobre el interés de la polémica entre Tafuri y la versión americana de la arquitectura pop ya que, bajo distintas perspectivas ideológicas, la 'historia' adquiere diferentes valores.

## 2.1 Arquitectos Tradicionales

Al mismo tiempo que la revista *Archigram* describía 'Ciudad Computerizada', 'Ciudad Ambulante', 'Ciudad en Erupción' y 'Ciudad Conectada'; *Perspecta*, la revista de arquitectura de Yale, publicó un número doble que generaba una teoría a raíz de la falta del uso de la 'historia' en el proceso creativo de la arquitectura del Estilo Internacional. Mientras que *Archigram* miraba a lo extraordinario de la cultura popular, el número *Perspecta* 9-10 criticó la falta de capacidad comunicativa del Estilo Internacional proponiendo una versión americana de arquitectura pop enfocada en las cualidades más comunes y tradicionales de la vida contemporánea. Un tercio del volumen consistió en los proyectos y escritos de los arquitectos Charles Moore, Romaldo Giurgola y Robert Venturi. Los distintos artículos reprochaban a la arquitectura del Estilo Internacional de ser muy técnica, anónima, repetitiva, abstracta, reductora y sin ningún medio para comunicar determinantes sociológicos.

Al hacer referencia al pasado, los colaboradores de *Perspecta* 9-10 defendieron la tradición en la arquitectura de la misma forma que los ensayos de T. S. Eliot apoyaban la tradición en la crítica literaria. El poeta y crítico americano fue citado en el artículo de Venturi - un sumario de su primer libro *Complejidad y*

*Contradicción en Arquitectura*<sup>2</sup> - cuando trató sobre la necesidad del 'sentido histórico' en el trabajo del artista para poder alcanzar un nuevo significado. "Tradición y el Talento Individual" de Eliot explica:

En la escritura inglesa raramente hablamos de tradición, aunque ocasionalmente utilicemos su nombre al deplorar su ausencia. No podemos referirnos a 'la tradición' o a 'una tradición'; a lo sumo, empleamos el adjetivo diciendo que la poesía de fulano es 'tradicional' o incluso 'demasiado tradicional.' Raramente, quizás, aparece la palabra excepto en una frase de censura. [...]. Pero si la única forma de tradición, de continuación, consistiera en seguir las maneras de la generación inmediatamente anterior a la nuestra en una adhesión ciega o tímida a sus éxitos, 'la tradición' debiera ser positivamente desanimada. Hemos visto muchas corrientes sencillas muy pronto perdidas en la arena; y la novedad es mejor que la repetición. Tradición es una cuestión de mucha más importancia. No puede heredarse, y si uno la quiere debe obtenerla con gran labor. Involucra, en el primer lugar, el sentido histórico que podemos llamar casi indispensable para cualquiera que continuase siendo un poeta más allá de los veinticinco años; y el sentido histórico involucra una percepción, no sólo de lo pasado del pasado, sino de su presencia; el sentido histórico impulsa a un hombre para no escribir meramente con su propia generación en sus huesos, sino con un sentimiento que toda la literatura de su propio país tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico que es un sentido de lo eterno así como de lo temporal y de lo eterno y de lo temporal juntos, es lo que hace a un escritor tradicional. Y es al mismo tiempo lo que hace a un escritor más agudamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad.

Ningún poeta, ningún artista en cualquier arte, alcanza un significado completo de por sí solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos.

Es interesante la importancia de la relación con los muertos puesto que refleja la conclusión del capítulo anterior de esta tesis y, más específicamente, la última cita de Tafuri y su creencia en mirar "en lugar de lo que un arquitecto podría haber hecho cuando ciertas cosas no eran posibles, lo que pudo hacer cuando éstas fueron posibles".<sup>4</sup> Tafuri anuncia que el papel del arquitecto consiste en

•

<sup>2</sup> Aunque *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* fue escrito durante 1961 y 1962 no se publicó hasta pasados casi cinco años, editado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en asociación con la Fundación Graham para Estudios Avanzados en Bellas Artes.

<sup>3</sup> Eliot, T. S. *Selected prose of T. S. Eliot*. Edición con introducción de F. Kermode. Londres, Faber and Faber, 1975; pág. 37. (Primera publicación en 1919).

<sup>4</sup> Ver "Interview with Manfredo Tafuri: There is no criticism, only history", por R. Ingersoll. *Casabella*. Volumen 1, n.º 619-620. Enero - febrero 1995; pág. 99. (Publicado en *Design Book Review*, primavera 1986).

desempeñar lo que la sociedad le permite. En otras palabras, arquitectura no puede ser una entidad autónoma ya que depende del movimiento de la sociedad en la historia, 'historia' entendida aquí en términos marxistas como la revelación de la razón progresiva que conduce a etapas más elevadas. El hecho de que los arquitectos vienen a operar tan sólo como un reflejo de la sociedad sugiere una dependencia de la misma. Tafuri presentó este punto de vista en una entrevista donde negó la importancia de empujar a la teoría hacia la práctica, con la presunción de que el conocimiento de la historia juega un papel diferente al expresado en "Tradición y el Talento Individual" de Eliot.

¡Si un arquitecto necesita leer para entender donde está, él es sin duda un mal arquitecto! Francamente yo no veo la importancia de empujar la teoría hacia la práctica; en su lugar, para mí, el conflicto es lo importante, eso es lo productivo.<sup>5</sup>

Por otro lado, el concepto 'sentido histórico' usado por Eliot da pie a diversas interpretaciones. Por ejemplo, el 'sentido histórico' podría ser entendido por los distintos grados de reacción crítica a la historia. En este sentido Tafuri habría entendido esta reacción como un problema ideológico. En el caso específico de los arquitectos americanos, Tafuri les niega este atributo ya que ellos "simplemente no saben reaccionar críticamente al cambio sustancial en lo que se quiere de ellos".<sup>6</sup> Esta falta de reacción se manifiesta también en el análisis que Tafuri hace del trabajo de Louis I. Kahn:

Sus trabajos arquitectónicos tratan de traer una memoria colectiva. En esto Kahn reveló ser profundamente americano, expresando la nunca satisfecha necesidad de equiparse así mismo con puntos históricos seguros de referencia. Es la vieja necesidad tradicional de los americanos de reconocerse como personas en símbolos que resisten el uso y el cambio de historia. [...]. Pero esto significa proteger los valores del proceso de historia al transfigurarlos en los símbolos, intentando recuperar sus propiedades arcanas.<sup>7</sup>

Merece la pena analizar aún más tales desavenencias entre Tafuri y los arquitectos americanos colaboradores de *Perspecta* 9-10. Las discrepancias sobre el entendimiento de los símbolos y sobre los compromisos de la arquitectura son únicamente éticas ya que Tafuri tan sólo critica la visión limitada de las inquietudes de los arquitectos americanos.

•  
<sup>5</sup> Ingersoll, R. *Opus cit.*; pág. 99.

<sup>6</sup> Tafuri, M. *Opus cit.*; pág. 400.

<sup>7</sup> Tafuri, M. *Opus cit.*; pág. 402.

Es importante precisar lo que aquí se entiende como 'la posición americana'. El prólogo de *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* (1966) de Venturi lo clarifica:

Yo no trato de establecer relaciones entre la arquitectura y otros asuntos. No he intentado "ni mejorar las conexiones entre ciencia y tecnología por un lado, ni las humanidades y las ciencias sociales por el otro... y hacer de la arquitectura un arte social más humano". Intento hablar sobre arquitectura en lugar de lo que le rodea. [...]. Acepto lo que me parecen ser limitaciones intrínsecas en arquitectura, e intento concentrarme en sus difíciles detalles en lugar de las fáciles abstracciones en torno a ella "... porque las artes (como decían los clásicos) pertenecen a la inteligencia práctica y no a la especulativa, no hay excusa para no estar inmersos en el trabajo".

El reconocimiento de estas 'limitaciones intrínsecas' es fundamental para poder entender la evolución arquitectónica, evolución que no requiere que la obra de arte sea arte social. En este punto cabe recordar la cita de la entrevista con Venturi en la "Introducción" de esta tesis, al contestar a la pregunta: ¿Qué piensa de la declaración que Tafuri hizo en los setenta diciendo que la arquitectura, sin ideología, está muerta?

Los artistas no deberían tener una ideología. Los artistas deberían de descubrir que lo que hacen se ajusta a una teoría, pero no deberían de encontrar una teoría y probar el objetivo. No deberían de probar una teoría a través de la arquitectura, porque frecuentemente es para atraer la atención sobre ellos mismos. Y los críticos hoy día no dan realmente una crítica de la calidad de la obra de arquitectura. En realidad usan la arquitectura para exponer una teoría y causar una impresión. Olvidan que la idea de crítica es el analizar la obra de arte y evaluarla como una obra de arte, no como un producto o representación de una ideología o de cierta teoría esotérica. Ideología es el enemigo del arte. Y cuando uno no está bien educado sucumbe ante la ideología para parecer educado.<sup>9</sup>

Resulta intrigante la singular definición de 'ideología' dada por Venturi, como "cierta teoría esotérica", lo cual no sólo demuestra la actitud diferente hacia 'ideología', sino también un entendimiento diferente del concepto que hace imposible establecer una conversación utilizando este término como una referencia. Sin duda alguna, si las entrevistas con las que arranca esta tesis tuvieran que ser formuladas de nuevo, la primera pregunta a todos los personajes sería sobre

•

<sup>8</sup> Venturi, R. "Preface", *Complexity and Contradiction in Architecture*. Nueva York, The Museum of Modern Art Papers on Architecture, 1988, pág. 14. (Primera edición 1966).

<sup>9</sup> Cita de "Entrevista con Robert Venturi"; págs. 9-10.

su concepción de 'ideología', aunque es cierto que, incluso en ese caso, uno tendría problemas en el desarrollo de la tesis ya que la definición cambia incluso en una misma entrevista. Véase el uso de este término por Venturi en la "Introducción" de esta tesis, o en la "Entrevista con Cedric Price" en la cual Price hace referencia a la velocidad de cambio del significado de *utopía* en la conversación. La respuesta de Price a mi pregunta sobre la ideología de los años sesenta es ilustrativa para marcar las diferencias entre la obra del arquitecto y su compromiso con una clase política determinada.

Volviendo a la pregunta de política, política con p minúscula, lo que no son partidos políticos. Era la política de la nación. Por ejemplo, vivienda: el grueso consistía en vivienda pública. No podías construir vivienda privada, ya que tenías que conseguir licencias para los materiales. Incluso a mediados de los sesenta eran escasas e interesantes. Y así la ética de proporcionar alojamiento para el máximo número de personas fue bienvenida por todos nosotros, igualmente por los arquitectos buenos y malos. Los arquitectos no tenían que tomar la decisión. Ésa era la decisión de la nación.<sup>10</sup>

Bajo un mismo compromiso social, la decisión de la nación, que el mismo Peter Smithson reconoció que había cambiado:

Por supuesto en los años cincuenta y sesenta todos los partidos tenían un programa de vivienda. Eran diferentes pero todos tenían uno. Ahora ninguno de ellos tiene un programa de vivienda. Ahora no hay, ninguno de ellos tiene una política. Esto es lo que parece. Por ello, no está en el ambiente, no está en la conciencia social o como cualquiera desee llamarlo.<sup>11</sup>

Existe por lo tanto un reconocimiento hacia un compromiso social inevitable en la obra arquitectónica que varía en intensidad a lo largo de la historia y que los arquitectos entrevistados mantienen separados de su compromiso personal con partidos políticos. Esta definición de propuesta arquitectónica diferenciada de la persona es herencia del Movimiento Moderno. Cuando Le Corbusier escribió *La Ciudad del Futuro* (1924) recogió en el último capítulo del libro su experiencia al presentar la Ciudad de Tres Millones de Habitantes en el Salón de Otoño de París, en 1922. Le Corbusier describió entonces cómo el proyecto fue criticado por los órganos comunistas:

Se elogió una parte del sistema - la técnica -, pero se me trató muy duramente porque no se había escrito en los planos, en

•

<sup>10</sup> Cita de "Entrevista con Cedric Price"; pág. 23.

<sup>11</sup> Cita de "Entrevista con Peter Smithson"; pág. 37.

los lugares fastuosos: Casa del pueblo, Sede de los sindicatos, etc.; porque, destinada a regir toda la cuestión, no puse sobre gallardetes: nacionalización de la propiedad inmueble.

Mucho me cuidé de no salirme del terreno técnico. Soy arquitecto y no me obligarán a hacer política. [...]

[Éste estudio] No tiene etiqueta, no se dirige a la sociedad burguesa capitalista ni a la Tercera Internacional. Es una obra técnica.<sup>12</sup>

Impresiona de nuevo la semejanza literal entre el comienzo de *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* y la conclusión de *La Ciudad del Futuro*:

No se revoluciona revolucionando: Se revoluciona solucionando.<sup>13</sup>

Es así mismo notable la similitud entre la cita anterior de Venturi defendiendo la falta de ideología del artista y los comentarios de Tafuri anteriormente mentados sobre la importancia de no involucrar teoría con práctica. Ambos autores llegan al mismo punto desde diferentes, si no opuestas, perspectivas. La visión de Tafuri considerando la arquitectura como entidad no autónoma saca a relucir la idea de evolución a través de la obra construida, la cual se convertirá en teoría. Esta teoría, entonces, provocará cambios en la sociedad. En otras palabras, la revolución en sociedad - según Tafuri - no puede venir desde la creación de la práctica a través de la teoría, ya que ésta sería una postura reaccionaria. La misma falta de movimiento desde la teoría a la práctica es defendida por Venturi, a quien Tafuri acusa de falta de compromiso con la sociedad.<sup>14</sup> Bajo la creencia en que "somos peligrosamente demasiado teóricos"<sup>15</sup> y que los artistas "no deberían probar una teoría a través de la arquitectura",<sup>16</sup> Venturi podría argüir que los arquitectos no necesitan más teoría. *Complejidad y Contradicción* les bastaría. Por consiguiente, este libro podría ser presentado como un estudio de efectos arquitectónicos para ser utilizados como herramientas al proyectar, una interpretación que considera que estas herramientas son suficientes para alcanzar una evolución en arquitectura. Una vez que *Complejidad y Contradicción* mira más allá del funcionalismo, sin tratar de relacionar la arquitectura con la ciencia y la tecnología, la arquitectura emerge como arte; como un arte con su propia historia. Esta idea nos permite establecer conexiones con distintas disciplinas, no sólo en términos de cómo la arquitectura es creada sino también en cómo es transformada por la experiencia del usuario a través de la historia. En este sentido, la revista *Perspecta* 9-10 con selecciones de

•  
<sup>12</sup> Le Corbusier. *La Ciudad del Futuro*. Ediciones Infinito, Buenos Aires 1971; pág. 177. (Primera edición francesa, *Urbanisme*, publicada en 1924).

<sup>13</sup> Le Corbusier. *Opus cit.*; pág. 177.

<sup>14</sup> Tafuri, M. *Opus cit.*; pág. 408.

<sup>15</sup> Cita de "Entrevista con Robert Venturi"; pág. 7.

<sup>16</sup> Cita de "Entrevista con Robert Venturi"; pág. 9.

*Complejidad y Contradicción*, además de los ensayos de Moore y Giurgola, ha sido descrita como un número que capta el nuevo punto de partida para la arquitectura americana.<sup>17</sup> Sin embargo, hay que entender *Perspecta 9-10* como la culminación de un proceso originado por posiciones tales como la charla a los estudiantes de arquitectura en la Universidad de Harvard que el historiador de arte y arquitecto Philip Johnson ofreció en 1955, cuando nombró *Historia, el Dibujo Bonito, Utilidad, Confort, Baratura, Servir al Cliente, y Estructura* como "Las Siete Muletas de la Arquitectura Moderna". Johnson comenzaba su la charla anunciando que la muleta de la Historia carece de valor:

La muleta más importante de los últimos tiempos carece ya de validez; es la muleta de la Historia. En los viejos tiempos siempre se podía uno apoyar en los libros. Uno podía argüir: "¿A qué se refiere cuando dice que no le gusta mi torre? Aquí la tiene en Wren". O "Hicieron eso en el edificio de la Subsecretaría del Tesoro; ¿cómo es que yo no puedo hacerlo?" La Historia no nos molesta ahora mucho.<sup>18</sup>

Después de atacar sistemáticamente a cada una de esas muletas para alcanzar un acto libre de creación, Johnson sorprendió a sus oyentes insistiendo en la necesidad de ellas y concluyó la charla definiéndose así mismo como un tradicionalista. Frente a los seguidores del funcionalismo a los que él denomina románticos, la suya es la creencia en la evolución de la arquitectura en el sentido que Eliot escribe sobre la tradición:

Volviendo a la realidad, ¿qué nos toca hacer cuando no haya muletas a las que agarrarse? Soy un tradicionalista; creo en la Historia. Al hablar de tradición me refiero a llevar a cabo, en libertad, el desarrollo de un cierto enfoque básico que encontramos al empezar nuestro trabajo. No creo en la revolución perpetua de la arquitectura; no pretendo siempre ser original. Mies me dijo en una ocasión: "Philip, es mucho mejor ser bueno que ser original". Yo lo creo también así. Por fortuna, contamos con el trabajo de nuestros padres espirituales y podemos ir edificando sobre él. Por supuesto que nosotros los odiamos, como odian todos los hijos espirituales a sus padres espirituales; sin embargo, no podemos ignorarlos, como tampoco podemos negar su grandeza. Queda claro que los hombres a quienes me refiero son Walter Gropius, Le

•  
<sup>17</sup> Ver, por ejemplo, Scott Brown, Denise. "Team 10, *Perspecta 10*, and the Present State of Architectural Theory", in *Journal of the American Institute of Planners*, 33 (enero de 1967), págs. 42-50.

<sup>18</sup> Johnson, Philip. "The Seven Crutches of Modern Architecture". *Perspecta 3: The Yale Architectural Journal*, 1955; pág. 44. (Texto traducido al castellano en *Escritos*, de Philip Johnson. Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1981; pág. 137). Mas tarde Robert Venturi sugirió en *Complejidad y Contradicción* añadir dos muletas más: " 'el relacionar' edificios" y "la obligación de poner una plaza". Venturi, R. *Opus cit.*; pág. 130. (Esta adición será analizada en la siguiente sección de esta tesis).

Corbusier y Mies van der Rohe. Debiera incluir también a Frank Lloyd Wright, el más importante arquitecto del siglo XIX. ¿No les parece maravilloso el contar con esa tradición, con la obra que han realizado esos hombres? ¿Piensan ustedes que hay una época mejor para vivir que la nuestra? Jamás en la Historia se delimitó la tradición tan claramente, jamás fueron los grandes hombres tan grandes, jamás fue posible aprender tanto de ellos, y al mismo tiempo poder hacer las cosas a nuestro modo, sin sentirnos constreñidos por un estilo y sabiendo que lo que hagamos será la arquitectura del futuro sin temor a estarnos metiendo en una vía muerta, como les sucede a los románticos de hoy, de quienes nada puede salir.<sup>19</sup> En ese sentido soy un tradicionalista.

En el libro recopilatorio de los textos de Philip Johnson, Robert A. M. Stern comenta los mismos y defiende la charla de Johnson como "el mejor y más agudo análisis del compromiso de la teoría arquitectónica en una sociedad pluralista y existencialista". Acto seguido, Stern explica el fuerte impacto de "las siete muletas" ya que "el rescoldo de las ideas de Gropius estaba todavía por esas fechas muy vivo en Harvard, y gran parte de lo que dijo Johnson no hay duda de que se consideró como herético por parte del claustro de profesores, por no decir también por parte de los estudiantes".<sup>20</sup> No es por tanto de extrañar que esta charla de mediados de los años cincuenta, momentos de gran influencia del Estilo Internacional en Harvard, fuese publicada por los estudiantes de la Universidad de Yale en donde las tesis de Johnson tuvieron mejor acogida.

El heroico Movimiento Moderno también fue relacionado con 'el pasado', pero de manera diferente. Su preocupación con historia era debida a la defensa formal de su ideología. En el artículo "la Arquitectura Moderna desde la generación de los Maestros", Ernesto N. Rogers escribió que, entre todos los Maestros (Le Corbusier, Mies van der Rohe, Gropius y Wright) era Walter Gropius "la conciencia misma del movimiento moderno [...] y el creador de un método que ignora los principios a priori de estilos tradicionales y nos permite entender cosas, comprender problemas y dar lógica y armonía a su forma y espíritu".<sup>21</sup> Este era el método, agregó Rogers, que proponía realizar una arquitectura que "contiene en sí mismo un poder curativo intrínseco capaz de mejorar la condición humana".<sup>22</sup> Si se usasen formas repetidas del pasado, el resultado podría ser el fracaso de la ideología del Movimiento Moderno y una recreación de un estilo. Por consiguiente para proteger su ideología, tuvo que crearse una forma completamente nueva. Cuando Colin Rowe escribió la introducción de *Cinco Arquitectos* (1972) señaló que un resultado de este método moderno, supuestamente inducido de los hechos empíricos de su caso

•  
<sup>19</sup> Johnson, Philip. *Opus cit.*; pág. 44.

<sup>20</sup> Johnson, Philip. *Escritos*. Comentario de Robert A. M. Stern a "Las siete muletas de la arquitectura moderna". Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona 1981; pág. 136.

<sup>21</sup> Cita de Rogers, Ernesto N. "Modern Architecture since the generation of the Masters", (Traducción) en *Casabella Continuita*. N° 221. Milán, junio – julio 1956; pág. Vii.

<sup>22</sup> Rogers, E. N. *Opus cit.*; pág. Vii.

específico y de la particular atención a lo particular y a los problemas concretos, era que "los edificios modernos parecían iguales tanto si su caso específico era el de una fábrica o el de un museo de arte".<sup>23</sup>

Las diversas críticas a la modernidad encuentran su justificación en un análisis histórico, argumento señalado por Alan Colquhoun. Su artículo "Tres Tipos de Historicismo" (1983) presenta la idea de 'determinismo histórico' defendido por el Movimiento Moderno como el origen de tales críticas:

[Los críticos de la modernidad] han señalado con acierto que una fe ciega en el futuro conlleva el efecto de entregar el control del medio arquitectónico a las fuerzas de mercado y a sus representantes burocráticos. Un movimiento que comenzó como la representación simbólica de utopía ha terminado por convertirse en una herramienta para la práctica de la economía diaria.<sup>24</sup>

Venturi vio el origen de esta pérdida de credibilidad del Estilo Internacional como el resultado de cambios forzados, por lo que defiende una evolución en arquitectura en lugar de revolución. Así, en la "Entrevista con Robert Venturi", que tuvo lugar casi cuarenta años después de "Las Siete Muletas de Arquitectura Moderna" (1955), contestó de forma similar a Johnson a la pregunta sobre los paralelismos entre la evolución en el uso de palabras y arquitectura:

Creo que es inevitable que el vocabulario evolucione y cambie. En los años 40 era 'espacio' y 'expresión'. Y entonces vino a ser 'significado'. Yo usé mucho la palabra 'significado' en los 60, la cual representó una nueva idea y conectó más tarde con el tardío énfasis en semiología. [...].

Sí, los vocabularios cambian; eso es apropiado porque tú describes cosas antiguas de nuevas formas. Sin embargo, el forzar no es bueno. Revoluciones forzadas no son buenas y hay una tendencia en la última década hacia esto debido al precedente, debido a que en el siglo XIX el buen arte fue considerado revolucionario. El buen arte no es siempre revolucionario. Miguel Ángel no fue un revolucionario, él no inventó un nuevo vocabulario, él usó el vocabulario antiguo de una forma nueva y tensa.<sup>25</sup>

•

<sup>23</sup> Rowe, Colin. "Introduction" en *Five Architects*. Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier, Rowe, Frampton. New York, Oxford University Press. 1975. (Primera edición 1972); págs. 4-5.

<sup>24</sup> Colquhoun, A. "Three Kinds of Historicism", *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*. The MIT press, Cambridge, Mass. 1989; pág. 15. Originalmente publicado en *Architectural Design* 53, 9/10 (1983).

<sup>25</sup> Cita de "Entrevista con Robert Venturi"; pág. 9.

Como continuación de la experimentación vanguardista con la comunicación en los años cincuenta y principios de los sesenta – tal y como corroborado por Venturi - el *significado* de arquitectura en el sentido de T. S. Eliot fue crucial para desarrollar su nuevo mensaje. De hecho, *mensaje* se convertiría en la palabra más frecuentemente usada en los escritos arquitectónicos de los años setenta.

## **2.2**

### **El significado de la Semiología**

Esta sección enlaza con el final de la Parte Primera de esta tesis, en concreto con las declaraciones de Reyner Banham y Peter Smithson reconociendo el comienzo de los años setenta como el final de una época. Los motivos socio-económicos de la crisis de la arquitectura pop británica contribuyeron también a la consolidación de la arquitectura pop americana. Aunque ambas arquitecturas coincidieron en su carácter comunicativo, la valoración que los arquitectos americanos hicieron de los estudios semiológicos les permitió utilizar su mirada a la 'historia' como una herramienta para proyectar.

Desde principios de los años cincuenta Louis I. Kahn empezó de forma gradual a preocuparse en reactivar sistemas formales del pasado. La arquitectura que siguió a su periodo sabático en la Academia Americana en Roma (1951) se basa en su interés por definir el monumentalismo de posguerra americano, en donde el énfasis en lo que podrían ser considerados componentes secundarios, como paredes, los suelos y techos, contribuye a la totalidad arquitectónica. El interés de Kahn con el pasado se manifestó en su preocupación con la creación de un orden de la forma estructural. En este respecto, el crítico Vincent Scully afirma que "sus formas pesadas y sólidas derivaban de la estructura en lugar de la composición pictórica a través de la cual los arquitectos modernos del siglo veinte habían intentando

últimamente rivalizar la libertad de la pintura abstracta. El trabajo de Kahn, a pesar de sus bocetos de viaje, nunca es en sí mismo pictórico".<sup>26</sup> La creencia de Kahn en los principios de Bellas Artes y en la riqueza de materiales y texturas se transfiguraron en símbolos de nostalgia por el proceso de historia que se reflejó en temas de su trabajo: la arquitectura de grandes ocasiones como lo son las instituciones, iglesias, sinagogas y museos. Su simbolismo guarda relación con el Ideal, y para ello se inspiró en los deseos de efectos sublimes de Piranesi al dibujar las ruinas, expresados en las formas perfectas y geométricas de Ledoux.

Que el discurso de Kahn sobre el simbolismo fuese suyo propio o de Venturi es una cuestión abierta tras el artículo "A Worm's Eye View of Recent Architectural History" (1984), escrito por Denise Scott Brown.<sup>27</sup> Aquí es interesante plantear de nuevo la discusión sobre los problemas que surgen a los historiadores cuándo intentan definir o clasificar a los autores con el trabajo inacabado y sin una necesaria distancia en el tiempo, como ya sucedió en "The New Brutalism" o en *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* de Banham y con la consiguiente "Review of Banham's The New Brutalism" por los Smithson. Este es el caso del artículo "A Worm's Eye View of Recent Architectural History", publicado tan sólo diez años después de la muerte de Kahn en 1974. Su autora y miembro de la firma llamada entonces Venturi, Rauch y Scott Brown escribe sobre las muchas ideas que Louis I. Kahn se asignó como propias:

Había en este momento otra influencia en Kahn que, en sus últimos años, demostraría ser más fuerte que la Brutalista, la educación de Kahn en Bellas Artes, o su experiencia en Roma, aunque se relacionó con lo último. Estas eran las ideas de Robert Venturi. [...] Él [Venturi] compartió su reciente experiencia en Roma con el viejo arquitecto y es probable que de estas charlas date el interés real de Lou en historia como fuente material, a pesar de los bonitos bocetos históricos anteriores que él hizo mientras estaba en Europa.<sup>28</sup>

Es realmente una pena que este artículo no se publicase diez años antes para saber cómo habría contestado Kahn a los comentarios de Scott Brown:

[...] Yo estaba sorprendida (y halagada) al oír a Lou presentar como suyos, pensamientos que yo había compartido con él. Dos que me vienen a la mente son: "la arquitectura del campus debería ser pateable", y "todos los arquitectos ponen una capilla en alguna parte de cada edificio".<sup>29</sup>

•  
<sup>26</sup> Vincent Scully. "Introduction", en *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. David B. Brownlee y David G. De Long. Rizzoli, Nueva York 1991; pág. 13.

<sup>27</sup> Scott Brown, Denise. "A Worm's Eye View of Recent Architectural History", *Architectural Record*, 172 (febrero 1984), págs. 69-81.

<sup>28</sup> Scott Brown, D. "A Worm's Eye View of Recent Architectural History". *Opus cit.*, pág. 73.

<sup>29</sup> Scott Brown, D. "A Worm's Eye View of Recent Architectural History". *Opus cit.*, pág. 73.

La autora continúa y continúa mientras el lector sigue preguntándose por qué no publicó toda esta información cuando Kahn vivía:

[...] el periodo último en la carrera arquitectónica de Kahn debería verse bajo la influencia de Venturi. Esta influencia no era tanto en el vocabulario como en la relación de formas. En particular, Lou aprendió de Bob sobre la excepción Manierista, la distorsión, e inflexión en la forma. Él aprendió 'su' filosofía de la luz en los edificios, así como la noción de una 'cosa en una cosa.' A través de Bob, investigó la posición de espacios adjuntos y la yuxtaposición de la colocación de paredes y aperturas, y descubrió que las ventanas pudieran ser de nuevo agujeros en la pared. Él jugó con estos temas en sus últimos edificios importantes, particularmente aquéllos en Dacca.<sup>30</sup>

Dejando aparte la polémica de quién originó dichas ideas, la noción de que cada construcción expresa no sólo un problema específico de carácter funcional, sino también un símbolo, era el principal síntoma de la transición de la nueva generación de arquitectos americanos en los años sesenta.<sup>31</sup>

Los trabajos de Venturi, Giurgola, Stern y Moore se diseminaron a través de *Perspecta*, revista de arquitectura de Yale fundada por el decano George Howe en 1965, editada por Robert Stern y que contaba con el estímulo intelectual y financiero de Philip Johnson. *Perspecta* se convirtió en un importante documento de arquitectura en los años sesenta, y el doble número 9-10 fue profético de lo que después se llamaría Posmodernismo. *Perspecta* 9-10 promovía los conceptos de imagen y su significado como parte de una arquitectura donde nuevas formas resultado de composiciones de elementos reconocibles pueden interesar a la mente y provocar sentimientos. Aquellas formas, aún no siendo convencionales, siguen el argumento de que la comunicación a través del lenguaje se basa en la convención de signos lingüísticos arbitrarios.<sup>32</sup>

Si se acepta que la arquitectura comparte con el idioma una estructura basada en un sistema de elementos y relaciones, la arquitectura está disponible a la interpretación semiológica; siendo la semiología la ciencia que se ocupa del

•

<sup>30</sup> Scott Brown, D. "A Worm's Eye View of Recent Architectural History". *Opus cit.*, pág. 73.

<sup>31</sup> Robert A. M. Stern analizó la evolución de la arquitectura americana siguiendo distintas generaciones en *New Directions in American Architecture* (Studio Vista, Londres. 1969). Allí nombró a este joven grupo de arquitectos posteriores a la generación heroica de *creadores de formas* - Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright - y la segunda de *formalistas*, refinadores y redefinidores, ajustando las formas de los primeros a una posición necesariamente menos abstracta - Philip Johnson, Eero Saarinen y Paul Rudolph. Louis I. Kahn está considerado como una figura transitoria en la ruptura entre las últimas dos generaciones, haciendo de puente entre ambas. Aunque Stern no se incluyese así mismo en la lista de la tercera generación, se ha comprobado posteriormente que ha sido un miembro notable de la misma.

<sup>32</sup> En este respecto Robert Maxwell aclara que "incluso cuando un artista no quiere ser convencional, debe de cuidar que su originalidad sea reconocible". Maxwell, R. "The Venturi Effect", *Venturi and Rauch*. David D. (ed.). *Architectural Monographs* 1. Londres, Academy Editions, 1978; pág. 24.

estudio de los signos en el seno de la vida social.<sup>33</sup> Es posible aplicar la clasificación establecida por Ch. S. Peirce entre iconos, indicios y símbolos, entre los niveles de expresión - denotación y connotación -, y entre relaciones sintagmáticas y paradigmáticas. Estas clasificaciones hacen la interpretación más rigurosa, entendiéndose fácilmente cual y cómo es el significado arquitectónico que se produce.<sup>34</sup> Los estudios de Roland Barthes, *Elementos de Semiología* (1964); Jencks y George Baird, *Significado en Arquitectura* (1969); Umberto Eco, *Función y Señal: Semiótica y Arquitectura* (1973); Diane Agrest y Mario Gandelsonas, "Semiología" (*Oppositions* 1, 1973); y Juan Pablo, *Bonta Arquitectura y su Interpretación. Un Estudio de Sistemas Expresivos en Arquitectura* (1979), son algunos de los numerosos escritos publicados durante una década en donde conceptos semiológicos se aplicaron a la interpretación de la arquitectura.

•

<sup>33</sup> El lingüista suizo Ferdinand de Saussure definió la Semiología en su *Curso de Lingüística General* (1916). El norteamericano Ch. S. Peirce la rebautizó en 1931 con el término Semiótica, y, desde entonces, se designa indistintamente con ambos nombres (ambos están formados sobre el griego *semeion*, que significa 'signo').

<sup>34</sup> "Idioma del signo" por David Dunster perfila estos conceptos de la teoría de los signos y las diferentes maneras en las que el análisis arquitectónico puede aplicar estos conceptos: "*Lengua y habla*. Cualquier *lengua* consiste en una serie de posibles componentes (un léxico o un diccionario), y una serie de reglas que gobiernan su combinación (una sintaxis). El *habla* es una pronunciación que usa el léxico y la sintaxis.

*Iconos, indicios y símbolos*. [...] Un *icono* consiste en un significante (forma) que realmente se parece al significado (contenido) - [...] tal y como las cajas en voladizo del Leicester Engineering Building de Stirling y Gowan se parecen al auditorio que contienen. Un *indicio* establece una relación causal entre el significante y el significado - [...] una puerta significa salida, en donde la puerta, que es sólida, tan sólo es un indicio de la apertura real. El *símbolo* en teoría lingüística es una relación entre el significante y el significado que difiere de las relaciones que existen en el icono y el índice, en eso es arbitrario y depende totalmente de uso convencional - convencional porque estamos acostumbrados a llamar a las cosas por ciertos nombres, y arbitrario porque raramente hay un eslabón causal entre el significado y el significante. [...] una columna Dórica es el nombre dado por convención a un tipo particular de pilar tallado en piedra. [...].

*Nivel sintagmático y paradigmático*. Se diferencian los signos entre sí localizándolos en dos planos independientes de referencia - la analogía está en la lectura de un mapa con coordenadas: El plano sintagmático es aquel donde las relaciones están definidas por cercanía. Así una columna Dórica en un edificio está en una relación sintagmática con el frontón superior y el estilóbato en su base. El nivel paradigmático es aquel donde las relaciones se fundan por substitución. Así una columna Dórica puede substituirse por una columna Iónica o Corintia. [...].

*Denotación y connotación*. Una vez que el signo se ha localizado, tal y como se ha descrito anteriormente, debe entonces traducirse en el idioma verbal. Se hace esto al establecer un equivalente verbal para el signo - denotación. Así, la columna Dórica puede denotar 'pilar tallado en piedra'. El significado que la señal connota se hace por referencia cruzada de la denotación con la *ideología* del observador hasta que se llega a una explicación convincente (interpretación). Este es el significado que connota el signo. Así, dentro de una ideología arquitectónica, la columna Dórica en un edificio Victoriano puede connotar 'arquitectura neo-clásica', mientras que para un profano pueda connotar 'edificio cívico'. Connotación, aunque vago, es el nivel más crucial de análisis de los signos, porque toda la interpretación se basa en lo que connotan las señales. (Se define aquí ideología como ese cuerpo de conceptos y características del pensamiento conscientes e inconscientes vivido por cualquier individuo, grupo, o cultura".) Cita de "Idioma del Signo" de David Dunster. *Architectural Design*, noviembre de 1976; págs. 667-669).

Interesa puntualizar aquí que tal abundancia de escritos de correspondió a un interés mutuo entre arquitectos y semiólogos. Véase "Arquitectura y Comunicación" (1968), artículo de Umberto Eco que reconoce a la arquitectura como "el sector de la realidad en el cual la semiología encuentra mayor desafío".<sup>35</sup> Tras identificar la cultura con comunicación, Eco justifica el interés por la arquitectura al matizar que la semiología no es solamente la ciencia de los sistemas de signos como tales, sino la ciencia que estudia todos los fenómenos de la cultura como si fueran sistema de signos.

La implicación de la interpretación semiológica en la práctica de arquitectura fue claramente expresada por Robert Stern cuando se autodefinió no como un fabricante de formas originales sino como un adaptador de formas que trata de diseñar a partir de lo ya existente.<sup>36</sup> Si se considera a la arquitectura como idioma, el arquitecto no reproduce la arquitectura anterior sino que aprende e intenta usar los elementos de este idioma de una manera original. Obviamente, los estilos y detalles de arquitectura clásica que el Estilo Internacional había dejado de lado también están incluidos entre los elementos del idioma arquitectónico.

Aunque el Posmodernismo declara su 'pasado', trata del significado de la historia más que de la historia misma, es decir, no sólo del significado ganado por imágenes a lo largo de la historia sino también de su yuxtaposición para dar un nuevo significado. Esta no era fue actitud nueva, tal y como Jencks ilustró con un ejemplo de la historia antigua: "un templo griego clásico [...] es una arquitectura geométrica de columnas elegantemente acanaladas en la parte inferior, y una cartelera alborotada de gigantes peleando en la superior. [...]. Los arquitectos pueden leer las metáforas implícitas y los significados sutiles de los tambores de la columna, considerando que el público puede responder a las metáforas explícitas y mensajes de los escultores. [...]. El típico frontón griego muestra la mezcla de significados, popular y elitista, que podrían ser leídos por distintos grupos de personas de diferentes niveles. [...]. Dos idiomas diferentes, cada uno con su propia integridad y público".<sup>37</sup> La idea del pasado conformando un orden, un orden que consiste en el sistema de memoria que llamamos tradición, permite a los arquitectos evolucionar. El resultado son trabajos procedentes de la composición de fragmentos convencionales que, a través de su transformación y distorsión en un nuevo contexto, produce una ambigüedad con significados múltiples. Robert Venturi resumió el argumento de la ambigüedad en la arquitectura al responder a la doctrina "Menos es más",<sup>38</sup> un lema personal atribuido por Philip Johnson a Mies van der Rohe.

•  
<sup>35</sup> Eco, Umberto. "Arquitectura y Comunicación". En *cuadernos summa-nueva visión* n° 31/32. Comunicación. Editores: Lala Méndez Mosquera y Jorge Grisetti. Buenos Aires, 1969; pág. 43. Originalmente publicado en *La struttura assente*, Bompiani, Milán 1968).

<sup>36</sup> Ver Scully, Vincent. "The Star in Stern: Sightings and Orientation", en "Robert Stern". *Architectural Design*. Academy Editions. Londres 1981; pág. 9.

<sup>37</sup> Jencks, C., *Opus cit.*; pág. 6.

<sup>38</sup> Ver *Mies van der Rohe* por Philip C. Johnson. The Museum of Modern Art, Nueva York 1947; pág. 49.

Los arquitectos ya no pueden permitirse el lujo de ser intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna ortodoxa. Me gustan elementos que son híbridos en lugar de 'puros,' comprometidos en lugar de 'limpios,' distorsionados en lugar de 'sencillos,' ambiguos en lugar de 'articulados,' tergiversados que a la vez son impersonales, aburridos que a la vez son 'interesantes,' convencionales en lugar de 'diseñados,' integrando en lugar de excluyendo, redundantes en lugar de sencillos, reminiscentes así como innovadores, inconsistentes y equívocos en lugar de directos y claros. Estoy a favor de la vitalidad confusa frente a la unidad obvia. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.

Estoy a favor de la riqueza de significados en lugar de la claridad de significados; la función implícita así como la explícita. Prefiero 'esto y lo otro' a 'o esto o lo otro,' el negro y el blanco, y a veces el gris, al negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significado y combinaciones de enfoque: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez.

Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene una obligación especial hacia el todo: su verdad debe estar en su totalidad o sus implicaciones de totalidad. Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en lugar de la unidad fácil de exclusión. Más no es menos.<sup>39</sup>

El todavía respetuoso "Más no es menos" que rechaza los valores de la generación heroica anterior y tiende hacia una posición más modesta y flexible evolucionó hacia el más crítico y vulgar "Menos es aburrido".<sup>40</sup> No obstante, y aunque Venturi afirma que el paso más heroico tomado en los años sesenta fue el de diseñar una arquitectura no heroica, todavía aprecia a artistas como Duchamp "quien fue un revolucionario, pero hay momentos para la revolución y momentos para la evolución..."<sup>41</sup>

La obra de Venturi, siendo el resultado de una evolución, se convirtió en revolucionaria por circunstancias externas a la arquitectura. La Guerra de los Seis Días en el Oriente Medio provocó una crisis de energía a principios de los años 70 que trajo consigo la concienciación sobre la limitación de los recursos naturales, concienciación asociada a escritos como *Small Is Beautiful. A Study of Economics*

•  
<sup>39</sup> Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 16. Al "menos es más" de Mies, Venturi añadió una cita de Paul Rudolph, quien dijo en "For *Perspecta*" (*Perspecta* 7, 1961; pág. 51): "No todos los problemas pueden ser resueltos. ... De hecho es una característica del siglo veinte que los arquitectos sean muy selectivos determinando qué problemas quieren resolver. Mies, por ejemplo, sólo hace edificios maravillosos porque ignora muchos aspectos de un edificio. Si él resolviera más problemas sus edificios serían mucho menos potentes". Cita de Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; págs. 16-17.

<sup>40</sup> Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 17.

<sup>41</sup> Cita de "Robert Venturi and Denise Scott Brown. Interview with Robert Maxwell" *Architectural Design*. Academy Editions, Londres. Vol. 62. N 7/8. Julio-agosto 1992; pág. 8.

as if *People Mattered* de E. F. Schumacher.<sup>42</sup> Fue entonces cuando los aspectos simbólicos en la arquitectura se desarrollaron con la semiología más allá de los espaciales y alcanzaron una significación que queda representada por la proposición de Venturi: "la decoración es más barata".<sup>43</sup>

Cuando Charles Jencks anunció en *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) el colapso del Movimiento Moderno y el nacimiento del Posmodernismo, el referente para ilustrar este cambio fue la demolición del complejo ganador del premio *AIA* en 1951. Era el proyecto Pruitt-Igoe, un entorno diseñado según los ideales del CIAM (calles en el aire con sol, espacio y verdor) pero, sin embargo, inhabitable para las gentes de renta baja que en él vivían.

La Arquitectura moderna murió en St Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972 a las 3.32 p.m. (más o menos) cuando al infame proyecto Pruitt-Igoe, o más bien a algunos de sus bloques, se les dio el tiro de gracia con dinamita. Previamente habían sido objeto de vandalismo, mutilación y defecación por parte de sus habitantes negros, y aunque se inyectaron millones de dólares tratando de mantenerlo vivo (arreglando los ascensores rotos, reparando ventanas, repintando), se puso fin a su miseria. Boom, boom, boom".<sup>44</sup>

Esta sección ha cuestionado la visión de ruptura entre la arquitectura moderna y la Posmoderna determinada por la muerte de la primera. Más aún, si hubiese que señalar el momento decisivo en el proceso evolutivo entre las dos arquitecturas, también se debe de cuestionar si el referente fechado por Jencks fue prematuro. En lugar de 1972, el momento decisivo de la evolución de la arquitectura moderna hacia un Postmodernismo fue 1973, fecha marcada por la crisis del petróleo y la consecuente concienciación de la limitación de recursos naturales.

•  
<sup>42</sup> Schumacher, E. F. *Small Is Beautiful. A Study of Economics as if People Mattered*. Abacus. Londres, 1992. (Primera edición en Gran Bretaña en 1963).

<sup>43</sup> Maxwell, R. "The Venturi Effect", *Opus cit.*; pág. 21.

<sup>44</sup> Jencks, C. *The Language of Post-Modern Architecture*. Londres, Academy Editions, 1977; pág. 7. Para la fuente original del proyecto Pruitt-Igoe, ver "Collage City". Rowe, C.; Koetter, F. "Collage City". *The Architectural Review* n.º 942. Vol. CLVIII (agosto de 1975); pág. 72.

## 2.3

### **De la Revolución del Pato a la Evolución del Tinglado Decorado**

Un año después de que el capítulo introductorio de *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* apareciese en *Perspecta* 9-10, el trabajo completo fue publicado por el MoMA – siendo Philip Johnson comisario honorario del museo en aquel momento. Venturi comenzó el libro después de su residencia en la Academia Americana de Roma durante el periodo 1954-1956, y lo finalizó en 1962. Con el estudio de más de doscientos ejemplos de lo antiguo y lo moderno, Venturi ilustró la posibilidad de adoptar muchos niveles de significado simultáneamente. Esto es factible al aplicar el mencionado estudio lingüístico en la arquitectura ya que los elementos que constituyen sus ejemplos arquitectónicos se definen a través de la convención y superposición de formas originales, aunque continúen siendo reconocibles.

*Complejidad y Contradicción* también recoge proyectos del mismo Venturi quien persigue la riqueza de forma y significado a través de este proceso. Venturi defendió el empleo de lo ordinario y su adaptación de manera extraordinaria. Cuando diseñó pequeñas casas que se parecían a casas, promovía referencias elementales; y cuando diseñó estaciones de bomberos que se parecían a las estaciones de bomberos evitaba los gestos heroicos, originales o monumentales.

Parte del libro se ilustra con la arquitectura de Alvar Aalto puesto que, según Venturi, el arquitecto finlandés hizo uso de este vocabulario ordinario de manera ligeramente original, logrando vitalidad a través de la tensión resultante en su

trabajo. La Iglesia en Vuoksenniska (cerca de Imatra) está analizada en "Complejidad y Contradicción versus Simplificación o el Pintoresquismo" por su forma compleja:

Los críticos de Aalto, por ejemplo, lo han alabado principalmente por su sensibilidad a los materiales naturales y por sus buenos detalles, y han considerado el conjunto de su composición premeditadamente pintoresca. Yo no considero pintoresca la iglesia de Imatra de Aalto. [...]. La complejidad de Aalto - la repetición de la complejidad genuina de la planta dividida en tres partes y del modelo del techo acústico - es parte del programa y estructura del todo en lugar de un dispositivo sólo justificado por el deseo de expresión.<sup>45</sup>

El Centro Cultural de Aalto en Wolfsburg fue presentado en "La adaptación y las limitaciones de orden: El elemento convencional" como un ejemplo en donde el orden se crea a través de las inconsistencias.<sup>46</sup> Venturi también analiza este proyecto en "La contradicción adaptada":

Y en el Centro Cultural Wolfsburg de Aalto la configuración rectangular de la composición entera apenas se mantiene cuando organiza las formas necesariamente diagonales de las salas de conferencias.<sup>47</sup>

Este capítulo también contempla una descripción de los apartamentos en Bremen, donde el orden rectangular de la unidad de vivienda básica de Le Corbusier en Marsella se distorsionó en diagonales para así orientar las unidades hacia el sur buscando la luz y las vistas.

"El Interior y el Exterior" explica la separación de las aberturas de las ventanas interiores y exteriores en la Iglesia de Imatra de Aalto para modificar la luz y el espacio.<sup>48</sup> También el Podium para conciertos de Aalto, compuesto por una estructura piel-armazón de madera que dirige el sonido así como el espacio, representa la importancia de las fuerzas espaciales exteriores en lugar de la estructura inherente de la forma para determinar el volumen cerrado.<sup>49</sup> El exterior cóncavo del estudio del arquitecto en Munkkiniemi determina un anfiteatro al aire libre y produce un espacio residual interior.<sup>50</sup> Venturi escribe sobre el dormitorio de Aalto, Baker House (M.I.T.) en Cambridge, en defensa de la 'fachada falsa' cuando explica la diferencia no sólo entre el interior y exterior de la iglesia Barroca sino también entre su parte trasera con la delantera:

•

<sup>45</sup> Cita de Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; págs. 18-19.

<sup>46</sup> Ver Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 41.

<sup>47</sup> Cita de Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 50.

<sup>48</sup> Ver Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 80.

<sup>49</sup> Ver Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 80.

<sup>50</sup> Ver Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 84.

El frente curvo a lo largo del río con sus aberturas y materiales contrasta con la rectangularidad y con otras características de la parte trasera: fuerzas interiores así como exteriores del uso, del espacio<sup>51</sup> y de la estructura varían en la parte trasera y en la delantera.

A partir de esta investigación, Venturi declara que, aunque Aalto parecía ordinario en sus adaptaciones del vocabulario convencional de arquitectura moderna, de su manipulación resultaron edificios manieristas:

Yo pienso en Aalto como manierista, y al mismo tiempo hay una profunda quietud en su trabajo que es mejor que el heroísmo.<sup>52</sup>

Si *Complejidad y Contradicción* muestra las tensiones entre la fachada y el espacio interior, el libro *Aprendiendo de Las Vegas: el Simbolismo Olvidado de la Forma Arquitectónica* (1972) por Venturi, Scott Brown e Izenour trata sobre imagen y significando a través de comentarios y un gran número de ilustraciones de fachadas, sin ninguna planta de edificios. *Aprendiendo de Las Vegas* fue consecuencia de su enseñanza en la Escuela de Arquitectura de Yale en 1968 y cubre el interés de los autores en la sociedad americana y su paisaje, y más específicamente, en la arquitectura de la calle comercial. Anterior a este trabajo, Venturi y Scott Brown escribieron "A Significance for A & P Parking Lots or Learning from Las Vegas" que constituyó la base del programa de la investigación.<sup>53</sup>

A través de las citas del filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) y los textos sociológicos de los años cincuenta y sesenta por autores como August Heckscher, *Aprendiendo de Las Vegas* repasa el complejo orden de la calle comercial, de carácter opuesto a teorías arquitectónicas como las de la Ciudad de Broadacre de Frank Lloyd Wright y su 'diseño total' sin improvisaciones, orden rígido, fácil control, y el vocabulario Usoniano de la exclusión de vulgaridades comerciales. Siguiendo la definición de Bergson sobre el desorden como un orden que no

•  
<sup>51</sup> Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 86.

<sup>52</sup> Quoted from "Robert Venturi and Denise Scott Brown. Interview with Robert Maxwell". Maxwell, R. *Opus cit.*; pág. 8.

<sup>53</sup> Venturi, R. y Scott Brown, D. "A Significance for A & P Parking Lots or Learning from Las Vegas" en *The Architectural Forum*. Marzo 1968; págs. 37-43. (Los autores clasifican este artículo bajo la lista de "Escritos de Robert Venturi y Denise Scott Brown" en la bibliografía de *Aprendiendo de Las Vegas*. Existe otra lista que contiene artículos que parecen pertenecer en mayor medida a ella, la denominada "Escritos de Denise Scott Brown y Robert Venturi").



Fotografía de Las Vegas procedente de los archivos de Venturi, Rauch y Scott Brown

podemos ver, Venturi declaró que la calle comercial es "una parodia de la Ciudad Broadacre".<sup>54</sup>

Pero el orden del Strip incluye; incluye a todos los niveles, de la mezcla de usos del suelo aparentemente incongruentes hasta la mezcla de medios publicitarios aparentemente incongruentes más un sistema de motivos de restaurante neo-organicistas o neo-Wrightianos en vulgar formica. No es un orden dominado por el experto y fácil para el ojo. El ojo en movimiento en un cuerpo en movimiento debe trabajar por captar e interpretar una variedad de órdenes cambiantes y yuxtapuestos, como las configuraciones cambiantes de una pintura de Víctor Vasarely. Esta es la unidad que "mantiene, pero sólo mantiene, un control de los elementos contradictorios que la componen. El caos está muy cerca; su proximidad, y el deseo de evitarlo da... fuerza".<sup>55</sup>

Esta última cita pertenece a *La Felicidad Pública* de Heckscher,<sup>56</sup> previamente transcrita en *Complejidad y Contradicción* cuando se pregunta si "¿no está bastante bien la Calle Principal?".<sup>57</sup> Su complejidad y contradicción se defendió de "los sueños peripuestos de orden puro que, desafortunadamente, se imponen en las fáciles unidades Gestalt de los proyectos de renovación urbana de la reconocida arquitectura moderna, pero" - Venturi confirma con alivio - "afortunadamente son realmente imposibles de lograr en gran escala". Venturi también citó a Heckscher al hablar en *Complejidad y Contradicción* de la ambigüedad en la arquitectura, encontrando en él un gran soporte para su suave manifiesto:

El racionalismo nació entre la simplicidad y el orden, pero el racionalismo resulta inadecuado en cualquier periodo de agitación. Entonces el equilibrio debe crearse en lo opuesto. La paz interior que los hombres ganan debe suponer una tensión entre las contradicciones y las incertidumbres... Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad.<sup>58</sup>

•

<sup>54</sup> Venturi, Robert, Denise Scott Brown y Steven Izenour. "Inclusion and the Difficult Order" en *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form* The MIT Press. Cambridge, Massachusetts. 1989 (Primera edición 1972); pág. 52.

<sup>55</sup> Venturi, Scott Brown e Izenour. *Opus cit.*; págs. 52-53.

<sup>56</sup> Heckscher, August. *The Public Happiness*. Nueva York: Athenaeum Publishers, 1962; pág. 289.

<sup>57</sup> Venturi, R. "The Obligation Toward the Difficult Whole", en *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 104.

<sup>58</sup> Cita de Heckscher en el capítulo "Complexity and Contradiction vs. Simplification or Picturesqueness", de *Complexity and Contradiction in Architecture* de Robert Venturi. *Opus cit.*; pág. 16.

Los proyectos de Venturi y de su anterior compañero, John Rauch, son contradictorios y complejos en el sentido que se caracterizan por dobles conceptos: elementos funcionales o rudimentarios, distorsiones circunstanciales, los dispositivos convenientes, excepciones importantes, diagonales excepcionales, cosas en cosas, atestado o contenido en las complejidades, forros o capas, espacio residual, ambigüedades, inflexiones, dualidades, un todo difícil, o los fenómenos de “esto y lo otro”. Aunque estos dobles conceptos que ya existían en obras como la Villa Saboye o la Roche de Le Corbusier, ahora tienen el matiz de la subjetividad. La explicación a su complejidad y contradicción la ofrece Vincent Scully al comentar un suceso en la exposición de arquitectura americana que tuvo lugar en Leningrado en 1965, cuando organizó un pequeño seminario para estudiantes. La casa de Robert Venturi para Vanna Venturi fue foco de la discusión:

Un estudiante, quizás concienciado con la gran falta de viviendas y otras necesidades básicas en la Unión Soviética, preguntó, "¿Quién necesita esa casa?" Pero otro estudiante inmediatamente contestó, "Todo el mundo necesita todo".<sup>59</sup>

Esta excesiva respuesta resume el interés de la arquitectura de Venturi en la totalidad, una idea de arquitectura integradora que no se introduce con razonamiento teóricos más profundos que su gusto personal:

Me gusta la complejidad y contradicción en arquitectura [...]

Me gustan los elementos que son híbridos en lugar de puros [...]

Estoy por la vitalidad desordenada en lugar de la unidad obvia [...]

Yo prefiero 'ambos-y' a 'o esto-o' [...]<sup>60</sup>

La subjetividad de estas afirmaciones con las que comienzan los párrafos de la introducción de *Complejidad y Contradicción* traen consigo la una nueva situación del valor de la 'historia'. La inclusión del yo y su desapego a la visión marxista de la 'historia' le lleva a adoptar contradicciones que automáticamente dejan de serlo. Sus edificios expanden así el repertorio de referencias disponibles en una sociedad plural. En esta búsqueda de la unidad por inclusión, por ejemplo, elementos de la sociedad de consumo que habían sido considerados vulgares por los arquitectos del estilo internacional se reinterpretan y se presentan aquí como obras de arte. Esos

•  
<sup>59</sup> Vincent Scully. "Introduction", en *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Brownlee y De Long. *Opus cit.*; pág. 13.

<sup>60</sup> Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 16.

elementos que actúan como símbolos no son meramente ordinarios sino que representan ordinarietà tanto simbólicamente como estéticamente.

El arte de minorías y la calle principal tienen elementos comunes en la forma de cómo se leen los edificios, en la que pueden ser clasificados simultáneamente como elitistas y populistas. Si en el arte de minorías las inestabilidades se convierten en el centro de la controversia estética, en la calle principal forman la base de comercialismo llamativo y próspero. Por consiguiente, no es la elección por el autor de un vocabulario arquitectónico que genera el cliente, o mejor, el consumidor; sino su manipulación lo que hace posible esa aparente contradicción.

"The Venturi Effect" por Maxwell explica la creación de los estereotipos consumidos por el cliente:

La arquitectura comercial ha dominado la escena, y no sólo en el nuevo mundo. [...]. Aún así, los resultados sobre el terreno no son exactamente el bravo nuevo mundo que se esperaba. Un proceso descendente ha tenido lugar, de difusión y de dilución, en el que la sorpresa ha dado paso al cliché. Emilio Ambasz ha descrito este proceso pulcramente como el descenso desde el arquetipo, a través del tipo, al estereotipo. Un arquetipo se inventa, un tipo se establece, y un estereotipo se consume.

Pero la superficialidad del estereotipo es bastante análoga a la arquitectura comercial, la cual también tiene buen ojo para la importancia de lo meramente superficial. La imagen momentánea, bien en un folleto, o como fondo del consumo real, es una parte necesaria del sistema de mercado. Así que es poco sorprendente que la arquitectura comercial, como los pequeños productos, deba de adquirir aditivos, calidades<sup>61</sup> superficiales para hacerlo más atractivo a sus consumidores.

Hay un matiz importante en su concepción de arquitectura como un experimento artístico que requiere atención. Éste es la postura del arte hacia el comercio. En este respecto, Robert Stern defiende la posición que ocupan Venturi y Rauch, una actitud basada en la noción de arte con relación al comercio en lugar del arte al servicio del comercio; ya que "ellos simbolizan arquitectura como un objetivo intelectual y artístico".<sup>62</sup> Hay un compromiso con el comercio que viene dado por el reconocimiento hacia una arquitectura comercial orientada al automóvil. Así la calle comercial se considera una fuente lícita de la misma manera que el

•  
<sup>61</sup> Maxwell, R. "The Venturi Effect", *Opus cit.*; pág. 16. (The definition by Ambasz: comes from "Preliminary Notes Toward the Formulation of an Environmental Design Discourse". Princeton University School of Architecture 1967).

<sup>62</sup> Ver Robert Stern. "Venturi and Rauch: Learning to love them", en *Venturi and Rauch*. Dunster, D. (ed.). *Architectural Monographs 1*. Academy Editions, Londres 1978; pág. 93.

vocabulario industrial del cambio de siglo fue viable para el Movimiento Moderno.<sup>63</sup>

*Aprendiendo de Las Vegas* apuesta por una arquitectura de hoy más relevante: *el tinglado decorado*. Éste consiste en un cerramiento simple, donde espacio y estructura están directamente al servicio del programa. El tinglado también tiene ornamento, consistente en señales aplicadas independientemente, prendidas como una cartelera o, tal y como lo explica Venturi, "la arquitectura como protección con símbolos sobre ella".<sup>64</sup> Los tinglados decorados constituyen la visión opuesta a lo que Venturi llama *patos* o edificios donde "espacio, estructura, y programa se sumergen y distorsionan por una forma simbólica global".<sup>65</sup> Si en el primer caso al edificio se le aplican símbolos; en el caso de los *patos*, el edificio mismo es un símbolo en sí.

Una vez más, como ya sucedió en el largo listado de dobles conceptos que definen sus obras, *Aprendiendo de Las Vegas* motiva al lector a una aceptación activa de las ideas de los autores. A partir de la comparación del bloque de viviendas Guild House (1960-1963), obra de Venturi, con el de Crawford Manor (1962-1966), de Paul Rudolph, se establece una lista de distinciones que permite al tinglado decorado complimentar sus preferencias para una arquitectura evolutiva: una arquitectura que hace uso del precedente histórico en lugar de una arquitectura anti-tradicional; una arquitectura de significado en lugar de una arquitectura de expresión; simbolismo explícito 'denotativo' en lugar de simbolismo implícito 'connotativo'; ornamento simbólico en lugar de ornamento expresivo; ornamento aplicado en lugar de ornamento íntegro; medios mixtos en lugar de pura arquitectura; decoración mediante elementos superficiales en lugar de la negación de decoración debido a la articulación de elementos íntegros; simbolismo en lugar de abstracción; arte de representación en lugar de 'expresionismo abstracto'; la arquitectura evocadora en lugar de la arquitectura innovadora; los mensajes sociales en lugar del contenido arquitectónico; la propaganda en lugar de la articulación arquitectónica; el arte culto y popular en lugar del arte culto; convencional en lugar de creativo, único, y original; las viejas palabras con nuevos significados en lugar de las nuevas palabras; ordinario en lugar de extraordinario; conveniente en lugar de heroico; bonito en fachada en lugar de bonito (o al menos unificada) a su alrededor; incoherente en lugar de coherente; la tecnología convencional en lugar de la tecnología avanzada; la tendencia hacia la ramificación urbana en lugar de la tendencia hacia la megaestructura; una arquitectura que parte del sistema de valores del cliente en lugar de intentar elevar el sistema de valores

•

<sup>63</sup> Para un desarrollo de esta idea véase el capítulo "Some definitions using the comparative method", en *Learning from Las Vegas* de Venturi, Scott Brown e Izenour. *Opus cit.*; págs. 87-90.

<sup>64</sup> Venturi, Scott Brown e Izenour. *Opus cit.*; pág. 90.

<sup>65</sup> Venturi, Scott Brown e Izenour. "Some definitions using the comparative method". En *Learning from Las Vegas*. *Opus cit.*; pág. 87. Llamaron *patos* a este tipo de edificios-esculturas en honor al quiosco con forma de pato, 'The Long Island Duckling,' ilustrado en *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*, de Peter Blake (Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1964; pág. 101).

de cliente y/o referirse al Arte y la Metafísica; parece barata en lugar de parece cara; y 'aburrida' en lugar de 'interesante'.<sup>66</sup> A pesar de toda esta lista de atributos en los que se basa su propuesta arquitectónica, Venturi, Scott Brown e Izenour afirmaron en el capítulo "Algunas definiciones usadas en el método comparativo" que ambos tipos de arquitectura, el pato y el tinglado decorado, son válidos: "Chartres es un pato (aunque también está decorada), y el Palazzo Farnese es un tinglado decorado - pero pensamos que raras veces el pato es relevante hoy día, aunque prolifere entre la arquitectura moderna" Esta forma particular de entender los edificios persigue justificar la opinión de los autores sobre cómo el presente o el futuro inmediato deberían de ser.<sup>67</sup>

En el artículo "Al borde del Posmodernismo: algunos métodos, paradigmas y principios para la arquitectura al final del movimiento moderno"<sup>68</sup>, Robert Stern citó de *Complejidad y Contradicción* la frase "hoy día los arquitectos están demasiado educados para ser primitivos o totalmente espontáneos, y la arquitectura es demasiado compleja para ser enfrentada con una ignorancia cuidadosamente mantenida".<sup>69</sup> La defensa de los trabajos de Venturi por Stern es una postura manifiesta en el artículo "Venturi y Rauch: Aprendiendo a amarlos".<sup>70</sup> Aquí 'aprendiendo', como forma de ganar conocimiento, se relaciona mucho con cultura:

Como cultura, como arquitectos, sabemos muchísimo. Lo que debe hacerse es enfrentarse directamente a este conocimiento - y haciendo así, mirar al mundo a nuestro alrededor, tomarlo por lo que es, adaptando de forma progresiva los objetos e ideas en él a nuestras necesidades mientras a su vez nos adaptamos a sus demandas. [...]. La mía es una confianza en el poder de la memoria (historia) combinada con la acción de las personas<sup>71</sup> (función) para infundir diseño con riqueza y significando.

El valor de memoria que Stern confiere a la 'historia' se debe al papel de intérprete que adquiere la figura del arquitecto, una perspectiva más íntima que la concepción del Estilo Internacional de reformular la cultura y diseminarla. Esta actitud pone en contexto el excesivo uso que hace Stern del término *cultura* y de frases como las siguientes: "ser moderno es ser ecléctico", "ser consciente sobre la relación entre la producción de formas y el contexto de historia y cultura", o "cada edificio, no

•

<sup>66</sup> Ver "Table 1: Comparison of Guild House and Crawford Manor". En Venturi, Scott Brown e Izenour. *Learning from Las Vegas. Opus cit.*; pág. 102.

<sup>67</sup> Venturi, Scott Brown and Izenour. *Opus cit.*; pág. 87.

<sup>68</sup> Stern, Robert. "At the edge of Post-Modernism: some methods, paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement". *Architectural Design* 4/1977; pág. 275.

<sup>69</sup> Venturi, R. "Preface", en *Complexity and Contradiction in Architecture. Opus cit.*; pág. 13.

<sup>70</sup> Stern, R. "Venturi and Rauch: Learning to love them", in *Venturi and Rauch. Opus cit.*; pág. 93.

<sup>71</sup> Stern, Robert. "At the edge of Post-Modernism: some methods, paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement". *Opus cit.*; pág. 286.

importa lo remotamente que esté situado de otros trabajos de arquitectura, forma parte de un contexto cultural y físico".<sup>72</sup>

*Alusionismo* o arquitectura como acto de respuesta histórica y cultural, *contextualismo* o los edificios individuales como un fragmento de un todo, y *ornamentalismo* o la pared como el medio de significado arquitectónico; constituyen para Stern los principios que caracterizan la arquitectura Posmoderna. El interés no está sólo en la idea-contenido de la propia arquitectura, sino también en una teoría de la arquitectura que abrace concepciones de arquitectura y sociedad, y la relación entre ellas. Por ejemplo, Charles Moore, educado en Princeton, dio a la historia un énfasis considerable enfocándola hacia ecología, ciudades, filosofías de diseño, y las innumerables variaciones estilísticas.

Este acercamiento a la historia obliga al proceso de asimilación cultural a volverse parte íntegra del diseño, resultando del hecho que, tal y como Stern cree, "están establecidos los paradigmas funcionales y tecnológicos para la inmensa mayoría de situaciones con las que tratamos. Nuestra tarea es cuestionar los paradigmas formales que nos atan a lo que puede considerarse como la clausura del movimiento moderno".<sup>73</sup> Si bien esto puede considerarse como una nueva posición derivada del estudio de teoría arquitectónica, también es verdad que los arquitectos autodenominados Posmodernos se definen ante todo como constructores. Venturi es muy insistente en esta cuestión:

[...] yo fui una de las primeras personas en enseñar un curso de teoría en nuestra era. Creo que mi curso era el único curso de teoría en las escuelas de los Estados Unidos en los años 60. Hoy en día cada escuela tiene cuatro o cinco o seis cursos de teoría. El péndulo ha oscilado hacia el otro extremo lo cual también es malo. Así, en esta ondulación entre teoría y práctica creo, en este momento, que somos peligrosamente demasiado teóricos, y la gente que sale de la escuela está poco preparada para la realidad - ciertamente no entienden la emoción de enfrentarse a la realidad que la arquitectura, como disciplina, lleva consigo. [...]

Creo que tengo derecho a decir que el péndulo ha oscilado demasiado en una dirección porque yo ya he contribuido teóricamente al campo de la arquitectura con mi enseñanza y escritos.<sup>74</sup>

Las razones de esta actitud pueden proceder del hecho de que Venturi publicó sus ideas antes de construir sus proyectos más importantes o porque es consciente de que *Complejidad y Contradicción* abrió las puertas hacia una libertad de

•

<sup>72</sup> Stern, Robert. "At the edge of Post-Modernism: some methods, paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement". *Opus cit.*; pág. 275.

<sup>73</sup> Stern, Robert. "At the edge of Post-Modernism: some methods, paradigms and principles for architecture at the end of the modern movement". *Opus cit.*; pág. 275.

<sup>74</sup> Cita de "Interview with Robert Venturi;" pág. 8.

posibilidades a la hora de componer con imágenes. Basta con recordar la nota de presentación de la monografía de un colega. Tras afirmar en primer lugar "soy un arquitecto practicante en nuestro tiempo", Venturi finalizó su escrito con un "espero que él se resista a hacerse un teórico en lugar de un arquitecto, por duro que esto último sea".<sup>75</sup>

•  
<sup>75</sup> Venturi, Robert. "Introducción" en *José María Torres Nadal. Documentos de Arquitectura* 17. Editado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental. Delegación de Almería, 1991; pág. 3.

## 2.4 (Mal)entendidos y (Mal)interpretaciones

Los libros de Robert Venturi están llenos de notas que tratan de evitar confusión con sus ideas. Aquí se cuestionará si los libros y trabajos de Venturi se interpretaron de forma errónea o, al contrario, fueron claramente entendidos.

Algunos de los comentarios de Venturi ya se han mentado en las últimas páginas de este capítulo, por ejemplo, el reconocimiento en *Complejidad y Contradicción en Arquitectura* de las limitaciones inherentes de arquitectura.<sup>76</sup> También *Aprendiendo de Las Vegas* declara muy rotundamente que el argumento presentado en el libro es tan sólo una parte de los intereses de los autores, como si los Venturi supieran que iban a ser criticados de ser arquitectos formalistas. Por ejemplo, cuando comparaban Crawford Manor de Paul Rudolph con su Guild House en la sección llamada "El Pato y el Tinglado Decorado", comentaron lo siguiente:

Por último, por favor no nos critiquen por analizar la imagen principalmente: Nosotros lo estamos haciendo tan simple porque la imagen es pertinente a nuestro argumento, no porque nosotros deseemos negar un interés o la importancia del proceso, programa, y estructura o, de hecho, problemas

•

<sup>76</sup> Ver "Preface" en *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 14.

sociales en arquitectura o en estos dos edificios. Junto con la mayoría de los arquitectos, nosotros gastamos 90 por ciento de nuestro tiempo de diseño probablemente en estos otros asuntos importantes y menos del 10 por ciento en las preguntas que aquí estamos tratando; sencillamente ellos no son el asunto específico de esta investigación.<sup>77</sup>

También ya se ha citado "el Pato y el Tinglado Decorado" al reconocerse que los patos constituyen todavía una arquitectura válida.<sup>78</sup> A pesar de esta nota, hay todavía investigaciones que tratan de los valores de Venturi de tal modo que necesitan ser cuestionados y revisados. Charles Jencks escribe en *The Language of Post-Modern Architecture*:

Claramente Sydney Opera House es un pato para Venturi, y desea que no prospere esta forma de expresión porque piensa que el Movimiento Moderno ya lo ha utilizado demasiado. Yo discreparía con este juicio histórico, y mucho más con lo que puede implicar. Venturi, al igual que el típico arquitecto moderno al que desea suplantar, está adoptando la táctica de inversión exclusivista. Está recortando una gran área de comunicación arquitectónica, la de los edificios-pato, (técnicamente hablando, signos *icónicos*) para conseguir que su modalidad preferida, los tinglados decorados (signos *simbólicos*), destaque con mayor potencia.<sup>79</sup>

La concepción de la Casa Vanna Venturi en Chestnut Hill (Filadelfia), la casa para su madre, entendida como un rechazo total de los principios del Movimiento Moderno, es otra mala interpretación. Es verdad que en la explicación de sus complejos y distorsionados espacios interiores, tanto en formas y relaciones mutuas, carece de énfasis en los conceptos de *espacio* y *luz*. *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, escrito al mismo tiempo que Venturi proyectaba la casa, explica que la representación de estos espacios en planta y sección tan sólo corresponde a las complejidades inherentes en el programa doméstico así como a alguna extravagancia no impropia de una casa unifamiliar. Otros comentarios que pueden encontrarse en este primer libro son:

El lado de la parte delantera está formado por una pared diagonal que acomoda las necesidades direccionales también importantes y únicas del espacio de la entrada, que es la transición entre la gran apertura exterior y las puertas de

•  
<sup>77</sup> Venturi, Scott Brown and Izenour. *Opus cit.*; pág. 90.

<sup>78</sup> Venturi, Scott Brown and Izenour. *Opus cit.*; pág. 87.

<sup>79</sup> Jencks, C. *The Language of Post-Modern Architecture*. *Opus cit.*; pág. 45. Un libro del cual Kenneth Frampton señaló: "tenía al rededor de 400 ilustraciones, la mayoría de la cuales eran fotografías distribuidas en la proporción de una imagen por edificio. [...] Claramente el método fue un éxito popular entre el público..." (De "Some Reflections On Postmodernism And Architecture", en *Postmodernism* editado por Lisa Appignanesi. ICA documents. Londres 1989; págs. 75-76).

entrada interiores. El espacio de la entrada también compite por la posición central. La escalera, considerada como un elemento en sí mismo por su torpe espacio residual, es mala; sin embargo, respecto a su posición en una jerarquía de usos y espacios es un fragmento que acomoda de forma apropiada un todo complejo y contradictorio y como tal es buena.<sup>80</sup>

También es relevante que el artículo "la Casa de la Madre 25 Años Después" por Venturi, publicado en *Mother's house. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*,<sup>81</sup> no recoja los elementos *espacio* ni *luz*. La lista es la siguiente: la ventana como un agujero en la pared, la ventana como símbolo, el frontón, frisos, escala, arcos que no son estructurales, simetría distorsionada, redundancia, cerramiento, resguardo, color (el verde estaba afuera), mobiliario (eclecticismo en el interior), señal y símbolo, originalidad (pero no en el sentido moderno de expresar lo nuevo), ideología (citado en "Introducción" de esta tesis) y, finalmente, las cualidades clásicas y elementales. De nuevo la nota al principio de "la Casa de la Madre 25 Años Después" es clara. Venturi sólo está recogiendo lo que consideraba elementos ordinarios o extraordinarios de un edificio en el momento que la casa fue concebida, y no principios comunes con el Movimiento Moderno. Aunque elementos como la chimenea se han diseñado para parecer planos, simplemente como parte de la fachada, la casa no es sólo un falso frente. Otro escritor, el historiador y crítico Vincent Scully, también está buscando esas cualidades:

Tras esa aparición el hueco de la entrada se abre hacia la derecha para mostrarnos la puerta delantera oculta, más allá de la cual los espacios interiores están fácilmente y asimétricamente ajustados entre ellos. De hecho todo parece fácil: la pared curva en la entrada, la barandilla que nos lleva a lo largo, el techo abovedado encima de la mesa del comedor que recuerda el círculo exterior, la chimenea empujada por encima de la escalera y echada atrás hacia el espacio principal, el propio peldaño reducido y extendido, aprovechando la mayoría de sus oportunidades para el drama, la alcoba 'bajo los aleros', el cuarto de los niños (incomodando de nuevo a los críticos), la escalera hacia el cielo, finalmente el pequeño balcón del parapeto en la parte trasera, donde todo es lo contrario que en el frente. El dibujo de un gran arco se extiende y contiene el volumen de la casa en contraste con la cubierta a dos aguas hendida y aislada del otro lado. Aquí incluso se nos permite ver que el edificio abraza las tres dimensiones.<sup>82</sup>

•  
<sup>80</sup> Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 118.

<sup>81</sup> Venturi, Robert. "Mother's House 25 Years Later", en *Mother's house. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. Editado por Frederic Schwarz. Rizzoli, Nueva York 1992; págs. 34-38.

<sup>82</sup> Scully, Vincent. "Everybody Needs Everything". En *Mother's house. The Evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. Editado por Schwarz. *Opus cit.*; pág. 39.



Propuesta de Robert Venturi y Denisse Scott Brown para el concurso de la Terminal de Ferry Whitehall en Manhattan (1996)

Haciendo uso de mi propia experiencia en una visita a la casa Vanna Venturi, la dueña actual describió la luz que se filtra a través de la nieve depositada en el suelo de la terraza del primer piso contra la ventana como la más increíble cualidad de la sala de estar.

Los aspectos simbólicos de la arquitectura fueron apoyados por la crítica que Venturi hace del *espacio* y de la *luz*, tal y como se puntualiza en *Aprendiendo de Las Vegas*:

Quizás el elemento más tiránico ahora en nuestra arquitectura sea espacio. [...]. Son espacio y luz - luz como elemento para distorsionar el espacio con un mayor dramatismo. [...]. Hoy, sin embargo, la mayoría de los edificios necesitan ventanas para mirar en lugar de muros cortina para la luz, porque nuestros niveles de iluminación son mas elevados que los obtenidos únicamente por la luz del día, y las áreas acristaladas deben ser pequeñas y el techo razonablemente bajo para contener los conductos de ventilación y así ajustarse al presupuesto.<sup>83</sup>

Los autores justificaron su demanda como la forma de amoldarse al presupuesto de los encargos que, en ese momento, eran muy bajos (la reforma de la Casa James Duke, 1959; un pequeño edificio para la Asociación de Enfermeras que visitan a domicilio, 1960; la Renovación del restaurante Grand en la zona oeste de Filadelfia, 1962; las viviendas para ancianos Guild House, 1960-1963; y la Casa Vanna Venturi, 1962). Hoy día la firma Venturi, Scott Brown & Asociados ha prosperado. El rango de proyectos en los que la empresa de Filadelfia está trabajando es - en sus propias palabras - "la mejor oportunidad de toda nuestra carrera"<sup>84</sup> y sus edificios no escapan a las fuentes del Movimiento Moderno, como pasa en la escalera de la ampliación de la Galería Nacional en Londres (1991), o en el gran vestíbulo del proyecto premiado en 1996 para la Terminal de Ferry Whitehall en Manhattan. Todas estas diferentes interpretaciones demuestran que considerar Perspecta 9-10 como la fundación del Posmodernismo por establecer los principios a ser seguidos, constituye una visión muy parcial de esta arquitectura.

El término 'posmodernismo' fue utilizado por primera vez en un contexto arquitectónico por Joseph Hudnut, el decano de la Graduate School of Design en Harvard a finales de los años 30 y principios de los 40, y uno de los primeros arquitectos americanos que, con una educación tradicional, reconoció la importancia del Movimiento Moderno. A él se le debe la decisión de llevar a Walter Gropius a Harvard como director, además de Marcel Breuer y Martin

•  
<sup>83</sup> Venturi, Scott Brown e Izenour. "Space as God", en *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*. Opus cit.; pág. 148.

<sup>84</sup> Cita de "Challenging Insularity" por Jeremy Melvin. *Building Design*, Julio 1994; págs. 12-17. Este artículo recoge una reciente lista de los últimos proyectos de la firma de Filadelfia descritos por los autores.

Wagner. Hudnut profetizó en su artículo "The Post-Modern House" (1945) que, como consecuencia de los anuncios y de las maniobras convenientes a la industria, los nuevos modelos de opinión forjarán a un habitante "libre de todo sentimentalismo, fantasía o capricho; su visión, sus gustos, sus hábitos de pensamiento serán aquellos que presten un mayor servicio al esquema de vida industrial y colectivo".<sup>85</sup> Es asombroso lo exacto que este primer uso del término Posmodernismo se volvió veinticinco años después. En lugar del tipo de arquitectura derivado de utopías tecnológicas, como vino a ser el caso de la versión de Archigram de la arquitectura Pop; Hudnut concluyó el artículo en términos similares a la versión americana de la arquitectura Pop, es decir, confiando que el 'dueño posmoderno' "reivindicará para él algunas experiencias íntimas, libres de control externo, y sin profanación de la conciencia colectiva".<sup>86</sup>

Otro de los primeros e influyentes usos del término 'posmodernismo' se encuentra en *A Study in History* (1945), de Arnold J. Toynbee, donde 'la época Posmoderna' se caracteriza por la existencia de un creciente reconocimiento de la convivencia como modelo de vida en la condición pluralista de nuestro tiempo.<sup>87</sup> Venturi, sin embargo, acredita a Jean Labatut, su profesor en Princeton, con la invención del concepto 'arquitectura Posmoderna', también a mediados de los años 40.<sup>88</sup> Por último, *The Language of Post-Modern Architecture* (1977) de Jencks hizo que 'Posmodernismo' fuese de uso común, reconociendo el carácter negativo del término, que no del concepto:

La palabra ' posmoderno ' no es la expresión más feliz que uno puede usar con relación a la reciente arquitectura. Es evasivo, de moda y peor que todo el negativo - como definiendo a las mujeres como 'no-hombres.' No dice nada inmediatamente, como un buen eslogan, qué estandarte seguir, o como 'El Nuevo Brutalismo' qué particular 'ismo' debería emularse. Todo lo que esto manifiesta es la información mínima más allá de la que ciertos arquitectos y edificios se han movido contrarios a la arquitectura moderna".<sup>89</sup>

Jencks fue el primero en dar valor crítico a la palabra y definió el edificio Posmoderno como:

•

<sup>85</sup> Hudnut, J. "The Post-Modern House", *Architectural Record*, 97 (Mayo 1945), pág. 75.

<sup>86</sup> Hudnut, J. *Opus cit.*; pág. 75.

<sup>87</sup> *A Study in History*, 8 (Nueva York: Oxford, 1945-59; pág. 338) de A. J. Toynbee y *An Introduction to Contemporary History* (Nueva York: Basic Books, 1965) de G. Barraclough. Para un mayor desarrollo de esta información, ver "The Doubles of Post-Modern" por R. Stern, un artículo que establece una diferencia entre dos tipos de Modernidad y de Posmodernidad. Esta clasificación se basa en sus actitudes hacia el pasado. La condición *cismática* mira al pasado como lastre, mientras que la *tradicional* mira al pasado como fuente de orden. "The Doubles of Post-Modern" por R. Stern (En *Robert Stern*. Londres, Academy Editions, 1981; pág. 63).

<sup>88</sup> De Scott Brown. *Opus cit.*; pág. 77.

<sup>89</sup> Jencks, C. *Opus cit.*; pág. 7.

[...] uno que al menos habla dos niveles a la vez: a otros arquitectos y a una minoría preocupada específicamente por los significados arquitectónicos, y al público general, o a los habitantes locales, que se preocupan de otros problemas relacionados con el confort, el edificio tradicional y un estilo de vida.<sup>90</sup>

Un malentendido común de la arquitectura Posmoderna deriva del grado de importancia que la decoración tiene en la construcción. De nuevo, a pesar de las notas explicativas de Venturi, Jencks generó una polémica a través del concepto de *multivalencia*, que consideró la arquitectura simplemente como una forma de comunicación. Basar la arquitectura únicamente en la riqueza y variedad de esa comunicación significa que la forma en la que uno *siente* los edificios, es decir, el efecto de la *luz* y el *espacio* en nuestros cuerpos, parece perderse. Esto fue para Charles Moore la mayor confusión del análisis de Jencks. La insistencia en el lado emocional de la arquitectura, a lo que Moore llama 'la conexión vertical', también es crucial para experimentar la arquitectura Posmoderna:

Tenemos que hacer algo más que vestir nuestros edificios con Ordenes semánticamente apropiados. Tendremos que traerles un Orden comprensible, para extender al mundo construido el orden que sentimos en nuestros cuerpos.<sup>91</sup>

*Aprendiendo de Las Vegas* también coincidió en el uso del juego de palabras para aclarar este punto:

Ya es momento de reevaluar la otrora horrible declaración de John Ruskin según la cual la arquitectura es la decoración de construcción, aunque nosotros debemos añadir la advertencia de Pugin: está muy bien decorar la construcción, pero nunca construir decoración.<sup>92</sup>

Una explicación a la apreciación de Jencks puede encontrarse en el escrito "What can historians do for architects?" (1965), del historiador George A. Kubler. Fue en *Perspecta 9/10* donde se publicó este artículo que revela la diferencia de intereses entre historiadores y arquitectos, y cómo ello puede afectar los juicios de valor:

Una fuente de equivocación viene del hecho que los arquitectos se preocupan por el *espacio*, mientras que los historiadores, incluso cuando hablan del espacio, están realmente interesados en el *tiempo*. Entonces, también, los arquitectos estudian el uso y la belleza, mientras que los historiadores están fascinados con los significados, que a

•

<sup>90</sup> Jencks, C. *Opus cit.*; pág. 7.

<sup>91</sup> Moore, Charles. "On Post-Modernism". *Architectural Design* 4/1977, pág. 255.

<sup>92</sup> Venturi, Scott Brown and Izenour. *Opus cit.*; pág. 163.

menudo <sup>93</sup>escapan a los fabricantes y creadores de las formas de apoyo.

Aunque Kubler presentó los puntos diferentes de valor entre historiadores y arquitectos, esta cita se puede interpretar como el eslabón entre esos dos grupos. La lectura de este artículo, junto al resto de *Perspecta 9/10* muestra que, estando los arquitectos Posmodernos interesados en 'significado', éstos pueden alcanzarlo a través de una investigación del 'tiempo'; 'tiempo' entendido aquí como la 'historia' que proporciona significado a los elementos arquitectónicos y a sus composiciones.

•  
<sup>93</sup> Kubler, George A. "What can historians do for architects?" *Perspecta 9/10*: The Yale Architectural Journal, 1965; pág. 299.

## 2.5 Las Posibilidades de las Limitaciones

En 1996, una de las ponencias de *Desiring Practices* - un proyecto organizado en Londres y que culminó con una serie de exposiciones y un simposio - acusó a los Venturi de promocionar "una celebración de la imagen sin crítica alguna".<sup>94</sup> Este argumento fue idéntico al que Tomás Maldonado formuló ya hace más de veinticinco años, lo que significa que ésta es una polémica aún no resuelta.

La crítica fue expuesta en *La Speranza Progettuale. Ambiente e società* (1970) cuando Maldonado atacó el abuso semiológico de Las Vegas y más específicamente el artículo de los Venturi titulado "A Significance for A & P Parking Lots or Learning from Las Vegas" (1968).<sup>95</sup> Tras aceptar que Las Vegas es un entorno creado como obra de comunicación - Las Vegas es la única ciudad con la silueta no definida por sus edificios sino por sus signos - Maldonado expresó inmediatamente sus dudas de que Las Vegas sea el mejor ejemplo del método de producción de cultura popular en nuestros tiempos y, consecuentemente, de que arquitectos y urbanistas tengan mucho que aprender de esta ciudad. En donde los Venturi vieron riqueza de significado, Maldonado criticó Las Vegas por ser un

•  
<sup>94</sup> Leach, N. 'Architectural Models', *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*. Editado por Rüedi, Wigglesworth y McCorquodale. Londres, Black Dog Publishing Limited, 1996, págs. 186-205.

<sup>95</sup> Venturi y Scott Brown, "A Significance for A & P Parking Lots or Learning from Las Vegas". *The Architectural Forum*. Marzo 1968; págs. 37-43.

fenómeno de comunicación basado únicamente en intereses manipulados, intereses que producen un mensaje sin riqueza alguna.

Venturi, en su determinación para rechazar el formalismo que él llama vagamente 'el arquitecto moderno ortodoxo', piensa que al encontrar en Las Vegas 'la riqueza de significado' que él prefiere ostentación a 'la claridad de significado' de esos arquitectos. Debemos decir, no por Puritanismo cultural, sino por lealtad a la conciencia crítica, que no aceptamos Las Vegas como un ejemplo de 'la riqueza de significado'. Al contrario, en nuestra opinión Las Vegas es un ejemplo claro de pobreza en la comunicación de una ciudad abandonada a su desarrollo arbitrario. Sólo reúne los requisitos del constructor de señales, los intereses de los casinos y dueños de los hoteles, y de los especuladores.

En esta proliferación como orgía de señales, se cae toda la ambigüedad buscada por Venturi. Cada señal es aquí un estereotipado y cristalizado mensaje, un portador semántico que pretende designar, denotar o significar; nunca se pone en discusión. Lo que resulta ser es una comunicación superficial que falta en densidad y espesor: para abreviar, una comunicación imaginaria (irreal), un simulacro de comunicación, sólo charlas, sólo 'rumores'.<sup>96</sup>

Maldonado defendió que Las Vegas es la culminación pseudo-comunicativa de más de medio siglo de violencia enmascarada dirigida hacia la formación de un ambiente urbano aparentemente libre y de juego donde los hombres carecen de voluntad alguna. Éste es un conformismo manifiesto en Venturi, quien no cuestionó Las Vegas como resultado de la explosión de fantasía popular. Tal y como lo vio Maldonado, Las Vegas no es una creación de las personas, sino para las personas. Es más, Maldonado afirmó que Venturi no entiende Las Vegas como un "territorio operativo-existencial, sino una ciudad como un paseo".<sup>97</sup> Al igual que sucede con el término *ideología* (véase "Introducción"), también aquí hay una distancia ética entre lo que es el significado de las señales en la calle comercial, puesto que en el capítulo "Las Vegas y el abuso de semiología" Maldonado presenta una connotación diferente de *significado* al expresado previamente.

Contestando a Maldonado en *Aprendiendo de Las Vegas*; Venturi, Scott Brown e Izenour proponen un estudio de las técnicas de comunicación empleadas en la gran avenida central de la ciudad lineal americana, técnicas que podrían ser usadas con un mensaje de distinto contenido. La referencia de la siguiente cita fue transcrita por los Venturi:

•  
<sup>96</sup> De "Las Vegas e l'abuso semiologico", en *La Speranza Progettuale. Ambiente e società* por Tomás Maldonado. Primera edición 1970. Piccola Biblioteca Einaudi, Science umane 565 (Torino 1992); pág. 122.

<sup>97</sup> Maldonado, T. *Opus cit.*; pág. 124.

Comprender el contenido de los mensajes Pop y la manera que se proyectan no significa una necesidad de estar de acuerdo con ellos, aprobarlos o reproducir su contenido. Si las persuasiones comerciales que relampaguean en el Strip son una manipulación materialista y una insulsa comunicación [Tomás Maldonado, *La Speranza Progettuale, Ambiente e Società*, Capítulo 15, Nuovo Politecnico 35 (Turín: Einaudi, 1970)], que apelan inteligentemente a nuestros impulsos más profundos pero sólo les envían mensajes superficiales, de eso no se deduce que nosotros, los arquitectos que aprendemos de sus técnicas debemos reproducir el contenido o la superficialidad de sus mensajes. (Pero *estamos* en deuda con ellos por ayudarnos a reconocer que la arquitectura Moderna también tiene un contenido, y bastante insulso por cierto). Así como Lichtenstein ha tomado prestadas las técnicas e imágenes de los cómics para transmitir la sátira, la pena y la ironía en lugar de violentas aventuras, también el rótulo del arquitecto pueda sugerir dolor, ironía, amor, condición humana, felicidad, o meramente el propósito, en lugar de la necesidad comprar jabón o la posibilidad de una orgía. Por otro lado, la interpretación y evaluación del contenido simbólico de la arquitectura es un proceso ambiguo. El simbolismo didáctico de Chartres significará para unos las sutilezas de la teología medieval y para otros las profundidades de superstición o manipulación medieval. La manipulación trabaja ambos sentidos: los intereses Comerciales y la cartelera publicitaria manipulan, pero también lo hacen los organismos culturales y los consejos de inspección de diseño, cuando usan su prestigio intimidatorio para promover una <sup>98</sup> legislación del antirrótulo y un determinado embellecimiento.

De esta forma el Proyecto de la Calle Sur en Filadelfia (1968) de los Venturi es una clara combinación de ciertas preocupaciones sociales con un análisis social y estético. Un grupo marginal de afro-americanos les solicitó su ayuda para mantener la prohibición de la construcción de un nudo de autopistas que amenazaba la existencia de la Calle Sur, un gueto de renta baja en el centro de la ciudad. La respuesta de los Venturi consistió en la producción de una imagen evocativa e imaginativa de estos ciudadanos de la Calle Sur. Esto resultó ser un movimiento político puesto que el adversario, la Cámara de Comercio, se vio obligado a producir una imagen de respuesta. La colaboración con el comité de ciudadanos dio pie a una fuerte conexión entre las preocupaciones sociales y las ideas formales procedentes del estudio de Las Vegas.<sup>99</sup> Debido a la ambigüedad de la evaluación e interpretación de contenido simbólico, estos proyectos pueden ser leídos de distintas formas.

•  
<sup>98</sup> Venturi, Scott Brown and Izenour. *Opus cit.*; págs. 161-162.

<sup>99</sup> Ver "Robert Venturi and Denise Scott Brown" [Entrevista] en *Conversations with Architects*. J. W. Cook y H. Klotz. Londres, Lund Humphries, 1973; pág. 266.

Hay una ironía tanto en los proyectos de Las Vegas y de la Calle Sur: no hay dinero. [...]. Finalmente conseguimos algo para Las Vegas, pero, cuando primero intentamos el proyecto de Las Vegas, nos dijeron que no tenía suficiente preocupación social, y, al mismo tiempo, nuestra petición para el proyecto Calle Sur fue rechazada porque era "demasiado político". [...].

Entiendo que, para realizar una arquitectura de preocupaciones sociales, se requieren nuestras preocupaciones <sup>100</sup> formales, preocupaciones estéticas, además de la imaginación.

La ambigüedad en la interpretación de señales y la manipulación a dos frentes, formal y social, es otra referencia a la falta de autonomía en la arquitectura. Por ello, al escribir sobre el trabajo de Stern y el de los arquitectos Posmodernos en general, Vincent Scully no evitó hacer un comentario sobre esta dependencia hacia la sociedad y concluyó el artículo declarando que si la arquitectura Moderna era utópica, entonces quizás el Posmodernismo es la manera realista de operar en esta sociedad. Irónicamente Scully presenta el Posmodernismo de manera similar a las preocupaciones de Tafuri por mirar "en lugar de a lo que un arquitecto podría hacer cuando ciertas cosas no eran posibles, a lo que él podría hacer cuando eran posibles".<sup>101</sup> De la misma forma que Venturi insistía en la labor del crítico en analizar la obra de arte sin evaluarla como producto ideológico, Scully plantea el análisis de las obras Posmodernistas de forma independiente a quien sea su patrocinador. Esta insistencia en justificarse lleva consigo la paradoja de que si la arquitectura Posmodernista anuncia su carácter multidisciplinar, es cuestionable que, a la hora de juzgarla, defensores como Scully nieguen cualquier relación con la ideología de la sociedad que la promueve.

No representa - ni la actitud de Stern ni la de otros Posmodernistas - ninguna sombra de opinión política; ni es en ese sentido necesariamente conservadora. Intenta tratar de forma realista con la arquitectura, y desde ese punto de vista, Stern, como la mayoría de los arquitectos, aceptará cualquier encargo que venga. Él tiene muy claro de donde viene el dinero. Él ha dicho, 'las grandes corporaciones y aquéllos que se benefician de ellas tienen el dinero para construir. Ellas emplean a arquitectos.' Los críticos Marxistas europeos que afirman que el arquitecto no debe diseñar edificios bajo tales condiciones es como la intranquila voz de una conciencia que, mientras no es precisamente malo y ciertamente no acepta las imputaciones europeas sin un poco de ironía, está intranquilo. La culpa apenas es del arquitecto. Sin embargo, desde el punto de vista del Estilo Internacional, el arquitecto controla políticas sociales; y se ha demostrado estar sin fundamentos.

•

<sup>100</sup> Scott Brown, D. Cita de Cook, J. y Klotz H. *Opus cit.*; pág. 266.

<sup>101</sup> Cita de "Interview with Manfredo Tafuri: There is no criticism, only history", por Richard Ingersoll. *Opus cit.*; pág. 99.



Proyecto de la Calle Sur en Filadelfia (1968) de Venturi, Rauch y Scott Brown

En una sociedad más sensata, por ejemplo, Stern estaría construyendo viviendas sociales para lo que él se ha mostrado estar especialmente cualificado.<sup>102</sup>

La noción de arquitectura como entidad no autónoma trae con ella la cuestión sobre el nivel de orgullo del Estilo Internacional. Hay una clara confrontación basada en lo que son las responsabilidades que la arquitectura mantiene con los clientes. *Ciudad Collage* (1978) de Colin Rowe recoge esta obligación con el cliente:

[...] la situación se presenta enmarañada y es casi insoluble. Las dos 'obligaciones', cada vez más apremiantes, del arquitecto – por un lado para 'la ciencia' y por otro para 'las personas' - continúa persistiendo; y a medida que su antigua simbiosis de los años veinte se hace cada vez más endeble, sus impulsos divergentes adquieren un carácter literal y una vehemencia que empiezan a anular la utilidad de ambos. Así, la arquitectura moderna, que se arrogaba una índole científica reveló un idealismo perfectamente ingenuo. [...]. Por consiguiente, de hoy en adelante, permítanos desistir de la vanidad intelectualista y permítanos estar satisfechos con reproducir las cosas tal y como son, a observar un mundo no reconstruido por la arrogancia de presuntos filósofos, sino tal y como la masa de humanidad lo prefiere - útil, real y densamente familiar.<sup>103</sup>

Rowe ya desarrolló este argumento en la introducción de *Cinco Arquitectos* (1972). Entonces el Estilo Internacional en la arquitectura y su uso de la ciencia se examinó desde el punto de vista del interés en el cliente como una entidad abstracta:

Como una sencilla determinación científica de datos empíricos, la arquitectura moderna se concibió para ser entendida por el *hombre natural*; y por esto, creyendo estar depurada de sus contenidos míticos, el edificio moderno, pudo llegar a concebirse como el refugio inevitable de un ser mítico en cuya psicología indígena el mito no podría ocupar ningún lugar.<sup>104</sup>

El proceso del que va del 'hombre natural' entendido como abstracción hasta el cliente como caso particular implica un cambio de actitud. Bajo esta posición el

•

<sup>102</sup> Scully, Vincent. "The Star in Stern: Sightings and Orientation", in "Robert Stern". *Opus cit.*; pág. 19.

<sup>103</sup> Rowe, Colin y Fred Koetter. "Introduction" en *Collage City*, (Primera edición en 1978). The MIT Press, Cambridge, Massachusetts 1983; pág. 6. Parte del libro fue inicialmente publicado como "Collage City" en *The Architectural Review* n. 942. Vol. CLVIII (Agosto 1975); págs. 66-91.

<sup>104</sup> Rowe, Colin. "Introduction" en *Five Architects*. *Opus cit.*; pág. 6.

arquitecto ya no asume ser 'el director' sino un colaborador más en el proyecto. Este mismo cambio de actitud que relega el papel del arquitecto ya estaba presente en *Complejidad y Contradicción*. Puesto que el libro estaba interesado en 'la historia' como tradición, no intentó relacionar arquitectura con la ciencia y tecnología.<sup>105</sup> El libro identificó el funcionalismo como una doctrina que había venido a considerar la arquitectura, en el peor de los casos, meramente como una técnica, y en el mejor, como una ciencia. Aunque es verdad que el libro cuenta con algunas excepciones, la estructura y la técnica en la arquitectura se interpretaron desde una posición histórica. Por ejemplo, la conclusión del capítulo 5, "Continuación de los Niveles Contradictorios: El Elemento de Doble Función", trata como manierista el detalle que elaboró Mies van der Rohe para los soportes metálicos en esquina de los edificios del Instituto Politécnico de Illinois en Chicago (1945-47):

El elemento retórico, que también es estructural, es raro en la arquitectura Moderna, aunque Mies usó retóricamente la viga<sup>106</sup> doble T con tal convicción que haría a Bernini sentir envidia.

Cuando Robert Maxwell estudió el funcionalismo en su artículo "El Efecto Venturi" recordó los trece principios de la Arquitectura Marxista (1931) de Hannes Meyer, el sucesor de Walter Gropius en la dirección de la Bauhaus en Dessau durante el periodo 1928-1930. El primero de esos principios declara lo siguiente:

La arquitectura ya no es el arte de edificar. Construcción se ha convertido en una ciencia. La arquitectura está construyendo ciencia.<sup>107</sup>

Un desarrollo de esta creencia en la arquitectura como ciencia capaz de apoyar un orden social significa, con el tiempo, el establecimiento de un nuevo estrato en la pirámide de jerarquías en la sociedad. Éste sería un desarrollo de una ideología del igualitarismo que podría ser sólo practicada por una élite, es decir, significaría el reconocimiento de los tecnócratas como aristócratas. Naturalmente, los arquitectos estarían también incluidos en esta nueva aristocracia de la sociedad tecnológica caracterizada por el orden de una utopía prevista.

Haig Beck recogió en su artículo "Elitist!" (1976) el listado de nuevas denominaciones de arquitectos que siguieron la ideología social moderna al enfrentarse al conflicto representado por la posición Posmoderna:

•

<sup>105</sup> Ver "Preface", en *Complexity and Contradiction in Architecture* por R. Venturi. *Opus cit.*; pág. 14.

<sup>106</sup> Venturi, R. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Opus cit.*; pág. 40.

<sup>107</sup> Maxwell, Robert. "The Venturi Effect", *Opus cit.*; pág. 24. La cita de Meyer pertenece al libro *Hannes Meyer* de Claude Schnaidt. Ginebra 1965; pág. 31.

[...] unos arquitectos están buscando nuevas fórmulas de la teoría. Otros han escogido no llamarse arquitectos - su compromiso con la ideología social de arquitectura los ha llevado al cambio de Tecnología Alternativa, Tecnología Apropriada, Participación Pública, Autoayuda, Acción de la Comunidad, Urbanología,<sup>108</sup> y así sucesivamente. Arquitectos con cualquier otro nombre...

Este proceso tuvo repercusión en la escuela de arquitectura The Bartlett en Londres (UCL), que cambió su nombre al de Escuela de Estudios Medioambientales a principios de los años sesenta. Otro ejemplo, ya en 1958, fue la conferencia que organizó el RIBA en la Universidad de Magdalen (Oxford), donde se propuso un acercamiento de la educación arquitectónica hacia una base académica y la investigación de temas relacionados con el ambiente construido. Todos estos casos fueron esfuerzos por convertir la arquitectura en una forma de práctica tecnocientífica.

Desde este enfoque, la posición ideológica posmoderna propone una nueva postura de integridad en la arquitectura. Esta posición fue puesta de manifiesto en el "Art Net Rally" organizado por Peter Cook en el verano de 1976. Los Venturi fueron acusados por un oyente de ser elitistas al concluir su conferencia sobre consumismo americano. Entonces Denise Scott Brown contestó inmediatamente: "Pero... nosotros somos elitistas", como si preguntase incrédulamente: "Pero, ¿no lo somos todos?"<sup>109</sup> Ésta, la de los arquitectos Posmodernistas, es una mirada a los habitantes de la ciudad como individuos que acepta las complejidades y contradicciones que los definen.

•

<sup>108</sup> Beck, Haig. "Elitist!" en *Architectural Design*, noviembre 1976; pág. 662.

<sup>109</sup> Beck, H. *Opus cit.*; pág. 662.