ROAD TO 1966

**Caminos hacia 'Complejidad y contradicción en la arquitectura',
en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE. UU.**

Raúl Rodríguez García, arquitecto

TESIS DOCTORAL (2016)

Directores: Roberto Osuna Redondo, Dr. Arquitecto + María Teresa Valcarce Labrador, Dra. Arquitecta
Universidad Politécnica de Madrid · E. T. S. de Arquitectura · Departamento de Composición Arquitectónica

ROAD TO 1966

**Caminos hacia 'Complejidad y contradicción en la arquitectura',
en la cultura arquitectónica de la segunda posguerra en EE. UU.**

Raúl Rodríguez García, arquitecto

TESIS DOCTORAL (2016)

Directores: Roberto Osuna Redondo, Dr. Arquitecto + María Teresa Valcarce Labrador, Dra. Arquitecta
Universidad Politécnica de Madrid · E. T. S. de Arquitectura · Departamento de Composición Arquitectónica

Tribunal nombrado por el Magfco. y Excmo. Sr. Rector de la Universidad Politécnica de Madrid, el día de de 20..... .

Presidente:

Vocal:

Vocal:

Vocal:

Secretario:

Suplente:

Suplente:

Realizado el acto de defensa y lectura de la Tesis el día de de 20....., en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.

Calificación:

EL PRESIDENTE

LOS VOCALES

EL SECRETARIO

.....

.....

.....

.....

.....

Índice:

0.- Nota previa.....	13
1.- Pretexto: presentación del tema	19
1.1.- Hipertexto: objeto de estudio	19
1.2.- Epitexto íntimo: entrevista a Robert Venturi.....	29
1.3.- Epitexto público: estado de la cuestión.....	47
1.3.1.- Acogida a corto plazo: el papel de las reseñas	50
1.3.2.- Acogida a medio y largo plazo: el papel de los críticos e historiadores.....	62
1.3.3.- Nota al pie: "Ceci tuera cela"	119
1.4.- Metatexto: metodología.....	131
2.- Peritexto: génesis biográfica del libro de Venturi	147
2.1.- El Estilo Internacional	147
2.2.- Filadelfia en la postguerra	152
2.2.1.- Iniciativas de postguerra y la presencia del pasado	154
2.2.2.- La 'Escuela de Filadelfia'	158
2.2.3.- Denise Scott Brown.....	165
2.3.- Robert Venturi.....	173
2.3.1.- M.F.A. Thesis: Context in Architectural Composition.....	175
2.3.2.- Venturi: arquitecto y profesor en Penn y Yale	183

3.- (Hipo)Texto: Complejidad y contradicción en la arquitectura	195
3.1.- Marco conceptual	195
3.1.1.- Complejidad	197
Complejidad en la sociedad norteamericana de postguerra.....	199
Complejidad en los nuevos caminos de la arquitectura norteamericana	204
Complejidad en la identidad formal	206
Complejidad en la sociología.....	208
Complejidad en la crítica literaria.....	210
Complejidad en el urbanismo	213
Complejidad en la ciencia.....	216
Complejidad, cibernética y matemáticas	219
Complejidad y psicología de la percepción	222
Complejidad semántica y visual.....	228
3.1.2.- Contradicción	233
Ambigüedad.....	237
Fenómeno de "tanto lo uno como lo otro"	243
Niveles de contradicción	249
El interior y el exterior.....	252
Inflexión	258
3.2.- Marco teórico	265
Antecedentes	265
Referencias.....	269
Estructura teórica.....	273
3.3.- Marco formal	283
Ironía.....	284
Ilustraciones históricas	287
Arquitecturas comparadas	293

4.- Contexto: Norteamérica postbélica. 1941-1966	301
Espacio, tiempo, arquitectura y percepción	310
What Is Modern Architecture? (1942)	315
Post-moderno (1945)	319
If You Want To Build a House (1946)	323
FBO: Foreign Buildings Operations (1946)	326
East versus West	335
Status quo (1947)	340
What is Happening to Modern Architecture? (1948)	343
East plus West	354
The Changing Philosophy of Architecture (1954)	361
Hacia la redefinición de la arquitectura moderna (1957)	367
El período del 'caotismo' (1961)	375
The Case against "Modern Architecture" (1962)	381
4.1.- Princeton versus Harvard: el papel de la historia	389
Historia versus tradición	391
Historia versus arquitectos	394
Historia versus escuelas de arquitectura	400
Historia, teoría y crítica de arquitectura (1964)	408
Princeton versus Harvard	413
Princeton y Jean Labatut	421
Princeton y Donald Drew Egbert	434
Historia, Princeton y Venturi	441
4.2.- Italia 1954-1956	447
Primer viaje (1948)	447
Academia Americana de Roma	452
Learning from Rome	463
Manierismo y arquitectura moderna	482

4.3.- Literatura y crítica literaria modernas.....	509
New Criticism.....	510
Robert Venturi y la Nueva Crítica	516
Wylie Sypher	523
Simbolismo y significación.....	531
De la semántica a la semiología.....	535
Precedentes	543
 4.4.- Crítica formalista en la arquitectura norteamericana	 555
La forma de la función.....	555
La Escuela de Carolina del Norte y Matthew Nowicki.....	566
La función de la forma.....	577
La esencia simbólica de la forma	590
La pluralidad de la forma	597
Arquitectura como lenguaje formal.....	611
 Conclusiones	 643
 Bibliografía	 665

«¿De verdad tengo pinta de tener un plan?

[...]

La mafia tiene planes, los polis tienen planes, Gordon tiene planes...

Ellos maquinan; maquinan para controlar sus pequeños mundos.

*Yo no maquino; intento enseñarles a los que maquinan
lo patético que es que intenten controlarlo todo.*

[...]

Tú maquinabas, tenías planes... y mira cómo has acabado.

*Yo sólo he hecho lo que mejor sé hacer:
he cogido vuestro plan y le he dado la vuelta.*

[...]

¿Sabes qué he notado?

*A nadie le entra el pánico cuando todo va según lo previsto,
aunque lo previsto sea terrible.*

[...]

*Instaura una pequeña anarquía, altera el orden establecido
y comenzará a reinar el caos.*

*Soy un agente del caos.
Y ¿sabes qué tiene el caos?
Que es justo».*

*The Dark Knight.
(El caballero oscuro).
Director: Christopher Nolan.
Warner Bros Films.2008.*

Figura 1: Lobón de Salazar, José Francisco de (Padre Isla). *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. 1758.

0.- Nota previa

Sólo a partir de mis intereses podré justificar mis intenciones. Soy arquitecto. Me interesa, por tanto, la arquitectura en todas sus componentes aunque de manera especial siempre me he sentido vocacionalmente atraído por la reflexión sobre su doble vertiente: por un lado, su papel como oficio o profesión (constructivo-técnica), y por otro, como arte histórico (cultural-conceptual). Así, la arquitectura podría entenderse como un campo privilegiado de encuentro entre la especialización de las técnicas instrumentales y la generalización de los planteamientos teóricos. Nosotros, los arquitectos, sabemos bien cuánto ese equilibrio entre realidades dispares es precisamente el núcleo de nuestra actividad. En la arquitectura, *poiesis* y *techné*, ideación y ejecución comparten territorio, desdibujando fronteras en una postura integradora.

Precisamente por ello, creo firmemente que un arquitecto que no quiera convertirse en Fray Gerundio de Campazas (alias *Zotes*, en la novela del Padre Isla¹), difícilmente podrá separar la reflexión sobre la arquitectura, del fatigoso, arduo y enriquecedor intento de hacerla realidad construida. Adentrarnos en el mundo de la arquitectura con trabajos como éste, intentar aprehender su multiforme aspecto, supone un ejercicio adicional, no fácil –ciertamente– para quien vive inmerso en una cultura fuertemente sectorizada donde las relaciones interdisciplinares son, casi, inexistentes. Pero parece preciso realizar el esfuerzo, recomponer aquel universo objetivo, homogéneo y trascendente que subyace en las formas y las determina, en parte.

¹ Lobón de Salazar, José Francisco de (Padre Isla). *Historia del famoso predicador Fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*. 1758. Madrid. Imprenta de Gabriel Ramírez.

Fig. 3: Gian Lorenzo Bernini. Fuente de los Ríos. Detalle de la dedicatoria. 1648-1651. Piazza Navona, Roma (Italia).

Fig. 2: Gian Lorenzo Bernini. Fuente de los Ríos. 1648-1651. Piazza Navona, Roma (Italia).

Tratadistas y eruditos, filósofos y arquitectos estudiaron las proporciones, medidas y figuras de los órdenes, no menos que sus complejas referencias simbólicas. Para un espectador de la época, la columna dórica nunca sería un elemento exclusivamente tectónico: detrás de ella vería el espíritu heroico, la fortaleza o el martirio; acostumbrado a la metáfora alegórica, desentrañaría con soltura en la planta octogonal sus connotaciones a la inmortalidad, etc.

En cambio, resulta evidente que hoy esto, en el insospechable caso de producirse, sería (en términos de probabilidad) algo muy próximo al milagro, aun cuando se faciliten las instrucciones interpretativas, como, por ejemplo, en el caso de la romana Fuente de los Ríos de Piazza Navona (antiguo Circo de Domiciano), del maestro Gian Lorenzo Bernini, en cuya dedicatoria se puede leer:

SPATIAN TIBVS AMOENITATEM

deleite para los paseantes

SITIENTIBVS POTVM

bebida para los sedientos

MEDITANTIBVS ESCAM

alimento para los estudiosos

«Una vez más, ‘pulchrum’, ‘bonum’, ‘verum’; estética, ética y noética, aunados en el programa de una obra plástica que, sin embargo, se niega a recluirse en los estrechos límites de la forma por la forma. Porque las cosas no sólo son; significan. El qué importa no menos que el cómo y éste se refiere casi siempre a aquél. Verdadero y verosímil desdibujan sus fronteras y nace la creación»².

² Vicens y Hualde, Ignacio. *Arquitectura efímera barroca. Estudio de las estructuras funerarias barrocas españolas del siglo XVII*. Tesis doctoral del autor. 1985. Madrid. Universidad Politécnica. Pág. xvii.

En este sentido, la arquitectura podría entenderse como una actividad creadora, pero también como una actividad con un profundo sentido histórico y social. El olvido de la interrelación entre ambos campos quizás haya hecho proliferar numerosas estructuras banales entre aquellos que confunden *capricho* con *emoción*.

La forma arquitectónica, que parece que deba responder siempre a una idea o concepto (por encima del resto de innumerables procesos y requisitos), es el objeto final del proyecto. A su génesis cooperan multitud de factores o condiciones que orientan el acto final electivo, la decisión última final creadora. Los condicionantes podrán ser disciplinares o extra-disciplinares, según pertenezcan -o no- al campo interno, específico, de la pura ortodoxia arquitectónica.

Sin embargo, el arquitecto inmediatamente deberá establecer referencias o relaciones entre estas categorías, como función, forma, espacio, lugar, construcción, técnica, orden, cultura, representación, significado... Cuanto más argumentado y exhaustivo sea el análisis de esos condicionantes, menos arbitrario será el momento *formalizante* final, y estará más asentado sobre bases intelectivas y creativas. Será, así, un acto más *humano* en el sentido global o totalizador del término, que afecta a la multiforme, compleja y -como diría Robert Venturi- *contradictoria* aproximación a la realidad del hombre: simultáneamente racional e intuitiva, lógica y patética, apolínea y dionisiaca, consciente e inconsciente...

1.- Pretexto

Figura 4: Robert Venturi. *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966).

1.- Pretexto: presentación del tema

1.1.- Hipertexto: objeto de estudio

Complejidad y contradicción en la arquitectura ha resultado ser una de las referencias capitales más aludidas, citadas y reproducidas de la literatura arquitectónica de los tiempos recientes. No en vano, en la introducción de la propia obra, Vincent Scully afirmó que «probablemente es el texto más importante sobre arquitectura desde ‘Vers une Architecture’, escrito por Le Corbusier en 1923»³.

Sin embargo, sus fuentes parece que están inexploradas o, al menos, no examinadas. Por ello, *Road to 1966*⁴ se plantea como un trabajo de investigación con tres objetivos de partida fundamentales: (1) primeramente, el interés en estudiar el debate arquitectónico candente, creado con las fricciones surgidas entre los protagonistas de unos años que cambiaron el estado de lo que se consideraba una obra *legítima* en arquitectura; (2) en segundo lugar, se pretende ampliar la cronología del desarrollo intelectual de un texto, el de Venturi, que marcó la segunda mitad del siglo xx, de manera retroactiva hasta los años de la II Guerra Mundial, cuando parece que empezaron a ser coherentes y reconocibles unas nuevas posiciones desde las que aproximarse a las cuestiones de la práctica, la teoría y la historia de la arquitectura; (3) finalmente, un tercer objetivo es el de poder ofrecer una nueva interpretación de dicho texto

³ Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 1995. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Colección Arquitectura y Crítica. Pág. 9 (Primera edición en castellano 1972). Original: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Nueva York. The Museum of Modern Art.

⁴ Este título hace referencia, en primer lugar, al libro de Paul Addison, *The Road to 1945. British politics and the Second World War*, 1975, Londres. Jonathan Cape; y, después, al párrafo “The Road to 1992 - The Museum of Modern Art 1932 Exhibition ‘Modern Architecture’”, del artículo de Paul Rudolph publicado en: Rudolph, Paul. “Architecture and Society”. AA.VV. *L’arca* nº 62. Julio-agosto de 1992. Págs.1-5. Pág. 3.

Figura 5: S. W. Goldhagen y R. Legault. *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture* (2000).

de Venturi de 1966, entendido no como el origen primigenio de parte de las grandes transformaciones de la arquitectura reciente (de los últimos cincuenta años), sino como el resultado necesario de esa cronología intelectual previa.

Tras el final del período bélico en 1945, en los Estados Unidos de América los años cincuenta fueron una década de un cierto optimismo social y de crecimiento económico: fue la era de las grandes autopistas interestatales, del primer restaurante de comida rápida de los hermanos McDonald (1948), de Marilyn Monroe, de Elvis Presley, de los coches con grandes aletas... así como de fenómenos arquitectónicos, como, por ejemplo, el de las Levittown⁵: una idea de William Levitt de 1946, siguiendo las ideas de Frederick Taylor y Henry Ford, para fabricar viviendas unifamiliares asequibles y eficientes para la familia media estadounidense, especialmente para los veteranos de la guerra, ya de regreso en su país.

Sin embargo en estos años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la arquitectura moderna se enfrentaba a una encrucijada⁶. Muchos arquitectos se sintieron escépticos ante la capacidad del Estilo Internacional dominante para responder a las demandas sociales o humanísticas -un sentimiento magnificado por la pérdida de tantas vidas durante las grandes guerras-, y buscaban nuevas aproximaciones. La arquitectura racional auto-justificada no reflejaba la riqueza de la experiencia humana, irracional en muchas ocasiones. Y las múltiples llamadas a la “expresión” y la “monumentalidad” arquitectónicas revelaban la necesidad de un compromiso más humano que el que se entendía que ofrecía el Estilo Internacional⁷.

⁵ Para la historia de las Levittown y sus reacciones contemporáneas, ver: Gans, Herbert J. *The Levittowners: Ways of Life and Politics in a New Suburban Community*. 1982. Nueva York. Columbia University Press.

⁶ Ver: Goldhagen, Sarah Williams y Legault, Réjean. *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. 2000. Cambridge, Massachusetts. MIT Press.

⁷ Ver: Barr, Alfred H. “What Is Happening to Modern Architecture?: A Symposium at the Museum of Modern Art”. En: AA. VV. *MoMA Bulletin*, Vol. xv, No. 3. Nueva York. The Museum of Modern Art.

Figura 6: H. F. Mallgrave. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968* (2005).

Los arquitectos modernos de posguerra tuvieron que elegir entre mantener su obediencia rígida a la arquitectura “funcionalista”, o buscar nuevos medios de expresión. Estaban conscientemente comprometidos con el hecho de repensar lo que la arquitectura debía ser o hacer, e interesados en remodelar lo moderno para que se adaptase a un paisaje social alterado; querían quizás hacer una arquitectura más humana, sin abandonar la eficiencia industrial. Al tratar de sustituir la idea que los ciudadanos tenían pergeñada de la arquitectura, tomaron conciencia de la “inmadurez de la arquitectura moderna” y de la necesidad de “madurarla”⁸. No obstante, el Movimiento Moderno no había fracasado, pero sí necesitaba algunas revisiones.

A pesar de ello:

«La teoría de la arquitectura en Norteamérica durante estos años ha sido muy poco estudiada y apreciada, y, de hecho, a este período frecuentemente se le caracteriza como de escasa innovación y carente de debates arquitectónicos serios. En cambio, los documentos del momento cuentan una historia muy diferente. La literatura crítica en relación a la práctica de la arquitectura en los años de posguerra, excede con mucho, tanto en cantidad como en sofisticación, a cualquier otra producida en un período comparable anterior a la guerra. Más aún, gran parte de lo que empezó siendo la teoría europea, fue asimilada y transformada por los debates americanos, indudablemente avivados con la inmigración de arquitectos e intelectuales europeos a este país»⁹.

⁸ *Ibíd.* Lewis Mumford utilizó estos términos durante el simposio del MoMA de 1948.

⁹ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. 2005. Cambridge University Press. Nueva York. Págs. 326-327.

Este último fenómeno generó una serie de ideas contradictorias. Mientras que la presencia de Gropius en Harvard y de Mies en Chicago tuvo un reflejo directo en los desarrollos americanos, las teorías europeas, en cambio, tuvieron que ser modificadas por el nuevo contexto social, tecnológico y político de este país.

Otro factor apenas valorado es el hecho de que durante estos años había una gran multitud de interpretaciones regionales del Movimiento Moderno. Este regionalismo que terminó reconociéndose tan abiertamente, también cuestionó la importancia del Estilo Internacional. La influencia de la exposición del MoMA de Nueva York de 1932 y su campaña institucional subyacente, parece que acabaron teniendo un efecto mucho más débil de lo que se pensó, con la excepción de su demarcación geográfica¹⁰.

Para los europeos exiliados, apartarse de su credo no suponía una regresión, ni nacionalista ni de cualquier otro tipo, como en alguna ocasión se ha argumentado. Desde mediados de los años cuarenta, se dio una nueva concepción americana del trabajo, y de la noción de hábitat, que nació de la Depresión, la guerra y los nuevos valores culturales americanos. Los arquitectos europeos se vieron obligados a reevaluar sus carreras; si bien algunos en un principio no lo comprendieron, también acabaron por adaptarse después. Este proceso de asimilación y adaptación puede verse, incluso, en figuras como la del propio Gropius en los estados de Nueva Inglaterra¹¹. Se aprecia en su propia casa en Lincoln, Massachusetts, de la que Sigfried Giedion, en 1954, ya consideró que su “*gran porche frontal*” era un excelente ejemplo del “*nuevo regionalismo*”, en contraste con la monotonía del Estilo Internacional¹².

¹⁰ *Ibíd.* Pág. 327.

¹¹ Particularmente, véase: Giedion, Sigfried. *Walter Gropius: Work and Teamwork*. 1954. Nueva York. Reinhold. También: Isaacs, Reginal R. *Walter Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*. 1991. Boston, Massachusetts. Bulfinch Press.

¹² Giedion, Sigfried. *Op. cit.* Pág. 71.

Figura 7: Christian Norberg-Schulz. *Intentions in Architecture* (1965).

Años más tarde y desde Europa, Christian Norberg-Schulz aún se sumaba al debate cuando observaba que «[d]esde la Segunda Guerra Mundial, es obvio que la arquitectura ha entrado en una nueva fase»¹³. Para él, la arquitectura moderna se estaba convirtiendo en ‘histórica’, al tiempo que la crisis de la modernidad, a la que presumiblemente iba a superar, había persistido. Entendía que el Movimiento Moderno fracasó al restaurar el significado de la existencia humana, y que la sociedad de posguerra se desilusionó con su panorama. «Una de las razones por las que el público se ‘opone’ a la arquitectura moderna es, simplemente, que ésta no ofrece ningún orden visual nuevo como sustituto de los ‘devaluados’ estilos del pasado»¹⁴.

Por tanto, parece que hay motivos para estudiar estos años postbélicos de la arquitectura en el contexto norteamericano, cruciales quizás en su posterior desarrollo. En consecuencia, podría pensarse lo mismo en relación al texto de Robert Venturi. De hecho, Vincent Scully en la introducción de la edición original de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, señalaba que «el principal argumento del libro está expuesto a finales de los cincuenta»¹⁵.

Un punto de vista que se complementaba, casi de manera inmediata, cuando el profesor de Historia de la Arquitectura de la Universidad del Estado de Arizona, Marcus Whiffen, en un simposio de la *Society of Architectural Historians* celebrado en octubre de 1967 -unos meses después de la llegada del libro de Venturi a las librerías-, se refería a éste entendiendo que «Robert Venturi [parece] ser un testimonio deliberado de la influencia que la nueva Historia de la Arquitectura está teniendo hoy en los arquitectos en ejercicio y en los profesores de diseño arquitectónico»¹⁶.

¹³ Norberg-Schulz, Christian. *Intentions in Architecture*. 1963. Oslo, Methuen & Co, Ltd.; y Londres, Allen and Unwin. También: Norberg-Schulz, Christian. *Intentions in Architecture*. 1965. Cambridge, Massachusetts, The MIT Press. Pág. 18. (En español: *Intenciones en arquitectura*. 1979. Gustavo Gili. Barcelona).

¹⁴ *Ibíd.* Pág. 21.

¹⁵ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. *Op. cit.* Pág. 14.

¹⁶ Whiffen, Marcus (editor). “Architectural History and the Student Architect: A Symposium”. En: AA. VV. *Journal of the Society of Architectural Historians*. Vol. 26. No. 3. Octubre de 1967. Chicago. Págs. 178-199. Pág. 198. En este simposio

Quizás estas influencias, más o menos directas, en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* fueron dadas por buenas por el profesor Colin Rowe, cuando en un texto escrito en 1970 (aunque publicado en 1976), dejaba entrever que no se fiaba de las ideas de Venturi, fundamentalmente por un problema de transparencia en su autoría: «aunque uno no pueda objetar nada contra el escepticismo de Venturi [de varios de los mitos dominantes de la arquitectura], al final nos acabamos preguntando qué piensa o cree él, de todo este asunto»¹⁷.

Posiblemente, a ello colabore el hecho de que de las primeras doscientas cincuenta y tres imágenes, correspondientes a la primera parte del libro -esto es, dejando a un lado la exposición de sus obras personales-, tan sólo once están recogidas como suyas. De éstas, hay cinco que son croquis realizados, presumiblemente, *in situ* durante sus viajes. Del resto, hay que destacar siete imágenes provenientes de revistas de la época: *Architectural Forum* (febrero de 1950 y septiembre de 1962), *Casabella* (nº 217, 1957), *Progressive Architecture* (abril de 1961) y *Architectural Design* (diciembre de 1962).

Además, en la segunda edición del libro (1977), aparece un cambio significativo respecto a la edición original (1966): si bien en la primera edición Venturi tomó la imagen de la Iglesia de la Autostrada del Sole, de Giovanni Michelucci, como ejemplo de lo que no estaba dispuesto a defender, por su «pintoresquismo deliberado de la estructura y de los espacios dejados al azar»¹⁸, en la segunda edición Venturi añade una nota aclaratoria donde parece desdecirse en los siguientes términos: «He visitado la Iglesia de la Autostrada de Giovanni Michelucci después de

participaron como ponentes: Sibyl Moholy-Nagy, David F. Anstis, Walter L. Creese, Leonard K. Eaton, Anthony Jackson, Spiro Kostof, Frederick D. Nichols, Eduard F. Sekler y Marcus Whiffen.

¹⁷ Rowe, Colin. "The Yale Mathematics Building". En: AA. VV. *Oppositions*. No. 6. Primavera de 1976. Nueva York. Págs. 11-19. Pág. 14. Artículo reeditado en: Rowe, Colin. "Robert Venturi and The Yale Mathematics Building", en: Hays, K. Michael (editor). *Oppositions Reader: Selected Readings from a Journal for Ideas and Criticism in Architecture*, 1973-1984. 1998. Nueva York. Princeton Architectural Press. Págs. 145-153.

¹⁸ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 26.

escribir estas palabras, y ahora me doy cuenta de que es un edificio extremadamente bello y efectista. Por tanto, me disculpo por haber hecho esta desafortunada comparación»¹⁹. Entonces, en algunas ocasiones, Venturi hablaba de lo que no había visitado. ¿Se sirve sólo de las revistas y libros que lee? ¿Habla por boca de otros de los que hereda -y desarrolla- sus reflexiones?

En esta misma línea, Mario Gandelsonas en 1976 escribía que los arquitectos neo-realistas fueron «la mayor corriente de pensamiento predominante en los años sesenta, epitomada²⁰ en la posición de Robert Venturi»²¹; y, posteriormente, Kate Nesbitt en 1996 mantenía esta misma idea:

«Los desafíos que se plantearon en los cincuenta al Movimiento Moderno, llegaron a su punto crítico a mediados de los sesenta, con la publicación de varios tratados sustanciosos, además [del ya mencionado...] de ‘Complejidad y contradicción en arquitectura’ (1966). Entre ellos se incluye a ‘Intenciones en arquitectura’ de Christian Norberg-Schulz (1965), ‘Notas sobre la síntesis de la forma’ de Christopher Alexander (1964) y ‘El territorio de la arquitectura’ de Gregotti (1966)»²².

En todo caso, no fue hasta el año 2005 cuando de una forma más clara y rotunda volvieron a resonar las palabras del prólogo de 1966 de Vincent Scully; su autor, el profesor Harry Francis Mallgrave, quien plantea la idea -aunque sin desarrollarla- de que:

¹⁹ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1977 (segunda edición). Nueva York. The Museum of Modern Art. Pág. 19.

²⁰ Según el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, el término ‘epítome’ viene a ser: (1) “Resumen o compendio de una obra extensa, que expone lo fundamental o más preciso de la materia tratada en ella”; y (2) “Figura que consiste, después de dichas muchas palabras, en repetir las primeras para mayor claridad”. En ambas acepciones, la noción de Gandelsonas parece quedar bastante clara con lo que aquí se pretende.

²¹ Gandelsonas, Mario. “Neo-Functionalism”. En: Hays, K. Michael (editor). *Oppositions Reader*. Op. cit. Págs.7-8. Pág. 7.

²² Nesbitt, Kate (editor). *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. 1996. Nueva York. Princeton Architectural Press. Pág. 25.

«Venturi escribió el libro solo, aunque ha reconocido haber estado asistido críticamente [...] por Scott Brown, Vincent Scully y Robert Stern (un estudiante de Venturi en Yale). Otras fuentes son también evidentes. Las dualidades conceptuales de van Eyck, que enseñaba en Penn en 1960, están presentes por todos lados, como lo están las ideas de Henry Millon y August Heckscher, cuyo libro ‘The Public Happiness’ (1962) trató la complejidad barroca de la vida moderna. También, la obra se ve imbuida de la psicología de la Gestalt y de los escritos de Josef Albers, Georgy Kepes, T. S. Eliot, Cleanth Brooks y William Empson, especialmente ‘Seven Types of Ambiguity’ (1955) de este último. Finalmente, Venturi rinde homenaje a un importante ensayo de John Summerson, escrito en 1941, en el que el historiador culpó a los arquitectos de hablar alrededor de la arquitectura en vez de hablar de la propia arquitectura; esto también debe leerse como la refutación de la euforia tecnológica de Banham y de la programación asistida por ordenador de Alexander. El libro, por tanto, nace conceptualmente de los años cincuenta y primeros sesenta»²³.

Más recientemente, en 2010, el profesor Jorge Otero-Pailos abunda en el tema entendiendo que «[a]parte de Venturi, la idea de que un edificio es un objeto complejo y contradictorio fue puesta de manifiesto por la necesidad, de muchos de sus contemporáneos, de afirmar constante y obsesivamente su identidad estable»²⁴; y más claramente cuando afirma que «[l]o que llamamos ahora teoría de la arquitectura postmoderna fue en la realidad la consolidación de procesos puestos en marcha entre los últimos años cuarenta y los primeros setenta»²⁵.

²³ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. 2005. Cambridge University Press. Nueva York. Pág. 400.

²⁴ Otero-Pailos, Jorge. *Architecture's Historical Turn: Phenomenology and the Rise of the Postmodern*. 2010. University of Minnesota Press. Pág. xvi.

²⁵ *Ibíd.* Pág. 23.

Que la arquitectura del siglo xx tiene en la Norteamérica de los años sesenta -cuando se consolida la figura de Venturi- uno de sus capítulos más decisivos, frecuentemente asumido como el paso siguiente a la importada modernidad heroica europea, hoy parece no ser discutido por casi nadie. Ahora bien: ¿qué ocurre con los años intermedios? ¿Qué acontece entre el final de la II Guerra Mundial y esos años sesenta? La posible carencia de una postura dominante²⁶ y clara, quizás haya sumido esta etapa en un cierto olvido o descuido por parte de historiadores y críticos. Así lo entienden Sarah Williams Goldhagen y Réjean Legault, cuando escriben:

«Esta es una lectura estrecha que simplifica y distorsiona la cultura arquitectónica de este período. Aceptando todos los impulsos historicistas, vengan de Alvar Aalto, Louis Kahn o Robert Venturi, como una crítica unívoca al Movimiento Moderno, esta narrativa oscurece la diversidad y la complejidad de razones que llevaron a algunos arquitectos a mirar hacia la tradición de la arquitectura. [...] Esta lectura también oscurece por qué y cómo algunos de los primeros “maestros” modernos, como Mies van der Rohe o Le Corbusier, sutilmente adaptaron sus vocabularios de diseño a las nuevas circunstancias culturales, políticas y sociales de los años de postguerra. Por último, esta lectura ha fomentado la aceptación acrítica del principio de que, durante esos años de postguerra, la arquitectura moderna murió»²⁷.

²⁶ En la introducción a su compilación de textos, Joan Ockman se refiere a este período como un “*interregno entre el moderno y el postmoderno*” (en: Ockman, Joan. *Architectural Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. 1993. Nueva York. Columbia Books of Architecture / Rizzoli), exactamente el mismo término -*interregno*- que utiliza frecuentemente Diane Ghirardo para este mismo proceso, en su libro de 1996, *Arquitectura después del moderno* (Ghirardo, Diane Yvonne. *Architecture After Modernism*. 1996. Nueva York. Thames and Hudson).

²⁷ Goldhagen, Sarah Williams y Legault, Réjean. *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*. 2000. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press. Pág. 11.

Al albor de la aparición en escena de autores como Eero Saarinen, Louis Isadore Kahn o Paul Rudolph, por citar sólo algunos, parece lógico pensar que no debieron ser unos tiempos inanes, sino más bien todo lo contrario, cuyo calado habría sido determinante en -y por- un personaje clave como Robert Venturi, anegado por una sucesión de acontecimientos de innegable trascendencia, en su ideario y experiencia personal, máxime cuando se trata de alguien observador, atento y curioso²⁸ a todo lo que le ha rodeado.

²⁸ Así se autodefine el propio Venturi. Ver: Wrede, Stuart. "Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi". En: AA. VV. *Studies in Modern Art, No. 1. American Art of the 1960s*. 1991. Nueva York. The Museum of Modern Art. Págs. 142-164. Pág. 146.

«Los pacientes siempre mienten».
Máxima del Dr. House.

1.2.- Epitexto íntimo: entrevista a Robert Venturi

A pesar de que haya quien, como el protagonista de la popular serie de televisión, el Dr. House, mantenga que los personajes, directamente involucrados en algunos hechos importantes, siempre mientan, parece innegable el valor, como fuente documental original, de la entrevista con el arquitecto, autor y teórico que va tener un papel destacado tanto en este trabajo como en los años que se van a estudiar.

Por ello, se ha considerado pertinente aportar la transcripción de la conversación mantenida con Robert Venturi en su propio estudio de arquitectura, en el 4236 de Main Street, de Filadelfia, en la mañana del 21 de abril de 2011²⁹. Un Venturi, de aspecto entrañable a sus ochenta y cinco años, nos recibió en la sala de reuniones de la segunda planta del edificio, repleta de fotos, carteles, paneles de concursos, proyectos y edificios construidos -así como algún objeto publicitario *pop*, como un amable Ronald McDonald-. Tomamos asiento alrededor de la gran mesa de color verde oscuro, y en cuanto llegó el maestro, tras los educados saludos de bienvenida, comenzó la charla que se recoge a continuación:

[Hablando sobre nuestro viaje y los edificios que íbamos a visitar esos días...]

Robert Venturi: *Dejad que os recuerde mi edificio favorito, uno de mis edificios favoritos: el PSFS. ¿Conocéis ese? ¿Está en vuestra lista?*

Raúl Rodríguez: Sí.

Ramón Serrano: *Lo vimos ayer.*

²⁹ A dicha entrevista, concertada por el autor de este trabajo, asistieron también los arquitectos, además de amigos, Ramón Serrano y Pedro Leguina, a los que agradezco sus aportaciones y puntos de vista. Igualmente, estoy en deuda con Judy Glass, asistente personal del señor Venturi, y Jeremy Tenenbaum, coordinador de la oficina, por su ayuda y generosidad.

Figura 8: En el estudio de VSBA en Filadelfia. De izquierda a derecha: Ramón Serrano, Robert Venturi, Raúl Rodríguez y Pedro Leguina.

Pedro Leguina: *Lo veremos de nuevo hoy.*

RV: *El primer rascacielos del Estilo Internacional. Y con el hecho de que tiene el gran cartel [sign] arriba -me gustan los carteles-. Y, luego, también me encanta... ¿Conocéis el otro edificio -debéis conocerlo-...? ¿Conocéis al arquitecto Frank Furness?*

RR: *¿Frank Furness? Sí...*

RV: *¿Y conocéis su Academia de Bellas Artes de Filadelfia?*

RR: *Sí.*

RV: *En la Broad Street, unas cuatro manzanas... [Venturi empieza a lanzar besos al aire con sus manos]. [Me gusta] mucho, por dentro y por fuera.*

RR: *Por “dentro” y por “fuera”.*

RV: *Por “dentro” y por “fuera”. Hay un buen restaurante. Podéis comer allí. ¿Os viene bien en la agenda?*

RS: *Sí, nos viene bien.*

RV: *Y la colección está bien. Aunque la gente que lo lleva no es... tan buena, en mi opinión.*

Jeremy Tenenbaum: *Renovamos el edificio de Frank Furness, y no sé... si alguien de su biblioteca podría enseñároslo...*

RV: *¿Dentro, verdad? ¿Conocéis la biblioteca de Bellas Artes Fisher? ¿Vais a volver a la Universidad de Pensilvania?*

RR: *Creo que no...*

Figura 9: VSBA. Monumento a Cristóbal Colón. Universidad de Pensilvania. Filadelfia (1992).

Figura 10: VSBA. Monumento a Cristóbal Colón. Universidad de Pensilvania. Filadelfia (1992). Detalle del pedestal.

RV: Bueno, esa es otra [obra] para la que hago esto [lanzar besos al aire con sus manos]. [...].

RR: Para la próxima vez, je, je, je...

RV: Y este... el edificio que nosotros hicimos -no, no tan bueno-, aquella cosa que hicimos en Filadelfia, el Monumento a Cristóbal Colón. Es una especie de obelisco estilizado...

JT: [buscando alrededor de la sala con la mirada] Teníamos fotos de ese edificio pero no tenemos ninguna ahora...

RV: Filadelfia es muy interesante, arquitectónicamente. Fue, en sus comienzos, la segunda ciudad más grande del Imperio Británico a lo largo del siglo XVIII y comienzos del XIX. Además, tenemos un amigo -es historiador- que dice que Filadelfia fue "el" centro -no sé si estará en lo cierto- hasta la Primera Guerra Mundial en cuanto a manufacturas y tecnología y cosas de esas. Corolario: fue muy intensa en aquel tiempo. Me encanta Filadelfia. Y me encantan cosas como el Huntington Parkway Oil; me encanta la idea de una malla de acero asentada en cuatro esquinas y las fortuitas diagonales saliendo hacia diferentes partes más allá de la ciudad... Hay un par de cosas que podría mostraros por aquí, pero no sé qué pensaréis... También está el museo Rodin; tiene una escultura delante que se llama "El pensador"...

RS: Bueno... nos gustaría hacerle algunas preguntas que hemos preparado. Si le parece bien podemos charlar un rato.

JT: Claro.

Figura 11: Robert Venturi y Raúl Rodríguez, conversando.

RR: Bien. Algunos estamos trabajando en su libro 'Complejidad y contradicción en la arquitectura'. Aquí está [acercando un ejemplar de su primera edición sobre la mesa]. Y también, sobre la cultura arquitectónica de finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta. Así, en muchas ocasiones -al menos cuando nosotros estudiamos arquitectura en Madrid- su libro se suele considerar como el inicio de una nueva época, de una nueva ola en arquitectura. Y, en mi investigación, estoy trabajando en la hipótesis de poder ofrecer una nueva lectura del libro, no como el comienzo, sino, quizás, como el colofón, el corolario de muchos años anteriores, de cara al fracaso o a la incapacidad de la arquitectura moderna, del Movimiento Moderno, con asuntos tales como la monumentalidad, el nuevo urbanismo, tal vez el reducido o estricto catálogo de formas, la falta de fuentes para la generación de formas nuevas, o el entendimiento del propio Movimiento Moderno como Estilo Internacional. ¿Qué opina usted al respecto?

JT: Es una gran pregunta, por supuesto. Pero, no te ofendas, déjame que se lo repita a Bob para que me oiga mejor y pueda clarificársela. Disculpa...

RR: Claro.

RS: En Europa, nosotros solemos estar muy interesados en cuestiones teóricas y recibimos este libro, quizás, como una especie de manifiesto. Y, claro, leyendo lo que ocurrió aquellos años, a veces uno tiene la impresión de que no es exactamente así, sino más bien el resultado de un cierto ambiente, de un movimiento u opinión más extendidos. Así, por ejemplo, en las revistas de arquitectura uno encuentra temas que el libro describe muy bien... Entonces, ¿diría que es el resultado natural de un momento en un cierto lugar?

JT: [dirigiéndose a Robert Venturi] *Es una pregunta muy complicada. Esencialmente, se refiere a aquello a lo que responde tu libro.*

RV: *Es una simple respuesta. El Decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Pensilvania me pidió, iniciando los sesenta, que diera un curso de Teoría de la Arquitectura, y pensé: yo no sé como para hablar tanto de Teoría de la Arquitectura. Pero luego me animé cuando me di cuenta de que no había ningún curso de Teoría de la Arquitectura en América; había cursos de diseño, pero nada de Teoría. Así, di el curso, y luego alguien me sugirió el publicar el libro con las notas del curso.*

RS: *¿En qué año?*

RV: *Debió ser a comienzos de los sesenta.*

RS: *Ajá. De acuerdo.*

RV: *Tengo un problema de memoria... cuando uno llega a mi edad... -estoy un poco viejo-. En cualquier caso, escribí el libro y luego un joven alumno de Yale, llamado Robert A. M. Stern -que luego se hizo muy famoso y Jefe de Departamento-, le dijo a Vincent Scully -que era un célebre catedrático de Historia de la arquitectura moderna de Yale- que lo leyese. Se quedó 'impresionado', diría, y escribió la introducción, una ayuda que hizo que el libro se diera a conocer por el hecho de que aquel tipo, con su texto, lo convirtió en algo mucho mejor visto para los demás. Así se ha ido haciendo popular y, bueno, ha sido traducido a dieciocho o veinte idiomas y aún se sigue publicando por todo el mundo. Y tengo un amigo, un maravilloso amigo, que*

vivía en frente de mí, especializado en Literatura Inglesa³⁰, que me dijo: “Bueno, el libro trata el tema de la complejidad y la contradicción”. Y los arquitectos dijimos: “¡Oh! Es un buen título”.

Otro asunto es cuando yo estuve a la Academia Americana de Roma durante dos años, 1954-55 y 1955-56, los que podría decir son los mejores años de mi vida. Al final de mi estancia -habiendo vivido en Roma, tratado con ruinas y arquitectura histórica- me di cuenta de que era un arquitecto moderno, completamente interesado por la arquitectura moderna, pero al que le encantaba mirar a la historia. Y me dije: ¿qué puedo sacar de la historia?, cosa que nadie estaba haciendo entonces ³¹, absolutamente nadie; había historiadores, pero ellos estaban... Los arquitectos y teóricos modernos no estaban mirando la historia y hubo un momento en que pensé: “¡Oh! No es el Barroco. Es el Manierismo lo que me interesa”. Creo que los intereses o gustos personales son algo realmente importante. Siempre aconsejo a los jóvenes arquitectos que estén atentos a lo que les interese, les emocione, les motive. No a lo que se supone que debe gustarles, como si fuese una moda, sino a lo que de verdad les guste, y será un buen camino por el que seguir. Así, el Manierismo... aunque fue, naturalmente, malentendido entonces. Se descubrió como estilo, por así decirlo, a comienzos o mediados del siglo XIX. Pero el Manierismo al que se refiere ‘Complejidad y contradicción’ es lo que me emocionaba, y lo que sigo amando. Y, de este modo, nos hicimos “manieristas”.

³⁰ Se refiere al crítico literario Philip J. Finkelpearl, al que incluye en la lista de agradecimientos previa al texto de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (op. cit. pág. 6), por sus conversaciones a lo largo de los años.

³¹ Quizás aquí sea preciso recordar que sí había otros autores estudiando este tema, por ejemplo el trabajo de George A. Kubler, publicado en 1965: Kubler, George A. “What Can Historians Do for Architects?”. En: AA. VV. *Perspecta. The Yale Architectural Journal*. Vol. 9/10. 1965. New Haven, Connecticut. Yale University Press. Págs. 299-302.

RR: Además, estoy muy interesado en el propio título del libro, ‘Complejidad y contradicción’. Quizás -creo-, una de las verdaderas razones del éxito del libro (al menos en Europa) fue precisamente ese título. ¿Podría explicarme de dónde lo sacó o si hubo alguna influencia para el uso de esos dos términos del título?

RV: He de decir que mi amigo me dijo: “Oh! Tu libro en realidad trata sobre la ‘complejidad’ y la ‘contradicción’”, y es un amigo que no estaba relacionado particularmente con la arquitectura, pues, en realidad, él se dedicaba a la literatura inglesa. Y de ahí vino. A mí me gustó como título porque era algo... sencillo, nada pretencioso; unas simples palabras, complejidad y contradicción.

También tuve un maravilloso profesor en Princeton³². Me marcó mucho. Enseñaba Historia de la Arquitectura y Arquitectura Moderna. Daba un curso estupendo empezando por la arquitectura inglesa y romántica de mediados del XVIII. Me dio su curso y, más tarde, lo volví a repetir. Y así, él me pidió que le ayudase con el curso. Pues bien, este profesor me comentó: “En realidad, el libro debería titularse ‘Complejidad y contradicción en la forma de la arquitectura’”. Y llevaba razón, porque yo estaba hablando de forma, no de otras cuestiones de la arquitectura, que también son importantes. Fue un maravilloso profesor (siempre me acordaba de él en casa, comiendo...).

RR: Se supone que el libro fue escrito entre 1961 y 1962, pero en cambio se publicó en 1966, ¿verdad? ¿Se debió a alguna razón especial este aplazamiento de fechas? De hecho, el libro se publicó en el MoMA de Nueva York, quiero decir,

³² Aunque no lo nombra, se refiere al profesor Donald Drew Egbert, experto en Historia de la arquitectura medieval y americana, así como de las relaciones entre el arte, la civilización y el socialismo. Fue también alumno de Princeton, incluso de doctorado, aunque nunca llegó a completar su Tesis. Entró como profesor en esta misma universidad en 1929. Su interés por la arquitectura moderna data a partir de la crítica reseña del libro de Henry-Russell Hitchcock, *Modern Architecture* (Nueva York, 1929), publicada en: AA.VV. *Art Bulletin* XII. Marzo de 1930. Nueva York. Págs. 98-99.

Figura 12: Robert Venturi. Croquis de la Vila Savoye de Le Corbusier en Poisy (París).

en el mismo sitio donde se publicó 'El Estilo Internacional' y sede de la exposición 'Arquitectura Moderna, exposición internacional'.

RV: *Estuvo muy bien cuando lo hice. Les estoy muy agradecido. Aunque olvidé el nombre del Jefe de Arquitectura del Museo...*

RS: *¿Drexler?*

RV: *Arthur Drexler. Él era bueno. Yo no... Me costó mucho dar clase en Pennsylvania y después en Yale.*

JT: *¿Y en cuanto al retraso de fechas?*

RV: *No lo sé. Al fin y al cabo, yo no era conocido. Son cosas que... pasan, como en muchas ocasiones. Yo no era bueno, digamos, promoviendo cosas como otros, por ejemplo Robert A.M. Stern, con quien nunca volví a estar de acuerdo en nada, aunque estuvo bien. Es el problema de los seguidores; ¡oh, tus seguidores! [Risas] ¡Mira lo que le pasó a Jesús! [Risas].*

RR: *En cualquier caso, Vincent Scully escribió en el prólogo que se trataba del libro más importante, quizás, desde 'Vers une architecture' de Le Corbusier, aunque Scully no explica luego el porqué de esta afirmación, al menos en la primera edición. ¿Está de acuerdo con él? Aunque quizás deba preguntárselo a él ¿por qué cree que dijo tal cosa?*

RV: *No lo sé. Pienso que simplemente fue significativo para su tiempo. Me encanta Le Corbusier, mucho, mucho... He visitado varias veces su obra, sobre todo esa parte superior de la terraza de Villa Saboya. Fui por primera vez en mi primer viaje a Europa en 1940, aunque no volví hasta después de acabada la guerra, a partir de 1948, en que volví varias veces. Y hace unos años volví a Roma,*

precisamente para celebrar el sesenta aniversario de mi primer día en esa ciudad. Fue el 8 de agosto de 1948... aunque la memoria me empieza a fallar [...].

RS: *Entonces, ¿siente una conexión especial con la arquitectura de Le Corbusier?*

RV: *No sentía una conexión directa [con su arquitectura]. Más bien con los arquitectos manieristas... y, de nuevo, con Frank Furness. Pero siento una gran estima por Le Corbusier.*

RS: *Lo digo porque él es un arquitecto muy complejo en sí mismo.*

RV: *Sí, eso es verdad. Sí, [Villa Saboya] es uno de esos tipos de edificios que me gustan que tienen una piel y detrás todas esas cosas diferentes... Lo adoro. Y... sí. Hay consideraciones directas. En mis días, cuando era joven, o eras de Frank Lloyd Wright o eras de Mies van der Rohe; y yo era de los de Frank Lloyd Wright. Después, con el tiempo, me di cuenta que no era tanto de Frank Lloyd Wright; me encantaba la Villa Saboya... y quizá no tanto la Casa de la Cascada... El caso es que escribí a un amigo para el que trabajé³³ y le dije: debo decirte que ahora soy de los de Mies...*

RS: *¿De verdad?*

RV: *Debéis pensar: ¡muy bien, enhorabuena!... [risas], pero me gusta Mies. Por supuesto, no es que sea lo que más me gusta, no es tan manierista... creo. Me encanta Le Corbusier, me encanta Alvar Aalto, me encanta [...] Barcelona...*

³³ Aunque no lo cita explícitamente, se refiere al arquitecto Oskar Stonorov, para el que trabajó entre los años 1949 y 1953. Stonorov puso un gran empeño en investigar y recopilar los archivos originales de Le Corbusier, siendo coeditor, junto a Willy Boesinger y Max Bill, de la recopilación en ocho volúmenes de las *Obras Completas* del maestro suizo (Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Willy Boesinger, Oscar Stonorov y Max Bill. *Le Corbusier - Oeuvre complète*. 8 volúmenes. Editions Dr. H. Girsberger y Birkhauser. Zúrich. 1929-1970).

He ido muchas veces en mi vida a Barcelona [lanza besos al aire]. Me gustan muchos de sus lugares... y sobre todo esos chaflanes de sus manzanas...

RR: *Bien, y esta es mi última pregunta, he encontrado bastantes notas en el libro [de 'Complejidad y contradicción en la arquitectura'] sobre el texto de Eliel Saarinen 'Search for Form' o, también, por ejemplo, los libros de literatura y poesía de T. S. Eliot. Y creo que es algo curioso, especialmente en un libro que trata de arquitectura. Entonces ¿cree que quizás estos libros le influyeron a la hora de escribir, al menos, parte del libro?*

RV: *Sí, así fue. Y, de nuevo, mis amigos de literatura digamos que me introdujeron en ello. Del tema de Eliot, lo que me encantó fue que él conectó la crítica arquitectónica con la creatividad. Cuando eres creativo, estás constantemente siendo crítico de tu trabajo a un mismo tiempo; está la inspiración, pero tú mismo eres una especie de crítico de lo que haces. Y eso es parte de la creatividad. Y así, me encanta poner juntas cosas que no deberían de ir juntas o... relacionadas. Es una pena que Denise, mi esposa, no esté aquí porque ella podía relacionar esto y aquello... era mucho más brillante que yo [risas].*

RS: *Entonces, haciendo referencia a este aspecto crítico que menciona, ¿diría que en el proceso de diseño que todo arquitecto debe llevar a cabo, considerar lo complejo requiere de una actitud especial o, quizás, incluso, de un cierto bagaje o disciplina? Quiero decir... cuando uno lee su libro, hay muchos ejemplos de arquitectura histórica que uno puede pensar que, de acuerdo a esa libertad a la hora de proyectar, tendría que conocerlos...*

RV: *Creo que ayudan. Pienso que hay todo tipo de creatividad. A veces uno dice: ¿por qué no? Si tengo una idea, ¿por qué no debería llevarla a cabo? Y es*

particularmente tu propia experiencia en lo que estás pensando. Aunque, en general, depende. Es muy curioso que cuando yo escribí ese libro, muchos de mis amigos se quedaron horrorizados de que yo me considerase un arquitecto moderno y mirase la historia. ¿Eres moderno y miras la historia? Y no entendieron que yo lo hacía para aprender de ello, para inspirarme... Y así perdí muchos de mis leales amigos...

RS: *Entiendo que no era algo que estuviera en el ambiente de la época, ¿verdad?*

RV: *Claro, no lo podían entender. No me comprendieron. Habían sido mis amigos y, de repente, lo vieron y dijeron: ¡es ridículo! Incluso, lo irónico de los arquitectos modernos es que, venidos de Europa, observaron lo que había en América, lo antiguo, que eran las fábricas y la América industrial... lo que les facilitó su vocabulario, sus palabras... Así, hicieron su arquitectura como fábricas americanas [...].*

RS: *Y, en términos de comunicación, que es algo que entendemos que es muy importante en su trabajo, ¿diría que se puede alcanzar esa complejidad por medio de, por ejemplo, formas sencillas? Porque antes ha mencionado la obra de Mies y uno tiene la sensación de que no es la forma, sino más bien el modo en el que uno la recibe o la experimenta. Por ello, ¿cree que es posible lograr una complejidad de significados con formas sencillas?*

RV: *[Toma aire profundamente y responde cautelosamente] Creo que sí... Sí, hay muchas obras de arte buenas sencillas y muchas complejas. Pero creo que la simplicidad no debe ser en sí misma un ideal u objetivo. Si todas las cosas involucradas en el arte acabasen siendo formas simples, pues bien. Pero muy frecuentemente, hay grandes obras que son sencillas por fuera, y por dentro*

Figura 13: Venturi, Scott Brown and Associates. Propuesta para el Ponte dell'Accademia de Venecia. 1985.

no. Es una especie de combinación. De nuevo, es Manierismo, Manierismo, Manierismo... Complejidad y contradicción.

RS: *Claro, me refiero a que hay obras como algunas de Bramante, por ejemplo, muy sencillas pero al mismo tiempo con un nivel de complejidad... que es emocionante, sobre todo cuando uno experimenta esa arquitectura.*

RV: *¡Es verdad! Sí... Mirad aquello [una fotografía en la pared de su propuesta para el Ponte dell'Accademia de Venecia de 1985]. Me gusta... Nos pidieron que rediseñásemos ese puente. Y yo no rediseñé el puente; sólo añadí o apliqué una capa más, un conjunto de elementos ornamentales que son esos diseños de pavimentos venecianos. Me encanta. Me gusta el marrón...*

PL: *¿Puedo preguntarle sobre el prólogo de la edición de 1977? Allí, se dice que podemos aprender mucho de lo que realmente somos, de lo que nos gusta, de lo que nos interesa... Ya que trabajó con arquitectos de ideas profundas como Kahn y Saarinen, ¿se refiere esto a una dimensión espiritual?*

RV: *Bueno, creo que si eres artista y tienes sensibilidad, digamos que el arte visual y los aspectos visuales de tu entorno y tu experiencia, creo que son una fuente maravillosa, segura e inspiradora de la que tu trabajo puede derivar. En otras palabras, como dije en otra ocasión, debes prestar atención a lo que te emociona o te hace vibrar, aunque no siempre sea algo seguro.*

PL: *Pero dijo que cuando uno encuentra esos intereses, uno aprende mucho de lo que realmente es.*

RV: *Eso creo.*

Figura 14: Venturi & Rauch (con Cope y Lippincott). Guild House Apartments. Filadelfia (1960-1963)

PL: *¿Qué diría que somos realmente? Quiero decir, ¿personas individuales o como colectivo?*

RV: *Bien... Creo en tu trabajo como individual. Así uno trabaja para intentar ser original y diferente de todos los demás. Y así creo que lo que uno es está en conexión con lo que nos rodea y el ambiente en el que nos encontremos, la cultura en la que estemos. Aunque esto se da en ambos sentidos; debes estar atento, si eres un buen artista, a lo que te emocione -eso te llevará a algún lado en muchas ocasiones-; pero también debes prestar atención a lo que eres -y esto también te podrá llevar por mal camino, aunque no necesariamente-. Y eso tiene que ver con muchas otras cosas... A mí me encanta lo ordinario: a los papalistas³⁴ les encantaba hablar de lo ordinario antes que a nosotros. Pero nosotros fuimos los primeros arquitectos en decir: ¡Eh! ¡Echemos un vistazo al paisaje ordinario, a la arquitectura ordinaria, a las estaciones de gasolina y Las Vegas (Las Vegas de entonces, no las de ahora)! Y así uno puede hacer cosas como aquella [señalando una fotografía de la Guild House]. Es un edificio divertido, probablemente nuestro primer gran edificio. E hicimos algunas cosas que estaban completamente mal vistas: pusimos un cartel -¿un cartel en un edificio?, quiero decir, eso era la América vulgar, poco elegante, comercial...*

RS: *¡Y la antena!*

RV: *¡Y pusimos una antena! Y también una línea de imposta blanca arriba, ornamental... Recuerdo que cuando pusimos esa línea blanca me dije: ¡Dios mío! ¿Estaré en decadencia? ¿Soy un degenerado? Y ahora uno mira alrededor*

³⁴ Se refiere a la iglesia anglo-papalista de las colonias de Nueva Inglaterra y a los textos de Spencer Jones y Lewis T. Wattson, de alrededor de comienzos del siglo XX.

y ve líneas blancas decorativas por todos lados en esos edificios modernos. Y además, puse ventanas en el edificio. ¡Una ventana! Nunca podrías poner una ventana en un edificio moderno (pondrías un muro ciego y luego un muro de vidrio, pero nunca una ventana). Lo hice en la casa de mi madre. E hice todas esas cosas que estaban “mal” pero que me encantaban, creando esa “dualidad” desde el centro... Y el cliente fue estupendo, eran cuáqueros. Mis padres lo eran. Mi madre fue, quizás, la primera cuáquera ítalo-americana de la historia. Era socialista en aquella época, de las abanderadas. Le gustaba Bernard Shaw y todo eso. En el fondo, nuestro pasado es el comienzo de muchas cosas, como también ese arco de arriba: ¿un arco en un edificio? Después de Palladio, nadie se sintió atraído por ellos en la arquitectura moderna. Fue divertido hacer todas aquellas cosas “malas”. Desafortunadamente, quitaron la antena. Era ornamental y la concebí como un símbolo: todo el mundo mira la televisión a través de una antena. Pero no era una antena de verdad.

PL: Su mentor, Donald Drew Egbert dijo que estudió Historia para buscar la verdad; en cambio, dijo que cuando usted estuvo en Princeton, tanto los estudiantes como los profesores iban “más allá”. ¿Qué quiso decir con ese “más allá”? Tengo aquí una cita que dice: «Era un verdadero estudiante, no una especie de seminarista recibiendo la palabra que debía ser extendida universalmente. En el Princeton de mi época, nosotros, los estudiantes de arquitectura, estábamos animados a ir más allá»³⁵.

³⁵ Robert Venturi. Discurso de aceptación del Premio Pritzker. Citado en: Schwartz, Frederic. *Mother's House. The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. 1992. Rizzoli. Nueva York. Pág. 18.

RV: Sí, es interesante. Creo que en Harvard y ese tipo de lugares donde se aprendía “arquitectura moderna”, uno debía practicar este código [juntando las palmas de sus manos en actitud de oración] todo el día; pero en Princeton todavía estudiábamos Historia de la Arquitectura, y no porque hiciésemos las cosas como en la École des Beaux Arts, pues seguíamos proyectando como los arquitectos modernos. Pero -y esto me encanta- usábamos la Historia para aprender de ella, y así es como, con el libro, volvió. Y eso fue algo inusual... Princeton era muy inusual en aquellos años. No desecharon la Historia, pero al mismo tiempo tampoco era como la Universidad de Pensilvania de entonces, con Paul Cret y su influjo beauxartiano.

En el fondo, me divertía mucho haciendo esas cosas y siendo “perverso”. Probablemente, porque tenía el bagaje de mi madre, como cuando quise conocer a Norman Thomas, candidato del Partido Socialista a la Presidencia. Lo conocí en Filadelfia [...]. En el fondo, tuve muy buena herencia. Lo mencionábamos antes. Y nunca fui a la escuela pública. Me llevaban a reuniones en casa de amigos los domingos, las llamadas “reuniones del primer día”. Después, fui a la Academia Episcopal, de viernes a fines de semana - aunque iba a la capilla episcopal todas las mañanas-. Todo esto me dejó una especie de herencia cultural un tanto rara y mezclada que derivó en esta arquitectura rara, en esta vida rara, en esa esposa rara... [risas].

PL: Precisamente iba a preguntarle por Denise: ¿qué relación tenían? ¿Qué les unía a los dos y qué les hacía diferentes del resto de la Facultad?

RV: Es curioso cómo han cambiado los tiempos. En la primera reunión docente a la que acudí cuando me convertí en profesor -era muy joven-, me encontré con una tal Denise, muy luchadora; el tema que se discutía fue si se debería

demoler o no el que ahora se conoce como el “gran edificio”, es decir, la Biblioteca de Bellas Artes. Denise, muy valientemente, dijo que no deberíamos hacerlo, etc. Cuando terminamos, me acerqué a ella, le dije “hola” y me presenté: “Me llamo Robert Venturi, y tengo que decirte que estoy totalmente de acuerdo con las cosas que has dicho”, a lo que ella respondió: “¿Y por qué no has dicho nada?” [risas]. Y ese fue el principio de nuestra amistad.

Además, ella tenía un buen amigo llamado Charles Seeger, famoso por ser el primer musicólogo que estudió la importancia de la música folk americana³⁶. El otro día, me pareció divertido ver que en la televisión había un programa en el que su hijo, Pete Seeger -famoso cantante de folk, ya mayor- salía cantando y tocando con su guitarra. Hace tiempo, fuimos a un concierto en un museo de California cuando nuestro hijo tenía unos tres años, y al terminar el concierto Jimmy dijo: “¿Podría usted tocar la canción *I’ve been working in the railroad?*” Y dijo: “¡Sí!”... ¡Oh! Perdonadme por todos estos recuerdos e historias...

PL: También trabajó con Eero Saarinen entre 1959 y 1963, donde también conoció a Kevin Roche. ¿Qué aprendió allí de sí mismo?

RV: Bueno, fui a trabajar allí influido por un amigo, y pasadas tres semanas me dijo: “Esto no es para mí; este no es mi tipo de arquitectura”. Yo era de los de Louis Kahn... Este chico me dijo que, aun así, tenía mucha suerte y que me quedase. Le dije que me quedaría y allí estuve trabajando durante un año y medio o dos, donde aprendí mucho... y trabajé mucho, sobre todo en la sede de la General Motors. Allí fue donde conocí a Kevin Roche, algo mayor que yo y

³⁶ Según Bruno Nettl, autor de *The Study of Ethnomusicology*, «Seeger jugó un papel único y central al ligar la musicología con otras disciplinas y dominios de la cultura», tal y como a parece en la trasera del libro: Yung, Bell; y Rees, Helen (editores). *Understanding Charles Seeger, Pioneer in American Musicology*. 1999. Chicago. University of Illinois Press / Urbana and Chicago.

Figura 15: Robert Venturi. Axonométrica de estudio del emplazamiento del Milwaukee War Memorial, obra de Eero Saarinen (1952).

más de Mies van der Rohe. A fin de cuentas, trabajando en un entorno que no es exactamente el tuyo, aprendes mucho sobre ti mismo y de una forma divertida; así, aprendí que yo no era ni esto ni aquello. Me di cuenta de que yo era manierista, que no era miesiano, aunque, al tiempo, me encantaba Aalto.

PL: *¿Y con Louis Kahn? Obviamente, le concedió el primer premio para ir a la Academia Americana de Roma, estuvo en el jurado de la lectura de tesis doctoral en Princeton y, además, trabajó con él unos nueve meses en su estudio. ¿Cómo fue su relación con él?*

RV: *Fue una buena relación. Le conocí cuando estuve trabajando durante un año - creo que fue en 1947 o 1948- para Robert Montgomery Brown. Louis Kahn tenía su estudio justo en la planta de encima. A todo el mundo Kahn le pareció indiferente, excepto a mí. Me dije que tenía que conocerle. Traté de acercarme a él varias veces en Princeton, pero nunca me hizo caso.*

Posteriormente, trabajé en su estudio varios meses. Y la relación fue buena, aunque luego se hizo delicada... Él usaba las ideas de otros, incluidas las mías, pero sin aceptarlo. Al final, creo que no se portó bien. Y eso que me encargué de llevar a su primer hijo ilegítimo de Roma a Florencia para que lo bautizaran cuando yo estuve allí en 1954 [...].

PL: *Tanto Kahn como Saarinen eran hombres profundos y tenían ideas abstractas y un mundo espiritual que incorporaban a sus proyectos. ¿Le interesaron algunas de esas ideas?*

RV: *Bueno... como ya he dicho, me hice más bien... A fin de cuentas, no llegué a conectar tanto con él. Cuando estaba en Yale, me sentía feliz, comenzaban muchas cosas y, de hecho, [Kahn] me apreció por lo que había escrito -aunque*

Figura 16: Venturi & Rauch (con W. G. Clark, Steven Izenour y Denise Scott Brown). Propuesta para la Facultad de Matemáticas de Yale (1969). Primer premio.

me dijo que el libro parecía un poco viejo, como una colección de automóviles-[risas]...En cualquier caso, en Yale proyectamos el edificio de Matemáticas [señalando una imagen del edificio que está en la pared]. Ojalá lo construyamos algún día. Y de hecho, hicimos buenos contactos en New Haven, aunque nunca me llevé bien con el que hizo el edificio de la Escuela de Arquitectura... Paul Rudolph. [...].

RR: *Me temo que ya están aquí mis alumnos. [...] Muchas gracias.*

1.3.- Epitexto público: estado de la cuestión

De los casi 400 libros y cerca de 7000 arquitectos recogidos en el estudio de Juan Pablo Bonta, *American Architects and Texts: a Computer-Aided Analysis of the Literature* (1996)³⁷, que maneja textos entre los años 1815 y 1996, los datos de Robert Venturi son esclarecedores:

- 1.- En el ranking de los 100 arquitectos más famosos y citados de todos los tiempos, Venturi ocupa el lugar nº 31, siendo citado en 135 de los 400 textos analizados³⁸.
- 2.- Esta marca es ajustada y mejorada, pasando a ocupar el nº 19 en referencia al porcentaje de textos en los que se le cita de manera ‘pertinente’ (el 82% de ellos). En esta tabla, Venturi es precedido por figuras como Eero Saarinen que ocupa el puesto nº 5; Mies van der Rohe, el nº 9; Philip Johnson el nº 11; o Paul Rudolph, el nº 13. Por detrás, en cambio, quedan: Louis I. Kahn en el nº 33, Robert A. M. Stern en el nº 36, Peter D. Eisenman en el nº 60, Pietro Belluschi en el nº 68 o Alvar Aalto en el nº 71³⁹.
- 3.- Más adelante, Venturi aparece como un autor con una clara importancia, presencia o influencia internacional cuando se habla de su papel jugado dentro de los Estados Unidos de cara al exterior del país, detentando el puesto nº 18, por delante de Frank Lloyd Wright, Louis Sullivan, Philip Johnson o Richard Meier. En este sentido, las figuras más importantes siguen siendo Alvar Aalto, Le Corbusier, Bruce Alonzo Goff, Gordon Bunschaft, Peter D. Eisenman, Louis Isadore Kahn, Erich Mendelsohn, Paul Rudolph, Mies van der Rohe, Eero Saarinen, Walter Gropius o Frank Gehry, entre otros⁴⁰.

³⁷ Bonta, Juan Pablo. *American Architects and Texts: a Computer-Aided Analysis of the Literature*. 1996. Cambridge (Massachusetts) y Londres (Inglaterra). The MIT Press.

³⁸ *Ibíd.* Pág. 30.

³⁹ *Ibíd.* Págs. 99-100.

⁴⁰ *Ibíd.* Pág. 295.

Figura 17: Juan Pablo Bonta. *American Architects and Texts* (1996).

- 4.- Además, tratando de calcular las probabilidades de que un autor sea citado en un estudio que se haga sobre su entorno o período temporal, espacial, temático, etc., los resultados de Bonta sitúan a Venturi en el primer puesto de la lista, seguido por Stern, Johnson y Eero Saarinen, por ejemplo⁴¹.
- 5.- Finalmente, de entre los arquitectos más citados al principio o al final de un período estudiado por un autor (es decir, entendiendo que dicho arquitecto citado está implicado en el comienzo o cierre del período estudiado), Venturi aparece siempre en el grupo de arquitectos que cierran una etapa (jamás en el de los iniciadores), ocupando en esa clasificación el cuarto puesto de los más citados, sólo superado por Paul Rudolph, Eero Saarinen, Kevin Roche & John Dinkeloo, y Richard Meier (curioso, también, que preceda a autores como Philip Johnson, Robert A. M. Stern o Peter D. Eisenman, por citar sólo a tres). Dentro de los capítulos en los que se le nombra, se le cita 11 veces en los primeros párrafos, y 38 en los finales de dichos textos⁴².

De aquí se podrían desprender, como el propio Bonta sugiere⁴³, varias conclusiones:

- 1.- El hecho de que se trata de un autor (Venturi como arquitecto escritor) que hace sus primeras apariciones en la literatura arquitectónica como punto final en las crónicas de las distintas corrientes de la década de 1960, como le pasa a Eero Saarinen en la de 1940, o a Paul Rudolph, Minoru Yamasaki e Ieoh Ming Pei en la de 1950.
- 2.- No obstante, como otros muchos de estos autores, luego es sustituido en sus posiciones, aunque sigue apareciendo en los libros estudiados, pero ya no al final de las narrativas, sino empezando a ocupar puestos iniciales con papel de iniciador (o 'pionero').

⁴¹ *Ibíd.* Pág. 353.

⁴² *Ibíd.* Págs. 84-85.

⁴³ *Ibíd.* Pág. 86.

3.- Algunos años más tarde de sus primeras apariciones en escena (sobre todo a partir de los años 1980), como con el caso de otros liderazgos e influencias excepcionales en desarrollos arquitectónicos posteriores, Venturi ha pasado ya a ser un punto de partida para nuevas historias, corrientes, estilos y demás.

Con independencia de los datos de Bonta, es claro que Venturi es uno de los personajes clave en el desarrollo de la arquitectura reciente (de la segunda mitad del siglo xx), cuya posición varía en función del entendimiento que de ésta van dando los distintos críticos, historiadores o arquitectos. Tratándose de una figura que irrumpió en la escena norteamericana con mucha fuerza, como se verá a continuación, y también a escala internacional, parece pertinente estudiar sus primeros años, su bagaje, sus fuentes, sus maestros y, también, sus intereses e intenciones, aquellos que suscitaron tanta atención -al menos mediática-, pues aún hoy siguen sin haberse examinado a fondo.

Asimismo, es importante estudiar cómo, cuándo, por qué y en qué términos fue recibido el discurso de Venturi, determinando el estado de la cuestión que se quiere investigar. En numerosas -y bastante documentadas- opiniones, Venturi sigue siendo -o, incluso, se podría decir que ha empezado tarde a ser- uno de los soportes, apoyos o referencias básicas de muchos de los aspectos de la concepción del pensamiento de la arquitectura actual. Es una especie de influencia o de consideración a medio plazo, no inmediata, con unas ciertas diferencias entre lo que fue la influencia casi indiscutible y explosiva de Venturi en sus primeros años de actuación, y lo que puede ser la herencia decantada y analizada en gran parte de esta arquitectura reciente.

Figura 18: Le Corbusier. *Hacia una arquitectura* (1923).

1.3.1.- Acogida a corto plazo: el papel de las reseñas

De las primeras referencias que se hacen al texto, algunas resultan especialmente sugerentes; por ejemplo, en el prólogo de la primera edición de 1966, Arthur Drexler lo describía como un “estudio notable, singular” en oposición a lo que “muchos consideraban el Sistema”⁴⁴; y, como ya se ha dicho en varias ocasiones, en la introducción que firmó Vincent Scully, éste lo consideraba como “el libro más importante de arquitectura desde ‘Vers une architecture’ de Le Corbusier, de 1923”⁴⁵, centrándose en la idea de que el pensamiento de Venturi es humanista, con una doble vertiente: por un lado, porque se trata de un

«[...] arquitecto italiano de la gran tradición, cuyo contacto con la misma le viene de sus clases de Historia del Arte de Princeton y de su beca en la Academia Americana de Roma»⁴⁶.

Por el otro lado,

«[...] es uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento va en paralelo al de los pintores Pop, y, probablemente, el primer arquitecto en percibir la utilidad y el significado de sus formas»⁴⁷.

Peter Blake fue uno de los primeros autores norteamericanos en reseñar la publicación del libro, en junio de 1967⁴⁸. Venturi había dedicado unas páginas de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* a refutar ciertos argumentos y ciertas ideas de Blake, que a Venturi le

⁴⁴ Drexler, Arthur. “Foreword”. En: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 9.

⁴⁵ Scully, Vincent. “Introduction”. En: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 11.

⁴⁶ *Ibíd.* Pág. 14.

⁴⁷ *Ibíd.* Loc. cit.

⁴⁸ El libro se publicó en 1966, pero no fue hasta la primavera de 1967 cuando se distribuyó a las librerías.

Figura 19: Peter Blake (1920-2006).

Figura 20: Peter Blake. *God's Own Junkyard* (1964).

parecieron aspectos un tanto forzados sobre todo a partir de las comparaciones de las imágenes que hace entre una calle convencional americana y el campus de la Universidad de Virginia, apelando al orden de este último, tan carente en la primera. Quizás por aquello de las alusiones directas, Blake fue de los primeros en abrir las críticas al libro. Si bien comenzaba apreciando enormemente el trabajo de Venturi por su “*modestia, atención e inteligencia*”⁴⁹, rápidamente advertía de lo mal aconsejado que había debido estar al incluir un compendio de sus obras y proyectos, muchos de los cuales espera que lo sigan siendo y que no lleguen a construirse (se supone que por su nula calidad, a ojos de Blake). Centrándose, por tanto, en la primera parte del libro, defendía su uso de la historia (no así el ínfimo tamaño de sus ilustraciones completamente imposibles de ver, motivo con el que con cierta ironía coincidía con Scully al decir que “*Éste no es un libro fácil. Requiere... mucha atención visual. ¡Y cuánta!*”⁵⁰).

Aunque Blake se retractó de varias de las opiniones vertidas en su libro *God's Own Junkyard*⁵¹, e incluso se puso de acuerdo con Venturi en sus críticas (“*Dejando de lado la falta de pertinencia de la comparación, ¿acaso no está casi perfecta la calle mayor? [...] Las yuxtaposiciones de elementos de mala reputación que parecen caóticos expresan un tipo intrigante de vitalidad y validez, y también logran una aproximación inesperada a la unidad*”⁵²), Blake apuntaba que las ideas de éste no eran originales; haciendo referencia al catálogo de la exposición del MoMA de 1938, *Bauhaus 1919-1938*⁵³, señalaba que allí ya había

⁴⁹ Blake, Peter. “Review of Complexity and Contradiction in Architecture”. En: AA. VV. *Architectural Forum*. Vol. 126. No. 5. Junio de 1967. Nueva York. Págs. 56, 57 y 98. Pág. 56.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ Blake, Peter. *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*. 1964. Nueva York, Chicago y San Francisco. Holt, Rinehart and Winston.

⁵² Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. *Op. cit.* Pág. 102.

⁵³ Bayer, Herbert, Gropius Walter and Ise. *Bauhaus 1919-1938*. 1938. Nueva York. The Museum of Modern Art.

Figura 21: Jane Jacobs. *Muerte y vida de las grandes ciudades americanas* (1961).

muchos proyectos de arquitectura pop “tipo Venturi”, sobre todo los de Herbert Bayer de los veinte⁵⁴. El crítico americano se quejaba de que el joven arquitecto proponía una arquitectura de la “inacción”⁵⁵ como solución a los problemas sociales e incluso formales. Y puso sobre la mesa cómo, en cierto modo, ya en 1961 Jane Jacobs, en *Muerte y vida de las grandes ciudades americanas*, afirmaba que el “mito del caos de la densidad urbana” enmascaraba una forma compleja y vital de orden que producía una estabilidad social y económica en los barrios urbanos que debía ser estudiada y preservada por los urbanistas⁵⁶.

También añadía que las relaciones entre la cultura Pop y la arquitectura que presenta Venturi “¡son casi idénticas a las recogidas por Douglas Haskell en septiembre de 1960, en un artículo de seis páginas titulado ‘Jazz in Architecture’, en una revista tan dominante como ‘The Architectural Forum’! Así, el señor Haskell, como editor de la revista, ha publicado un artículo de ocho páginas en el número de agosto de 1965, con una espectacular propuesta de sus alumnos de Harvard para intensificar la cacofonía de Times Square recurriendo a dispositivos Pop incluso más coloridos”⁵⁷.

Finalmente, Blake terminó por afirmar que “Está clarísimo que el señor Venturi está disfrutando un momento maravilloso teniendo a sus maestros de ceremonias bailando a su son”⁵⁸, al tiempo que alertó de que “[p]or tanto, este libro, si pretendía ser serio, no podría ser tomado con demasiada seriedad por su brillante autor”⁵⁹.

⁵⁴ Blake, Peter. “Review of Complexity and Contradiction in Architecture”. *Op. cit.* Pág. 57.

⁵⁵ *Ibid.* Pág. 98.

⁵⁶ Jacobs, Jane. *The Death and Life of the Great American Cities*. 1961. Nueva York. Random House. Pág. 290-312. (Primera edición en español: *Muerte y vida de las grandes ciudades*. 1967. Península ediciones. Barcelona).

⁵⁷ Blake, Peter. “Review of Complexity and Contradiction in Architecture”. *Op. cit.* Pág. 57.

⁵⁸ *Ibid.* Pág. 98.

⁵⁹ *Ibid.*

Figura 22: Alan Colquhoun (1921-2012).

Desde Europa, en cambio, el libro se entendía desde diversos puntos de vista: en ese mismo mes de junio de 1967, aparecía otra reseña, la de Charles Jencks, donde se apreciaba el valor del libro pero también se apuntaban algunas notas críticas con una cierta reticencia: *“Venturi no va a las razones teóricas profundas que definen su postura en general. De este modo, sus argumentos, una vez oídos, no tienden a parecer más que sus gustos personales”*⁶⁰.

Un mes más tarde, John F. Pile en la revista *Interiors* destacaba: *“En tanto que la arquitectura es un arte (diferenciado de la tecnología constructiva), ésta tiene que ver con la expresión, expresión de su realidad física en la estructura y la función, y de su tiempo y lugar mediante sus efectos en las actitudes del arquitecto”*⁶¹. Opiniones muy divergentes, como se ve.

Por su parte, Alan Colquhoun en agosto de ese mismo año ofrecía una aproximación al libro de Venturi desde su perspectiva socialista, no quedando demasiado contento con lo escrito, sobre todo por *“la absoluta falta de un esquema teórico general”*⁶², y por la lectura selectiva del pasado: *“Llegados a este punto, uno se da cuenta del intento de introducir en el mundo del ‘arte’ los aspectos más degenerados de lo vernáculo de Norteamérica, así como uno percibe cómo las categorías del arte Pop se han llevado a la arquitectura para reforzar procedimientos de una validez histórica precaria”*⁶³. Colquhoun fue crítico también con su Casa Vanna Venturi, de la que dijo ser como un *“viejo juego, en la que la semántica de los elementos semicirculares, como las molduras de la entrada y las ventanas semicirculares, habían sido compuestas con una gramática arbitraria”*⁶⁴.

⁶⁰ En: Jencks, Charles. “Meaning in Architecture”. En: AA. VV. *Arena. The Architectural Association Journal*. Vol. 83, No. 91. Junio de 1967. Londres. The Architectural Association. Págs. 4-5.

⁶¹ Pile, John F. “Reviewing ‘Complexity and Contradiction in Architecture’ (Museum of Modern Art, 1967)”. En: AA. VV. *Interiors*. Julio de 1967. Pág. 24.

⁶² Colquhoun, Alan. “Robert Venturi”. En: AA. VV. *Architectural Design*, No. xxxvii. Agosto de 1967. Londres. Pág. 362.

⁶³ *Ibíd.*

⁶⁴ *Ibíd.*

Figura 23: Domus nº 463 (1968).

Sin embargo, no todos los europeos quedaron tan insatisfechos con el libro; Joseph Rykwert en su reseña del relato de Venturi, de agosto de 1967, dijo encontrar el libro “*irónico, encantador y realmente humilde*”, aunque quizás “*demasiado correcto*”⁶⁵. Su erudición le parecía reseñable, comparándolo con el Dr. Pangloss⁶⁶ de Voltaire. Como Blake, destacaba el papel publicitario o garante de sus maestros, sobre todo Scully, y el minúsculo tamaño de las ilustraciones. Y aunque rechazó su “*eclecticismo despreocupado y el sistema atrofiado que tiene detrás*” (el viejo Beaux Arts), no reconociendo su deuda con autores como Guadet, Charles Blanc o el mismo Durand (“*con su noción de que todo ornamento es una convención cultural, mientras que la estructura es racional, funcional, divisible en unidades concretas*”⁶⁷), admitía: “*Estoy de parte de Venturi. Los funcionalistas también nos han engañado; los edificios son polivalentes: polivalencia de volumen y fachada en términos de denotación, y, por lo tanto, de connotación es de lo que tenemos que aprender a hablar*”⁶⁸.

De nuevo en los Estados Unidos, en el *New York Times* del 10 de septiembre de 1967 Colin Rowe también se ocupó del libro de Venturi -artículo en el que al mismo tiempo reseñó igualmente el libro de *El nuevo brutalismo*⁶⁹ de Reyner Banham-. Rowe apreció ideas similares en ambos libros y presupuso que la idea de la arquitectura moderna temprana, entendida como agente de los cambios sociales, había seguido su curso: “*Ahora hay arquitectura moderna en abundancia, aunque la esperada utopía apenas se ha producido. Tampoco está nada claro que la humanidad haya llegado muy lejos en su camino a la*

⁶⁵ Rykwert, Joseph. “Complexity and Contradiction in Architecture”. En: AA. VV. *Domus*, No. 453. Agosto de 1967. Pág. 23.

⁶⁶ Personaje de la novela *Cándido*, de Voltaire, encarnado como el tutor del protagonista (Cándido) caracterizado por su sabiduría erudita. Su nombre surge del prefijo griego *pan-* (totalidad, todo, en todas partes) y el sufijo griego *-gloss* (lenguas). Su antagonista sería Cacambo, reflejo de la cultura popular.

⁶⁷ Rykwert, Joseph. “Complexity and Contradiction in Architecture”. Op. cit. Pág. 23.

⁶⁸ *Ibíd.*

⁶⁹ Banham, Reyner. *The New Brutalism: Ethic or Aesthetic?* 1966. Londres. The Architectural Press.

Figura 24: "Architectural History and the Student Architect. A Symposium". (1967).

redención, y por lo tanto, parece que ha experimentado una disminución de optimismo"⁷⁰. Explicando que a Venturi, como a otros arquitectos -y varios críticos literarios-, le interesó el uso de la paradoja, la redundancia y la ambigüedad, entendió que rehusase de la simplicidad incómoda con la que asocia el Estilo Internacional y su influencia continuada. De ahí que a través de un catálogo de motivos manieristas, Venturi explicase en detalle aquellos fenómenos visuales que le emocionaban e inspiraban. En todo caso, Rowe señaló que "el mérito de 'Complejidad y contradicción' reside en que su autor ha expuesto públicamente sus predisposiciones personales -aunque no son del todo suyas-, lo que, en términos del credo ortodoxo de la arquitectura moderna, hubiese sido desestimado por desviacionista"⁷¹.

De manera casi simultánea se celebró un importante simposio en la Society of Architectural Historians de Nueva York, bajo el título *Architectural History and the Student Architect*, del que Marcus Whiffen, como editor, publicó unas actas⁷² en el mes de octubre de 1967. Su ponencia giró en torno a uno de los conceptos "novedosos" que introdujo -o, al menos, citó- el libro de Venturi: la complejidad. Con citas que van desde Viollet-le-Duc hasta Banham, Whiffen anunciaba que "la labor del arquitecto ha entrado en un estado de complejidad sin igual"⁷³.

No obstante, dichas actas se publicaron acompañadas de un epílogo del mismo Whiffen, donde reseñó el *Complejidad y contradicción*. El libro se presentó como la mejor oferta editorial del momento, indicada para estudiantes que quisieran ponerse al día del nuevo estado de la teoría arquitectónica. A pesar de lo novedoso que pudiera tener el texto, Whiffen

⁷⁰ Rowe, Colin. "Waiting for Utopia". En: *The New York Times*, 10 de septiembre de 1967. Págs. 18, 20 y 22. Pág. 20. (Reimpreso en: Rowe, Colin y Caragonne, Alexander (editor). *As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays*. Tres volúmenes. 1995. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press.

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Whiffen, Marcus (editor). "Architectural History and the Student Architect: A Symposium". *Op. cit.*

⁷³ *Ibid.* Pág. 197.

señalaba que *“no es el primer arquitecto influyente del último medio siglo en exponer su teoría de la arquitectura en referencia a edificios del pasado”*⁷⁴ (de ahí que quizás Scully lo comparase con *Vers une architecture* de Le Corbusier). Además de indicar la influencia de la Nueva Historia de la Arquitectura, Whiffen recomendaba el libro para poder *“valorar con atención la actual relación entre historia y teoría, debido a que este asunto también implica a los artistas creativos, que en realidad necesitan un soporte histórico para sus ideas. El libro de Robert Venturi profesa presentar una filosofía demostrada por precedentes históricos. Pero, de hecho, esta filosofía parece apoyarse únicamente en formas del pasado, más que en ideas históricas; de aquí que parezca cuestionable si el tipo de validez que reclama para esas formas está realmente justificado”*⁷⁵. Temía que Venturi usase la historia sólo para ilustrar, en vez de para justificar su elección, como si de una “cortina de humo” se tratase. En su opinión, su argumento no necesitaba el soporte histórico, o por lo menos no tantos ejemplos del pasado con los que apalea al lector -si bien eran apropiados para el crítico y el historiador-. En cualquier caso, continuaba, su inspiración no provenía de la historia de artefactos obsoletos, sino de los propios artefactos, lo que hace que *“la teoría de Robert Venturi parezca (e, incuestionablemente, sea) extraordinariamente pertinente y válida”*⁷⁶.

Ya a comienzos de 1968, John Lobell destacó que *“mientras que a primera vista, una teoría que habla de la complejidad, la contradicción y la perversidad en arquitectura podría parecer arbitraria y caprichosa, una lectura seria del libro revelará una aproximación al arte y a la arquitectura más válida que cualquiera de las sugeridas por los críticos de Venturi”*⁷⁷. En este sentido, Lobell partía del hecho de que ya no era posible seguir creyendo en nuestra particular percepción de la realidad como absoluta, universal e inmutable, pues, en verdad, era algo

⁷⁴ *Ibíd.* Pág. 198.

⁷⁵ *Ibíd.*

⁷⁶ *Ibíd.*

⁷⁷ Lobell, John. “‘Both-And’: A New Architectural Concept”. En: AA.VV. *Arts Magazine*. Febrero de 1968. Págs.12-13. Pág.12.

Figura 25: Christian Norberg-Schulz. "Less or more?" En: *Architectural Review* (1968).

subjetivo. Por ello, cuando nos enfrentamos a determinados campos o experiencias visuales, advertimos una cierta 'discontinuidad' al ver que nuestras expectativas no se cumplen tal y como preveíamos. El libro de Venturi sería entendido, así, como una "aproximación para comprender estas discontinuidades en arquitectura. Su clasificación incluye la contradicción yuxtapuesta, la ambigüedad, 'tanto lo uno y como lo otro' y la inflexión"⁷⁸.

Christian Norberg-Schulz, que estaba trabajando unos años antes en su propio modelo presentado en *Intenciones en arquitectura*⁷⁹, en abril de 1968 vio muy positivamente el libro de Venturi -como era de esperar dados sus intereses cercanos-. En el mismo sentido que John Summerson⁸⁰, Norberg-Schulz culpaba a los arquitectos de centrarse en "la sociología y la psicología, la economía y la ecología, las matemáticas y la teoría de la comunicación"⁸¹ al hablar de la arquitectura. De ahí que sentenciase: "¡Al fin un arquitecto que tiene el valor de escribir sobre la arquitectura!"⁸². Señalaba que de poco nos sirve el convertirnos en amateurs de otros campos donde hay gente mucho más cualificada. Entendía que un arquitecto trabaja con formas arquitectónicas y que su trabajo es el de dar forma al entorno del hombre, especializándose en el conocimiento y la destreza de esas formas necesarias. Por ello agradecía el que Venturi escribiese: "El poder siempre menguante del arquitecto y su creciente impotencia en modelar el entorno en su conjunto pueden, quizás, invertirse si, irónicamente, reduce sus preocupaciones y se concentra en su propio trabajo"⁸³.

⁷⁸ *Ibíd.* Pág. 13.

⁷⁹ Norberg-Schulz, Christian. *Intentions in Architecture*. Op. cit.

⁸⁰ Summerson, John. "The Mischievous Analogy". Conferencia presentada en la Architectural Association de Londres en 1941. Publicada después en: Summerson, John. *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*. 1949. Londres. Cresset Press. Págs. 195-218. Herbert Muschamp también halla en este ensayo de Summerson un antecedente de la crítica de la arquitectura moderna a manos de la postmoderna: Muschamp, Herbert. "Architecture View: A Sorter-Out of Ideas That Clog the Imagination". En: *The New York Times*. 6 de diciembre de 1992.

⁸¹ Norberg-Schulz, Christian. "Less or More?". En: AA. VV. *Architectural Review*, Vol. 143. Abril de 1968. Londres. Pág. 258.

⁸² *Ibíd.*

⁸³ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Op. cit. Pág. 20.

Figura 26: Christian Norberg-Schulz (1926-2000).

Norberg-Schulz también apreció los distintos “niveles de significado” del libro, como si fuese un estudio o investigación que “debía de ser desarrollada lo antes posible”⁸⁴ dentro de la tradición formalista histórica del arte: “Sus descripciones formales siguen, principalmente, el camino indicado por los historiadores del arte tales como Wölfflin, Frankl, Brinckmann, Wittkower y Sedlmayr”⁸⁵. Finalmente, y dado que titulaba el artículo “¿Menos o más?” (“Less or More?”), seguramente aludiendo -como Venturi- a la famosa máxima (presuntamente) miesiana del *menos es más*, remataba su texto reclamando que “necesitamos más arquitectura, no menos” (“more Architecture, not less”⁸⁶).

Con independencia de las valoraciones personales que cada uno de los autores citados emitieron sobre la obra de Venturi, lo que sí podemos dar por cierto es el hecho de que la publicación de su libro tuvo un impacto inmediato, al menos por la atención que se le prestó. Aunque sólo se han analizado las reseñas más tempranas y significativas, la lista completa⁸⁷ es un tanto mayor:

1967 Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
Journal of the American Institute of Architects. Junio de 1967. Pág. 94.

Blake, Peter.
Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
Architectural Forum. Junio de 1967. Págs. 56-57, 98.

Discussion (crítica sobre *Complejidad y contradicción en la arquitectura*).
Architectural Forum. Julio de 1967, Pág. 16.

⁸⁴ *Ibíd.*

⁸⁵ *Ibíd.*

⁸⁶ *Ibíd.*

⁸⁷ Documentación bibliográfica facilitada por Robert Venturi en abril de 2011.

Figura 27: Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour. *Learning from Las Vegas* (1972).

Pile, John F.
 Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
Interiors. Julio de 1967. Pág. 24.

Rykwert, Joseph.
 Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
Domus. Agosto de 1967. Pág. 23.

Rowe, Colin.
 "Waiting for Utopia". Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
New York Times Book Review. 10 de septiembre de 1967. Págs. 18, 20 y 22.

Whiffen, Marcus.
 Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
Journal of Society of Architectural Historians. Octubre de 1967. Págs. 198-199.

Miller, Naomi.
 Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
Journal of Society of Architectural Historians. Diciembre de 1967, Págs. 318-319.

Ramsgard, Birgitte.
 "Om Komplexitet i Arkitekturen".
 Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
Arkitekten. 1967. Págs. 608-609.

1968 Norberg-Schultz, Christian.
 "Less or More?"
Architectural Review. Abril de 1968, Págs. 257-258.

Igualmente, según van surgiendo las distintas traducciones del libro a otros idiomas, van apareciendo algunas reseñas más, aunque mucho más contadas y asépticas, es decir, con un gran contenido descriptivo y, en general, recogiendo lo ya dicho sin aportes importantes, tanto en datos como en crítica. Por otro lado, la llegada de *Aprendiendo de Las Vegas* (1972)⁸⁸

⁸⁸ Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise y Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 1972. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press. (En español: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 1978. Barcelona. Gustavo Gili).

seis años después eclipsó casi por completo el protagonismo de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, que quedó relegado entonces a un segundo plano. Así, por ejemplo, aparecieron algunas -no muchas- reseñas más que se ocupasen del primer libro, con independencia de que también pudiesen comentar el segundo, del que sucesivamente se irían publicando un número importante de reseñas, incrementado por las segundas ediciones que se hacen de ambas obras en el mismo año de 1977. Así:

- 1971 Pica, Agnoldomenico.
Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (primera traducción al francés).
“De l’Ambiguité en Architecture”.
Domus, nº499, junio de 1971, Pág. 1.
- 1976 Mechelen, L.Van.
Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y de *Aprendiendo de Las Vegas* (primera traducción al francés de este último).
“A propos de Robert Venturi”.
Dossier Aplus 26. Marzo de 1976. Págs. 59-77.
- 1977 Goldberger, Paul.
Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y de *Aprendiendo de Las Vegas* (nuevas ediciones de ambos).
“Design Notebook”.
The New York Times. 22 de septiembre de 1977. Pág. 12.
- Huxtable, Ada Louise.
Referencias a *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.
“The latest Style is “Jeweler’s” Mechanical”.
The New York Times. 25 de diciembre de 1977. Págs. 1, 27.
- 1978 Stern, Douglas L.
Reseña de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (segunda edición).
“Mixed Feelings greet Return Appearance”.
Landscape architecture. Mayo de 1978. Págs. 239-240.

Figura 28: Portadas de la primera y segunda ediciones en español del libro de Venturi, publicadas en 1972 y 1974 respectivamente.

En lo referente a nuestro territorio nacional, el libro se publicó por primera vez en español en 1972, a cargo de Ignasi (de) Solà-Morales en la editorial Gustavo Gili de Barcelona. Tal y como explicó Solà-Morales⁸⁹, el libro era conocido en los círculos iniciados españoles: de hecho, relató cómo en el último de los *Pequeños Congresos*, celebrado en 1967, había una traducción mecanografiada, de uso doméstico, que había encargado Luís Peña Ganchegui -animado a leer el libro por los miembros del Studio Per-, que corría de mano en mano entre los asistentes. Precisamente, Solà-Morales contactó con Peña Ganchegui -además de con el MoMA- a la hora de publicar la edición española del libro, cosa que no fue difícil. Lo del MoMA resultó bastante más complicado, dada la “desconfianza que en aquel momento suscitaban⁹⁰ las ediciones españolas de los libros de arquitectura”⁹¹.

⁸⁹ Solà-Morales, Ignasi de. “Memorias editoriales. Las traducciones españolas de Venturi y Rossi”. En. AA. VV. *Arquitectura Viva* 18. Mayo-junio de 1991. Madrid. Págs. 8,9. Pág. 8.

⁹⁰ No especifica exactamente a quién.

⁹¹ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 29: Manfredo Tafuri en los años sesenta (1935-1994).

1.3.2.- Acogida a medio y largo plazo: el papel de los críticos e historiadores.

Dejando a un lado la labor de las reseñas editoriales, el libro de Venturi también empezó a tener un eco en otros libros de teoría, crítica o historia de la arquitectura, incluso desde momentos tempranos.

Una de las primeras -y de las más polémicas- referencias o valoraciones que se emitieron es la del italiano Manfredo Tafuri cuando en 1968 publicó su estudio *Teorías e historia de la arquitectura*⁹². En la última parte de su libro, Tafuri recogía una serie de ejemplos que pretendía demostrasen el riesgo de la instrumentalización de los nuevos análisis lingüísticos y una seria discusión sobre el libro de Venturi y el prólogo que de éste había redactado Vincent Scully. Tafuri criticaba el concepto de ‘ambigüedad’ de Venturi simplemente como un “parámetro crítico” multiuso y como una categoría *a priori* con significados genéricos solamente:

«Un ejemplo más reciente todavía de esta clase de equívoco es aquel en el que incurrió un arquitecto que está ahora “de moda”, Robert Venturi, con su ‘Complexity and Contradiction in Architecture’.

La exaltación que hace Venturi de la categoría de la ‘ambigüedad’ puede, en efecto, parecer estimulante a primera vista. Sólo después de haber comprobado qué tensiones, contradicciones y complejidades se convierten, en sus análisis históricos, en parámetros críticos ‘bons à tout faire’, idóneos para explicar ya sea el Blenheim Palace o la iglesia doble de Fuga en Calvi, o aún las obras de Furness, Lutyens, Francesco di Giorgio, Sullivan o Alvar Aalto, se descubre que la

⁹² Tafuri, Manfredo. *Teorie e Storia dell’architettura*. 1968. Bari. Editori Laterza. (Primera traducción al español: *Teorías e historia de la arquitectura*. 1972. Barcelona. Editorial Laia).

Figura 30: Manfredo Tafuri. Teorías e historia de la arquitectura. (1968).

adopción del concepto de ‘ambigüedad’ en la obra de arte, tomado de los textos analíticos de Empson y de Eliot, tiene como fin justificar elecciones personales de proyecciones mucho más equívocas que ambiguas»⁹³.

Tafuri aceptaba que Venturi era capaz de hacer muchas observaciones precisas sobre las estructuras de organismos arquitectónicos complejos, incluyendo el descubrimiento de lo “pluri-significante, el dualismo y la complejidad” de las primeras obras puristas de Le Corbusier. Pero, lo que criticaba es:

«Por un lado, la falta de historificación de la ambigüedad arquitectónica, la cual se convierte en una categoría a priori privada de significados que no sean genéricos; por otro lado, la finalización de su indagación, que llega a justificar elecciones figurativas personales a través del aplastamiento historiográfico y de la confusión entre análisis y métodos de proyección»⁹⁴.

A renglón seguido, Tafuri arremetía contra Scully, no pudiendo explicarse cómo un estudioso tan serio y penetrante había sido capaz de escribir que *Complejidad y contradicción en la arquitectura* era el acontecimiento cultural más notable dentro del debate arquitectónico, después del *Vers une architecture* de Le Corbusier.

«El libro de Venturi es un texto que adopta métodos analíticos “de moda” transformándolos, sin mediación alguna, en métodos “compositivos”. De este modo, los valores de la ‘ambigüedad’ y de la ‘contradicción’ pierden su consistencia histórica y son propuestos nuevamente como “principios” de una poética»⁹⁵.

⁹³ *Ibíd.* Pág. 257 de la edición original italiana.

⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 258.

⁹⁵ *Ibíd.*

Figura 31: Hélène Lipstadt y Harvey Mendelsohn. Artículo en: *Assemblage* 22 (1993).

Poética que, como la de muchas de las vanguardias históricas -Tafuri citaba la de Paul Klee-, también reconocían ya la injerencia de lo inconsciente, lo irracional, la ambigüedad o la tensión no resuelta entre polaridades opuestas en las estructuras de la actividad artística. La diferencia entre Venturi y Klee, por ejemplo, es que el segundo “no parte de categorías a priori (y ni siquiera de categorías definidas históricamente) para diferenciar las dimensiones de su poética”⁹⁶. Para Klee, continuó, “ironía, complejidad, sondeos al límite de lo racional son resultados a los que se llega, no bases de donde partir”⁹⁷.

Quizás no fuese un accidente el que Tafuri concluyese su libro con su reacción menos moderada al “manifiesto moderado” venturiano⁹⁸. Yves-Alain Bois en 1977 se imaginaba a Tafuri pensando, en una meditación hipotética, que su proyecto crítico estaba en riesgo de no hacerse realidad por culpa de este otro análisis, “que es, sin embargo, sencillamente complementario a aquél”, tachándolo de “cobarde”. Bois piensa que Tafuri no sabía “que la rapidez de la reacción de uno se puede leer como un síntoma de sus propios miedos”⁹⁹.

Además, Hélène Lipstadt y Harvey Mendelsohn vieron la lectura de Bois bien acertada, pues hay una omisión por parte de Tafuri, poco característica de él y reveladora: “el uso de Klee en vez de un arquitecto para librarse de Venturi y neutralizar el constructo de Scully respecto a Le Corbusier, es una decisión táctica indirecta sorprendente para el Tafuri peleón y valiente de los capítulos anteriores, donde toma el mando de Zevi y de su propio maestro, Argan.

⁹⁶ *Ibid.* Pág. 259.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ Se ha preferido adoptar la expresión ‘manifiesto moderado’ (que se utilizará de aquí en adelante), quizás más apropiada que la de ‘suave manifiesto’ de las traducciones españolas.

⁹⁹ Bois, Yves-Alain. “On Manfredo Tafuri’s ‘Théories et histoire de l’architecture’”. En: AA. VV. *Oppositions* 11. Invierno de 1977. Nueva York. Págs. 118-123. Pág. 121. Bois opina que esto también es cierto en la relación Tafuri - Louis Kahn. De hecho, es interesante apuntar que Tafuri acusa a “esta arquitectura de convertirse en un metalenguaje”, es decir, las obras de Rudolph, Kahn y la Escuela de Filadelfia, utilizando un mismo ardid para anticipar su crítica: “la mejor manera de neutralizar a un oponente temido es asumir completamente sus técnicas agresivas” (Ver: Tafuri, Manfredo. *Teorie e Storia dell’architettura*. Op. cit. Pág. 169).

Figura 32: Ada Louise Huxtable (1921-2013).

Quizás, especulamos, este titubeo sea un punto donde los filólogos de Tafuri puedan reconocer un inexplicable silencio o un vacío, y nosotros también”¹⁰⁰.

Unos meses más tarde que Tafuri, Ada Louise Huxtable publicaba un artículo titulado *El caso del caos* (1969)¹⁰¹, donde exponía que el “rechazo” o la “exclusión” habían sido el principio básico del Movimiento Moderno. Afirmaba que sus pioneros habían predicado contra el caos del ambiente contemporáneo con el mismo aliento con el que exigieron una nueva arquitectura. En cambio, explicaba, se había vuelto terriblemente claro el hecho de que rechazaron “demasiado” y que había “lecciones de esterilidad” por donde quisiera que sus *reduccionistas* principios habían sido llevados a cabo escrupulosamente. Esa prescripción del orden no había funcionado y, por ello, la búsqueda de ese orden exigía entonces la aceptación de lo incompatible de nuestras complejas existencias, nuevos valores y una nueva visión:

*«Esta es una especulación fascinante y embriagadora, y lo mejor de ella puede encontrarse en un librito titulado ‘Complexity and Contradiction in Architecture’. [...] El señor Venturi es el gurú del caos. Donde el temprano arquitecto moderno miró hacia las simplicidades de lo anónimo y lo primitivo, esta generación lo hace hacia los ejemplos más sofisticados de la historia. [...] El Señor Venturi es inteligente, brillante y desafiante. [...] Está devolviendo a la construcción y a la imagen la riqueza y complejidad que se han perdido con el ritual de purificación de los arquitectos modernos»*¹⁰².

¹⁰⁰ Lipstadt, Hélène & Mendelsohn, Harvey. “Philosophy, History and Autobiography: Manfredo Tafuri and the “Unsurpassed Lesson” of Le Corbusier”. En: AA. VV. *Assemblage*, No. 22. Diciembre de 1993. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press. Págs.58-103. Pág. 77.

¹⁰¹ Huxtable, Ada Louise. “The Case for Chaos”. En: *The New York Times*. 26 de enero de 1969. Nueva York. Reeditado en: Huxtable, Ada Louise. *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*. 2008. Nueva York. Walker Publishing Company. Págs. 239-242.

¹⁰² *Ibíd.*

Parece, por tanto, que con el tiempo fueron cobrando cada vez más vigor aquellas posiciones que como las de Scully, Norberg-Schulz o Huxtable concedían a la obra de Venturi una importancia creciente. Fue también el caso de Charles Jencks cuando escribía en 1973:

«El “manifiesto moderado” de Venturi ha tenido un extraordinario impacto en los círculos arquitectónicos, quizás porque es el único arquitecto en activo que ha escrito sobre una polémica larga y comprensiblemente. En todo caso, sus argumentos a favor de una ‘arquitectura inclusivista’, que puede emplear cualquier tipo de elemento (sea un cartel de Las Vegas, como arcos clásicos), en efecto ha desafiado a los argumentos exclusivistas dominantes de la pureza y la restricción. [...] En cierto sentido, su crítica va dirigida contra la idea de una sensibilidad [anti]historicista que quiere restringir las metáforas [o símbolos] disponibles sólo a aquellas que son actuales o tecnológicamente avanzadas. La idea es la de que en la era de los viajes y el turismo, la era del ‘museo sin muros’, esta restricción ya no es relevante y, más aún, en toda gran ciudad con su pluralidad de sub-culturas esta limitación es demasiado paternalista»¹⁰³.

Con este libro, Jencks trataba de establecer los límites o fronteras entre la arquitectura del Estilo Internacional y la de una posible “alternativa” a la misma. Después de describir las distintas falacias y posibles errores del Movimiento Moderno revisando las figuras de Le Corbusier, Mies van der Rohe y Gropius, Jencks comenzaba el sexto capítulo, titulado “Arquitectura americana reciente: Camp-No Camp”, dejando a un lado el pasado reciente para intentar definir una condición más contemporánea bajo el calificativo de “*camp architecture*”,

¹⁰³ Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. 1973. Oxford, Inglaterra. Oxford University Press/Penguin Books. Pág. 221-222. (En español: *Movimientos modernos en arquitectura*. 1983. Madrid. Hermann Blume).

Figura 33: Charles Jencks. *Movimientos modernos en la arquitectura* (1973).

concepto que quizás se podría traducir como “arquitectura exagerada o amanerada”¹⁰⁴. Con esta definición, Jencks pretendía identificar aquella actitud entendida como “una posición mental hacia toda clase de objetos que fallan bajo una consideración [intelectual] seria. En vez de condenar todos esos fallos, los contempla parcialmente y los disfruta en parte”¹⁰⁵. Esta arquitectura ‘camp’ acepta los productos habituales de la producción en serie como una norma, sin tratar de cambiarla. Para Jencks, es una forma de encontrar la belleza en “lo fantástico que está escondido detrás de lo banal”¹⁰⁶. El interés de esta conceptualización reside aquí en el lugar que Jencks concede a esa arquitectura ‘camp’ dentro del Movimiento Moderno. Explica que esta actitud ‘camp’ puede encontrarse en el trabajo de ciertos arquitectos de postguerra y que proporciona una base común para las distintas formas de arquitectura contemporánea, evitando la -entonces- reciente “confusión de estilos”¹⁰⁷.

En un intento de homogeneizar las distintas aproximaciones contemporáneas, Jencks relacionaba a los distintos arquitectos norteamericanos entre sí en un diagrama que denominó ‘taxonomía numérica’. No daba mayores detalles de los criterios utilizados para establecer las categorías. No obstante, resulta curioso que viese a Venturi como un arquitecto ‘académico’ por la importancia que sus escritos y sus libros tenían ya en el campo de la investigación académica. Por el contrario, Louis I. Kahn parece no haber encajado en esta misma clasificación. Por otro lado, Jencks establecía seis niveles o grupos de arquitectos, a los que también caracterizaba de ‘camp’ o ‘no camp’. Así, por ejemplo, mientras que las obras de Minoru Yamasaki, Eero Saarinen, Philip Johnson o S.O.M. encarnaban la arquitectura ‘camp’ más indiscutible, los arquitectos académicos y “ecologistas” quedaban adscritos al grupo de

¹⁰⁴ En las ediciones en castellano consultadas, se ha mantenido el término ‘camp’ tal cual aparece en inglés.

¹⁰⁵ Jencks, Charles. *Modern Movements in Architecture*. 1973. Op. cit. Pág. 186.

¹⁰⁶ *Ibíd.* Loc.cit.

¹⁰⁷ *Ibíd.* Pág. 187.

Figura 34: Charles Jencks. "Taxonomía numérica". En: *Movimientos modernos en la arquitectura* (1973).

los 'no camp', representados en los nombres de Richard Neutra, Marcel Breuer y Robert Venturi, entre otros. Este intento de unificar las distintas tendencias arquitectónicas bajo una única identidad singular permitía la posibilidad de llegar a entender la narrativa 'camp' como una manera preliminar de referirse a lo posteriormente se denominaría como 'discurso postmoderno'. Este punto de vista quedaba claro cuando el autor cuestionaba el uso de referencias y metáforas en la arquitectura norteamericana de postguerra: *"De hecho, no hay ninguna razón [para su uso] excepto el que toda la arquitectura es metafórica y, por tanto, debe necesariamente parecerse a algo"*¹⁰⁸.

Refiriéndose de manera concreta a *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Jencks afirmaba que *"en cierto sentido, el libro es una inversión del 'Vers une architecture' de Le Corbusier de 1923, excepto por rehuir el hecho de ofrecer cualquier argumento de base tecnológica y conducir el discurso hacia niveles de la historia de la arquitectura y del gusto personal"*¹⁰⁹. Sin embargo, Jencks reconocía también:

«Algunos [arquitectos], como Robert Venturi, han intentado hacer una arquitectura lejos de [someterla a] las fuerzas negativas [de las elecciones formales], contradiciendo o expresándolas de manera irónica, y uno tiene que admitir que esta aproximación crítica es muy superior a las habituales eliminaciones porque reconoce la verdadera naturaleza de esas fuerzas. [...] Es una situación intrincada, compleja y de cambios improbables. Aunque admitiendo estas dificultades, al menos uno puede empezar a ver indicios de una respuesta»¹¹⁰.

¹⁰⁸ *Ibíd.* Pág. 194.

¹⁰⁹ *Ibíd.* Pág. 220.

¹¹⁰ *Ibíd.* Pág. 374.

Figura 35: Renato de Fusco. *Storia dell'architettura contemporanea* (1974).

A diferencia del interés que el libro -y la figura- de Robert Venturi suscitaba en algunos autores, como los mencionados Tafuri o Jencks, no todos los historiadores se ocuparon de estudiarlo con el mismo cuidado, con independencia de si su intención era adherirse a sus postulados o negarlos en su totalidad. Fue el caso de Renato de Fusco, quien apenas hizo mención alguna a *Complejidad y contradicción* en su *Historia de la arquitectura contemporánea* (1974). Tan sólo se refirió a Venturi (y a Rauch) con dos ilustraciones dentro del capítulo titulado “La poética de la gran dimensión”: una de la Guild House (fechada en 1960), y otra del proyecto de una fuente para la ciudad de Filadelfia (de 1964)¹¹¹.

Un año después de la publicación de de Fusco, Bruno Zevi publicaba la quinta edición de su *Historia de la arquitectura moderna*, en la que por primera vez incluyó algunos comentarios acerca del libro de Robert Venturi (pues la cuarta se había publicado en 1961). Si bien es cierto que Zevi dedicaba una mayor atención al arquitecto americano y su texto de 1966 que de Fusco, tampoco es que le brindase una prosa excesiva. Primeramente, le presentaba como discípulo de Kahn, aunque rápidamente destacaba su “*actividad intelectual provocadora e intensa*”. Prácticamente a renglón seguido, resumía el interés de Venturi por teorizar «*sobre todo el Manierismo, augurando una arquitectura “basada en la riqueza y la ambigüedad de la experiencia moderna”*»¹¹². En cierta manera, Zevi explicaba:

«[Venturi] Quiere contaminar el puritanismo racionalista: “Del paisaje cotidiano, vulgar y despreciado, podemos derivar un orden complejo y contradictorio, válido y vital, para una arquitectura entendida como

¹¹¹ Fusco, Renato de. *Storia dell'architettura contemporanea*. 1974. Roma y Bari. Editori Laterza. Págs. 438-439. En castellano: Fusco, Renato de. *Historia de la arquitectura contemporánea*. 1981. Madrid. Editorial Blume.

¹¹² Zevi, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Quinta edición de 1975 (primera de 1950). Turín. Einaudi. Pág. 416. En castellano: Zevi, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. 1980. Barcelona. Editorial Poseidón.

Figura 36: Bruno Zevi. *Storia dell'architettura moderna*. Edición original (1950) y quinta edición (1975).

totalidad urbanística". Le interesa, más que el "deseo de ser" de un edificio, propio de Kahn, el conflicto entre "diversas voluntades", los roces suscitados por su antagonismo, la pluralidad de los requisitos funcionales y simbólicos. [...] Tesis brillantes, no cabe duda, porque están abiertas a un mayor "inclusivismo" de la realidad, a una relación más rica y estriada entre poesía y prosa, mensaje artístico e idioma popular»¹¹³.

Posteriormente, Zevi hacía algunas observaciones acerca de las obras construidas y los proyectos de la oficina de Venturi -y su socio John Rauch-, de los que no ofrecía mayores apreciaciones:

«A esta pirotecnia de impresiones perceptivas no corresponde, sin embargo, una agresividad similar en los proyectos. Hay algún edificio de Venturi y de John Rauch que conserva el ademán de la disonancia, si bien la Guild House para ancianos, de Filadelfia, se somete a los preceptos de la más rancia academia [...]. El pretendido "uso eucarístico de los modelos históricos", más que alimentar y flexibilizar el lenguaje, lo que hace es hibernarlo en el clasicismo. Nada híbrido, perverso, ambiguo, "inclusivo"; el funambulismo de las citas resulta paralizador. Sin embargo, Venturi, que nació en 1925, tiene la capacidad virtual de salvarse de este callejón sin salida; su preparación y, por encima de todo, su curiosidad cultural podrían llevarlo a escapar del 'cul-de-sac' neohistoricista»¹¹⁴.

¹¹³ *Ibíd.* Loc. cit.

¹¹⁴ *Ibíd.* Pág. 417.

Figura 37: Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co. *Architettura contemporanea*. Primera edición (1976).

En 1976, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co publicaban una obra conjunta bajo el título *Arquitectura contemporánea*¹¹⁵. Como no podía ser de otra manera, dentro de ese epígrafe los autores no podían pasar por alto el referirse a Robert Venturi, sus pensamientos y sus obras. No obstante, sus afirmaciones no se distanciaban mucho de las que el propio Tafuri, a modo de precedente, había ofrecido seis años atrás, como se ha visto.

Pasados diez años de la aparición de Venturi y su primer gran texto, Tafuri y Dal Co se resistían a separar la figura de éste de la de su maestro, Louis I. Kahn, sin dar mayores explicaciones. Parece que el motivo de tal unión reside en la importancia de la consideración del concepto de 'tradición' en las obras y pensamientos de ambos arquitectos americanos, aunque no del todo satisfactoria en sus resultados. Por este motivo, sostenían:

«[N]o tiene menos importancia el modo en el que esos dos campeones del americanismo viven y sienten las relaciones con la tradición. Venturi se deja llevar por una ironía sutil que le permite flotar sobre la materia que utiliza, pero él queda prisionero de tal materia. En la Guild House [...] Venturi se confía en lo trivial, en formas previstas; la forma está reducida a una interpretación cáustica de aquella trivialidad. Sus anti-monumentos [...] parecen sonreírse de los mitos y gustos predilectos del 'kitsch' norteamericano; no en vano es Las Vegas una de las fuentes de inspiración de Venturi. [...] En realidad, se trata de una ironía afectuosa que demuestra cómo no existen límites para quienes intentan rebuscar sugerencias nuevas una vez emprendido el camino de la satisfacción de lo trivial»¹¹⁶.

¹¹⁵ Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco. *Architettura contemporanea*. 1976. Milán. Electa Editrice. En castellano: Tafuri, Manfredo; Dal Co, Francesco. *Arquitectura contemporánea*. 1978. Madrid. Editorial Aguilar.

¹¹⁶ *Ibíd.* Pág. 414.

Pero la cosa no quedó ahí. A ojos de los dos críticos e historiadores, ni Kahn ni Venturi podían ofrecer ninguna alternativa estable y sólida a la arquitectura (de entonces), pues, al fin y al cabo, ambos arquitectos quedaban descritos como unos creadores cautivos de la banalización comercial de lo cotidiano:

«Al mito kahniano ha respondido la comprobación de Venturi: la única institución es lo real, y ‘eso es de lo que habla’. Donde Kahn soñaba palingenesis terrenas, Venturi propone cautos abandonos. El nuevo “realismo arquitectónico” del que es paladín presupone una alianza estrecha con la enseñanza del Pop Art, [esto es] dejarse llevar por las sugerencias de América ‘tal como es’, por los objetos ‘tal como hablan’, por las mercancías ‘tal como gobiernan’. En apariencia, es el vuelco completo del rigorismo disponible de Kahn, pero, en realidad, ambos participan de una misma ideología de la auto-reflexión. Si Kahn puede haber producido una escuela de místicos sin religiones que defender, Venturi ha creado una escuela de desencantados sin valores que transgredir. Kahn y Venturi vuelcan la arquitectura sobre sí misma, y en tal operación de vuelco poco cuenta que el material de sus imaginaciones esté constituido por sueños de instituciones inexistentes o por íncubos dominados por hacinamiento de los iconos transeúntes de la mercantilización cósmica»¹¹⁷.

Poco más tenían que decir –si es que algo dijeron en sí aquí– en relación a *Complejidad y contradicción de la arquitectura*, el “afortunado libro de Venturi”¹¹⁸ en palabras de los dos italianos. Y nada más, pues a fin de cuentas, parece que ambos le concedían al libro la importancia estricta de todo ‘best-seller’ –en sentido peyorativo–.

¹¹⁷ *Ibíd.* Loc. cit.

¹¹⁸ *Ibíd.* Pág. 415.

Figura 38: Colin Rowe en 1967 (1920-1999).

Por otro lado, algunos autores matizaron o cambiaron sus opiniones iniciales según avanzaba el proceso por el que el libro se iba haciendo cada vez más sólido. Fue, por ejemplo, el caso de Colin Rowe. Si bien en su reseña¹¹⁹ publicada en el *New York Times* del 10 de septiembre 1967, Rowe se mantenía un tanto al margen de los contenidos de Venturi y alababa, principalmente, la valentía de éste de pregonar sus gustos personales -tan poco ‘ortodoxos’-, en otro artículo publicado en 1976 ya no sería tan parco en críticas u objeciones. En este 1976, cuando Rowe finalmente había reconocido sus intereses manieristas comunes a Venturi, ambos habían alcanzado un protagonismo considerable. “La notoriedad internacional de Venturi parecía confirmar la proclama de Scully de que el primer libro de su colega de Yale era ‘probablemente el texto más importante en arquitectura’ desde ‘Vers une architecture’ de Le Corbusier”¹²⁰.

A mediados de la década de 1970, el trabajo de Rowe en Texas, Cambridge y Cornell, donde permanecía desde 1962, le había valido una buena reputación, sobre todo a nivel académico. Rowe revisó sus primeros ensayos en este mismo año de 1976, debido a que se había convertido en un autor lo suficientemente reconocido como para merecerse una antología de sus escritos. Sus comentarios sobre el impacto de Venturi en la polémica del Manierismo, despectivos no obstante, sugieren que Rowe escudriñó su trayectoria con atención, al igual que revisó otro artículo importante de crítica que tenía entre manos: el de la reseña sobre la propuesta de Venturi y Rauch para la ampliación de la Facultad de Matemáticas de la Universidad de Yale¹²¹. Escrito poco después de que aquéllos ganasen el controvertido concurso en 1970, finalmente se publicó en 1976. Como preludio a la discusión del proyecto, Rowe dedicaba más de la tercera parte del ensayo -cuatro veces más largo que su reseña del *New York Times* de 1967- a revisar *Complejidad y contradicción en la arquitectura*.

¹¹⁹ Rowe, Colin. “Waiting for Utopia”. *Op. cit.*

¹²⁰ Von Moos, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott-Brown: buildings and designs*. 1987. Nueva York. Rizzoli. Pág. 35.

¹²¹ Rowe, Colin. “The Yale Mathematics Building”. *Op. cit.*

Figura 39: Joan Ockman. “Form without Utopia: Contextualizing Colin Rowe” (1998).

Como en su anterior texto, Rowe hacía pocas menciones al Manierismo más allá de las referidas a las ilustraciones de Venturi, “sobre todo de procedencia manierista, barroca y eduardiana”, y a los “ejercicios pseudo-manieristas” de sus proyectos¹²².

En cambio, su perspectiva de Venturi y su primer libro se habían intensificado allá por 1970¹²³. Con un cumplido de doble intención, Rowe describía al autor como la “víctima” de una “campana de engrandecimiento más allá de lo que realmente es: una figura atenta, atractiva y, hasta cierto punto, insuficientemente considerada”. Despreciando la “borrachera” de sus admiradores y las “críticas hiperbólicas” de Scully, Rowe escribía sarcásticamente que “ya se ha preparado un nicho [para Venturi] en el paseo de la fama de la arquitectura”¹²⁴.

La sorna de estos pasajes afirma la reputación -o presencia- en alza de Venturi, aunque Rowe aún le reconoce “un punto de vista íntegro, con talento e interesante” y le felicita por ser un arquitecto que “al menos, tiene algo que decir”¹²⁵ sobre la validez del gusto subjetivo, la libertad de elecciones creativas y que muestra un escepticismo sano tanto por los mitos arquitectónicos de las escuelas de la utopía-apocalíptica como de la del Zeitgeist¹²⁶. Tales posiciones iban en consonancia con el propio Rowe, pues encontraba que “hay varios aspectos de su posición teórica en general que encontrarán fácilmente el consenso”¹²⁷.

¹²² *Ibid.* Págs. 12-13.

¹²³ En esta línea, Joan Ockman apunta que Rowe “subestimó, en cierto sentido, el impacto que el libro de Venturi alcanzaría pronto” en 1967. Véase: Ockman, Joan. “Form Without Utopia”. En: AA. VV. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 57, No. 4. Diciembre de 1998. Nueva York. Págs. 448-454. Pág. 452.

¹²⁴ Rowe, Colin. “The Yale Mathematics Building”. *Op. cit.* Págs. 11-12.

¹²⁵ *Ibid.* Pág. 15.

¹²⁶ Costanzo, Denise. “Text, Lies and Architecture: Colin Rowe, Robert Venturi and Mannerism”. En: AA. VV. *The Journal of Architecture*. Vol. 18, No. 4. Agosto de 2013. Filadelfia. Págs. 455-473. Pág. 461.

¹²⁷ Rowe, Colin. “The Yale Mathematics Building”. *Op. cit.* Pág. 19.

Figura 40: Páginas de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Primera edición (1966).

En todo caso, varios de sus juicios favorables van aderezados con desdén y su tono es un tanto frustrado. Criticaba al propio Venturi por el uso que hacía de la historia para legitimar sus propias obras. Rowe se burlaba de que “casi cualquier arquitecto de los últimos cuatro siglos que haya mostrado una sofisticación moderada” ha sido “reclutado a la fuerza para decorar las primeras ramas del árbol genealógico”¹²⁸ de Venturi. Sobre el entusiasmo de éste por “la dicotomía entre la alta y la baja cultura”, Rowe consideraba que los mundos opuestos entre los “objetos de mala reputación” (‘Honky-tonk objects’) y Caserta han sido absorbidos “pero no siempre digeridos”¹²⁹. Por ello, se quejaba de que Venturi nunca considerase la manera en la que las obras seleccionadas adquiriesen en sus collages arquitectónicos (“insuficientemente inteligentes”) el valor compositivo que de ellas admiraba.

En esencia, lo que Rowe objetaba a Venturi es el hecho de que éste invocase a la arquitectura histórica despojada de la historia de la arquitectura, entendida como una reflexión sobre la causalidad y el significado, así como la forma de la misma¹³⁰. Esto pudo ser relevante para un libro que ayudó a restablecer la legitimidad de la historia de la arquitectura, aunque, como reconocía Rowe, ignoró este ámbito manifestado en el propio proyecto formal explícito de Venturi.

Complejidad y contradicción alterna la exposición de principios compositivos con su ejemplificación en las obras ilustradas en mosaicos de imágenes. Es lo que Norberg-Schulz denominó “gramática compositiva”¹³¹, en relación al énfasis de la reseña de Rowe de 1967 en

¹²⁸ *Ibíd.* Pág. 11.

¹²⁹ *Ibíd.* Pág. 13.

¹³⁰ En este sentido, Denise Costanzo señala que esta objeción de Rowe resulta un tanto contradictoria a la luz de sus textos, pues, precisamente, se hicieron famosos por sus yuxtaposiciones anacrónicas y sus meticulosas disecciones compositivas, frecuentemente entrelazadas con descripciones completamente subjetivas. Véase: Costanzo, Denise. “Text, Lies and Architecture: Colin Rowe, Robert Venturi and Mannerism”. *Op. cit.* Pág. 464.

¹³¹ Norberg-Schulz, Christian. “Less or More?”. *Op. cit.*

Figura 41: Vincent Scully. *American Architecture and Urbanism*. (1969).

sus “estimulantes análisis visuales”¹³². En cambio, ambos señalaron la falta de interés por parte de Venturi en preguntarse el porqué, en favor del qué y del cómo. Este punto ha sido valorado de diversas maneras por varios críticos e historiadores en función de si su famosa aserción “*me gusta la complejidad y la contradicción en la arquitectura*”¹³³ les ha resultado convincente o no como aproximación general. A Rowe parece, desde luego, que no, a la luz de las críticas de los años 1967 y 1970. No obstante, como ha señalado el profesor Stanislaus von Moos, “*la catolicidad de los intereses estéticos de Venturi es, precisamente, lo que ha generado la desconfianza de muchos colegas, incluyendo a Colin Rowe*”¹³⁴.

En vista del interés prestado por tantos medios y autores numerosos, parece que el libro de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* tuvo un extraordinario éxito -al menos publicitario y comercial- después de los primeros años de ser publicado, justo hasta la aparición en 1972 del nuevo texto, *Learning from Las Vegas*¹³⁵, momento en el que el primero quedó eclipsado por el impacto del segundo. Sin embargo, en el año 1977, ambos textos se reeditaron, volviendo a experimentar otro notable empujón editorial y, por tanto, de atención de críticos y público, con mejores resultados, quizás, en cuanto a la lenta y progresiva valoración y comprensión de sus contenidos y trascendencia en términos generales, aunque no siempre fuese de una manera a corto o medio plazo, sobre todo en los primeros momentos. Tanto es así que, en un principio, muy pocos se unieron a Venturi en los valores de la multiplicidad, de lo estimulante en lo diferente, de la existencia de la complejidad y la contradicción en la arquitectura que describió y celebró. Esto ya lo había atestiguado el propio Vincent Scully en 1969:

¹³² Rowe, Colin. “Waiting for Utopia”. *Op. cit.*

¹³³ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Op. cit.* Pág. 22.

¹³⁴ Von Moos, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott-Brown: buildings and designs*. 1987. Nueva York. Rizzoli. Pág. 12.

¹³⁵ Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise y Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 1972. *Op. cit.*

Figura 42: Medalla de Honor del A.I.A. (1978).

“Los principios de compromiso y multiplicidad sugeridos [en Complejidad y contradicción en la arquitectura] nunca han sido populares en América, a pesar del pluralismo de la condición americana. Se debe, sin ninguna duda, a que frente a esa heterogeneidad, los americanos muy habitualmente prefieren soluciones homogeneizadas ‘unificadoras’”¹³⁶.

Además, Scully rechazó el Premio del American Institute of Architects (A.I.A.) de Historia de la Arquitectura en 1976 con el argumento de que el propio instituto se había negado a la incorporación de Robert Venturi como miembro del mismo. No había honor, dijo Scully, en recibir un premio de una organización tan desconsiderada, pues Venturi es “el arquitecto más importante de mi generación”¹³⁷.

Quizás por ello se entienda el que Venturi no hubiese recibido ningún premio¹³⁸ (honorífico, no se refiere a concursos de edificios) hasta 1973 con el Arnold W. Brunner Memorial Prize in Architecture de la Academia Americana de las Artes y las Letras, y 1978, cuando el A.I.A. le concedió la Medalla de Honor por sus investigaciones en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (además de su nombramiento como miembro del Instituto). Su arquitectura no se vería premiada por este mismo organismo hasta 1985 (Medalla de Oro concedida a la oficina de arquitectos VSBA) y 1989 cuando recibió el Premio A.I.A. de los Veinticinco Años (A.I.A. Twenty-five Year Award) por su Casa Vanna Venturi.

¹³⁶ Scully, Vincent. *American Architecture and Urbanism*. 1969. Nueva York. Fred A. Praeger Inc. Pág. 229.

¹³⁷ Dixon, John, "Show Us the Way" editorial. En: AA. VV. *Progressive Architecture*. Junio de 1976. Págs. 6 y 8. Ver también en la misma revista: "Views" Pág. 32, y "News Report: Scully Refuses AIA Honors". Pág. 39.

¹³⁸ Exceptuando una mención honorífica por su Vanna Venturi House, en 1965, de los Premios de Arte y Arquitectura de la Architectural League of New York.

Es por ello por lo que se afirmaba con anterioridad que Venturi “*está empezando tarde*” a ser uno de los pilares básicos del pensamiento arquitectónico actual. Y así lo manifestaba, también, el crítico literario (además de amigo personal de Robert Venturi), Philip J. Finkelpearl, cuando recogió los siguientes datos y comentaba a continuación:

«Robert Venturi, ‘Complexity and Contradiction in Architecture’, 2ª ed., Nueva York; Museum of Modern Art, 1977, 131 págs., ilustr. \$12.95 (pasta dura), \$7.95 (pasta blanda).

Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Steven Izenour, ‘Learning from Las Vegas’, 2ª ed., Cambridge, MA; MIT Press, 1977, 192 págs., 146 ilustr. \$17.95 (pasta dura), \$9.95 (pasta blanda).

Charles W. Moore y Nicholas Pyle, eds., ‘The Yale Mathematics Building Competition’, New Haven; Yale University Press, 1974, 117 págs., ilustr. \$16.50.

“Venturi and Rauch, 1970-1977”, *Architecture and Urbanism*, XLVII, noviembre de 1974, 96 págs., ilustr.

“Venturi and Rauch. 25 Öffentliche Bauten”, *Werk-Archithese*, VII-VIII, julio-agosto de 1977, 67 págs., ilustr.

Progressive Architecture, LVIII, octubre de 1977, 20 págs., ilustr.

“Venturi and Rauch”, *L’Architecture D’Aujourd’hui*, CXLVII, junio de 1978, 79 págs., ilustr.»

«La cantidad de atención prestada a la firma de los arquitectos Venturi y Rauch es asombrosa. En los pocos últimos años, cuatro revistas de otros tantos países les han dedicado ejemplares casi completos a sus trabajos e ideas, han aparecido monografías sobre ellos en Inglaterra y Japón, se han anunciado estudios del tamaño de un libro, y parece imposible coger un artículo de arquitectura contemporánea que no aluda a su trabajo.[...]»¹³⁹.

¹³⁹ Finkelpearl, Philip J., “Contemporary Confrontations”. En: AA. VV. *The Journal of the Society of Architectural Historians*. Volumen 38, nº 2. Mayo de 1979. University of California Press. Págs. 203-205. Pág. 203.

En este sentido, el mismo Kenneth Frampton reconocía, en su *Historia crítica de la arquitectura moderna* de 1980, el valor tan necesario que tenían las ideas de Venturi (y Rowe) manifestadas en los años sesenta:

«El reconocimiento de la pérdida de la identidad cultural –una idea que remite a Loos- aparecido en la estela del proceso de urbanización, retornó con fuerza a mediados de los años sesenta, cuando los arquitectos empezaron a darse cuenta de que los códigos reduccionistas de la arquitectura contemporánea habían llevado a un empobrecimiento del entorno urbano. [...] No puede negarse que el reduccionismo de ‘tábula rasa’ del Movimiento Moderno desempeñó un papel destacado en la destrucción sistemática de la cultura urbana; así pues, el énfasis que la crítica ‘postmoderna’ ha puesto en el respeto del contexto urbano existente difícilmente puede desestimarse. Esta crítica antiutópica y “contextualista” ya estaba disponible en los años sesenta: primero en ese enfoque de la forma urbana inspirado en Sitte que propugnaba Colin Rowe (enseñado en sus clases en la Universidad de Cornell y presentado en el libro ‘Collage City’, de 1979), y luego en ‘Complexity and Contradiction in Architecture’ (1966) [de Robert Venturi]»¹⁴⁰.

Sin embargo, Frampton rápidamente reconocía la influencia del segundo libro de Venturi (y sus socios), *Aprendiendo de Las Vegas*, acercándose a las posiciones defendidas por Tafuri y Dal Co, entendiendo que la cultura de masas y los valores populares se habían adueñado de las tesis asépticas del primer libro:

¹⁴⁰ Frampton, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. 1980. Londres. Thames and Hudson. Pág. 294. En castellano: Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. 1981. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. (Véase su tercera edición de 1993, ampliada y traducida por Jorge Sáinz).

«Con la publicación en 1972 de ‘Aprendiendo de Las Vegas’ [...], la evaluación sensible y juiciosa de Venturi acerca de las realidades culturales con las que se enfrentaba la práctica cotidiana –la necesidad de poner el orden frente al desorden y viceversa– pasó de la aceptación del mal gusto a su glorificación; de una valoración modesta del concepto de Main Street (‘calle mayor o principal’) diciendo que estaba “casi bien”, a una lectura del Strip, esa franja urbana llena de carteles publicitarios, como la utopía transmutada de la Ilustración, aparecida allí como una trasposición de ciencia ficción en el medio del desierto. Esta retórica [...] es ideología en estado puro»¹⁴¹.

Quizás esto explique el hecho de que Frampton –siguiendo a Charles Jencks en gran medida– interpretase el papel de Venturi como uno de los detonantes principales en la creación y difusión de una nueva “generación” de arquitectos, cuyas ideas tendrían el propósito fundamental de acabar con toda restricción formal moderna –del Movimiento Moderno–, abriendo el campo de las referencias formales a prácticamente la totalidad de lo real, y profesando una predilección por todos aquellos símbolos que gozasen de gran popularidad en la sociedad (desde los estilemas clásicos entendidos irónicamente como marca del buen gusto y del poder económico, a los carteles de carretera con sus neones, o los cacharros decorativos de las “tasas” folk en tanto que símbolos de la identidad norteamericana, entre otros muchos). Así, Frampton sancionaba:

«La ironía con la que los arquitectos, desde Lutyens hasta Venturi, han tratado de trascender mediante el ingenio las circunstancias contradictorias en las que se les pide construir parece degenerar en este caso en una

¹⁴¹ *Ibíd. Loc. cit.*

Figura 43: Kenneth Frampton. *Modern Architecture: A Critical History*. (1980).

aquiescencia total; y el culto a lo “feo y lo corriente” llega a ser indistinguible de las consecuencias ambientales de la economía de mercado. Entre líneas, los autores se ven obligados a admitir la superfluidad del diseño arquitectónico en una sociedad exclusivamente motivada por inexorables impulsos económicos; una sociedad que no tiene nada más significativo que representar que los gigantescos carteles de neón que pueblan el cielo del ‘strip’ medio. [...] Sea como fuere, la facción de Venturi no adoptó su postura populista de manera aislada. Por el contrario, pronto tuvieron seguidores muy receptivos tanto en los círculos académicos como en los profesionales: entre ellos, el historiador y crítico Vincent Scully, que desde el principio se unió a esta causa con su laudatoria introducción al libro ‘Complexity and Contradiction’ de Venturi, y que llegó a confirmar su apoyo constante con su polémico libro ‘The Shingle Style Revisited’ (‘Retorno al estilo shingle’, a base de ripias o tejas de madera), de 1974; y arquitectos como Charles Moore y Robert Stern [...]. El efecto global, al menos en círculos anglosajones, consistió en fomentar una reacción bastante indiscriminada en contra de toda forma de expresión moderna en arquitectura, una situación que el crítico Charles Jencks pronto identificó como “postmoderna”»¹⁴².

Gracias a una serie de aseveraciones como éstas, Venturi pasó a acaudillar involuntariamente el naciente –entonces– movimiento que se le atribuye, y no sólo debido a las plumas de Frampton o Jencks. De hecho, un año después de la aparición del libro del crítico e historiador británico, en 1981 en Italia Paolo Portoghesi publicaba *Después de la arquitectura moderna*, un texto que abundaba en esta misma cuestión:

¹⁴² *Ibíd.* Pág. 295.

«Robert Venturi, personaje amable y defensor esquivo de la fertilidad de la duda, pero seguro y mordaz en sus juicios, se ha convertido en el irónico patriarca de una generación de arquitectos que está transformando radicalmente el panorama arquitectónico de Estados Unidos»¹⁴³.

Si aquí Portoghesi coincidía con Frampton, en cambio difería de las opiniones de aquél en lo relativo a la vinculación teórica con su maestro Louis I. Kahn, pues, como prosigue, sus objetivos eran muy desiguales:

«La contribución teórica de Venturi es totalmente diferente de la de los maestros del Movimiento Moderno y también de la de Louis Kahn. No consiste en la indicación sistemática de lo que debería hacer un arquitecto o en la afirmación poética de los principios universales que se tienen que seguir, sino en ofrecer una clave de lectura de una serie de textos arquitectónicos extraídos con gran despreocupación del repertorio de la arquitectura, [...] en los que arquitecturas diferentes se enlazan en una trama y producen un resultado estético global»¹⁴⁴.

Desarrollando estas cuestiones, Portoghesi ponía de manifiesto la falta de universalidad buscada de los principios defendidos por Venturi, a diferencia del Movimiento Moderno ortodoxo cuya renuncia a toda una serie de convenciones tradicionales y populares había provocado un empobrecimiento notable del léxico arquitectónico. Según el autor italiano, Venturi pretendía producir un retorno de la disciplina hacia el repertorio de formas que

¹⁴³ Portoghesi, Paolo. *Dopo l'Architettura moderna*. 1981. Roma-Bari. Laterza & Spa. Pág. 112. En castellano: Portoghesi, Paolo. *Después de la arquitectura moderna*. 1981. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

¹⁴⁴ *Ibíd.* Pág. 114.

Figura 44: Paolo Portoghesi. *Dopo l'Architettura moderna*. (1981).

pertenecen a la experiencia visible más común, sin distinción de épocas o estilos. Y no sólo por una cuestión relativa a la libertad formal o eurística: Venturi quedaba posicionado como un autor partidario del inclusivismo, en tanto que éste produce mayores contenidos y significados. De ahí su gusto por lo complejo (y lo contradictorio), pero también la necesidad de establecer unos códigos que transmitiesen el mensaje de la forma más clara posible:

«Si el objetivo de una arquitectura compleja es el de comunicar por medio de diferentes niveles de significación, se hace entonces fundamental para el arquitecto conocer las convenciones de dominio común sobre las que puede basarse el proceso de comunicación. El arquitecto debe usar las convenciones y hacerlas vivas; su mensaje tiene muchas más posibilidades de ser recibido si los elementos que entran en el contexto de su obra son elementos “conocidos” para sus usuarios y capaces de recordarles series de elementos análogos»¹⁴⁵.

De esta manera, quedaba justificada –o, al menos, argumentada– la defensa que Venturi hace de todos los elementos propios de la vida cotidiana americana de los años sesenta, en tanto que para él constituían dichas convenciones sobre las que apoyar su mensaje, tal y como el Pop Art estaba ya poniendo en práctica.

Por último, con independencia de los acuerdos o desacuerdos entre las opiniones de Portoghesi y los gustos de Venturi, lo cierto es que el italiano quiso recoger el importante valor y la creciente influencia de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, al que describía en los siguientes términos:

«Es un libro que se difundió rápidamente por el mundo anglosajón y que se ha comparado a menudo con ‘Vers une architecture’ de Le Corbusier [...] por su

¹⁴⁵ *Ibíd.* Pág. 116.

Figura 45: Tom Wolfe. *From Bauhaus to Our House*. Primera edición de 1981.

carácter de apertura hacia una nueva sensibilidad y también por haber señalado a los arquitectos –como hiciera Le Corbusier en su época– una reserva de experiencias y de valores por descubrir y explotar»¹⁴⁶.

«Los libros de Venturi han generado, sobre todo en el mundo anglosajón, otras tantas “modas”, y sus indicaciones a favor de una nueva lectura de páginas poco leídas de la historia de la arquitectura han suscitado clamorosos ‘revivals’ y verdaderas epidemias de interés»¹⁴⁷.

Y no sólo los libros de historia, o los artículos de revistas especializadas se hacían eco de ello. También el ‘neo-periodista’ Tom Wolfe en su *From Bauhaus to Our House* (1981), extrañamente traducido al español con el desconcertante título de *¿Quién teme al Bauhaus feroz?*, dedicó unas cuantas páginas al libro de Venturi:

«¿Y qué arquitecto, aquí en la colonia, cincuenta años después iba a cambiar las cosas? ¿Qué arquitecto, al igual que el Águila [EE. UU.] voceó su supremacía en el siglo veinte, no osó diseñar para América otra cosa más que un homenaje a las viviendas de trabajadores de clase media europeos de los años 1920s? [...] La única manera de que uno estableciera su originalidad y fuese respetado por ello, era proceder con infinita sutileza y con un consumado respeto por las buenas maneras. Ya no importaba el construir edificios. Este nuevo camino se demostró por primera vez en 1966 por un arquitecto de cuarenta y un años, Robert Venturi, que ha construido, escasamente, media docena de edificios en su vida»¹⁴⁸.

¹⁴⁶ *Ibíd.* Pág. 114.

¹⁴⁷ *Ibíd.* Pág. 115.

¹⁴⁸ Wolfe, Tom. *From Bauhaus to Our House*. 1981. Nueva York. Farrar, Straus and Giroux. Pág. 103. En castellano: *¿Quién teme al Bauhaus feroz? El arquitecto como mandarín*. 1982. Barcelona. Editorial Anagrama.

Figura 46: Tom Wolfe. Comparativa de la Hufeisensiedlung de Bruno Taut (1926) y la Guild House de Venturi y Rauch (1963).

«Venturi publicó un libro titulado ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ como parte de una serie de escritos del Museo de Arte Moderno sobre “los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna”. El ensayo de Venturi parecía, a primera vista, una pura apostasía. Cogió la famosa máxima de Mies del “menos es más” y le dio completamente la vuelta. “Menos es un aburrimiento”, dijo»¹⁴⁹.

Ahora bien, según Wolfe, a uno no debería de sorprenderle el que Venturi esté más cerca del elitismo del Movimiento Moderno de lo que incluso a él le gustaría. A fin de cuentas, dice Wolfe, el libro de Venturi apareció en “Utopía S. A.” (el MoMA de Nueva York):

«Para un joven arquitecto (entre los arquitectos, estar por debajo de los cincuenta es ser joven) tan sincero, Venturi trabajaba de manera un tanto... tentativa. Si trataba de separarse del Movimiento Moderno, retrocedía con cuidado, a pasitos cortos y suaves. De hecho, la Guild House mostraba un curioso y fuerte parecido con las viviendas de trabajadores ¡con la fachada roja! de Bruno Taut en Berlín, treinta y siete años antes. [...] En un primer vistazo, las palabras de Venturi parecen rebeldes. Pero sus diseños nunca parecieron sino tímidos.

Una de las pistas del puzzle es el hecho de que ‘Complejidad y contradicción en arquitectura’ fue publicado en una colección de escritos del Museo de Arte Moderno. En Utopía S.A. [sic] no publicaban libros sobre “los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna” de apóstatas»¹⁵⁰.

¹⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 104.

¹⁵⁰ *Ibíd.* Págs. 104-105.

Wolfe entendió que el texto de Venturi apareció con muchos respaldos “incluso algo excesivos” en forma de una introducción por el eminente historiador Vincent Scully, y de un prólogo por Arthur Drexler, comisario de arquitectura en el MoMA. Para el periodista, “estudiado con atención, el tratado de Venturi deja de ser apóstata por completo para ser, más bien, un ágil salto dado por encima de las tapias del cortijo”¹⁵¹. Para empezar, porque Venturi lo calificó como un manifiesto “moderado”, y para Wolfe los manifiestos no son moderados. “Son mandamientos derribados montaña abajo al estruendo de los truenos. De hecho, ‘Complejidad y contradicción’ no es para nada un manifiesto; Venturi no trata de destronar a la divinidad del arte ni a la autoridad del gusto de su circunscripción oficial”¹⁵². Hay que recordar que Venturi había dejado clara su intención: “En su lugar, hablo de una arquitectura compleja y contradictoria, basada en la riqueza y en la ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo esa experiencia que es inherente al arte”¹⁵³. Wolfe afirmó que ésta ha acabado siendo la frase más importante del libro:

«Incluyendo esa experiencia que es inherente al arte”. Traducción: yo, como usted, sigo trabajando aquí encerrado por las tapias. Sigo siendo un miembro del cortijo. No se preocupe, las complejidades y las contradicciones que le voy a mostrar, con su “confusa vitalidad”, no se van a desprender de las estupideces del mundo de ahí afuera (excepto, de manera ocasional, por sus efectos bromistas), sino de nuestra propia experiencia como progenie del Príncipe de Plata, de ‘esa experiencia que es inherente al arte’; concretamente, las lecciones esotéricas de Mies, Corbu y Gropius en relación a la propia arquitectura moderna. Voy a mostrarle cómo hacer arquitectura que divierta, deleite, fascine a otros arquitectos»¹⁵⁴.

¹⁵¹ *Ibíd.* Pág. 107.

¹⁵² *Ibíd.*

¹⁵³ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Op. cit. Pág. 22.

¹⁵⁴ Wolfe, Tom. *From Bauhaus to Our House*. Op. cit. Pág. 108.

Figura 47: Tom Wolfe (n. 1931).

Wolfe lo tenía muy claro: para él, la obra de Venturi, ya en 1981, era un claro punto de inflexión en la trayectoria de la arquitectura moderna, con una gran aceptación para gran parte de los jóvenes arquitectos en ejercicio y, por consiguiente, estaba totalmente de acuerdo con las afirmaciones de Scully:

«¡Oh complejidad! ¡Oh contradicción! ¡Violar el tabú, sin violarlo! ¡Qué virtuosismo! Venturi habrá tenido sus detractores, pero ninguno de ellos ha podido resistirse sino a caer impresionados»¹⁵⁵.

«Para muchos jóvenes arquitectos, el gran guiño de Venturi fue irresistible. Este hombre fue un genio. Descubrió la estrategia perfecta para encaminar a la antigua muchedumbre, a los de la caja miesiana, sin intentar volar por los aires el propio sistema del cortijo. Venturi había encontrado sus puntos débiles: primero, su solemnidad espantosa y su extrema seriedad; y segundo, su edad y su lejanía de la vida moderna»¹⁵⁶.

«Más allá de cualquier duda, Scully estableció sus credenciales como si de un profeta se tratase. En su introducción a ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’, él lo había descrito como el relato escrito en arquitectura más importante desde ‘Vers une architecture’ de Le Corbusier. Los años siguientes inmediatos le han dado la razón. Venturi fue el primer arquitecto en forjar un cambio importante dentro del cortijo del Príncipe de Plata [Walter Gropius]»¹⁵⁷.

¹⁵⁵ *Ibíd.* Pág. 113.

¹⁵⁶ *Ibíd.* Pág. 114.

¹⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 116.

Figura 48: Mohse Safdie. (n. 1938).

Si para Wolfe la obra de Venturi había supuesto un claro punto de inflexión en la arquitectura moderna, también da la sensación de que el libro de Wolfe ha podido marcar otro punto de inflexión en relación al de Venturi, pues quizás haya establecido el momento a partir del cual las referencias a *Complejidad y contradicción en la arquitectura* cada vez más dejan de ser meras críticas voraces de aquella obra.

Precisamente de este modo, en diciembre de aquel 1981 Mohse Safdie, arquitecto canadiense-israelí, publicó un polémico artículo en *Athlantic Monthly*, donde también se refería al texto de Venturi de manera agradecida, afirmando que éste “dotó de legitimación intelectual y profundidad a lo que era una incipiente insatisfacción con la rigidez y conformidad arquitectónicas; él demostró intelectual y físicamente cómo satisfacer la necesidad de una arquitectura rica y variada que celebre la ironía y la metáfora, e incluso la vulgaridad”¹⁵⁸.

Con mayor profundidad, en 1982 William J. R. Curtis analizaba las implicaciones del libro de Venturi en su obra *La arquitectura moderna desde 1900*. Para Curtis, los orígenes del libro se remontaban a los de la propia biografía de su autor, subrayando la idea de que los arquitectos que alcanzaron la madurez a principios de los años sesenta tenían ciertos rasgos generales en común. Sus vocabularios –afirmaba– se habían establecido teniendo como fondo un Estilo Internacional en decadencia, y se habían fijado en las obras tardías de los maestros para su propia búsqueda de una arquitectura de mayor robustez y complejidad.

Pero, si bien respetaban algunos de los principios rectores de la arquitectura moderna, no abogaban por una ortodoxia servil. Su posición se caracterizaba por la tensión entre la lealtad a los padres fundadores, la necesidad de cristalizar una situación cambiante y el deseo de

¹⁵⁸ Safdie, Mohse. “Private Jokes in Public Places”. En: AA. VV. *Athlantic Monthly*. Diciembre de 1981. Pág. 66.

expresión personal. La fe y el escepticismo se mantenían en equilibrio; y se debía evitar por igual el dogma y el cisma¹⁵⁹. Además, centrándose ahora en la figura de Venturi, Curtis añadía:

«Venturi tenía pocos encargos y dedicaba mucho tiempo a enseñar y a escribir. Su libro ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ (1966) reunía la reflexiones de toda una década, y funcionaba como un ‘Hacia una arquitectura’ personal, y también como un manual de sensibilización para una generación aburrida de la insipidez de lo que llamaban la ‘arquitectura moderna ortodoxa’»¹⁶⁰.

Con aquella ‘arquitectura moderna ortodoxa’ se refería a la versión simplista y epidérmica del diseño moderno que se había vuelto dominante en Norteamérica durante los veinte años anteriores, una arquitectura estricta convertida en Estilo Internacional, muy a menudo transparente (o vacía) tanto de materiales como de significados:

«Los críticos partidarios de Venturi afirmaban que estaba totalmente a favor de enriquecer el lenguaje del diseño moderno; sus detractores señalaban que sus formas eran arbitrarias y que simplemente estaba volviendo a abrir las puertas del eclecticismo. Se mire como se mire, era obvio que estaba prescindiendo de esas áridas definiciones sociológicas y técnicas de la arquitectura que eran dominantes por entonces, para favorecer un debate en el que las cuestiones relativas a la forma (e incluso al significado) desempeñasen al menos algún papel»¹⁶¹.

¹⁵⁹ Curtis, William J. R. *Modern Architecture Since 1900*. 1982. Oxford. Phaidon Press Limited. Pág. 547. En castellano: Curtis, William J. R. *La arquitectura moderna desde 1900*. 1986 (2006). Madrid. Editorial Blume.

¹⁶⁰ *Ibíd.* Pág. 560.

¹⁶¹ *Ibíd.* Pág. 561.

Figura 49: William J. R. Curtis. *Modern Architecture since 1900* (1982).

Por último, Curtis recogía algunos comentarios sobre las páginas finales del libro de Venturi cuando éste analizaba el diseño urbano y se refería a que “la calle mayor está casi bien”, en oposición al planeamiento oficial (al que podía haber denominado ‘urbanismo moderno ortodoxo’) en los Estados Unidos, que destruía la vida callejera y trataba de domeñar la vitalidad de las señales y los anuncios luminosos. Igualmente, aquí Curtis volvía a trazar una cierta genealogía de ideas que por otra parte, como relataba, estaban ya muy extendidas en los Estados Unidos:

«Este tono de reacción en contra de las categorías excesivamente discretas y simples estaba a tono con la época: Jane Jacobs (en su libro ‘Muerte y vida de las grandes ciudades’, 1961) había alabado la compleja rama de significados existente en los lugares urbanos más ‘corrientes’, y el sociólogo Richard Sennett pronto escribiría a favor del ‘desorden’»¹⁶².

De esta manera, progresivamente eran más los autores que poco a poco se iban sumando a favor del desiderátum de Scully cuando éste comparaba el libro de Venturi de 1966 con el de Le Corbusier de 1923 en importancia.

Como no podía ser menos, Philip Johnson también se sumaba; en una entrevista en 1984 era contundente: “Venturi es el arquitecto más importante del mundo en estos momentos... Ha revolucionado la arquitectura con ‘Complejidad y contradicción’ en los sesenta. Nos ha liberado, nos ha desatado de las cadenas, de un hachazo”¹⁶³. El año siguiente, en otra entrevista con Robert A. M. Stern, Johnson fue un poco más explícito:

¹⁶² *Ibíd.* Pág. 562.

¹⁶³ Diamonstein-Spielvogel, Barbaralee. “American Architecture Now”. Entrevista con Philip Johnson. 1984. Duke University. Consultada en: <http://www.youtube.com/watch?v=bHboDB6pnk4>. Con acceso el 14 de agosto de 2013.

Figura 50: Stern, Robert A.M. *The Phillip Johnson Tapes*. (2008).

«No, yo aprecié a Venturi porque era obvio que era un cerebro. Aquel libro [refiriéndose a *'Complejidad y contradicción'*], como ves, fue tanto una revelación para mí como para Scully. Él se lo tomó mucho más en serio que yo, pero fue todo un alivio el que apareciera. Bueno, para los dos, para ti [se refiere a Robert A. M. Stern] y para mí, ¿no crees? Ambos fuimos fuertemente influidos por aquel libro»¹⁶⁴.

De una manera más argumentada, pero con similares loores hacia el pensamiento de Venturi, en 1985 y desde el otro lado del océano, Leonardo Benevolo incluía algunos análisis del texto venturiano en la segunda edición de su *Historia de la arquitectura moderna*, publicada originalmente en 1960. Primero, Benevolo reconocía cómo a nivel “superestructural”, de los procesos culturales generales, la década de los setenta había heredado uno de los legados más ricos, inteligentes e innovadores de la historia del pensamiento humano, que contaría con hitos como el llamado *espíritu de mayo del 68*, las nuevas teorías estructuralistas y lingüísticas y, en definitiva, un fuerte proceso de debate y teorización en todas las disciplinas del campo de las Ciencias Sociales. Y:

«[S]obre todo, las dos obras teóricas más cruciales de la reciente vivencia de la arquitectura: *'L'architettura della città'* de Aldo Rossi (1966), y *'Complexity and Contradiction in Architecture'* de Robert Venturi (1966), que tendrán una enorme influencia en la década de los setenta»¹⁶⁵.

¹⁶⁴ Stern, Robert A.M. *The Phillip Johnson Tapes*. Interviews by Robert A.M. Stern. 2008. Nueva York. Monacelli Press. Págs. 184 y 185.

¹⁶⁵ Benevolo, Leonardo. *Storia dell'architettura moderna*. Segunda edición ampliada y revisada. 1985 (original de 1960). Roma y Bari. Casa Editrice Gius, Laterza & Figli, S. p. A. Págs. 921-922. Edición en castellano: Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. Edición de 1994 (primera edición a la venta de 1974). Barcelona. Editorial Gustavo Gili, S. A. Primera versión en castellano: Benevolo, Leonardo. *Historia de la arquitectura moderna*. 1963. Madrid. Taurus.

Figura 51: Leonardo Benevolo.
Storia dell'architettura moderna
(1960).

Unas cuantas páginas más adelante, Benevolo insistía de nuevo en sus consideraciones relativas a la trascendencia del libro de Venturi:

«A mitad de los años sesenta aparecen, sin embargo, dos libros importantes que atestiguan la conciencia teórica de este período: 'Complejidad y contradicción en arquitectura' de Robert Venturi (1966) y 'Los ideales de la arquitectura moderna. Su evolución: 1750-1950' de Peter Collins (1965)»¹⁶⁶.

A tenor del tono del historiador italiano, da la sensación de que para éste *Complejidad y contradicción* no suponía ningún gran descubrimiento -en principio-; más bien se trataba de un texto que se presentaba como una gran síntesis negro sobre blanco de muchos de los puntos débiles, fallos o “secretos a voces” de la arquitectura defendida como válida y universal. Y en ese sentido, el libro quedaba contextualizado como tantos otros procesos – similares a los que describía, de detección de complejidades y contradicciones inherentes- que estaban teniendo lugar en otras disciplinas:

«[E]s un libro de batalla, que sitúa las experiencias proyectuales del arquitecto y sostiene la necesidad de dejar que convivan las contradicciones, características de la arquitectura de nuestro tiempo. [...] La referencia a la ambigüedad proviene de un afortunado libro de W. Empson, 'Seven Types of Ambiguity'; en arquitectura, esta tendencia desplaza la atención de los elementos –que pueden ser heterogéneos, de cualquier origen- a los contextos y a las relaciones, que inciden en las actitudes humanas, y por este camino se relacionan con las búsquedas sobre el ambiente urbano, realizadas en aquellos mismos años por C. Alexander y L. Halprin»¹⁶⁷.

¹⁶⁶ *Ibíd.* Pág. 1021.

¹⁶⁷ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 52: Revista The New Criterion, mayo de 1985.

Figura 53: William H. Jordy (1917-1997) en su estudio en 1985.

«Robert Venturi, en un esfuerzo muy de la época por integrarlo todo, ha planteado y mostrado cómo la inserción de elementos y signos de la cultura y lenguajes populares y de consumo es capaz de reforzar la capacidad significativa de la arquitectura»¹⁶⁸.

Más aún, Benevolo entendía que el libro presentaba una serie de tesis que, a fin de cuentas, venían gestándose desde mucho tiempo atrás, siendo éste prácticamente una especie de consecuencia de todo aquello:

«El proceso de revisión y crítica de los principios de los CIAM, desarrollado contemporáneamente a su aplicación masiva en la mayoría de los países, culminará en posturas revisionistas, como la del Team X, o abiertamente renovadoras como la de Rossi o la de Venturi»¹⁶⁹.

En mayo de aquel mismo año de 1985, con motivo de una exposición¹⁷⁰ de las obras de Venturi y sus socios, William H. Jordy redactó un artículo monográfico sobre el arquitecto, donde a pesar de hacerse eco de alguna cierta crítica, finalmente mostró también su adhesión a la causa: “‘Complejidad y contradicción’ sonsacó algunos comentarios negativos: el más significativo, aunque refutable, ha sido el de que la complejidad y la contradicción per se a duras penas han proporcionado la sustancia para una filosofía de la arquitectura; más bien, sólo un método para manipular formas”¹⁷¹. No obstante, para Jordy la fuerte afirmación de

¹⁶⁸ *Ibíd.* Pág. 922.

¹⁶⁹ *Ibíd.* Loc. cit.

¹⁷⁰ Venturi, Rauch and Scott Brown: A Generation of Architecture. 1984. Krannert Art Museum. Catálogo de la exposición: Prokopoff, Stephen (comisario). Venturi, Rauch and Scott Brown: A Generation of Architecture. 1984. University of Illinois. Urbana.

¹⁷¹ Jordy, William. “Robert Venturi and the Decorated Shed”. En: AA. VV. *New Criterion*, Vol. 3, No. 9. Mayo de 1985. Págs. 58-68. Pág. 58. (Re-publicado en: AA. VV. *Dialogue*, Vol. 72, No. 2. 1986. Págs. 40-47). Pág. 64.

Figura 54: Venturi, Rauch and Scott Brown: A Generation of Architecture. Catálogo de la exposición homónima (1984).

Figura 55: Stanislaus von Moos. Venturi, Rauch & Scott Brown. Buildings and Projects (1987).

Scully sobre Venturi en referencia al libro de Le Corbusier, “ha resultado ser cierta”; además, “Venturi es un [reconocido] alumno graduado tanto en toda su universidad como en su escuela de arquitectura, donde su alma mater se ha convertido recientemente en un patrón modelo”¹⁷².

Sin embargo, si entre Princeton -bastión de Venturi- y Harvard -bastión del Movimiento Moderno por antonomasia- siempre existió una cierta rivalidad o desencuentro, con Venturi no iba a ser distinto. De hecho, aún en estos comienzos de los años ochenta siguió experimentándose una cierta aversión a su figura en todo el norte de la Costa Este de Estados Unidos. Lo relataba, claramente, el profesor Stanislaus von Moos, cuando en 1986 publicó una monografía sobre los arquitectos de Filadelfia, dando por hecho, desde el prefacio de la obra, que: “A comienzos de la década de 1970, mostrar simpatía por, o incluso posicionarse del lado de, los Venturi y sus causas, era tanto como pertenecer a una secta prohibida, al menos si a uno le sucedía el hecho de pertenecer, aunque fuese de manera marginal, a la academia arquitectónica de la Costa Este Americana”¹⁷³. En todo caso, von Moos puso de nuevo sobre la mesa una cuestión que también se pretende investigar aquí, esto es, los orígenes del libro:

«Los temas implicados están profundamente enraizados en el debate intelectual de los años sesenta. Por entonces, la arquitectura estaba buscando de nuevo y con ansiedad una nueva identidad cultural en un período de crisis social y económica, y creyó haberla encontrado en disciplinas tales como la historia, la psicología, la sociología y la lingüística. El primer libro de Robert Venturi, ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ (1966), ha quedado como uno de los resultados relevantes de esta reorientación, probablemente gracias sobre todo a la precisa formulación de su cuestión y a la clara presentación de sus argumentos»¹⁷⁴.

¹⁷² *Ibíd.* Pág. 58.

¹⁷³ Von Moos, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott-Brown: buildings and designs*. Op. cit. Pág. 8.

¹⁷⁴ *Ibíd.* Pág. 11.

Figura 56: *Architectural Design Profile*, nº 65 (1987).

Por el contrario, otra de las figuras reincidentes y reticentes en valorar positivamente el poso del primer libro de Venturi seguía siendo Charles Jencks, quien ya había publicado una reseña¹⁷⁵ del mismo en 1967, como se ha visto. En 1987 publicó un artículo en la revista *Architectural Design* donde discutía -aunque con muchas reservas aún- el impacto de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, apuntando que desde su publicación, la contradicción se había convertido en una táctica consciente y deliberada:

“Lo que finalmente le aniquiló [-se refiere al ‘fascismo estético’ del Movimiento Moderno tardío o “tardo-moderno”-] no fue la protesta postmoderna, sino su propio éxito y el mortífero aburrimiento de este éxito. Cualquier cosa era mejor que este tedio, y así uno puede ver por qué ‘Complejidad y contradicción’ fue recibido rápidamente como un estimulante. No sólo era visualmente espectacular, sino que también manejaba la realidad urbana de una manera satisfactoria, aceptando las disonancias y las discontinuidades de usos y gustos... Y sin embargo, había un gran problema que los filósofos señalaron: a partir de una proposición contradictoria, se puede deducir cualquier cosa. Cuando uno comienza y termina con la contradicción, poco hay en juego y ninguna posibilidad de un lenguaje arquitectónico coherente. Este problema, quizás, explique por qué Venturi zanja su polémica de 1966 con un capítulo titulado ‘Compromiso con el conjunto difícil’: la unidad debe buscarse continuamente entre los distintos lenguajes para darles sentido”¹⁷⁶.

¹⁷⁵ Jencks, Charles. “Meaning in Architecture”. Op. cit.

¹⁷⁶ Jencks, Charles. “Postmodernism and Discontinuity”. En: AA. VV. *Architectural Design Profile* 65. 1987. Londres. *Architectural Design*, Vol. 57 1-2. Pág. 5-8. Pág. 5.

En 1988, Jencks publicó la segunda edición revisada y ampliada de su libro *Arquitectura internacional. Últimas tendencias*, donde llevaba más lejos aún sus posiciones respecto a Venturi. Por un lado, le responsabilizaba de ser uno de los adalides de lo que, en su opinión, había acabado siendo el final triste, aburrido y desalentado del Movimiento Moderno, una tendencia que Jencks definió como Postmoderno en la que cabían casi todas las opciones, con independencia de sus argumentos o propósitos:

«Postmoderno es un concepto “paraguas” que cubre los numerosos enfoques de la arquitectura nacidos del Movimiento Moderno. Este término híbrido insinúa ya por sí mismo que los arquitectos postmodernos [...] no sólo caen bajo el influjo del [Movimiento] Moderno, sino que le adicionan otros lenguajes. El edificio postmoderno tiene doble código, hasta cierto punto es moderno y hasta otro es alguna cosa más: vernáculo, ‘revival’, localista, comercial, metafórico o contextual. [...] El uso relajado del término me estimuló en 1978 a probar una definición que diferenciase la arquitectura postmoderna de la tardo-moderna [...]. La acepción europea y la norteamericana discrepaban en aspectos puntuales, sin embargo ambas escuelas de pensamiento prestaron atención a las obras y teorías de Robert Venturi y de Charles Moore»¹⁷⁷.

Si bien es cierto que en un principio se refería a Venturi y a Moore, unas líneas más abajo despejaba toda duda y centraba su diana en el primer texto de Venturi y en la figura de su autor como investigador o teórico:

¹⁷⁷ Jencks, Charles. *Architecture today*. Segunda edición. 1988 (original de 1982). Londres. Academy Editions. Pág. 111. En castellano: Jencks, Charles. *Arquitectura internacional. Últimas tendencias*. 1989. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.

Figura 57: Charles Jencks. *Architecture today*. Segunda edición (1988).

«Robert Venturi, en el libro ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ (1966), indicó que el origen básico del Postmoderno se encuentra en el precedente histórico; el autor da muestra en sus investigaciones de notable capacidad creativa, pero le falta la erudición de Portoghesi; se vale de las enseñanzas de la historia (ambigüedad, contradicción, tensión, etc.), pero no explora el pasado con el talante neutral»¹⁷⁸.

En este sentido, imputando dichos propósitos a Robert Venturi y su libro, Jencks continuaba su relato pasando a describir las posibles raíces genealógicas de los intereses formales que presuntamente había defendido en su texto y que, por lo tanto, habrían quedado convertidos en directrices para dicho ideario postmoderno:

«Venturi simultaneó la redacción del libro con la aplicación de algunos conceptos históricos en los pequeños edificios que proyectaba, por consiguiente, en ellos hay un doble código –parte de Le Corbusier y de Edwin Lutyens, parte de Louis Kahn y de los manieristas- que desciende de la instrucción recibida. Así es: la casa para su madre en Chestnut Hill es una obra manierista moderna [...]. Debe añadirse la simetría asimétrica propia del ‘revival’ Reina Ana y del Estilo Shingle, las dos corrientes estilísticas sobre las que escribió Vincent Scully en los años cincuenta. Las enseñanzas historicistas que con tanta pulcritud se articularon en la casa y en el libro supondrían para el Postmoderno que les siguió sendos focos de influencia esenciales»¹⁷⁹.

¹⁷⁸ *Ibíd.* Pág. 113.

¹⁷⁹ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 58: Morphosis. Lawrence Residence, Hermosa Beach, Los Ángeles (1984).

Si Jencks primero había definido su concepto de Postmoderno, para después identificar sus modelos a seguir y sus raíces históricas y formales, por último le restaba el identificar las influencias o los efectos directos en las obras de otros arquitectos para terminar su argumentación. En este caso, Jencks ligó el pensamiento de Venturi a las obras de varios arquitectos en activo: Morphosis, Gehry o Bernard Tschumi son algunos de ellos.

«La casa Lawrence [de Morphosis], por ejemplo, es la mezcla de la casa de campo, en la parte central, con el tipo de vivienda moderna, en las zonas anterior y posterior, pero es más, la subsiguiente colisión no se disimula, antes bien se enfatiza. Las erosiones e interpretaciones espaciales de esta obra nos retrotraen a las ideas del Postmoderno comentadas [...], y en particular a la fragmentación y ambigüedad que distinguen a Venturi, Moore, Gehry y a los diseñadores californianos»¹⁸⁰.

«Tschumi reacciona mirando [la manera] de potenciar el ‘status quo’: “Me parece que La Villette no trata sobre cómo han de suceder las cosas, sino de cómo son hoy en día. Actualmente no hay utopías”. Estas razones suenan igual que las explicaciones del postmoderno Robert Venturi de quince años atrás acerca de Las Vegas, con la diferencia de que ahora sus “cobertizos decorados” han perdido la decoración, o mejor dicho, la perdieron abstrayéndola en un tinte rojo, en un color pensado para ser “no-color”, como un blanco y negro que usó en otro sitio. Casillas vacías, no-jerarquización, no-color, “des-esto”, “des-aquello”, ¡oh, los placeres de las ausencias!»¹⁸¹.

En esta línea, sorprende que Jencks no citase la Casa Museo de G. Washington de Filadelfia, una obra de Venturi y sus socios que parece el referente -pudoroso- de otras muchas.

¹⁸⁰ *Ibíd.* Pág. 227.

¹⁸¹ *Ibíd.* Pág. 259.

Figura 59: Christopher Mead. *The Architecture of Robert Venturi* (1987).

Mientras que en Europa Jencks seguía en su línea respecto a Venturi, en Texas otro autor, Christopher Mead, publicaba una monografía¹⁸² sobre el arquitecto y su arquitectura. Por su parte, Mead se centró en el protagonismo de la figura de Venturi, no sólo por las circunstancias sino también por lo ambicioso de su posición:

*«El cambio en la búsqueda de la solución singular y homogénea de manera abstracta, hacia el estudio de las soluciones múltiples y heterogéneas de manera concreta, ha caracterizado el debate en curso sobre qué es lo significativo de la arquitectura contemporánea y convirtió a Venturi en un símbolo de la confusión actual. [...] Este arquitecto, y esta arquitectura, eluden las categorías fáciles del juicio estilístico y le dejan a uno con la certeza incómoda de que su obra sigue una lógica coherente, incluso si uno no puede reducir esa lógica a una única solución»*¹⁸³.

Dicha monografía contaba con una colaboración, entre otros, de Vincent Scully, ocasión que, obviamente, éste aprovechó para reafirmarse, una vez más, en su posición de partida:

*«Pensando sobre la obra de Robert Venturi, y he pensado bastante sobre ello estos últimos veinte años, me ha golpeado la cabeza la idea de que él es un poco como Franklin Roosevelt. Roosevelt salvó el sistema capitalista en América -en gran medida de sí mismo- y fue odiado por ello, sobre todo por los capitalistas; Venturi salvó la arquitectura moderna de sí misma y ha sido odiado por ello por casi todos los arquitectos modernos»*¹⁸⁴.

¹⁸² Mead, Christopher, editor. *The Architecture of Robert Venturi*. 1989. Albuquerque, Nuevo México. University of New Mexico Press.

¹⁸³ Mead, Christopher. "Introduction: The Meaning of "Both-And" in Venturi's Architecture". En: Mead, Christopher, editor. *The Architecture of Robert Venturi*. Op. cit. Pág. 3.

¹⁸⁴ Scully, Vincent. "Robert Venturi's Gentle Architecture". En: Mead, Christopher (editor). *The Architecture of Robert Venturi*. Op. cit. Pág. 8.

Figura 60: Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser . *Architektur des 20. Jahrhunderts* (1990).

En 1990, Peter Gössel y Gabriele Leuthäuser también incluían a Robert Venturi y sus textos en su compendio titulado *Arquitectura del siglo xx*¹⁸⁵. Si bien es cierto que recogían las obras de Venturi (y sus socios) bajo el epígrafe titulado “Aprender de Las Vegas”¹⁸⁶, en el pie de foto de una de las imágenes en las que se presentaba la Casa Vanna Venturi, los autores escribieron: “El más importante escrito de Venturi, ‘Complexity and Contradiction in Architecture’ [aparecido en 1966] fue redactado durante la construcción de esta casa”¹⁸⁷.

A la luz de todas estas referencias recopiladas, al final parece que se trata de asumir que Robert Venturi es una fuente casi inagotable de reflexiones, relaciones, nuevos puntos de vista, etc., del que quizás esté todavía por explorar bastante de su pensamiento y, en menor medida, su obra construida -de inferior relevancia en estas consideraciones-.

No obstante, si durante los primeros quince años -aproximadamente- de la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, se tomaba el texto de una manera más relativa y mucho menos determinante (ya se han visto las duras críticas vertidas por Peter Blake, Alan Colquhoun, Colin Rowe, Manfredo Tafuri, Charles Jencks...), hoy, quizás, se pueda decir que estamos ya en condiciones de dar la razón a Vincent Scully, cuando en el prólogo de la primera edición de 1966, sentenciaba -como tantas veces se ha repetido- aquello de que esta obra:

«Probablemente es el texto más importante sobre arquitectura desde ‘Vers une Architecture’, escrito por Le Corbusier en 1923»¹⁸⁸.

¹⁸⁵ Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele. *Architektur des 20. Jahrhunderts*. 1990. Colonia. TASCHEN. En castellano: Gössel, Peter; Leuthäuser, Gabriele. *Arquitectura del siglo xx*. 1991. Colonia. TASCHEN.

¹⁸⁶ *Ibíd.* Pág. 271 y ss.

¹⁸⁷ *Ibíd.* Pág. 273.

¹⁸⁸ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. *Op. cit.* Pág. 11.

Figura 61: Aaron Betsky. (1958 -).

Muchos de los críticos actuales han resaltado de diferentes maneras este hecho. Por ejemplo Aaron Betsky, uno de los grandes nombres de lo que luego se conoció, con mucho éxito, como *arquitectura deconstructivista*, ha venido afirmado en varias ocasiones que Venturi “salvó” la tradición, o herencia, del Movimiento Moderno; obviamente, se entiende que se refería a que la salvó modificándola o convirtiéndola en algo más *flexible* que esa otra tradición del Movimiento Moderno, más canónica -o asumida como tal-, y que está gestada en plena crisis o en pleno debate en los años anteriores al propio Venturi. Concretamente, en 1990 Betsky escribía:

«Robert Venturi se sitúa al comienzo de la era postmoderna. En lo que ha venido a ser conocido como movimiento postmoderno jenkinsiano, Venturi ha sido asociado con los intentos de hacer de la arquitectura un baluarte defensivo del significado vestido con el atuendo clasicista. Inicialmente, Venturi fue el salvador del proyecto del Movimiento Moderno. Él entendió que el objeto no puede seguir siendo fetichizado como un significante jerárquico y unitario de la función, imponiendo un orden a priori de todas las actividades a las que sirve. En cambio, defendió una nueva manera de proyectar, reconociendo, primero, la comunicación electrónica como la base del último ciclo de producción y consumo, y, segundo, tratando de aprovechar de manera crítica este medio de control.»¹⁸⁹.

Es decir, a pesar de los carteles (postmodernistas y de otros tipos) que se le han colgado a Venturi, Betsky defendía, no su ruptura, sino su continuidad (evolutiva) en relación a la

¹⁸⁹ Betsky, Aaron. *Violated Perfection. Architecture and the Fragmentation of the Modern*. 1990. Nueva York. Rizzoli International Inc. Pág. 37.

Figura 62: Aaron Betsky. *Violated Perfection* (1990).

primera arquitectura moderna de vanguardia. De hecho, unos párrafos más adelante, el propio Betsky citaba un artículo de Venturi de 1979, en el que él mismo confesaba que:

«En algunas ocasiones, pienso que mi siguiente texto debiera titularse “La arquitectura moderna está casi bien”»¹⁹⁰.

Es una especie de paráfrasis o reconversión de una expresión suya anterior que se refería a que la arquitectura de Las Vegas, en su momento de apogeo, estaba casi bien:

«A pesar de lo irrelevante de la comparación, ¿acaso la Calle Mayor no está casi perfecta? Incluso, el strip comercial de la Ruta 66 ¿no está casi perfecto? Como ya he dicho, nuestra pregunta es: ¿qué ligero cambio de contexto los hará estar bien del todo?»¹⁹¹.

Y, quizás, puede que éste sea uno de los aspectos más sólidos e importantes para Venturi. En efecto, es también el punto de partida para Stuart Wrede en una entrevista¹⁹² con el arquitecto, publicada en 1991 en el mismo lugar donde veinticinco años antes exactamente fue publicada la obra original (el MoMA de Nueva York). Precisamente, allí Wrede señalaba que *“al final, la trascendencia de su libro puede valorarse en función de la cantidad inesperada de influencias que ha suscitado. Una de sus consecuencias más importantes ha sido, de hecho, el enriquecer y revitalizar la arquitectura moderna”¹⁹³.*

¹⁹⁰ *Ibíd.* Pág. 38. Se refiere a: Venturi, Robert. “Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts”. En: AA. VV. *Architectural Design*. Vol. 49, No. 1. 1979. Londres. Págs. 23-31. Pág. 23.

¹⁹¹ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Op. cit. Pág. 102.

¹⁹² Wrede, Stuart. “Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi”. Op. cit.

¹⁹³ *Ibíd.* Pág. 142.

Figura 63: *Studies in Modern Art* No.1: *American Art of the 1960s*. MoMA (1991).

Unas líneas más adelante en esta misma entrevista, Venturi insistía en ello una vez más: *“Fue, y es, un tiempo de complejidad y de contradicción, en el sentido de que ya no hay una visión universalista en un mundo reducido. [...] La simplicidad reformista del período heroico de la arquitectura moderna fue válida en los años veinte y treinta, y ni castigué, ni castigamos, a los arquitectos de aquel período; nosotros evolucionamos a partir de ellos de manera natural, como ellos evolucionaron a partir de otros”*¹⁹⁴.

Y a la pregunta ¿qué opinión le merece el libro?, Venturi respondía clara y tajantemente:

*«Cuando veo el libro -ya que nunca he vuelto a leerlo entero de nuevo-, tengo un sentimiento de satisfacción. Estoy de acuerdo con él, creo que es válido hoy en día, y que está bien presentado. Muchas de las cosas que pasaron y de las que pasan, justifican el libro, a pesar de que es triste que el uso de la analogía histórica haya sido malentendida como patrocinadora del historicismo, y de las referencias y del simbolismo historicistas per se»*¹⁹⁵.

[...]

*«Pero a Vince Scully le gustó y lo promocionó, lo mismo que Bob Stern. Y el libro se vendió relativamente bien -aún se sigue editando-. ¿Cuánto de ello se debe al apego de su institución [el MoMA]? No lo sé, pero no es habitual que un libro siga publicándose después de tantos años. ¡Y se ha traducido a diez idiomas!»*¹⁹⁶.

¹⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 146.

¹⁹⁵ *Ibíd.* Pág. 148.

¹⁹⁶ *Ibíd.* Pág. 153.

Figura 64: Stuart Wrede. "Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi" (1991).

Pero, a pesar del éxito que el libro de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* ha ido ganando con el paso del tiempo, Venturi también ha estado condenado a un gran ostracismo por parte de medios y público durante unos largos años. Y lo argumentó cuando explicaba:

«El libro no formó un gran estruendo. [...] No tuvo demasiada aceptación y sí una cierta resistencia»¹⁹⁷.

[...]

«Steven Izenour recuerda que cuando fue estudiante becario Fullbright en la Real Academia Danesa de Arquitectura a finales de los sesenta, le llamó el Decano a su despacho para advertirle de que no dejase el libro por ahí en la escuela! Había una hostilidad generalizada hacia nuestros proyectos [...]. Durante todo ese período no fuimos bien aceptados y no conseguimos grandes encargos. Por otro lado, siempre hubo un número de personas que nos admiraba y respetaba. Eran una minoría, pero allí estaban y siempre les recordaremos»¹⁹⁸.

[...]

«Tanto es así que recuerdo una estupenda reacción negativa en relación al edificio del consultorio médico en North Penn de 1961, que aparece en el libro. Lo envié a [la revista] 'The Architectural Forum', con la esperanza de que fuese publicado. Fue publicado, pero tan sólo con una pequeña fotografía en la sección de noticias al comienzo del número, con una cita mía que le sonó pretenciosa al editor. Su reacción fue: "¿Pero a dónde va este tipo de arquitectura?" Pues bien, ahora ya sabemos la respuesta»¹⁹⁹.

¹⁹⁷ *Ibid.* Loc. cit.

¹⁹⁸ *Ibid.* Pág. 154.

¹⁹⁹ *Ibid.* Pág. 153. La reseña a la que se refirió Venturi es: "Pennsylvania Clinic". En: AA. VV. *The Architectural Forum*. Vol. 119. Octubre de 1963. Pág. 17.

Figura 65: Broadbent y Glusberg. *Deconstruction. A Student Guide* (1991).

En este sentido, Jorge Glusberg y Geoffrey Broadbent publicaron en el mismo 1991 el libro *Desconstrucción: guía para estudiantes*²⁰⁰, en el que señalaban no sólo la importancia de Venturi y sus textos en la arquitectura contemporánea (de aquellos años setenta y ochenta), sino también su influencia en autores desconstruccionistas posteriores (à la Jencks), tales como Bernard Tschumi e, incluso, en el propio filósofo francés Jacques Derrida:

*«Venturi, como veremos, anticipa muchas cosas que están en Derrida o en sus “traductores” en arquitectura»*²⁰¹.

[...]

*«Y lo que es más, para todo arquitecto que haya perseguido la geometría “pura”, uno puede pensar en otros muchos que no lo hicieron [...], todos aquellos a los que Venturi tanto admiró. En efecto, ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ fue un completo ataque frontal contra aquellas cualidades a las que, supuestamente, aspiraba la arquitectura»*²⁰².

[...]

«Robert Venturi mostró una especie de pensamiento desconstruccionista paralelo cuando, en ‘Complejidad y contradicción’ (1966) escribió sobre la arquitectura de “lo uno y lo otro”: lo cerrado pero abierto de la Villa Shodan de Le Corbusier, lo simétrico pero asimétrico del Tudor Burrington Court, lo unitario aunque dual de la iglesia de la Inmaculada Concepción de Guarini. Lo “uno y lo otro” de Venturi resulta más convincente que los “indecibles” de Derrida, desde el mismo

²⁰⁰ Glusberg, Jorge (editor) y Broadbent, Geoffrey. *Deconstruction: a Student Guide*. 1991. Londres. UIA Journal of Architectural Theory and Criticism, Vol. 1, No. 2. Academy Editions.

²⁰¹ *Ibíd.* Pág. 19.

²⁰² *Ibíd.* Págs. 24 y 25.

momento en el que se trata de edificios reales con esas ambigüedades, mientras que Derrida, como hemos visto, nos engaña con términos clásicos. Y, como Geoff Benington apunta en 1987 -Benington tradujo ‘La verdad en la pintura’ de Derrida-, Venturi también montó en ‘Complejidad y contradicción’ su ataque contra la “transparencia” que críticos como Pevsner y Giedion vieron como crucial para la “modernidad” del Movimiento Moderno: como la esencia de lo que la hizo diferente de la arquitectura del pasado»²⁰³.

[...]

«Benington encuentra otros paralelos entre Venturi y el ataque de Derrida al “fonocentrismo”, como, por ejemplo, el caso contra el privilegio del discurso hablado sobre la escritura. [...] [Derrida] prefiere escribir sobre el papel, sin la necesidad de la presencia del autor. En este sentido, los edificios serían como los escritos: “textos” para ser leídos sin indicaciones para [lograr] una “transparencia” directa de los pensamientos del autor. [...] [Derrida también] escribe sobre el “afuera y el adentro”: “el exterior es el interior”, etc., negando su conexión necesaria, queriendo separarlos, apartarlos, ¡como Venturi, un año antes, había querido separar “el interior y el exterior” de los edificios!»²⁰⁴.

No obstante, en un artículo publicado también en este 1991, tanto Venturi como Denise Scott Brown, advirtieron que el Desconstructivismo, si bien maniobraba con las potencialidades expresivas de la ambigüedad, en realidad había sido presa del caos indiferenciado, ya que borró casi cualquier atisbo de orden. Por ello, ante la ausencia de un orden primero, la contradicción desconstructivista acabaría siendo intrascendente y, por tanto, sus intenciones

²⁰³ *Ibíd.* Pág. 64.

²⁰⁴ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 66: *New Museums*. Architectural Design Profile. No. 94 (1991).

de manifestar la riqueza y la angustia de la vida contemporánea quedaban, para Venturi y Scott Brown, *deslegitimada*, al perder toda capacidad de provocación: “la excepción debe confirmar la regla, no ser la propia regla”²⁰⁵. El libro lo dejó claro en 1966: ¡cuidado con la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente, y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo!²⁰⁶ En todo caso, si se vuelve a la entrevista que Venturi concedió para el MoMA en estos meses, éste no podía sino aceptar la capital influencia de su libro en la arquitectura deconstructivista:

«Creo que mucho de lo que defiende el Deconstructivismo, entre otras cosas que ocurren hoy, es una manifestación del libro. Creo que muchas de esas cosas están en ‘Complejidad y contradicción’, con enormes ironías. Utilizar el vocabulario moderno, ya pasado de moda, basado en elementos industriales utilizados de manera manierista, supone combinar el Manierismo y el Movimiento Moderno hasta grados absurdos, casi ‘oximorónicos’: a menudo, es como ver a una dama puritana bailando el cancán -es un manierismo chiflado-, una manera extrema de lo que defendía el libro. Creo que parte de lo que está pasando es una manifestación extremista y oscurantista de ‘Complejidad y contradicción’. [...] Estoy más resentido ahora de lo que estaba. Solía pensar que si mis ideas no se aceptaban, pues de acuerdo. Ahora, creo que su mensaje es parte del ethos, de lo aceptado, y que está detrás de mucha de la arquitectura de hoy -en la obra de muchos que desprecian el libro-»²⁰⁷.

²⁰⁵ Venturi, Robert & Scott Brown, Denise. “Architecture as Elemental Shelter, the City as Valid Decon”. En: AA. VV. *New Museums - Architectural Design Profile* 94. 1991. Londres. Academy Eds. Págs. 8-13. Pág. 8. (Reeditado en: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. Op. cit. Págs. 259-270).

²⁰⁶ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Op. cit. Pág. 22.

²⁰⁷ Wrede, Stuart. “Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi”. Op. cit. Pág. 154.

Objeciones similares en esta misma línea se pueden encontrar en varios de los últimos escritos de la pareja de arquitectos, sobre todo en “Personal Approaches and Positions Toward Contemporary Architectural Practice” (abril de 1992)²⁰⁸, y “A not so Gentle Manifesto” (1994)²⁰⁹.

En estas mismas fechas, y desde España, Josep Maria Montaner empezó a dedicar sendas páginas de sus publicaciones a analizar las tesis y argumentaciones de Robert Venturi –y, en ocasiones, algunos de sus socios-. Uno de los aspectos que caracterizan aquellos primeros escritos es el hecho de que, de una u otra manera, el profesor español presentaba la obra de Venturi precedida por una serie de reflexiones sobre la arquitectura norteamericana de los años de postguerra, sugiriendo –quizás- una lectura del tipo causa-efecto. Así, por ejemplo, en su libro *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*, Montaner ofrece las siguientes reflexiones:

«Si hasta la II Guerra Mundial los más importantes arquitectos y artistas necesitaban viajar a Europa, para aprender allí, esta conexión se invierte. A partir de entonces, pasa a tener una enorme influencia la arquitectura norteamericana»²¹⁰.

«Con los arquitectos de la tercera generación, que empezaron a tener un papel dominante dentro de la arquitectura de los años cincuenta, se producía el definitivo paso hacia el arquitecto liberal, al ‘liberal man’. [... Y]a no se trataba de

²⁰⁸ Venturi, Robert. “Personal Approaches and Positions Toward Contemporary Architectural Practice”. *Op. cit.*

²⁰⁹ Venturi, Robert. “A not so Gentle Manifesto”. Inédito (escrito en 1994). Publicado en: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. *Op. cit.* Págs. 11-38.

²¹⁰ Montaner, Josep Maria. *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo xx*. 1993. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Pág. 71.

Figura 67: Josep Maria Montaner. Después del Movimiento Moderno (1993).

mantener viejas pretensiones de cambiar radicalmente el modo de vida de la gente, [...] se trataba de plantear, si acaso, una utopía de lo posible, aceptando los gustos y necesidades de la gente. En esta vía se situaría el planteamiento inmediatamente posterior de Robert Venturi»²¹¹.

«A lo largo de la segunda mitad de los años sesenta se irá evidenciando que se han producido ya cambios radicales y que una gran parte de la arquitectura está muy distante del Movimiento Moderno. Diversas nuevas corrientes y concepciones, en cierta manera herederas de esta tradición crítica de los años cincuenta, han ido tomando cuerpo»²¹².

Incluso, a modo de introducción general previa a la figura de Robert Venturi, el autor se pronunciaba con mayor claridad sobre la relación de las teorías de aquél y los acontecimientos de los años que le precedieron:

«Durante los años sesenta una de las críticas respecto a la arquitectura del Movimiento Moderno que toma mayor peso es aquella que constata la pérdida de capacidad connotativa que se ha ido consumando. Es decir, que la arquitectura se ha vuelto incapaz de transmitir significados y valores simbólicos, que ha abandonado los códigos múltiples. [...] A partir de los [citados] años sesenta se intentará afrontar un problema que ya se había detectado a partir de 1945 y que va relacionado con esta ausencia de comunicación: la mayoría de la gente no ha aceptado las formas y planteamientos de la arquitectura del Movimiento Moderno. [...] Será precisamente en Norteamérica donde esta crítica a la pérdida de

²¹¹ *Ibíd.* Pág. 29.

²¹² *Ibíd.* Pág. 110.

capacidad comunicativa de la arquitectura del Movimiento Moderno se convierta en teoría. [...] De entre las manifestaciones de esta crítica destaca la teoría y obra de Robert Venturi, la cual debe entenderse siempre dentro del contexto mucho más amplio de la evolución de la cultura arquitectónica norteamericana»²¹³.

En este sentido, Venturi habría desarrollado unos principios que iban en contra de los preconizados por su maestro, Louis I Kahn, puesto que, según Montaner, para éste último la forma arquitectónica debía manifestar su pertenencia a un mundo “más perfecto y monumental que el de la escala humana y la vida cotidiana”²¹⁴.

Centrándose ya en el análisis de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, Montaner daba también alguna muestra de contradicción en sus aserciones: por un lado afirmaba que se trata de un texto en el que “Venturi defiende una visión contraria a la de la arquitectura moderna”, para poco después medir sus palabras entendiendo que sólo “se trata de transgredir algunos de los principios del Movimiento Moderno, en especial el principio de coherencia”²¹⁵. Finalmente, otra vez a la Jencks, le imputa el sambenito del Postmoderno:

«Si en el libro de Aldo Rossi esta crítica al Movimiento Moderno estaba más implícita que explícita [...], en cambio en Venturi esta voluntad de superación del Movimiento Moderno es más pragmática. Incluso, años más adelante, Venturi se definirá como postmoderno, para diferenciarse de los tardo-modernos y los anti-modernos»²¹⁶.

²¹³ *Ibíd.* Pág. 152.

²¹⁴ *Ibíd.* Pág. 68.

²¹⁵ *Ibíd.* Pág. 153.

²¹⁶ *Ibíd.* Loc. cit.

A continuación, Montaner dedicaba unas cuantas páginas más a tratar de dibujar un árbol genealógico de influencias, trasvases y préstamos que podrían haberse constituido como las fuentes del libro –y pensamiento– de Venturi. Entre ellas, citaba la figura de su admirado maestro Louis I. Kahn –“por haber restablecido la conexión con el pasado y por haber otorgado a la composición arquitectónica un desarrollo autónomo”– y la del arquitecto Eero Saarinen –“por sus atrevidos experimentos formales”–. Otro personaje relevante era el holandés Aldo van Eyck –“por su defensa de la capacidad de permanencia y riqueza del saber tradicional de los diversos pueblos y culturas”–²¹⁷.

Posteriormente, la estancia de Venturi en la Academia Americana de Roma en 1955 (y 1956) también habría supuesto una fuerte influencia para éste, pues le permitió “estudiar directamente la arquitectura que realmente más le atrae: el barroco italiano. Le interesa su capacidad de articular los elementos, subordinándolos a la unidad geométrica global y desarrollando todo tipo de ambigüedades, inflexiones y tensiones en espacios de dimensiones mínimas”. Esto era capital, pues “El libro de Venturi explora [...] toda una serie de temas que enfatizan las complejidades y contradicciones de la mejor arquitectura de la historia”²¹⁸.

En cuanto al campo de la cultura más general, la literatura y la crítica literaria norteamericana de la primera mitad del siglo xx ocupaban otro lugar primordial. Así, “la referencia más fuerte que toma Venturi es la del poeta y crítico literario T. S. Eliot, tanto por su concepción del papel de la crítica, como, sobre todo, por la trascendencia que éste otorga a la tradición”²¹⁹. En cambio, la figura de William Empson quedó casi desapercibida.

²¹⁷ *Ibíd.* Pág. 154.

²¹⁸ *Ibíd.* Pág. 153.

²¹⁹ *Ibíd.* Loc. cit.

No obstante, Montaner señalaba que el *“texto más citado por Venturi es un libro de corte sociológico publicado en 1963 por August Heckscher y titulado ‘The Public Happiness’. En él, Heckscher intenta delimitar las nuevas coordenadas en las que se da la relación entre individuo y sociedad en la Norteamérica de los años cincuenta y sesenta”*²²⁰. Y es que, *“Venturi recurre al pensamiento sociológico norteamericano de los cincuenta y sesenta, tal como señala Herbert Gaus, de clara tendencia populista”*²²¹. De aquí que Montaner citase el gusto del arquitecto de Filadelfia por el Pop-Art, pues éste *“glorifica algo que expresaban el Independent Group y Archigram: el caos de la gran ciudad, la estética de los anuncios y las gasolineras, etc. En este sentido la propuesta de Venturi es el más vivo reflejo de la sociedad de consumo norteamericana de los años cincuenta y sesenta”*.

Finalmente, Montaner recogía una de las características que parecen más importantes en cuanto a *Complejidad y contradicción* se refiere, esto es, su constante consideración de la arquitectura como un problema fundamentalmente formal:

*«La mayoría de los ejemplos históricos que Venturi utiliza son presentados y analizados desde criterios psicológicos y visualistas. Según él, lo más importante de los edificios es su capacidad explicativa. [...] Por lo tanto, Venturi continúa en cierta manera la tradición del empirismo, del psicologismo y la teoría de las sensaciones planteadas en el siglo xviii, por Burke, Locke y Condillac. Venturi reduce la arquitectura a un fenómeno perceptivo, a un juego de formas que nos transmiten mensajes e ideas a través de los sentidos»*²²².

²²⁰ *Ibíd.* Pág. 156.

²²¹ *Ibíd.* Pág. 155.

²²² *Ibíd.* Pág. 156.

Figura 68: Joan Ockman. *Architecture culture 1943-1968* (1993).

En aquel mismo año de 1993 y con una actitud similar a la de Montaner respecto a Robert Venturi, Joan Ockman ofrecía una pequeña introducción a los extractos reproducidos de *Complejidad y contradicción* en su compendio *Cultura arquitectónica 1943-1968: una antología documental*, donde destacaba fundamentalmente dos ideas generales. Por un lado, el hecho innegable de la importancia -ya consolidada- del libro de 1966, volviendo a la mil veces citada comparación que Scully estableció entre éste y *Vers une architecture* de Le Corbusier:

«Si esto parecía exagerado en su momento, uno debe concederle una determinada certeza de manera retrospectiva, considerando que el “manifestó moderado” de Venturi ha pasado por nueve reediciones en los siguientes veinticinco años [tras su primera edición]»²²³.

Por el otro lado, Ockman volvía a subrayar el papel precursor del texto venturiano en la creación y consolidación del pensamiento arquitectónico del Postmoderno, tanto en la escena norteamericana como en el ámbito internacional:

«[C]on mayor frecuencia que cualquier otro escrito (con la posible excepción de ‘La arquitectura de la ciudad’ de Aldo Rossi) le ha sido atribuido el papel protagonista de haber promovido el encumbramiento del Postmoderno americano e internacional. [...] El enemigo era el Estilo Internacional, particularmente representado por Mies van der Rohe: “Menos es más” (con las excepciones de Le Corbusier y Aalto). [...] El catálogo de sus proyectos al final del libro incluía algunos futuros clásicos del Postmoderno, como la casa

²²³ Ockman, Joan. *Architecture Culture 1943-1968: A Documentary Anthology*. 1993. Op. cit. Pág. 389.

para su madre de Chestnut Hill, Filadelfia (1962), y la Guild House, una residencia para ancianos, construida también en Filadelfia (1960-63), que [...] parodiaba -conscientemente o no- la retórica revolucionaria del Karl Marx Hof de Karl Ehn»²²⁴.

A la luz de todas estas valoraciones, quizás podría señalarse ya -aun con algunas reservas o matizaciones- que *Complejidad y contradicción en la arquitectura* parece ser la obra que sentó auténticamente las bases y el entramado de un cambio de mentalidad en su día -1966 y los años inmediatamente siguientes- respecto a la tradición moderna tal y como era entendida entonces. Así lo han considerado también algunos autores más recientemente, como por ejemplo Kate Nesbitt, quien en 1996 escribía:

«La publicación de ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ de Robert Venturi en 1966 cambió radicalmente las actitudes frente a la arquitectura moderna. Este único libro, inscrito en el Museo de Arte Moderno, abrió la caja de Pandora a la exploración de la historia de la arquitectura, en América y en el extranjero, en busca de principios formales con los que guiar y enriquecer el diseño arquitectónico»²²⁵.

«Cuando ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ apareció como un libro del Museo de Arte Moderno en 1966, abrió la primera tendencia arquitectónica americana importante desde el Estilo Internacional, también introducido por el MoMA en 1932»²²⁶.

²²⁴ *Ibíd.* Loc. cit. Se echa en falta aquí la referencia a Tom Wolfe y su *From Bauhaus to Our House* de 1981. Op. cit.

²²⁵ Nesbitt, Kate (editor). *Theorizing a New Agenda for Architecture: an Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. Op. cit. Pág. 12.

²²⁶ *Ibíd.* Pág. 72.

Figura 69: Rem Koolhaas, OMA, AMO, &&&. Content (2004).

Charles Jencks concedía igualmente un protagonismo capital al texto venturiano cuando en 1997 -junto a Karl Kropf- condesaba en una misma publicación una reseña concisa de las teorías y manifiestos que han determinado, en su opinión, el devenir de la arquitectura del siglo xx, entre los que destacaba *Complejidad y contradicción*. Concretamente, ambos autores afirmaban:

«Aunque la mayor parte de las veces se le ha citado de manera simplona por su inversión de la declaración de Mies van der Rohe “menos es más”, Robert Venturi (nacido en 1925, Filadelfia) causó un impacto indeleble en el pensamiento de la arquitectura occidental con ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’.

Surgido en parte por una estancia en Roma como Becario de la Academia Americana en 1956-57, la polémica de Venturi presentaba uno de los argumentos más convincentes en contra del funcionalismo moderno de entonces al tiempo que sentó las bases para el desarrollo del Postmoderno»²²⁷.

Incluso el mismo Rem Koolhaas se ha reunido varias veces con Venturi y, además, le ha concedido un especial respeto y atención en su pensamiento. De hecho, en agosto de 2000, en compañía de Hans Ulrich Obrist ambos entrevistaron al arquitecto y a su socia y esposa Denise Scott Brown, texto del que se puede destacar:

²²⁷ Jencks, Charles; Kropf, Karl. *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*. 1997. Chichester. West Sussex. Academy Editions. Pág. 40. Como curiosidad, es destacable el hecho de que ambos autores citaron la segunda edición del libro de Venturi (de 1977) y no la original de (1966), aun cuando también hicieron referencia al artículo -homónimo al libro- escrito también por Venturi para la revista *Perspecta* en su número doble 9/10 de 1965 (Op. cit.).

«Hans Ulrich Obrist: [...] Después de vuestro libro de ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’, es muy difícil encontrar otro manifiesto de arquitectura. Rem se dio cuenta de que desde entonces, la mayor parte de los manifiestos eran sobre la ciudad.

Rem Koolhaas: *El asunto no es que los manifiestos hayan sido sobre la ciudad, sino que no hay manifiestos -sólo libros sobre ciudades que insinúan manifiestos-. Después de ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’, ‘Aprendiendo de Las Vegas’ fue el primero de una tendencia: después de vuestro texto, ha habido libros sobre Nueva York, Los Ángeles, Singapur - nosotros estamos ahora preparando uno de Lagos, Nigeria- pero ninguno más, directamente relacionado con la arquitectura»²²⁸.*

Sin embargo, también se ha dicho que parece que su verdadero efecto no fue inmediato, sino en un plazo de tiempo un poco más largo -haciendo referencia, no a la apariencia, sino al fondo de la forma de la arquitectura-, que quedó desvaído o tapado por algunos hechos que tuvieron lugar a continuación, en los años inmediatamente siguientes a 1966, sobre todo con la publicación del segundo gran texto de Venturi (con Denise Scott Brown y Steven Izenour), *Aprendiendo de Las Vegas*. También, fueron determinantes las versiones o interpretaciones mal entendidas (como se verá en el siguiente apartado) que del primer texto venturiano hacen los autores postmodernos jencksianos o clasicistas -que poco o nada tenían que ver con el texto original, tal y como el propio Venturi reclamaba en la entrevista que al inicio de este trabajo se ha recogido-. Unas palabras de Ada Louise Huxtable de 2008 resultan ahora esclarecedoras:

²²⁸ Koolhaas, Rem (editor jefe), McGettrick (editor), &&& (Brown, Simon y Link, Jon) y AMO-OMA. *Content*. 2004. Colonia. TASCHEN GmbH. Pág. 150.

Figura 70: Ada Louise Huxtable. *On Architecture* (2008).

«[Complejidad y contradicción] fue el primer aviso para el Movimiento Moderno, que parece incluso más significativo hoy. Este libro pequeño y fino, con su preocupación por reexaminar la historia y el entorno, abrió la puerta a toda una nueva corriente de pensamiento y práctica, desde lo mejor y lo peor del Postmoderno, hasta las formas de expresión más extremas de hoy»²²⁹.

A pesar de ello, hay que recordar que: «No fue hasta la exposición de Arthur Drexler de 1979 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, ‘Transformaciones en la arquitectura moderna’, cuando el público amante del arte fue informado de que algo debía de haber salido mal. La muestra de Drexler resaltó el creciente formalismo de los edificios de los sesenta y setenta, poniendo de manifiesto las forzadas y torpes acrobacias de muchos elementos “estructurales” y “funcionales” llevados a extremos decorativos. La mordaz y nada inocente documentación de Drexler -nunca tantos malos edificios han dado una muestra tan prestigiosa- dio un castigo a la arquitectura moderna mostrando lo lejos que se había apartado de sus premisas originales. Y como mezcló algunas obras nuevas con otras viejas, el mensaje fue recibido con gritos de protesta en la profesión, tanto moderna como postmoderna»²³⁰.

Para terminar este apartado, a modo de síntesis, quizá merezca la pena recuperar unas reflexiones del historiador y bibliófilo suizo Werner Oechslin, donde se ha mostrado concluyente:

²²⁹ Huxtable, Ada Louise. “On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change”. *Op. cit.* Pág. xv.

²³⁰ Huxtable, Ada Louise. “Rebuilding Architecture”. En: AA. VV. *New York Review of Books*. 22 de diciembre de 1983. Págs. 55-60. Pág. 55. (Reeditado en: Huxtable, Ada Louise. *On Architecture. Collected Reflections on a Century of Change*. *Op. cit.* Págs. 212-232).

«El libro de Robert Venturi ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ -cuya edición original, publicada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York, en 1966, tuvo un gran éxito- entraña sin lugar a dudas una significación paradigmática, que alguien pudo llegar a intuir en su momento, pero que inicialmente no se aceptó ni reconoció sin más. Si queremos un buen ejemplo de la apertura hacia la historia que se produce en los años sesenta -tras un largo tabú finalmente roto-, éste es sin duda alguna el libro de Venturi [...]. Después vendrían las ramplonerías, tan ampliamente difundidas, de los posmodernos, que acarrearían a su vez un verdadero boom editorial de libros de arquitectura, cuya lectura nos hace suponer que sus autores no cumplieron satisfactoriamente su propia ‘tarea de lectura’. [...] Y así como se vuelve la mirada hacia los clásicos del Movimiento Moderno clásico, también se volverá en su momento hacia ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’, a fin de redescubrir lo que se creía saber, pero nunca se llegó a leer con atención»²³¹.

De todo esto, en definitivas cuentas, es de lo que se trata en este trabajo, una labor que se presenta pertinente y que resta por ser abordada, salvo contadas excepciones: en este sentido, esta tesis se suma a los esfuerzos recientes de algunos autores, tales como Maarten Delbeke y sus análisis sobre el Manierismo en *Complejidad y contradicción*²³², o Denise R. Costanzo y sus investigaciones sobre la Academia Americana de Roma²³³. Ambos estudios se han tenido en cuenta y serán analizados posteriormente, como se verá.

²³¹ Oechslin, Werner. “Libros sin distancia. Sobre los “bestsellers” de arquitectura”. En: AA. VV. *Arquitectura Viva* 18. Mayo-junio de 1991. Madrid. Págs. 3,4. Pág. 4.

²³² Delbeke, Maarten. “Mannerism and meaning in Complexity and Contradiction in Architecture”. En: AA. VV. *The Journal of Architecture*. Vol. 15. Nº 3. 2010. Londres. Routledge para el RIBA. Págs. 267-282.

²³³ Costanzo, Denise Rae. *The Lessons of Rome: Architects at the American Academy, 1947-1966*. Tesis doctoral. 2009. Filadelfia. The Pennsylvania State University. The Graduate School. College of Arts and Architecture.

«No se equivoquen, la arquitectura está muerta,
irrevocablemente muerta, asesinada por el libro impreso».
Víctor Hugo.

Notre Dame de París.
Libro V. Capítulo I. Ceci tuera cela.

1.3.3.- Nota al pie: "Ceci tuera cela"

Quizá sea importante aclarar en este punto una de las deformaciones o distorsiones a las que se ha sometido a *Complejidad y contradicción en la arquitectura* y, por extensión, a la figura y obras de Robert Venturi (y sus socios). Volviendo a la extensa introducción que Kate Nesbitt presentó en su obra *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*²³⁴, la autora interpretaba la proliferación de textos teóricos en los años sesenta como una reacción a la arquitectura moderna, que por aquellos años "se había reducido a la repetición de las fórmulas de las obras canónicas del Movimiento Moderno"²³⁵. Por ello, continuaba:

«Durante este tiempo de reexaminar la arquitectura (y la modernidad cultural), la influencia de paradigmas extra-disciplinares se incrementó, fundamentalmente paradigmas de la literatura como la semiótica y el estructuralismo. La teoría de la comunicación y la fenomenología ofrecieron caminos adicionales por los que aproximarse a la crisis de significados en arquitectura. En respuesta a la pérdida del compromiso social, el Marxismo italiano y la Escuela de Frankfurt presentaron sus críticas políticas a la arquitectura. Ninguna teoría en solitario dominó el discurso, por lo que los arquitectos académicos tomaron prestados pensamientos de otras disciplinas. Este período pluralista y revisionista puede caracterizarse de manera general como postmoderno»²³⁶.

²³⁴ Nesbitt, Kate. Op. cit.

²³⁵ *Ibíd.* Pág. 12.

²³⁶ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 71: Robert A. M. Stern. *New Directions in American Architecture* (1969).

Figura 72: Kate Nesbitt. *Theorizing a New Agenda for Architecture* (1996).

Nesbitt concedió un peso especial a la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, de la que dijo «ha cambiado radicalmente las actitudes hacia la arquitectura moderna»²³⁷. Pero también utilizó un término que ha acabado siendo maldito para Venturi: ‘postmoderno’. Si bien en un principio, las clasificaciones pertenecen más a los críticos o historiadores que a los arquitectos o creadores, en este caso el término que se ha venido utilizando para ubicar su trabajo, lejos de establecer jerarquías o principios para comprender su labor, ha acabado entorpeciendo y manipulando la lectura de sus aportaciones. Entre otras razones, porque el mismo concepto de ‘postmoderno’ tiene distintos significados en función del campo de aplicación: no es lo mismo el ‘Postmoderno’ entendido como un período cultural posterior a la modernidad, que la arquitectura ‘postmoderna’ (quizás mejor ‘postmodernista’) entendida como un estilo arquitectónico caracterizado por el uso de alusiones históricas y un eclecticismo clasicista. Y es preciso aclararlo para evitar errores.

Fue Colin Rowe quien en 1970 alertó del problema que podría sobrevenir fruto de los equívocos o malas interpretaciones que del libro de Venturi se pudiesen hacer. Y por ello, afirmó que «[a]unque el sofisticado Venturi no corre peligro de convertirse en el inocentón de su propia apologética, la oscuridad de sus ideas (reales) creó la eminente, e inminente, amenaza de que otros lo hicieran»²³⁸.

Y, en efecto, los hechos no se habían hecho esperar. Casi al mismo tiempo del aviso de Rowe, en 1969, Robert A. M. Stern (asistente y colaborador de Venturi en la publicación de su obra), afirmó que «Venturi y Charles W. Moore sentaron las bases del Postmoderno con sus énfasis sobre el ‘significado’ y su reconocimiento de la disfunción entre una arquitectura reduccionista y

²³⁷ *Ibíd.* Loc. cit.

²³⁸ Rowe, Colin. “The Yale Mathematics Building”. *Op. cit.* Pág. 13.

Figura 73: David Dunster (editor). *Venturi and Rauch*. *Architectural Monographs*, 1 (1978).

una cultura compleja»²³⁹, posición que mantuvo hasta 1976, momento en que la corrigió ligeramente escribiendo que «Venturi y Moore sentaron las bases de la estructura filosófica del Postmoderno»²⁴⁰.

Su progresiva adhesión a la causa postmoderna hizo que en 1978 Stern llegase, casi, a enfurecerse por la presencia de algunos rasgos propios del Movimiento Moderno en los edificios o proyectos de Venturi y sus socios; Stern advirtió en Venturi una impronta estilística moderna en la que denuncia, como un hecho lamentable pero comprensible, el incumplimiento de las promesas radicales -en su opinión- de su “teoría”: «[c]on demasiada frecuencia -dice-, su arquitectura continúa hablando el lenguaje privado que nos ha importunado en la época del Movimiento Moderno y que, por lo menos a mí me lo parece, tiene que evadir una arquitectura que es realmente muda y ñoña»²⁴¹.

A pesar de lo equívoco del término, y de las posibles inexactitudes o desviaciones de las argumentaciones aportadas, el Postmoderno se asentó, estableciéndose como una de las tendencias más dominantes en la década de 1970 (al menos en los invernaderos de muchas escuelas y revistas de arquitectura), y sus comienzos parecieron estar asociados, casi automáticamente -y quizás sin mucho criterio-, al libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. De hecho, «la “posición Venturi” está empezando a circular de forma diluida en aforismos moralizantes que esconden algunas de las cuestiones que estos arquitectos han afrontado y documentado, con diferente énfasis, tanto en sus obras como en sus escritos:

²³⁹ Stern, Robert A. M. *New Directions in American Architecture*. 1969. Nueva York. Brazillier. Pág. 126.

²⁴⁰ Stern, Robert A. M. “Gray Architecture: Quelques variations post-modernistes autour de l’orthodoxie”. En: AA. VV. *L’Architecture d’aujourd’hui*. Número 186. Agosto-septiembre de 1976. Págs. 83-98. Pág. 85. Republicado en: Stern, Robert A. M. “Gray Architecture as Postmodernism, or, Up and Down from Orthodoxy”. En: Hays, K. Michael (editor). *Architecture Theory since 1968*. 1998. Cambridge (Massachusetts) y Londres. The MIT Press. Págs. 232-245.

²⁴¹ Stern, Robert A. M. “Venturi and Rauch. Learning to love them”. En: Dunster, David (editor). *Venturi and Rauch*. *Architectural Monographs*, 1. 1978. Londres. Academy Editions. Págs.93-94. Pág. 94.

Figura 74: Michael Collins. *Towards Post-Modernism: Decorative Arts and Design since 1851* (1987).

cuestiones como la historia, el lenguaje, la dialéctica del gran arte y del arte popular, el reto y las contradicciones de una posición de vanguardia ligada a un compromiso espinoso con lo que parece ser una visión a la vez irónica y comprensiva del ‘Sueño americano’»²⁴².

La lista de acusaciones de autoría (o culpabilidad) del delito postmoderno se fue haciendo cada vez más extensa: William H. Jordy insistía en 1985 en esta paternidad postmoderna de Venturi: «Si a alguien puede llamársele padre del postmoderno, ese es Robert Venturi, por mucho que él lo admita de mala gana»²⁴³. En 1987, Michael Collins le calificó como «el mayor exponente del Postmoderno y del Clasicismo Postmoderno, a la vista, por ejemplo, del frontón partido de la casa de Chestnut Hill [Casa Vanna Venturi]» y de haberse «convertido en el líder de la arquitectura y el diseño postmodernos americanos [en 1986 con el Ala Sainsbury de la National Gallery de Londres]»²⁴⁴. Un año más tarde, en 1988, Roger Kimball redactando la reseña de un simposio que tuvo lugar en Princeton, también señalaba que «‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ (1966), descrito a sí mismo como “un manifiesto moderado”, ha sido reconocido como el inaugurador del cambio hacia la arquitectura postmoderna»²⁴⁵. Y, como era de esperar, el propio Philip Johnson en 1994 incluso llegó a culpar a Venturi del Postmoderno arquitectónico: «Todo viene del libro de Bob Venturi. Todos nosotros -Venturi, [Robert A. M.] Stern y [Michael] Graves y yo- nos dimos cuenta de que debíamos estar más conectados con la ciudad y con la gente. Y ser más contextualistas: que debíamos relacionarnos con los edificios más antiguos»²⁴⁶.

²⁴² Von Moos, Stanislaus. “On History. Architecture Parlante and Populisme”. En: AA.VV. *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 62. 1984. Barcelona. Págs. 132-149. Pág. 144.

²⁴³ Jordy, William. “Robert Venturi and the Decorated Shed”. Op. cit.

²⁴⁴ Collins, Michael. *Towards Post-Modernism: Decorative Arts and Design since 1851*. 1987. Nueva York. New York Graphic Society Book. Little & Brown. Pág. 168.

²⁴⁵ Kimball, Roger. “The Death and Resurrection of Postmodern Architecture”. En: AA. VV. *The New Criterion*, Vol. 6. Junio de 1988. Pág. 21.

²⁴⁶ Recogido en: Lewis, Jo Ann. “It’s Postmodern and if You Don’t Get It, You Don’t Get It”. En: *The Washington Post*. 27 de marzo de 1994. Pág. G7.

Figura 75: Imagen del simposio *Reconsidering Postmodernism* (Nueva York, 2011). De izquierda a derecha: Paul Goldberger, Michael Graves, Barry Bergdoll, Robert A. M. Stern y Andrés Duany. Fotografía de: Sterne Slaven.

Asimismo, Charles Jencks en 1995, por su parte, entendió que no era uno sólo, sino dos, los textos que engendraron la corriente postmoderna: «*Jane Jacobs* escribió uno de los manifiestos fundacionales importantes del Postmoderno, ‘Muerte y vida de las grandes ciudades americanas’ (1961). [...] ‘Complejidad y contradicción’ (1966) [fue] el segundo manifiesto importante de la arquitectura y el urbanismo postmodernos»²⁴⁷.

Y no sólo los libros especializados o las revistas de arquitectura se encargaban de asignar responsabilidades y autorías. Periódicos como el *New York Times* también se hacían eco del asunto: así lo recogió Herbert Muschamp en 1997, en este caso acentuando el hecho de que *Complejidad y contradicción en la arquitectura* «dio licencia a los arquitectos para recurrir de nuevo a los estilos históricos»²⁴⁸.

Y así, podríamos ir alargando la lista, casi sin fin, de reseñas, citas y afirmaciones (de las últimas y más sonadas, la del simposio *Reconsiderando el Postmoderno*, celebrado en Nueva York en noviembre 2011, donde se sigue venerando el papel de *Complejidad y contradicción* como «nuestro gran manifiesto postmoderno»²⁴⁹), que, definitivamente, han llevado a establecer, probablemente de una manera acrítica, el protagonismo de Venturi en prácticamente toda la arquitectura postmoderna.

Ahora bien, ¿por qué de una manera acrítica? No hay más que atender a lo que tiene que decir el propio Robert Venturi a lo largo de todos estos años. Para empezar, desde la publicación de *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972, los autores (Robert Venturi, Denise Scott Brown y Steven Izenour) manifestaron claramente en el texto introductorio que «puesto que [han] criticado la

²⁴⁷ Jencks, Charles. *The Architecture of the Jumping Universe*. 1995. Londres y Nueva York. Academy Editions. Pág. 26.

²⁴⁸ Muschamp, Herbert. “Making a Rush-Hour Battleground High Art”. En: *The New York Times*. 6 de abril de 1997.

²⁴⁹ Stamp, Jimmy. “Reconsidering Postmodernism”. En: AA. VV. *Journal of Architectural Education*, Vol. 66, No. 1. Págs. 28-30. Pág. 28. El simposio se celebró en el The Institute of Classical Architecture & Art, CUNY Graduate Center de Nueva York, los días 11 y 12 de noviembre de 2011, con participantes como Robert A. M. Stern, Michael Graves, Charles Jencks, Denise Scott Brown, Vincent Scully, Tom Wolfe y Mark Wigley, entre otros.

Figura 76: Walter Gropius
Lecture de Robert Venturi
de 1982 en *Arquitecturas
Bis* 3 (1974).

arquitectura moderna, es apropiado ahora declarar nuestra inmensa admiración por sus comienzos, cuando sus fundadores, sensibles a su propio tiempo, proclamaron la revolución justa. Nuestra crítica se dirige principalmente contra la actual prolongación irrelevante y distorsionada de aquella vieja revolución»²⁵⁰.

No obstante, parece que sus aclaraciones nunca fueron suficientes, pues de una manera más o menos constante, Venturi se ha visto en la obligación de desmentir los malentendidos a los que se han sometido, sobre todo sus escritos -y en menor medida sus edificios-. Una de las ocasiones en que con mayor rotundidad lo hizo fue en 1982, con ocasión de una conferencia que impartió en la Universidad de Harvard²⁵¹, donde afirmaba:

«Creo que el término Postmoderno se originó en Princeton, donde se lo oí por primera vez a Jean Labatut para describir una arquitectura de mediados de los cuarenta. El término se usa ahora con amplitud y ligereza para definir tendencias arquitectónicas que son completamente divergentes, [...] por ejemplo el movimiento Racionalista Italiano [...] y el Postmodernista Americano. [...] El nuevo movimiento no ofrece la diversidad simbólica y la pertinencia cultural que son apropiadas para nuestra era. En este sentido no es diferente del movimiento anterior. 'Plus ça change...'»²⁵².

²⁵⁰ Venturi, Robert; Scott-Brown, Denise y Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 1972. Cambridge (Massachusetts). The MIT Press. Pág. xiii. (En castellano: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. 1978. Barcelona. Gustavo Gili).

²⁵¹ Extractos de la conferencia recogidos en: Venturi, Robert. "Diversity, Relevance and Representation in Historicism, or Plus ça Change... plus A Plea For Pattern all over Architecture with a Postscript on my Mother's House". En: AA. VV. *Architectural Record*, junio de 1982. Nueva York. Págs. 114-119. También publicado con el mismo título en: *L'Architecture d'Aujourd'hui*, octubre de 1982. París. Págs. 94-101. (En castellano: "Diversidad, Pertinencia y Representación en el Historicismo o Plus ça Change". En: AA.VV. *Arquitecturas Bis*, 3. 1984. Barcelona. Págs. 24-29. Y también en: AA. VV. *Venturi, Rauch & Scott Brown*. 1986. Barcelona. Editorial Gustavo Gili). Posteriormente, el texto ha ido recopilado en otros libros y monografías.

²⁵² Venturi, Robert. "Diversidad, Pertinencia y Representación en el Historicismo o Plus ça Change". *Op. cit.* Pág. 27.

Figura 77: Robert Venturi. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture* (1996).

«[L]os postmodernistas, al suplantarse a los arquitectos modernos han sustituido el vocabulario universal, prácticamente irrelevante, del industrialismo heroico, por otro vocabulario universal prácticamente irrelevante, -el de un clasicismo advenedizo, al que se añade, en sus versiones americanas, un poco de Decó y un toque de Ledoux-»²⁵³.

«A lo largo de esta argumentación, he asignado un mal papel a la arquitectura moderna, pero quiero precisar mi actitud hacia el Movimiento Moderno y distinguirla de la de muchos postmodernistas. Nunca he intentado rechazar totalmente la arquitectura moderna, en palabras o en obras, porque me sitúo dentro de una evolución, tal como creo que debía de ocurrir con nuestra arquitectura, no de una rebelión contra ella. [...] Hoy nos fijamos en sus excesos y debilidades finales, olvidando los éxitos y la gloria de sus comienzos. Esto nos lleva a querer ser más revolucionarios que 'evolucionarios', más anti-modernos que realmente postmodernos»²⁵⁴.

En la medida en que Venturi no piensa como un historiador, sino como un proyectista de espacios urbanos, es un arquitecto. En la medida en que él se permite guiarse por su ojo -por su percepción subjetiva-, es parte de una tradición específicamente moderna²⁵⁵. «Soy moderno siempre que moderno (opuesto a Moderno) no implique un viejo estilo, sino una forma de hacer arquitectura»²⁵⁶, ha precisado Venturi.

²⁵³ *Ibíd.* loc. cit.

²⁵⁴ *Ibíd.* Pág. 29.

²⁵⁵ Este punto se desarrolla en: Von Moos, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott-Brown: buildings and designs*. 1987. Nueva York. Rizzoli. Pág. 14.

²⁵⁶ Venturi, Robert. *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. 1996. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press. Pág. 311.

Figura 78: Christian Norberg-Schulz y Yukio Futagawa. *Roots of Modern Architecture* (1988).

Entre los pocos autores que parece que han sabido entender sus obras -en los mismos términos que los Venturi- destaca Christian Norberg-Schulz, y ha ido, incluso, un poco más allá cuando en el año 1988 defendía:

«Venturi revive [...] las intenciones artísticas originales de la arquitectura moderna, y su ataque se dirige a lo que hemos llamado ‘funcionalismo vulgar’, más que a las obras de los pioneros. Sin embargo, es un hecho que la arquitectura moderna de la década de 1960 en gran medida había sido víctima de la pura y simple ‘eficacia’, y por ello el recordatorio de Venturi hacía mucha falta»²⁵⁷.

También Denise Scott Brown ha ofrecido sus razones por las que cree que es un malentendido el calificarles de postmodernistas:

«Hay muchas razones por las que no somos postmodernistas. Una es que el interés de Bob en la historia de la arquitectura data de su infancia, lo que hace que sus conocimientos sean más profundos que los de los postmodernistas. Otra es mi formación en las ciencias sociales y mi experiencia con el movimiento del urbanismo social de los sesenta, con el que aprendí a pensar en términos sociológicos, y a relacionar el imaginario social con la arquitectura. Un crítico del escritor Jerre Mangione dijo que, como artista, Mangione siempre había buscado la verdad, pero que, como es un artista ‘real’, se aseguró de no encontrarla nunca. El Postmoderno encontró verdades demasiado rápido; lo mismo que antes le pasó a parte (no a todo) del Movimiento Moderno»²⁵⁸.

²⁵⁷ Norberg-Schulz, Christian (Yukio Futagawa, editor). *Roots of Modern Architecture*. 1988. Tokyo. A.D.A. edita. Pág. 44. Reeditado como: *Principles of Modern Architecture*. 2000. Londres. Andreas Papadakis Publisher. (En castellano: *Los principios de la arquitectura moderna: sobre la nueva tradición del siglo xx*. 2005. Madrid. Editorial Reverté S. A.).

²⁵⁸ Barriere, Phillipe; Lavin, Sylvia. "Interview with D.Scott-Brown and R. Venturi". En: AA. VV. *Perspecta*, 28. 1997. New Haven, Connecticut. The Yale Architectural Journal Inc. y Yale University / MIT. Pág. 133.

Figura 79: Rem Koolhaas y Hans Ulrich Obrist. *Harvard School of Design Guide to Shopping* (2002).

Sin embargo, son cada vez más profusos los artículos en los que Venturi reitera su distanciamiento con respecto al postmoderno arquitectónico. Por citar sólo algunos de los más significativos: “Architecture as Elemental Shelter, the City as Valid Decon” (1991)²⁵⁹, “Personal Approaches and Positions Toward Contemporary Architectural Practice” (1992)²⁶⁰, “Sweet and Sour” (1994)²⁶¹, “A Bas Postmodernism, Of Course” (2001)²⁶², “Re-learning from Las Vegas: An Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi” (2002)²⁶³, “Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time” (2004)²⁶⁴, o “We Didn’t Do It: Meet Robert Venturi and Denise Scott Brown, the Unwilling Godparents of Postmodernism” (2005)²⁶⁵. En la entrevista con Koolhaas y Obrist, Venturi expresaba resignadamente:

«Nuestros textos se han malinterpretado, especialmente ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’. Ahí la historia se emplea como el elemento de análisis comparativo; no dice “proyecte como Borromini”, dice “aprenda de Borromini” mediante el método de análisis comparativo. El libro no defiende el revival histórico, pero eso es lo que el postmodernismo acabó significando. Marx no era marxista, nosotros no somos postmodernos, somos modernos»²⁶⁶.

²⁵⁹ Venturi, Robert & Scott Brown, Denise. “Architecture as Elemental Shelter, the City as Valid Decon”. *Op. cit.*

²⁶⁰ Venturi, Robert. “Personal Approaches and Positions Toward Contemporary Architectural Practice”. Inédito (de 1992). Publicado en: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. *Op. cit.* Págs. 153-159.

²⁶¹ Venturi, Robert. “Sweet and Sour”. En: AA. VV. *Architecture Magazine*. Mayo de 1994. Págs. 51-52. Reeditado en: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. *Op. cit.* Págs. 3-9.

²⁶² Venturi, Robert. “A Bas Postmodernism, Of Course”. En: AA. VV. *Architecture Magazine*. Mayo de 2001. Págs. 154-157.

²⁶³ Koolhaas, Rem & Obrist, Hans Ulrich. “Re-learning from Las Vegas: An Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi”. En: Koolhaas, Rem (editor). *Harvard Design School Guide to Shopping*. 2002. Colonia, Nueva York. Taschen. Págs. 616-617. (Reeditado en: Koolhaas, Rem and OMA-AMO. *Content*. 2003. Colonia y Nueva York. Taschen. Págs. 150-157).

²⁶⁴ Venturi, Robert y Scott-Brown, Denise. *Architecture as Signs and Systems: for a Mannerist Time*. 2004. Cambridge, Massachusetts. The Belknap Press of Harvard University Press.

²⁶⁵ Jacob, Sam. “We Didn’t Do It: Meet Robert Venturi and Denise Scott Brown, the Unwilling Godparents of Postmodernism”. En: AA. VV. *Modern Painters*, Vol. 17, No. 4. Diciembre de 2004 - enero de 2005. Pág. 44.

²⁶⁶ Koolhaas, Rem & Obrist, Hans Ulrich. “Re-learning from Las Vegas...”. *Op. cit.* Pág. 616.

Sea como fuere, lo cierto es que se trata de un equívoco o una mala interpretación que les ha pasado factura intelectual, profesional y laboral, quedando relegados al principio, en muchos casos, a arquitectos de contados encargos privados, con nulas posibilidades en el panorama de los grandes concursos.

De las últimas declaraciones que sobre este asunto los protagonistas han ofrecido, destaca una entrevista concedida a Andrea Tamas en 2009, tanto por Denise Scott Brown como Robert Venturi, donde no sólo resumen el malentendido que hasta aquí se ha tratado de recoger a lo largo de todos estos años, sino que osan sugerir algunos culpables, ofreciéndonos incluso sus nombres:

«RV: Denise en una ocasión dijo: “Freud no era freudiano, Marx no era marxista y Bob no es postmodernista”.

DSB: Dije que no éramos postmodernistas. En verdad, somos postmodernos, pero en un cierto sentido. Nuestras ideas surgieron de la confluencia de muchas influencias: las de Bob, de Estados Unidos y de Europa, las mías, de África, Inglaterra y Europa. Ambos estuvimos un buen tiempo en Roma. Cuando nos conocimos en la facultad de Penn en 1960, gestamos una gran amistad basada en nuestros intereses arquitectónicos compartidos, en el Manierismo y en los comienzos del Movimiento Moderno, por ejemplo. Y él se interesó por mi compromiso con los temas sociales que estaban golpeando nuestra escuela y el país. [...] El origen de nuestro Postmoderno no estaba en la arquitectura. Reside en las humanidades y en la teología. [...] Los planificadores sociales de Penn creían que las diversas poblaciones de Estados Unidos tenían múltiples ideas y creencias, y que los arquitectos y urbanistas no debían de imponer sus propios sistemas de

valores sobre los demás, o intentar rehacer las ciudades a su propia imagen. Ese es el Postmoderno al que nos suscribimos. Luego está Philip Johnson. Cuando escuchó a los sociólogos decir “los arquitectos no pueden resolver problemas sociales”, interpretó “¿por qué intentarlo?”. Él inventó el ‘PostMo’.

RV: [...] También está el hecho de las malas interpretaciones que hicieron él y otros muchos de ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’. Yo había empleado las referencias históricas como medio de analizar y aprender. No propuse imitar los edificios históricos. Pero esto fue lo que interpretaron los historiadores de la arquitectura de los sesenta, uno Richard Krautheimer, como retroceso a la guerra de estilos por parte de los arquitectos modernos a comienzos del siglo xx. [...] Aunque nuestros edificios aludan a la historia, no la copian. En los sesenta, el uso de la historia como una alusión era emocionante y novedoso. La historia había sido una “patraña” para Goring e “irrelevante” para el Movimiento Moderno, cuyo eslogan era “¡empezamos de nuevo!”. Nosotros no estábamos empezando de nuevo, estábamos evolucionando. Pero debido a que el Movimiento Moderno se había convertido en una vieja revolución, nosotros éramos revolucionarios siendo ‘evolucionarios’. [...] ¡Viva la buena evolución!»²⁶⁷.

²⁶⁷ Tamas, Andrea. “Interview: Robert Venturi & Denise Scott Brown, by Andrea Tamas” [en línea]. Agosto de 2009. Publicada el 25 de abril de 2011 en: <http://www.archdaily.com/130389/interview-robert-venturi-denise-scott-brown-by-andrea-tamas/>. (Consultado: 6 de julio de 2012).

Portadas de las 22 ediciones de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, entre 1966 y 2014, traducido a 18 idiomas.

1.4.- Metatexto: metodología

Con la perspectiva que se puede tener pasados -casi- cincuenta años de la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* en 1966, parece lógico que se pueda sopesar con una cierta propiedad la influencia, el efecto o la importancia, tanto histórica como teórica, de aquel texto que ya se ha convertido en uno de los “clásicos” de la literatura arquitectónica del pasado siglo. Por otra parte, en cambio, todavía sigue sin estudiarse la contraria, es decir, los acontecimientos, las circunstancias o los personajes que llevaron a Robert Venturi a desarrollar su libro en los términos en los que lo hizo, de capital trascendencia como se ha sugerido anteriormente.

En este sentido, esta exploración permitirá estudiar parte del devenir arquitectónico en Norteamérica anterior a dicha fecha de 1966, una etapa frecuentemente poco estudiada²⁶⁸ pero de un enorme alcance. Esta investigación no se centrará en las disputas más o menos recientes de los años sesenta, setenta y ochenta, sino en un entorno temporal que parte desde el final de la Segunda Guerra Mundial y culmina en esos años sesenta, que, como Frederic Jameson ha dicho:

«Son, desde muchos puntos de vista, un período de transición clave, un período en el que tiene lugar el nuevo orden internacional (el Neocolonialismo, la Revolución Verde, la computarización y la información electrónica), y al mismo tiempo, cuando es barrido y zarandeado por sus propias contradicciones internas y por su oposición externa»²⁶⁹.

²⁶⁸ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. Op. cit. Págs. 326-327.

²⁶⁹ Jameson, Frederic. “Postmodernism and Consumer Society”. En: Foster, Hal (editor). *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. 1983. Port Townsend, Washington. Bay Press. Págs.111-125. Pág. 113.

Por otra parte, mi interés en este campo de estudio es fruto de la fascinación que siento por los libros de arquitectura, las revistas, las exposiciones y sus catálogos, aquellas ediciones originales primigenias que intentaron dibujar y, a veces, explicar el panorama arquitectónico coetáneo a ellas. Algunas trataron de investigar lo que todavía eran incertidumbres o simples propuestas sugerentes, a la luz de unos principios con los que se pretendía gobernar la arquitectura como una totalidad, al tiempo que se enunciaban algunas reglas e hipótesis implícitas sobre su aplicación en una sociedad estimulante y nueva que demandaba una arquitectura actualizada.

Además, es importante anotar el hecho de que durante décadas, estos textos ejercieron una influencia determinante en el curso de la arquitectura -y, en efecto, la siguen ejerciendo-, desde el mismo momento en el que muchos de ellos se siguen publicando, reeditando y traduciendo a varios idiomas. Las interpretaciones, descripciones o genealogías que proponen de los distintos temas que tratan, casi todos ellos en torno al mismo Movimiento Moderno, tanto en su adhesión como en su crítica, ofrecen unas versiones con unos discursos bien diferentes en algunas ocasiones, en función de sus posiciones respecto de la sociedad, la historia, el arte, la arquitectura o las tradiciones, por ejemplo. Quizás por ello se deba reconocer, al menos, un número plural de narrativas sobre un mismo conjunto de acontecimientos: la arquitectura moderna (de entonces). Una lectura atenta de estos presupuestos podría revelar los cambios latentes en algo supuestamente estable y definido (el Movimiento Moderno), al mismo tiempo que ayudaría a entender las maneras en las que algunos textos y muchos edificios se recibieron, se transmitieron y se promocionaron o sancionaron.

En esta misma línea, Kate Nesbitt se ha pronunciado con claridad:

«A mediados de los años sesenta, la arquitectura se había reducido a repeticiones formuladas de las obras canónicas del Movimiento Moderno, a las utopías tecnológicas y a las fantasías expresionistas. [...] Fue un período polémico en el campo de la teoría, caracterizado por la prodigiosa publicación de libros y artículos sobre la crisis de la profesión»²⁷⁰.

Por tanto, este trabajo se centrará predominantemente en los textos, no tanto en las obras construidas o proyectadas; sí, quizás, en los términos en los que dichas obras son publicadas, comentadas o reseñadas. Entre otras cosas, porque el protagonismo que adquieren algunos medios, sobre todo ciertas revistas asociadas a organismos poderosos, coaccionó o forzó determinadas situaciones, haciendo que el gesto de opinar -o pensar- con libertad fuese un acto verdaderamente valiente y arriesgado, tal y como Albert Bush-Brown (que había coincidido con Robert Venturi en un viaje por Italia en 1956), expuso en 1959:

«El miedo a la represalia existe también en el periodismo arquitectónico, donde unas pocas revistas especializadas, financiadas por la publicidad, se dedican, primero, a divulgar “la obra maestra del mes” y, segundo, a mejorar la práctica profesional. [...] A la vista de los resultados, los artículos críticos han aparecido más frecuentemente de lo que generalmente se supone, especialmente, como en dos ocasiones en los últimos sesenta y cinco años, cuando los arquitectos han buscado una arquitectura más clásica, abandonando la aproximación programática evidente en la Bauhaus o en el Harvard’s Graduate Center, para buscar un envoltorio monumental, como el auditorio del M.I.T. de Saarinen o la composición más compleja de la

²⁷⁰ Nesbitt, Kate. *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Op. cit. Pág. 12.

Embajada de Stone en Nueva Delhi. [...] Pero sólo a partir de 1950, llegaron todo un conjunto de críticas, justo después de que Nowicki retara la incorrecta interpretación de la fórmula sullivanesca bajo el dictado de que “la forma sigue a la función”, tal y como Lewis Mumford, John Burchard, Robin Boyd y Paul Rudolph habían instado a los arquitectos hacia mejores postulados»²⁷¹.

La reacción, natural por otra parte, no se haría esperar:

«Otra respuesta a la crisis profesional de la arquitectura moderna fue el florecimiento de la literatura teórica al establecerse nuevas revistas independientes y académicas. Libres de ataduras a instituciones profesionales, como el American Institute of Architects [(A.I.A.)...], estas revistas a menudo tomaron posiciones críticas frente a las revistas oficiales. [...] Además de estas publicaciones comerciales, proliferaron las revistas asociadas a las universidades [...]; algunas a semejanza de la revista ‘Perspecta: The Yale Architectural Journal’, que data de 1952. [...] Los temas de estas revistas ayudan a delinear las preocupaciones del momento. [...] La seriedad con la que son abordados los contenidos (la historia, la ciudad, la monumentalidad, el paisaje, la tectónica, la ética, etc.) por los alumnos editores y los profesores consejeros, indica la profundidad de la percepción de la crisis»²⁷².

²⁷¹ Bush-Brown, Albert. “The Architectural Polemic”. En: AA. VV. *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*. Vol. 18. No. 2. Diciembre de 1959. Nueva York. Págs. 143-158. Pág. 147.

²⁷² Nesbitt, Kate. *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Op. cit. Págs. 23-24.

La consideración que abre la defensa de tal perspectiva, frente a la “heroica y original” del Estilo Internacional –apoyada en el significado connotativo de sus elementos-, supuso una implícita autocrítica y ahondamiento de los argumentos que, recogidos posteriormente en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, planteaban una alternativa al Movimiento Moderno institucionalizado de manera estándar -quizás más como Estilo Internacional-.

Por esta razón, se tratará de analizar un conjunto de textos que propondrán nuevas interpretaciones de una arquitectura casi contemporánea, reflejo de aquellos años, rellenando, también, parte de un hueco que ha permanecido casi vacío en muchas de las historias que se han escrito de la arquitectura moderna. No obstante, no se pretende reescribir la historia, sino solamente examinar el discurso de algunos de sus autores u observadores que, en palabras de Michel Foucault, son una “práctica discursiva que sistemáticamente forma los objetos de los cuales habla”²⁷³.

En el caso concreto de Robert Venturi, William J. R. Curtis daba su punto de vista al respecto cuando al cabo de unos cuantos años, ya en 1982, consideraba:

«[S]us ideas frecuentemente fueron más convincentes escritas que construidas. La agonizante inseguridad reveló la falta de un sentido instintivo de la forma, el espacio o incluso la proporción. Venturi sentó el tono para una concepción literaria de la arquitectura en la que se puso más énfasis en las imágenes y las citas, que en la integración formal»²⁷⁴.

²⁷³ Foucault, Michel. *The Archeology of Knowledge*. 1972. Nueva York. Traducción de A. M. Sheridan Smith. Pantheon Books. Pág. 49. Edición original: *L'archéologie du savoir*. 1969. París. Gallimard. (En castellano: *La arqueología del saber*. 1983. Madrid. Siglo XXI Editores).

²⁷⁴ Curtis, William J. R. *Modern Architecture since 1900*. 1982. Oxford. Phaidon Press. Pág. 351. En castellano: *La arquitectura moderna desde 1900*. 2006. Oxford. Traducción de Jorge Sáinz. Phaidon Press.

No obstante, el mismo Venturi se ha venido afirmando en esta misma línea en diversas ocasiones, quizás la primera mucho antes de la publicación de *Complejidad y contradicción*, cuando en la tesina de su máster universitario de 1950 expuso sus pensamientos en referencia a términos polémicos en aquellos años, como el de la “unidad formal” y la “proporción”. Venturi admitió que ya no se sentía capaz de hacer mucho más con palabras como “unidad” -que había perdido su significado preciso en la crítica-, y «‘proporción’, que en su uso convencional, Wright, por su parte, ha tenido un curioso éxito representando su inutilidad»²⁷⁵.

Por otro lado, reconocía la primacía de sus textos sobre sus proyectos u obras construidas desde que en 1972 publicase, con Denise Scott Brown y Steven Izenour, su segundo libro, el ya citado en numerosas ocasiones *Aprendiendo de Las Vegas*:

«Tras la publicación de ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ empezamos a comprender que muy pocos edificios salidos de nuestro despacho eran complejos y contradictorios; al menos no lo eran en sus cualidades puramente arquitectónicas de espacio y estructura, consideradas en oposición a su contenido simbólico»²⁷⁶.

²⁷⁵ Venturi, Robert. *Context in Architectural Composition*. Master in Fine Arts Thesis. 1950. Manuscrito. Publicado parcialmente y por primera vez en: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. 1996. Op. cit. Pág. 337.

En cuanto a las referencias a Frank Lloyd Wright, hay que recordar que Venturi entró a trabajar como colaborador del arquitecto Oskar Stonorov en 1949, el mismo año en el que la familia Gimbel (de Filadelfia) le encarga el diseño de la mayor exposición monográfica jamás organizada sobre aquel arquitecto, titulada *Sixty Years of Living Architecture*, que estuvo en itinerancia durante seis años (1951-1956) por varias ciudades de Europa, Centroamérica y Norteamérica. La exposición se concibió para ser inaugurada en el Palazzo Strozzi de Florencia en junio de 1951, pero antes se organizó una première en Filadelfia en enero de ese mismo año.

²⁷⁶ Venturi, Robert; Scott Brown, Denise e Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas*. Op. cit. Pág. 159.

Por ello, Venturi señalaba que no habían sabido introducir en sus edificios todos aquellos atributos cuya reivindicación y elogio constituía el núcleo argumental de *Complejidad y contradicción*. Con tales reflexiones se inició una etapa cuya arquitectura fue denominada, con motivo de un concurso de viviendas en Brighton Beach, por Philip Johnson y Gordon Bunshaft (ingeniero jefe de Skidmore, Owings & Merrill, S.O.M.) en 1967 -apelativo aceptado y adoptado con gusto por los Venturi- como “*fea y ordinaria*”²⁷⁷.

Así, esta investigación se moverá en el campo viscoso de las publicaciones, las genealogías académicas, los proyectos no construidos y las obras construidas presentadas en dichas publicaciones, catálogos de exposiciones, las prácticas discursivas e, incluso, las amistades personales, con el objetivo de poder pergeñar de una manera más completa los hechos que dotan de coherencia intelectual al objeto de esta tesis.

Se pretende desarrollar un método historiográfico-periodístico capaz de relacionar las historias o cursos de ciertas ideas o nociones, dentro de un contexto general en sus derivadas arquitectónicas, estéticas, socio-generacionales, culturales, filosóficas, científicas o políticas, vayan por caso. Por consiguiente, el trabajo se abordará como un análisis de dichos textos, seguido por el esfuerzo de generar una síntesis sistemática orientada a argumentar la comprensión teórica de los objetivos propuestos. *Rebus sic stantibus*, la selección de textos susceptibles de estudio (así como los excluidos) será un factor de gran importancia. En este sentido, se han empleado dos criterios generales: por un lado, el grado en el que son representativos de su contenido (y, por tanto, de su alcance); y por otro, las intenciones de sus autores (tratando de evitar textos ideológicos partidistas o pancartistas, más tendenciosos).

²⁷⁷ Johnson, Philip. “Jury Report”. En: AA. VV. *Record of Submissions and Awards. Competition for Middle Income Housing at Brighton Beach*. 1968. Nueva York. Housing and Development Agency. En respuesta: Venturi, Robert y Scott Brown, Denise. “Ugly and Ordinary Architecture, or the Decorated Shed. Part I”. En: AA. VV. *Architectural Forum*. Noviembre de 1971. Nueva York. Págs. 64-67.

De este modo, se pretende que los textos escogidos sean representativos de las principales tendencias de cuestionamiento que puedan ser encontradas pertinentes y destacadas en el ámbito de este estudio, desde los primeros años cuarenta (unos veinte años antes de la publicación del libro de Venturi) hasta mediados de los sesenta en Norteamérica. También, se ha tenido presente el impacto de estas publicaciones en la percepción, entendimiento y desarrollo de la arquitectura en dicho entorno temporal.

Obviamente, se echará mano de las plumas de Sigfried Giedion, Henry-Russell Hitchcock, Vincent Scully, Lewis Mumford y otros autores similares asentados, pero quizás sobra el decir que ellos no cubren todas las interpretaciones de una arquitectura puesta en tela de juicio. La cuestión de la representatividad no vendrá definida sólo por sus datos cronológicos o geográficos: más bien se ha entendido como una materia de perspectivas que difieren y que con el paso del tiempo se han ido asentado y desarrollando.

Por otra parte, y con independencia de su poso a lo largo de la historia, aquí habría que añadir una serie de nombres cuya representatividad viene determinada por el hecho de haber sido citados o mencionados por el propio Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Rescatar estos textos y rastrear su contenido parece una tarea obligada aquí. Así, también analizarán -al menos- otras fuentes importantes para el contenido intelectual del libro (que, como tal, serán desarrolladas en capítulos sucesivos), y que parecen “evidentes”²⁷⁸, por ejemplo: Aldo van Eyck y sus ‘dualidades conceptuales’ -presentes en todo el libro de Venturi-, que, además, impartió clase en la Universidad de Pennsylvania en 1960; las ideas de Henry Millon y August Heckscher, cuyo libro *The Public Happiness*²⁷⁹ (1962) trataba el tema de la complejidad barroca de la vida moderna. Igualmente importantes resultan los estudios

²⁷⁸ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. 2005. Op. cit. Pág. 400.

²⁷⁹ Heckscher, August. *The Public Happiness*. 1962. Nueva York. Atheneum Publishers.

de la psicología de la Gestalt y los escritos de Josef Albers o György Kepes. Y, por supuesto, las aproximaciones y obras de un grupo de escritores y críticos literarios –asociados bajo el nombre de la ‘Nueva Crítica’–, entre los que destacan T. S. Eliot, Cleanth Brooks y William Empson, sobre todo éste último y su texto *Siete tipos de ambigüedad*²⁸⁰ (1955). Finalmente, Venturi también hacía un homenaje a un texto de John Summerson²⁸¹, escrito en 1941, en el que el historiador culpaba a los arquitectos de hablar de cuestiones colaterales a la arquitectura, pero nunca de la propia arquitectura: así, *Complejidad y contradicción* podría ser entendido como una refutación de la euforia tecnológica de Reyner Banham y de la programación por computadores estudiada por Christopher Alexander.

De la misma manera, tampoco se pasarán por alto algunos nombres más que, si bien no formaban parte del contenido explícito del libro de Venturi, éste los incluyó en el apartado de agradecimientos. Así, las figuras de Philip Finkelpearl (especialista en literatura, y amigo y compañero de Venturi en Princeton) o de Vincent Scully se integrarán en esta investigación. También se dedicará un apartado especial y muy importante a la residencia de Venturi en la Academia Americana de Roma entre 1954 y 1956, a la que insistentemente recuerda y profesa su agradecimiento (también en el libro).

Sin embargo, es conveniente aclarar el papel de la figura de Louis I. Kahn. Si bien es cierto que Venturi lo cita en numerosas ocasiones a lo largo de su texto, generalmente lo hace en relación a alguna de sus obras construidas o proyectos, o, por otro lado, recuperando algunos de sus aforismos más repetidos: aquél sobre “*lo que las cosas quieren ser*” (“*wanting to be*”) o su escrito “Orden es...”. Y no siempre para darle la razón o apoyar sus tesis. Tampoco lo incluyó en su relación de citas y referencias, ni en los agradecimientos.

²⁸⁰ Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. 1930. Londres. Chatto and Windus.

²⁸¹ Summerson, John. “The Mischievous Analogy”. En: Summerson, John. *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*. 1949. Londres. Cresset Press. Págs. 195-218.

Además, recientemente Sam Rodell ha publicado su tesina *La influencia de Robert Venturi en Louis Kahn*²⁸², donde defiende cómo el desarrollo como arquitecto del segundo viene determinado por las influencias del primero –y no tanto al contrario-. Rodell ha argumentado cómo la adopción por parte de Kahn de la noción de ‘contexto’ en arquitectura, el uso de capas o estratos de espacios y pieles, su interés en la luz natural y la reconsideración del papel de la historia son claras influencias de Robert Venturi, por no hablar de ciertos “préstamos” formales, tales como el uso de chimeneas prominentes, gabletes partidos, esquinas en ángulo agudo, etc. Así, en 1964 Robert Venturi tomaba la decisión de alejarse de su maestro y amigo cuando éste impartía una conferencia en la Philadelphia Arts Alliance donde expresaba como suyas muchas ideas y consideraciones personales de aquél. Éste era el fin de su amistad²⁸³. En este sentido, tampoco se ha dedicado un capítulo especial al papel de Kahn en relación a Venturi y su texto, aunque su nombre se deslizará con frecuencia en muchas ocasiones.

En todo caso, como tarea básica, la revisión de la colección de citas y nombres a los que Venturi se refirió en *Complejidad y contradicción*, ha revelado la intensidad y profundidad de los debates y distensiones de unos años en los que la arquitectura moderna había cambiado. El rescate y la puesta en valor de muchos de aquellos textos, autores y momentos –en relación, pero no sólo, a la génesis intelectual de Venturi y su libro- terminará por protagonizar uno de los objetivos de esta investigación.

Por ello, se ha querido escuchar la voz de aquellos que también ejercían la profesión aunque desde posiciones más humildes o menos elitistas, no por ello menos importantes. Y en este sentido, los textos “menores”, es decir, aquéllos cuya densidad y longitud no llegan a

²⁸² Rodell, Sam. *The influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. Master of Science in Architecture Thesis. Mayo de 2008. Pullman (Washington). Washington State University. School of Architecture.

²⁸³ *Ibid.* Pág. 1.

configurar un gran *corpus* o libro y fueron publicados como artículos, tendrán aquí un papel privilegiado: concretamente, las colecciones de artículos de teoría, crítica u opinión que se publican en varias de las revistas con un perfil más profesional o de praxis y menos orientadas a la docencia, por ejemplo, *Architectural Record*, *Architectural Forum*, *Progressive Architecture*, *House Beautiful*, *Arts and Architecture* o *Art in America*. En cualquier caso, tampoco se dejarán de lado otros muchos artículos que aparecieron en *Perspecta*, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, *College Art Journal*, *The Bulletin of the Museum of Modern Art*...

Debido a los años en los que se centra la exploración y el ámbito de las fuentes, el acceso a las mismas ha precisado de varios viajes a los Estados Unidos de América, donde poder consultarlas y reproducirlas. Además, se ha aprovechado alguno de estos desplazamientos para entrevistar y conversar con testigos o agentes directos implicados, como fue el caso de la entrevista que se mantuvo con Robert Venturi en su oficina de Filadelfia en abril de 2011.

En esta ocasión, también, se realizaron visitas y consultas a los *VSBA Archives* (los archivos de la firma Venturi, Scott Brown and Associates), alojados en la sección de los *Architectural Archives* de la University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical and Museum Commission, sita en dicha capital del Estado de Pennsylvania (EE. UU.). Resultaron de especial interés dos de las cajas con documentos personales de Robert Venturi: la “*Summer Activities: Report and Some Impressions*” (de 1948), y la “*Statement’ Application, Rome Prize Fellowship in Architecture*” (de 1952-53), como se verá. Una tesis, por tanto, concebida *sub specie bibliothecae*, donde aplicar unos métodos de trabajo caracterizados, primero, por su componente cronológica, y, después, analítico-comparativa.

Por este motivo, se propone un trabajo estructurado alrededor del papel que ocupa el libro de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, sin ser éste su único protagonista. Tomado, quizás, más bien como excusa, el trabajo ha ido profundizando de una manera deductiva en el conjunto de circunstancias que pudieron llevar a su autor hacia las conclusiones que desarrolló, detectando los pensamientos compartidos, influencias mutuas y ambientes formativos que justificarían una novedosa interpretación del texto venturiano como el corolario necesario de un panorama de crisis y cambios -éste sí protagonista y central-, al contrario de cómo habitualmente se ha venido entendiendo dicha obra. Unos primeros capítulos introductorios dan paso al necesario estudio de la génesis biográfica del libro de Venturi, estableciendo orígenes, fases, intenciones y requerimientos personales del autor. Seguidamente, se ofrece un pertinente análisis de los marcos conceptual y teórico de dicho texto, donde algunos términos han requerido ser contextualizados y matizados: ¿qué es la ‘complejidad’ para Venturi?, ¿cómo entiende la ‘contradicción’?, ¿por qué habla de ‘ambigüedad’?, ¿qué aplicación o efecto tienen en la arquitectura?, ¿dónde y cuándo surgen estas nociones?...

Una vez abordada dicha tarea, se ha desarrollado un capítulo troncal referente al contexto de este trabajo en la Norteamérica postbélica, con cuatro apartados de estudio: (1) *Princeton versus Harvard: el papel de la Historia*, que estudia los distintos planes de estudio de dos de las escuelas de arquitectura más importantes del momento, cruciales en la formación de muchos arquitectos y también de Robert Venturi, analizando influencias y enseñanzas de varios maestros y profesores, personajes centrales, como Jean Labatut o Donald Drew Egbert, que estructurarán, en muchos sentidos, las nuevas formas de pensar y proceder de sus alumnos; (2) *Italia 1954-1956*, capítulo centrado en los años que Venturi residió en la Academia Americana en Roma, su contacto directo con la historia, las reglamentaciones clásicas y sus licencias, los juegos de escalas, los simbolismos... todos ellos materias primas

presentes en *Complejidad y Contradicción*; (3) *Literatura y crítica literaria modernas*, quizás una materia obligada por el número de citas que de este tema aparecen en el libro, con autores significativos como William Empson, Cleanth Brooks o Wylie Sypher, exponentes de unos métodos de analizar, interpretar y crear que Venturi extrapola desde la literatura a la arquitectura; (4) *La crítica formalista en la arquitectura norteamericana*, apartado donde se ha analizado una de las posiciones o corrientes con más trascendencia en el panorama arquitectónico de los años cincuenta y sesenta: en definitiva, el escollo de enfrentarse al problema de la forma cruda, sin justificaciones o coartadas de lo más variopinto para sostener unas determinadas elecciones formales, como, de hecho, la gran mayoría de arquitectos de estos años acostumbraba a ofrecer.

Finalmente, en el último párrafo se sintetizan las conclusiones que, a tenor de lo analizado hasta aquí, pretenden establecer una relectura del primer libro de Venturi y sus años de gestación desde unas nuevas concepciones, más modernas que postmodernistas, encajando una posible evolución en la arquitectura más reciente cuyas raíces, a fin de cuentas, estarían ancladas en la Norteamérica de entre 1946 y 1966.

2.- Peritexto

2.- Peritexto: génesis biográfica del libro de Venturi

2.1.- El Estilo Internacional

Philadelphia es la ciudad que vio nacer a Robert Charles Venturi el 25 de junio de 1925 y, como una de las ciudades norteamericanas más grandes y prósperas, su arquitectura en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial estuvo marcada, a grandes rasgos, por dos corrientes muy dominantes en aquel país: por un lado, el Estilo Internacional y las consiguientes tendencias modernas derivadas que le siguieron, incluyendo el Brutalismo y otras variaciones del estilo de 1932, cuyos practicantes y devotos fueron los más exitosos en la región a tenor del número de los encargos y de los tamaños de éstos²⁸⁴; la segunda corriente es la que precedía al citado Estilo Internacional y que ha sido frecuentemente denominada como ‘*Regionalismo Moderno*’, aunque, en opinión de Malcolm Clendenin, debiera ser denominada, quizás con más acierto, como “*Movimiento Moderno Americano, en tanto que engloba las obras de arquitectos tan eminentes como Frank Lloyd Wright*”²⁸⁵.

Si bien hasta casi acabada la década de los cincuenta, se puede decir que los hitos más celebrados de la arquitectura, en este contexto norteamericano, se suponían, en general aunque con muchas reservas, herederos de la *arquitectura moderna* (derivada del Movimiento Moderno), esta *arquitectura moderna* no habría sido la misma que la de la Europa de los años veinte. En el caso de Norteamérica, la nueva arquitectura se asoció, en un

²⁸⁴ Ver: Clendenin, Malcolm (con una introducción de Emily T. Cooperman). “A Complicated Modernity: Philadelphia Architectural Design 1945-1980”. Pág. 2. En: Clendenin, Malcolm. *Preserve Philadelphia! Thematic Context Statement. Modernism: 1945 to 1980*. Julio de 2009. Filadelfia. Architectural Research and Cultural History. Historic Preservation Consulting. Philadelphia Preservation Plan Phase 1, 2008-2009.

²⁸⁵ *Ibíd. Loc. cit.*

Figura 80: Postal de la Exposición “Die Wohnung” de Stuttgart de julio a septiembre de 1927. Herbert Bayer.

Figura 81: Catálogo de la exposición *Modern Architecture: International Exhibition*, del MoMA (1932).

Figura 82: Portada del libro *The International Style: Architecture since 1922*, (1932) de Hitchcock y Johnson.

principio, a una arquitectura funcional y con unas formas sencillas, a las que luego se sumarían una gran cantidad de factores, propios y ajenos a la misma arquitectura, que determinaron unos nuevos caminos y reflexiones con unas consecuencias nunca vistas antes. Si en 1927, en Stuttgart (Alemania), se constató por primera vez esa realidad de una nueva arquitectura que, de un modo u otro, todo el mundo identificaba, con la expresión de ‘Movimiento Moderno’, entre 1927 y 1932 esta nueva forma de proyectar y construir dio el salto al Nuevo Continente, pero dejando de ser ya Movimiento Moderno para pasar a ser entendida como *Estilo Internacional*²⁸⁶, con todos los matices que ello supuso. Por ello, se dice que en los Estados Unidos de América nunca se dio esa arquitectura moderna ortodoxa, pura (esto es, derivada del Movimiento Moderno), pues desde el principio se entendió como un nuevo estilo, carente de los presupuestos y objetivos sociales o éticos europeos, que en el período de entreguerras fueron especialmente crudos y determinantes en una sociedad huérfana y desestructurada por los horrores de la guerra.

La exposición *Modern Architecture: International Exhibition*²⁸⁷, celebrada en los meses de febrero y marzo de 1932 en la primera sede del Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, en el edificio Heckscher, fue la última actividad en llevarse a cabo en dicho edificio y la primera exposición de arquitectura –también la primera exposición en ser itinerante– por parte de la institución en su segundo año de existencia. A cargo del profesor Henry-Russell Hitchcock y un joven Philip Johnson, la exposición sancionó algunas de las principales

²⁸⁶ Hitchcock, H-R. Jr. y Johnson, P. *The International Style: architecture since 1922*. 1932. Nueva York. W. W. Norton & Co. Inc. (El *Estilo Internacional: Arquitectura desde 1922*. 1984. Murcia. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos · Galería Librería). El libro se reimprimió en 1966, con un nuevo prólogo y apéndice de Henry-Russell Hitchcock, y de nuevo en 1995 con un prólogo de Philip Johnson. Fue traducido al italiano en 1982, al español en 1984 y al alemán en 1985.

²⁸⁷ Hitchcock, H-R. Jr. y Johnson, P., Mumford, Lewis. *Modern Architecture: International Exhibition*. Del 10 de febrero al 23 de marzo de 1932. Nueva York. Museum of Modern Art (MoMA). También publicado –bajo acuerdo entre el museo y la editorial– por los mismos autores con el título *Modern Architects*. 1932. Nueva York. The Museum of Modern Art y W. W. Norton & Co. El libro fue reimpreso tres veces: 1970. Nueva York. Hacker Art Books; 1972. Nueva York. AMS Press. Prólogo de Vincent Scully; 1993. Nueva York. Da Capo Press.

Figura 83: Portada del libro *Internationale Architektur* (1925) de Walter Gropius.

Figura 84: Portada del libro *Internationale Baukunst* (1927) de Ludwig Hilberseimer.

características de la arquitectura moderna. Coincidiendo con la exposición, los comisarios de la misma prepararon la publicación de un libro cuyo título fue determinante: *The International Style: architecture since 1922*²⁸⁸, y cuyo éxito, junto con el del catálogo de la exposición, suplantaron en importancia histórica a ésta.

Es preciso anotar aquí que el carácter *internacional* del Movimiento Moderno fue cultivado principalmente en la Bauhaus y en dos importantes libros: *Internationale Architektur*²⁸⁹, de Walter Gropius, e *Internationale neue Baukunst*²⁹⁰, de Ludwig Hilberseimer. Hitchcock conocía estos libros e incluso hizo una reseña de la segunda edición de la obra de Gropius (1928), aclamándola como “probablemente el mejor epítome de la arquitectura moderna”. Aprovechó la oportunidad para proponer una mejor interpretación del carácter *internacional* de la nueva arquitectura:

«Tal y como el Gótico, el Barroco y el Renacimiento tuvieron vigencia en toda Europa, el nuevo espíritu de la edificación de nuestra época técnica empieza cada vez más a cubrir todo el mundo civilizado, nacido de la intensa estandarización de la técnica internacional».²⁹¹

En cualquier caso, el mismo nombre de *Estilo Internacional* ya denotaba la intención de aglutinar una serie de obras o arquitectos en torno a unas ideas o conceptos fieles a ese *estilo*, y, además, su carácter ambicioso de ser *internacional*, importante, universal... *verdadero*,

²⁸⁸ Hitchcock, H-R. Jr. y Johnson, P. *The International Style: architecture since 1922*. Op. cit.

²⁸⁹ Gropius, Walter. *Internationale Architektur*. 1925. Múnich. Albert Langen Verlag.

²⁹⁰ Hilberseimer, Ludwig. *Internationale neue Baukunst: im Auftrag des deutschen Werkbundes*. 1927. Stuttgart. Julius Hoffmann Verlag.

²⁹¹ Hitchcock, Henry-Russell. “Internationale Architektur. Review of the book”. Publicado en: AA. VV. *Architectural Record*, nº 66. Agosto de 1929. Nueva York. Pág. 191.

por tanto. Para ello se exigía el esfuerzo de abstraerse de una tradición o contexto determinados para poner en práctica esos nuevos conceptos, ahora sí desligados de la problemática social europea de la que surgieron, quedando reducidos, en muchos casos, a meros *estilemas* con los que identificarse²⁹².

En Norteamérica, por consiguiente, no se llegó a dar el citado Movimiento Moderno ortodoxo que como tal fue preconizado y practicado en el Viejo Continente, sino que la llegada de la nueva arquitectura se entendió más como un estilo o, por decirlo de otro modo, como un nuevo lenguaje formal.

*«Todo el mundo sabe que Philip Johnson y Henry-Russell Hitchcock vaciaron la arquitectura moderna europea de su contenido social y cultural en una exposición celebrada en 1932 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. [...]. En las décadas siguientes, la arquitectura moderna –por entonces comúnmente conocida como Estilo Internacional, y convertida en una exportación norteamericana más que en una importación europea- se transformó en una estética dominante en la que la innovación tecnológica y el virtuosismo formal aplastaron las aspiraciones reformistas iniciales».*²⁹³

²⁹² Sin embargo, volviendo tanto al título de la publicación de Hitchcock y Johnson como a la propia exposición del MoMA, hay que apuntar el hecho de que este segundo término de la expresión, *International*, resultó ser en la práctica el más problemático de ambos. La idea de una arquitectura que fuese igual en cualquier parte del mundo (a partir de la premisa de que los beneficios de la industrialización debían llegar a todos), se encontraba en clara oposición al *mito fundacional* de la sociedad norteamericana. Incluso, hay quien piensa que los grupos puritanos que escaparon de Inglaterra hacia América en el siglo XVII para fundar este nuevo país, veían su éxodo en similitud con el de los judíos hacia la *tierra prometida* que se relata en la Biblia; en ese sentido, los norteamericanos se considerarían a sí mismos algo así como el *nuevo pueblo elegido*, que lideraría el planeta de acuerdo a los designios divinos que el pueblo judío no había logrado cumplir. Ver al respecto: Espoz Le-Fort, Renato. *De cómo el hombre limitó la razón y perdió la libertad: el poder de la religión en la filosofía occidental*. 2003. Santiago de Chile. Ed. Universitaria. Pág. 27.

²⁹³ Ockman, Joan. “House IV vs. Atlantis. Eisenman/Krier: entre las utopías y las ideologías”. Publicado en la revista *Arquitectura Viva* número 88. *Babilonias. La ciudad, entre la utopía y la catástrofe*. Enero-febrero de 2003. Madrid. Arquitectura Viva S.L. Págs. 79-81.

Figura 85: Portada de la revista *Perspecta* nº 5. 1959.

La reacción del pueblo americano no tardaría mucho tiempo en llegar: poco a poco sobrevino el problema, cada vez más debatido, de los márgenes entre lo individual (más americano) y lo colectivo (más europeo), como campos en los que actuar e identificarse. Finalmente, la discusión se recogió con la publicación en 1950 de *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*²⁹⁴, obra clave que ponía de relieve el hecho de que las generaciones previas habían estado ‘auto-dirigidas’ (“*inner-directed*”), con sus tradiciones, creencias..., mientras que los norteamericanos de aquellos años cincuenta estaban siendo ‘tele-dirigidos’ (“*other-directed*”), principalmente por los dictados de los emigrados europeos, en cuanto a la arquitectura se refiere. La comunidad arquitectónica no fue ajena a estos hechos y así, por ejemplo, Paul Nelson escribió en un artículo²⁹⁵ de la revista *Perspecta* de 1959, que una de las principales tareas de los arquitectos era, precisamente, crear medios que permitiesen la participación ciudadana. Alertó del “*extremo peligro de una sociedad de producción en masa que absorbiese lo individual en un patrón colectivo de conformidad pasiva*”²⁹⁶, al tiempo que creyó necesaria: “*la creación de unos medios que permitiese al individuo intervenir, participar, expresarse a sí mismo*”²⁹⁷. El propio Vincent Scully había recogido también la gravedad de este asunto cuando acudió al simposio *Redefinitions of a Style*, en la Universidad Johns Hopkins de Baltimore en 1958²⁹⁸ y afirmó: “*hay una tendencia en la cultura de masas norteamericana, que se percibe como un todo, que es la creciente falta de respeto por la acción y el logro [individuales]*”²⁹⁹.

²⁹⁴ David Riesman (con Nathan Glazer y Reuel Denney). *The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character*. 1950. New Haven. Yale University Press.

²⁹⁵ Paul Nelson. “Design for Tomorrow”. En: AA. VV. *Perspecta* nº 5. 1959. New Haven. Yale University Press. Pág. 57-65.

²⁹⁶ *Ibíd.* Pág. 59. No hay que olvidar que lo colectivo se veía como algo negativo por su asociación al fascismo y nazismo, que habían desembocado en la Segunda Guerra Mundial y se continuarían en la Guerra Fría contra el comunismo.

²⁹⁷ *Ibíd.* *Loc. cit.*

²⁹⁸ Al que también acudió, entre otros, Louis I. Kahn.

²⁹⁹ Vincent Scully. “A Critique -Environment and Act”. En: AA. VV. *Architecture - Fitting and Befitting*. *Architectural Forum* nº 114. Junio de 1961. Pág. 87.

En este sentido, una arquitectura que se anunciaba como “el” estilo moderno homogéneo para todo el mundo, se contraponía a las bases de una cultura cuya identidad se habría constituido precisamente a partir de su diferencia con el resto del orbe. Por este motivo, no se considera casual el que las primeras transformaciones profundas –de revisión o re-evaluación - del Movimiento Moderno surgieran en los Estados Unidos, unas tres décadas después de la exposición del MoMA, y, sorprendentemente, en este mismo museo, como se verá.

Y estas transformaciones sí son propias de los agentes de la arquitectura norteamericana (tanto arquitectos, como críticos, historiadores, profesores universitarios, planificadores y urbanistas...), en una sociedad espectadora, pero también participativa al mismo tiempo, de las nuevas formas arquitectónicas y sus evoluciones posteriores, de la mano de los principales arquitectos (Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Eero Saarinen, Louis Isadore Kahn, Ieoh Ming Pei...) y de los florecientes medios de difusión, como, por ejemplo, revistas del calado de *Architectural Record*, *Perspecta*, *Progressive Architecture*, *Arts & Architecture* o *House Beautiful*. Una sociedad que vio como lejano el problema de la Gran Guerra, sin los obstáculos económicos, sociales y éticos propios de un ambiente bélico.

2.2.- Filadelfia en la postguerra

Precisamente, en contraste con otras ciudades norteamericanas, Filadelfia engendró en estos años de postguerra un grupo de arquitectos significativo internacionalmente, denominado la ‘Escuela de Filadelfia’. Trabajaron en una serie de proyectos bastante menos numerosos -y de mucho menor tamaño, en general- que aquellos que se mantuvieron en las filas de la corriente del Estilo Internacional, aunque estas obras de Filadelfia sean en muchos casos un referente nacional o, incluso, internacional. Entre ellos, son destacables los nombres de Louis I. Kahn

Figura 86: Paul Philippe Cret.

Figura 87: Georges Howe.

Figura 88: William Edmond Lescage.

(1901-1974), Robert Venturi (1925-) y Denise Scott Brown (1931-), entre otros. De las otras corrientes citadas, aquellas surgidas con anterioridad a la Segunda Guerra Mundial, es meritorio el trabajo del arquitecto Kenneth Mackenzie Day (1901-1958), representante de la facción más fiel al Regionalismo Moderno, así como Oskar Gregory Stonorov (1905-1970, emigrado poco antes del conflicto de 1939) de la del Estilo Internacional.

En cualquier caso, el factor más importante en la contribución al desarrollo de la modernidad arquitectónica del siglo xx en la Filadelfia pre-bélica, había sido la fuerza y el calado de los métodos del diseño de la escuela del Beaux Arts, debido, en gran medida, a la figura, tanto de profesor como de arquitecto, de Paul Philippe Cret en la Universidad de Pennsylvania. A pesar de que Cret murió en 1945, su influencia perduró durante bastantes años más. En contraste con aquella primera modernidad de la década de 1920, en el período de la Segunda Guerra Mundial Filadelfia experimentó un auténtico giro revolucionario en el diseño y la arquitectura.

El primer Movimiento Moderno europeo llegó a las riberas del río Delaware de la mano de George Howe (1886-1955) y William Edmond Lescage (1896-1969) con su edificio para la Philadelphia Savings Fund Society (conocido como la torre PSFS), construida entre 1929-1932, edificio enormemente admirado por Robert Venturi, tal y como se recogió anteriormente en la entrevista de abril de 2011. Un edificio que todavía es útil para explicar cómo esa modernidad arquitectónica adquirió en esta ciudad unas características complejas (y también contradictorias) mucho antes de que Venturi promocionase este epíteto: el PSFS aglutina influencias del Estilo Internacional de Gropius, toques del Art Decó americano, materiales metálicos fieles al Machine Age, incluso reminiscencias del Expresionismo berlinés en sus tonos oscuros y su esquina curva, en sintonía con los almacenes de Erich Mendelsohn. Este

Figura 89 a-b-c: Philadelphia Savings Fund Society Building (G. Howe y W. E. Lescaze, 1929-1932).

carácter anómalo, divergente de la pureza del Estilo Internacional, no pasó desapercibido para sus comisarios, en cuya exposición del MoMA de 1932 destacaban de éste su *“torpe relación entre la base con su esquina curva y la torre”*³⁰⁰.

Además, se dieron dos factores fundamentales que prepararon el terreno para el inminente desarrollo que se daría en el consiguiente período de postguerra, y cuyos efectos tendrían consecuencias en las décadas siguientes. El primero fue una serie de iniciativas urbanísticas que se tomaron en la ciudad para la mejora y desarrollo de ciertas zonas que se iban a reestructurar y reconfigurar, en pleno crecimiento. El segundo factor, quizás más importante -como se verá-, la llegada de un significativo grupo de nombres trascendentales a la Universidad de Pennsylvania en los primeros años cincuenta, que cambiarían las formas y el contenido de la formación arquitectónica de sus alumnos.

Iniciativas de postguerra y la presencia del pasado

Como en casi todo el país, Filadelfia gozó de un espíritu de renovación y crecimiento en los años inmediatos al final de la Segunda Guerra Mundial. Una de las primeras muestras de ello fue la exposición *“Better Philadelphia”* de 1947³⁰¹, que ayudó a catalizar y desarrollar una visión verdaderamente moderna de la ciudad a todos los niveles: comercial, industrial, legal, humano, de diseño... Si bien la Comisión de Planeamiento Urbano fue establecida en 1919, no fue hasta entonces cuando con mayor fuerza se hizo notar y mostró su iniciativa. No obstante, la exposición fue fomentada y celebrada por particulares -no por ninguna comisión municipal

³⁰⁰ Hitchcock, Henry-Russell y Johnson, Philip. *The International Style*. 1932. Op. cit. Pág. 159.

³⁰¹ Sobre esta exposición ver: AA. VV. *“Philadelphia Plans Again”*, en: AA. VV. *Architectural Forum*. Diciembre de 1947. Nueva York. Págs. 66-87; Clow, David. *“The Show That Got Philadelphia Going”*, en: Clow, David. *Philadelphia*. Mayo de 1985. Filadelfia. Págs. 111-118; y Bacon, Edmund. *“Are Exhibitions Useful? A Postscript to the Philadelphia Show”*, en: AA. VV. *The Journal of the American Institute of Planners*. Primavera de 1948. Nueva York. Págs. 23-28.

Figura 90 a-b-c: Catálogo oficial de la exposición “Better Philadelphia Exhibition” de 1947.

Figura 91: Interior de la exposición con la gran maqueta, protagonista de la misma.

ni pública- en la quinta y sexta plantas de los Gimbels Department Store. De ahí, quizás, también su título: ‘Una Filadelfia mejor’, no “la” mejor; un cierto tinte de humildad propio de la gran población de cuáqueros habitantes en la ciudad (a los que pertenecía también la familia de Robert Venturi). Tuvo lugar entre el 8 de septiembre y el 15 de octubre de ese año de 1947, y casi 400.000 personas se acercaron a visitarla³⁰². A pesar de lo visionario de sus ideas, muchas fueron aceptadas y los conceptos planteados en 1947 sirvieron luego de base para el *Comprehensive Plan* de 1960 y para el *Plan for Center City* de 1963.

En 1947, el principal objetivo era el fomento del crecimiento económico y, a pesar de que la exposición se ocupase sobre todo del centro de la ciudad, las propuestas surgidas rápidamente reflejaron su preocupación por el resto de las zonas y los límites de la metrópolis³⁰³. En estos años, la figura que sobresalió en el entorno de estas cuestiones fue la de Edmund Bacon (1910-2005), Director Ejecutivo de la City Planning Commission desde 1949 hasta 1970. Con él, las profesiones de arquitecto, urbanista y paisajista cobraron una gran fuerza y prestigio en la ciudad (así como la sección de Filadelfia del American Institute of Architects, A.I.A.³⁰⁴). Con Bacon, en los primeros años de la postguerra, se regeneró, primero, el tejido urbano del centro de la ciudad (Penn Center, al oeste del ayuntamiento) siguiendo las premisas del Movimiento Moderno y destruyendo los viejos trazados del siglo xix. Posteriormente, se ocupó del casco histórico (el barrio de Society Hill) y de la creación del National Historical Park (el conjunto de edificios históricos alrededor del Independence Hall), donde no sólo no se destruyeron los edificios antiguos, sino que se ensalzaron. Algo sutil pero de gran

³⁰² Knowles, Scott Gabriel (editor). *Imagining Philadelphia: Edmund Bacon and the Future of the City*. 2009. Filadelfia, Pennsylvania. University of Pennsylvania Press. Pág. 29.

³⁰³ Binzen, Peter. “A Place to Live”. En: Friedman, Murray (editor). *Philadelphia Jewish Life: 1940-1985*. 1986. Ardmore, Pennsylvania. Seth Press Inc. Págs. 183-199.

³⁰⁴ Véase: American Institute of Architects, Philadelphia Chapter. *Philadelphia Architecture*. 1961. Nueva York. Reinhold. También: Barefoot, N. Carl Jr. “The Philadelphia Story”. En: American Institute of Architects. *The American Institute of Architects Journal*, No. 35. Junio de 1961. Págs. 91-95.

Figura 92: Imagen de Edmund Bacon con una maqueta de las torres de Ieoh Ming Pei para el barrio de Society Hill (1960).

Figura 93: Portada de Edmund Bacon de la revista Time del 6 de noviembre de 1964.

trascendencia, al trabajar sobre la relación entre las nuevas construcciones modernas y aquellas de estilo colonial anteriores a la guerra. En esta ocasión, ya no se operó según un plan *detabula rasa*, sino que se tuvo bien presente el ‘contexto’ (una de las constantes de lo que luego fue la ‘Escuela de Filadelfia’).

El retorno a unas posiciones ocupadas -y preocupadas- con el contexto y la historia supuso un cambio radical en la arquitectura de la región (y, posteriormente, del resto del mundo). De hecho, los primeros años sesenta se han calificado en algunas ocasiones como los causantes de la “*muerte del Movimiento Moderno*”³⁰⁵. Es preciso anotar que una de las razones más importantes en relación a dicho retorno hacia posiciones más responsables con el contexto urbano, características de la Escuela de Filadelfia, fue el propio contexto de esta ciudad, que atesoraba una buena colección de magníficos edificios de los siglos xviii y xix. De ahí que no resulte sorprendente el que muchos de los arquitectos de este área, entre 1945 y 1960, mantuviesen una cierta relación con la historia y sus formas: en ocasiones sutil e incluso misteriosa, en ciertos sentidos, como en la obra de Louis I. Kahn y sus seguidores; en otras, más divertida o chistosa, como en la de Venturi y Scott Brown. En cualquier caso, los miembros de esta Escuela de Filadelfia desarrollaron su propia modernidad observando críticamente la historia, incluyendo la propia historia del Movimiento Moderno temprano.

En 1961, cuando la gran mayoría de las ciudades norteamericanas del interior estaban en sus días más bajos, George Holmes Perkins (recién nombrado Decano de la escuela de arquitectura de Pennsylvania) escribía:

³⁰⁵ Ghirardo, Diane. *Architecture After Modernism*. 1996. Londres y Nueva York. Thames and Hudson.

Figura 94: Estudios del tráfico rodado del centro de Philadelphia trabajados por Kahn bajo una beca de la Graham Foundation.

Figura 95: Louis I. Kahn en la década de 1950.

«[P]or lo general, se ha convertido en costumbre el condenar al fracaso a cualquier ciudad que intente recrear un ambiente urbano y civilizado dentro del tejido antiguo. Sin embargo, a pesar de la decadencia y de las evidentes negligencias, a pesar de las tentaciones de los suburbios, [...] sólo la ciudad ofrece esa riqueza de vida sin la cual no habría cultura ni civilización. Aquí están los estímulos para nuevas aventuras del espíritu [...]. Aquí, el patrimonio arquitectónico del pasado puede casarse con el futuro para producir una variedad y riqueza contra la que ningún diseñador esperará competir [... En Filadelfia], la confluencia afortunada y nada casual de reformas políticas, el liderazgo empresarial y el urbanismo creativo han encendido la mecha de un renacimiento apenas imaginable por la generación anterior [... Incluso] si uno es un escéptico de las imágenes y está más inclinado hacia las finanzas, encontrará en [...] el *Comprehensive Plan* pruebas convincentes de que Filadelfia está preparada para respaldar sus planes con dinero en efectivo»³⁰⁶.

No obstante, desde 1960, con el *Comprehensive Plan for Philadelphia* muchas iniciativas de las décadas anteriores fueron desestimadas, al tiempo que otras muchas estaban siendo replanteadas nuevamente por algunos arquitectos o equipos particulares (no municipales); quizás el más reseñable de ellos sea Louis I. Kahn, cuyos estudios y propuestas teóricas para la ciudad fueron sufragados gracias a una beca de la Graham Foundation, alcanzando bastante repercusión posteriormente, a pesar de que pocas de sus primeras ideas urbanísticas lograron llevarse a cabo. Sea como fuere, la vitalidad del debate urbano era un buen síntoma para los ciudadanos, que parecían comprometidos con la formalización del entorno construido y el contexto metropolitano.

³⁰⁶American Institute of Architects, Philadelphia Chapter. *Philadelphia Architecture*. 1961. Op. cit. Prefacio del libro.

Figura 96: Jan C. Rowan. "Wanting to Be: The Philadelphia School". *Progressive Architecture* (abril de 1961).

La 'Escuela de Filadelfia'

Esta etiqueta fue utilizada por primera vez, que como tal así consta escrita, en abril de 1904 en un artículo de Ralph Adams Cram³⁰⁷, aunque con un significado diferente al actual. Sin embargo, el término fue popularizado después por otro artículo escrito en abril de 1961 por Jan C. Rowan, titulado "Wanting To Be: The Philadelphia School":

«Los años sesenta, al parecer, comenzaron sin ideologías coherentes ni disciplinas sistemáticas; en cambio, una rara discusión general es el enfoque desde el que el diseño es admitido, aceptado y defendido. Hay indicaciones, sin embargo, de que en esta confusión existe ya un nuevo movimiento de diseño con una ideología potente y un enfoque claramente definido. Este movimiento, proveniente de Filadelfia, anuncia un nuevo renacimiento que podría llegar a ser por lo menos tan importante para el curso de la historia de la arquitectura, como el surgimiento de la Escuela de Chicago a finales del siglo xix»³⁰⁸.

El artículo destacaba los capitales papeles de algunos políticos de la ciudad, como, además de los ya citados, Joe Clark y Richardson Dilworth, que hicieron de la planificación urbana una preocupación fundamental, sobre todo en el centro urbano de Filadelfia, así como la obra de algunos arquitectos y estudiantes. De este modo, el término 'Escuela de Filadelfia' se convirtió en una manera de denominar o referirse a los arquitectos modernos de postguerra del Delaware Valley, en la ciudad homónima: fundamentalmente, el trabajo de Louis I. Kahn (con los ingenieros Robert Le Ricolais y August E. Komendant) y otros alumnos del profesor Paul

³⁰⁷ Cram, Ralph Adams. "The Work of Messrs. Frank Miles Day and Brother". En: AA. VV. *Architectural Record*, Vol. 15. No. 5. Mayo de 1904. Nueva York. Pág. 397.

³⁰⁸ Rowan, Jan C. "Wanting to Be: The Philadelphia School". En: AA. VV. *Progressive Architecture*, No. 42. Abril de 1961. Nueva York. Págs. 130-149. Pág. 130.

Figura 97: Robert Le Ricolais. Figura 98: August E. Komendant.

Philippe Cret de la Universidad de Pennsylvania, así como las figuras de Robert Venturi y sus socios (Denise Scott Brown y John Rauch, sobre todo), Romaldo Giurgola (y su socio Ehrman Mitchell), Robert L. Geddes, George Qualls...

Igualmente, el artículo de Rowan reflejaba las posiciones, obras y proyectos de este grupo de arquitectos (y algunos aún estudiantes) que estaban trabajando, precisamente, en los intentos de esa nueva arquitectura. Como líder espiritual del grupo se presentaba al propio Louis I. Kahn, con sus nociones sobre la 'forma', el 'diseño', la 'voluntad de ser' de las cosas -los conceptos hoy famosos del "existence will", "ina", "wanting to be"...-, que, por entonces, estaba imbuido en sus proyectos de la Primera Iglesia Unitaria de Rochester (Nueva York), la Embajada de los Estados Unidos en Luanda (Angola) y el Instituto de Biología en Torrey Pines, más conocido luego como los Laboratorios Salk en La Jolla (California). Además de sus proyectos, se incluía, casi al final del artículo, una reflexión que Kahn le hacía a un estudiante criticando el Edificio Seagram (en Nueva York) de Mies van der Rohe:

«Toma una bella torre hecha en bronce, erigida en Nueva York. Es una dama de bronce, de incomparable belleza. Pero uno sabe que ella tiene un corsé de unas quince plantas, porque no se ve el refuerzo del viento. [...] Qué bonito sería expresar el que las fuerzas del viento están actuando. La base del edificio debería ser más ancha que la parte de arriba. Y las columnas de arriba deberían estar bailando cual hadas. Y las de abajo deberían crecer como locas y no tener la misma dimensión porque no son la misma cosa. Esta historia, a decir verdad, crearía una bella torre, incluso si fuese fea en un principio»³⁰⁹.

³⁰⁹ Rowan, Jan C. "Wanting to Be: The Philadelphia School". Op. cit. Pág. 148.

Figura 99: Romaldo Giurgola. Edificio Administrativo de la Academia de la Nueva Iglesia de Philadelphia (1960-1961).

Figura 100: Romaldo Giurgola.

Figura 101: Robert L. Geddes.

De los miembros acólitos del grupo, el artículo destacaba la figura de Romaldo Giurgola y su proyecto para el Edificio Administrativo de la Academia de la Nueva Iglesia de Filadelfia, y a un “joven arquitecto de Filadelfia” llamado Robert Venturi, muy prometedor. Finalmente, se incluían algunas referencias al ingeniero Robert Le Ricolais y sus investigaciones sobre el acero pretensado, y al arquitecto Robert L. Geddes y su “búsqueda de significados de la arquitectura”. No obstante, Rowan remataba su artículo reflejando lo que de “común denominador” tenían todos los autores citados, y esto:

«[S]e puede resumir en la diferenciación entre ‘concepto’ y ‘ejecución’, dando un papel predominante a la búsqueda del concepto y dejando el tratamiento de la ejecución como algo de menor importancia, que vendrá de forma natural y fácil, sin ningún estrés o dificultad, porque “saber lo que se hace es el secreto de todo, y saber cómo hacerlo es cuestión de experiencia y canas”»³¹⁰.

Quizás por ello, uno de los factores clave en la configuración de la arquitectura de postguerra en Filadelfia -que también señalaba Rowan- fue el papel jugado por el profesorado de la Escuela de Bellas Artes (donde se enseñaba arquitectura) de la Universidad de Pennsylvania (llamada “Penn” habitualmente). En el período anterior a la Gran Depresión, Penn se había convertido en el centro educativo puntero en la enseñanza de arquitectura bajo la dirección de Cret, como profesor, y de Warren Laird, como Decano³¹¹. Después de que Laird se marchase en 1932, la escuela entró en un período en el que se impusieron los nuevos métodos y estilos de la Harvard Graduate School of Design, entonces bajo el dominio de su Decano Joseph Hudnut y profesores como Walter Gropius. A pesar de ello:

³¹⁰ *Ibíd.* Pág. 149.

³¹¹ Véase: Clendenin, Malcolm. “A Complicated Modernity: Philadelphia Architectural Design 1945-1980”. *Op. cit.* Pág. 5.

Figura 102: George Holmes Perkins, Decano de la GSFA de Filadelfia.

«La Universidad de Pennsylvania tuvo un rol peculiar en la historia de la arquitectura, habiendo sido la escuela de enfoque École des Beaux Arts de París más importante de América, desde el inicio del siglo xx hasta bien entrados los años veinte. Sin embargo, había caído en un estancamiento, que sumado a su adhesión al viejo método, le obstaculizó el abrazo de los nuevos principios del diseño funcionalista. En 1950, bajo la presión de los estudiantes, el director de la universidad (y anterior gobernador republicano liberal de Minnesota) Harold Stassen trajo al arquitecto moderno George Holmes Perkins (nacido en 1904) de Harvard para que renovase la Escuela de Bellas Artes»³¹².

La contratación de G. Holmes Perkins (1904-2004), como Decano de Bellas Artes y Arquitectura en Penn en 1951, tuvo un impacto muy significativo en el desarrollo de la arquitectura moderna, el urbanismo y la construcción de la ciudad. Perkins había sido profesor de Planeamiento Urbano en la GSD de Harvard, aunque su formación era de arquitecto, no de urbanista. De este modo, no sólo creó la Graduate School of Fine Arts (GSFA) de Penn a imagen y semejanza de aquella de Harvard, sino que se trajo a un grupo de profesores nuevos y cargados de energía que, con el tiempo, se convertirían en las primeras figuras de la Escuela de Filadelfia. Otro factor decisivo fue el hecho de que Perkins fuese siempre consultado por los líderes de la universidad cada vez que se tomaban decisiones sobre el propio campus. Además, Perkins participó en la reconfiguración urbana de la ciudad al ser Jefe de la Comisión de Planeamiento Urbano (de la que Edmund Bacon era Director Ejecutivo). El papel de Perkins en la masiva construcción de edificios bajo el programa de regeneración urbana de 1949 fue crucial para la difusión del Movimiento Moderno en esta región: no sólo

³¹² Strong, A. L. G. "Holmes Perkins: Architect of the School's Renaissance". En: Strong, A. L. y Thomas, G. E. (editores). *The Book of the School. 100 Years*. 1990. Filadelfia. The Graduate School of Fine Arts of the University of Pennsylvania. Pág. 156.

Figura 103: Eero Saarinen.

Figura 104: Eero Saarinen. Hill Hall (1957-1960).

porque contratase al, ya por entonces, eminente arquitecto Eero Saarinen para el Hill Hall levantado en el campus, sino porque probablemente se deba a él el que el encargo de los Richards Medical Laboratories recayese sobre Louis I. Kahn, poco tiempo después de que el propio Perkins tratase de que Kahn abandonase Yale (donde se encontraba como profesor desde 1947) para regresar a su ciudad (a pesar de que había nacido en Kuressaare, Estonia)³¹³.

La reputación de la Escuela de Bellas Artes de Perkins se consolidó alrededor de mediados de los años cincuenta, y empezó a atraer estudiantes tanto al Programa de Urbanismo como al de Diseño Arquitectónico. La oferta académica se convirtió en un imán con el fichaje de Louis Isadore Kahn en 1955, a su regreso de Yale (aunque nunca había dejado de vivir y trabajar en Filadelfia). Kahn vino acompañado de un joven Robert Venturi que por aquel entonces, además, trabajaba en su estudio de aprendiz. Ambos marcaron, después, la independencia estilística de la arquitectura de la Escuela de Filadelfia, desafiando a la estricta ortodoxia del Movimiento Moderno. Además de a Kahn y Venturi, Perkins reclutó a Romaldo Giurgola (1920-), Denise Scott Brown (1931-) y Robert L. Geddes (1923-). Aparte de estas figuras, Perkins también contrató al arquitecto y teórico Ian McHarg (1920-2001) así como a la arquitecta Anne Tyng (1920-), decisiva luego en la vida y obra de Louis I. Kahn.

Pero si la escuela de Perkins no se convirtió en un bastión más del dominante diseño moderno (“anti-historicista”), tampoco lo hizo en una especie de *think tank* de los nuevos programas de renovación urbana (más preocupados con el respeto por el contexto y el tejido urbano antiguo consolidado); así, la Graduate School of Fine Arts (GSFA) resultó ser una especie de polvorín donde ambas posturas se enfrentaron y se pusieron en tela de juicio:

³¹³ Estos datos se documentan en: Cooperman, Emily T. “National Historic Landmark Nomination for the Alfred Newton Richards Medical Research Laboratories and David Goddard Laboratories Buildings, University of Pennsylvania”. 2008. Washington D. C. National Historic Landmark Office. National Park Service.

Figura 105: Lewis Mumford.

«Durante los últimos cuarenta años, más o menos, mucho del pensamiento arquitectónico, y la mayor parte de la escritura, crítica y enseñanza arquitectónicas anduvieron por el extraño sendero de glorificar a dioses ajenos. Las teorías de la arquitectura y los criterios de diseño emergieron entre los dominios de la pintura, la escultura, la economía, la sociología, la psicología, el naturalismo, la ingeniería y la tecnología. Y a partir de estos, los arquitectos se inspiraron. Hoy, cuando muchos viejos temas ya no son válidos o han perdido su atractivo, cuando el átomo ha explotado la benevolencia del dios máquina, y el valiente y nihilista nuevo mundo del “menos es más” está agonizando de muerte natural en los paños [de vidrio] con cortinas de la neoyorquina Park Avenue, la profesión se ha sumido en un vacío espiritual»³¹⁴.

Buena muestra de las contradicciones internas fue la inmediata adquisición, también, del primer gran nombre de la crítica llamado a incorporarse a las filas de la facultad: Lewis Mumford (1895-1990), que sería el gran maestro y filósofo del programa de estudios, impartiendo cursos de Historia del Urbanismo, Arquitectura Contemporánea y Diseño Urbano entre los años 1951-1956 y 1959-1961. Mumford siempre tuvo una relación compleja y crítica con la arquitectura moderna, actuando a veces como un animador y difusor de la misma, y en otras reprendiendo su arrogancia. Así, según Robert Wojtowicz, biógrafo de Mumford:

«El nombramiento de Mumford como profesor de la Facultad de Urbanismo (en 1951) marcó no sólo el rechazo de la antigua filosofía Beaux-Arts de la Escuela, sino también el posicionamiento de una clara separación de la aceptación del Movimiento Moderno que otras universidades habían

³¹⁴ Rowan, Jan C. “Wanting to Be: The Philadelphia School”. Op. cit. Pág. 130.

Figura 106: Rexford G. Tugwell en 1944.

adoptado en ese período. Mientras que era esencialmente partidario del Movimiento Moderno en arquitectura y urbanismo, Mumford rechazó de plano sus polémicas anti-historicistas, sus clichés estilísticos y sus pretensiones internacionalistas»³¹⁵.

Desesperado por la indiferencia a la historia en la formación de los arquitectos modernos norteamericanos, Mumford denunciaba que:

«En vez de considerar la Historia desde hace veinte siglos, el estudiante ahora sólo tiene en cuenta la de los últimos veinte años... El pasado no ha sido absorbido y transmutado, sino tragado y regurgitado, sin ser digerido. Bajo la apariencia original del funcionalismo, ha surgido un nuevo formalismo; y el desarrollo orgánico de las formas modernas, a través de una visión más profunda de todo el conjunto arquitectónico, se ve amenazado con el resto»³¹⁶.

Perkins también incorporó a otros personajes notables en su momento, como Robert B. Mitchell, recién llegado de Columbia, al que le encargó el Programa de Urbanismo de la GSFA, muy ligado a los importantes impulsos intelectuales de la Universidad de Chicago donde Mitchell dio clase en los años treinta. También el economista y antiguo alumno de la Universidad de Pennsylvania, Rexford Tugwell -antiguo gobernador de Puerto Rico (1941-1946)- que empezó a introducir la tradición sociológica de dicha Universidad de Chicago en una Facultad de Urbanismo que hacía hincapié en el análisis científico-social de los problemas urbanos, entre 1946 y 1957.

³¹⁵ Strong, A. L. y Thomas, G. E. (editores). *The Book of the School. 100 Years*. 1990. Op. cit. Pág. 160.

³¹⁶ *Ibíd.* Pág. 161.

Figura 107: Herbert J. Gans.

Figura 108: Herbert J. Gans. *The Urban Villagers* (1962).

El primer graduado en esta escuela bajo el nuevo programa académico fue Herbert Gans, estudiante de doctorado que había seguido a su mentor Martin Meyerson -ahora profesor de la GSFA de Filadelfia - desde Chicago. Después de la lectura de su Tesis en 1957, Gans se incorporó a las filas del Instituto de Estudios Urbanos de Nueva York, desde donde llevó a cabo un estudio sobre la regeneración urbana del barrio del West End de Boston, que luego se convirtió en el influyente libro *The Urban Villagers*³¹⁷.

Denise Scott Brown

El papel de esta joven -asentada en Penn en aquel tiempo- en los Estados Unidos había empezado a definirse al calor de las tensiones que se dieron entre aquellos que, como Kahn o Venturi, se centraron en las cuestiones estéticas, y los que, como Mitchell y los profesores de su departamento, se preocuparon de los aspectos económicos y sociales del Urbanismo.

Ambos polos confluyeron por igual en la figura capital de Denise Scott Brown, una estudiante, entonces atraída por ambos extremos. Nacida en el seno de una próspera familia judía en Zambia, Denise Scott Brown (de apellido original Lakofski) se trasladó a la Universidad de Pennsylvania para estudiar con Kahn por consejo de Alison y Peter Smithson. Una vez en Filadelfia (1958) se llevó una gran decepción al saber que Kahn no impartía sus clases en el Programa de Urbanismo (a pesar de que había sido miembro del Consejo de Planificación Urbana del Walter Phillips' Citizens Council a comienzos de 1943). Su colega y amigo David Alford Crane, que compartía con Denise Scott Brown sus raíces africanas (era congoleño), y que acababa de graduarse en ambos departamentos, tanto en el de Urbanismo como en el de

³¹⁷ Gans, Herbert J. *The Urban Villagers: Group and Class in the Life of Italian-Americans*. 1962. Nueva York. Free Press of Glencoe.

Figura 109: Robert Scott Brown y Denise Scott Brown (Venecia, 1956).

Arquitectura, le convenció para que se quedase en el Departamento de Urbanismo, aunque sintetizase las enseñanzas de ambos focos. Finalmente, en este mismo año de 1958, se matriculó tal y como Crane le aconsejó. Y así, la concepción de la ciudad de Scott Brown se entendió a partir del contacto con su tutor: precisamente, Herbert J. Gans, y sus análisis científico-sociales de las “fuerzas” configuradoras urbanas:

«Herbert Gans, que fue mi profesor de Sociología Urbana en mi primer semestre en Penn, se mudó ese mismo año a Levittown para observar cómo se organizaba la nueva comunidad. Anteriormente, había estudiado a las familias pobres en el extremo oeste de Boston, ya que habían sido desplazadas con la renovación urbana. A finales de los cuarenta y principios de los cincuenta, Michael Young y Peter Wilmott estudiaron a los pobres de Londres para aprender lo que les ocurría a las personas que habían sido desplazadas lejos de sus hogares y sus familias en las nuevas ciudades. Creo que ellos influyeron en el trabajo de Gans»³¹⁸.

Pero Gans no sólo potenció los intereses de Denise Scott Brown; el propio Robert Venturi reconoció -después- esa misma influencia cuando asumía que:

«[L]a otra cuestión que sigue interesándonos mucho es la de la pluralidad de gustos y culturas. Nosotros recibimos una gran influencia de un libro de Herbert Gans, el sociólogo urbano de Nueva York, en el que escribió acerca de la relatividad de gustos y del hecho de que ya no hay un único gusto, sino que hay muchos»³¹⁹.

³¹⁸ Scott-Brown, Denise. “Rise and Fall in Community Architecture”. En: AA. VV. *Urban Concepts: Denise Scott-Brown. Architectural Design Profile* 83. 1990. Londres. Pág. 82.

³¹⁹ Sanmartín, Antonio. “Robert Venturi”. Entrevista publicada en: AA. VV. *Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*, nº 162. 1984. Barcelona. Pág. 99.

No obstante, y a pesar de los intentos de síntesis de Scott Brown y Crane, las tensiones entre los dos departamentos “estrella” de Perkins eran cada vez más fuertes. La creciente importancia de las Ciencias Sociales en la escuela se tradujo en una crítica hacia las tendencias arquitectónica y ‘física’³²⁰ de la profesión del Urbanismo. Casi a modo de cisma, quedaron enfrentadas las posturas de los arquitectos dirigidos por Kahn -que se autocalificaban de ‘artistas’- y los ‘analistas’ del Urbanismo. El advenimiento de los ordenadores exacerbó esta división cultural entre los arquetipos de los urbanistas ‘tecnócratas’ y los arquitectos ‘humanistas’. Más aún, algunos temían que un exceso de análisis amenazase con hacer de la formación en la Escuela de Bellas Artes algo más académico que profesional³²¹.

Y allí -y con ese ambiente- fue donde Kahn y Peter Smithson (maestro de Scott Brown en Londres) se conocieron hasta forjar una gran amistad, fruto del primer viaje que el británico realizó en los meses de septiembre y octubre de 1957 a los Estados Unidos, con motivo de impartir una conferencia en la GSFA de Filadelfia, invitado por el Decano Perkins, quien había organizado una exposición (del 18 de marzo al 5 de abril) con los proyectos presentados en la conferencia del CIAM X de Dubrovnik (celebrado en agosto de 1956).

Igualmente, en 1959 la GSFA de Filadelfia organizó otra exposición (*Work of Three English Architects*, en la que realmente se mostraba el trabajo de cuatro arquitectos: el matrimonio Smithson, James Stirling y William Howell), a la que de nuevo se invitó a Peter Smithson a impartir otra conferencia, de la que salió la intención por parte de éste de invitar a Kahn como ponente para la siguiente conferencia de los CIAM, la que tuvo lugar en Otterlo en ese mismo

³²⁰ Scott Brown, Denise. “A worm’s eye view of recent architectural history”. En: AA.VV. *Architectural Record*. Febrero de 1984. Nueva York. Pág. 75.

³²¹ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 110: Paul Davidoff.

1959. Así, la sintonía entre los dos maestros de Scott Brown, Kahn y Peter Smithson, llegó a ser muy intensa, hasta tal punto que Kahn en 1960 fue a hablar con Perkins -y logró convencerle- para que invitase al británico como profesor del GSFA, aunque aquél finalmente acabó declinando la oferta³²².

Es cuando apareció en escena otra figura clave en el desarrollo intelectual de Scott Brown (del que, a la larga, sería heredero -o, al menos, partícipe- Robert Venturi): Paul Davidoff (1930-1984), un estudiante de Derecho en Yale (del barrio neoyorquino de Queens) que abandonó su carrera en 1956 para trasladarse a la Universidad de Pennsylvania para estudiar Urbanismo, donde poco después (en 1961) también terminaría sus estudios de Derecho. Finalmente, fue contratado como profesor en Penn en 1958, lógicamente dentro del Programa de Urbanismo, ayudado en su primer curso por el estudiante de doctorado Thomas Andrew Reiner (que luego también sería profesor en Penn). En ese curso, Davidoff sintetizó sus ideas acerca de la democratización de las decisiones que se deben tomar en el Planeamiento Urbano, una primera aproximación que quedó reflejada en la publicación de un artículo de impacto³²³.

Bajo el influjo de Davidoff, los profesionales, profesores y estudiantes de Urbanismo se volvieron cada vez más “activistas” (en sus desencuentros con los profesores del departamento de Diseño), y su posición amenazaba con marginar el papel del diseño en la propia Escuela de Penn. Denise Scott Brown, en medio del conflicto, narraba cómo “en las reuniones de profesores, los de Urbanismo acusaban a los de Diseño de ser arrogantes”³²⁴. A lo

³²² Ver al respecto: Goldhagen, Sarah Williams. *Louis Kahn's Situated Modernism*. 2001. New Haven. Yale University Press. Págs. 145 y ss.

³²³ Davidoff, Paul. “A Choice Theory of Planning”. En: AA. VV. *Journal of American Institute of Planners*, Vol. 28, No.2. Mayo de 1962. Nueva York. Pág. 103.

³²⁴ Scott Brown, Denise. “A worm's eye view of recent architectural history”. En: AA. VV. *Architectural Record*. Febrero de 1984. Nueva York. Pág. 75.

que Kahn respondía que “no se puede hacer el diseño en comité”³²⁵ y acusaba a los urbanistas de inventar “entidades estadísticas como la de ‘2,5 personas’”³²⁶. Scott Brown, desesperada por conciliar ambas caras de la disciplina, empezó a simpatizar con los dos departamentos:

*«Me senté en medio entre los arquitectos y los urbanistas, empujados y abofeteados. Cada bando parecía llevar razón por su parte, excepto cuando se juntaban y todo les parecía mal del otro. ¿Cómo es posible que cada protagonista estuviese tan de parte de un bando [y tan cerrado al otro]? Mis antecedentes del Nuevo Brutalismo me hicieron encajar tanto con Kahn como con Gans. El impulso estético que los urbanistas se esforzaron en negar, no parecía ser inadmisibles o rechazables, al menos para mí, ni tampoco elitista ni antidemocrático. Por otro lado, ¿cómo podía el Departamento de Arquitectura dar la espalda a lo que los urbanistas estaban diciendo? Si era sólo por mantener fresco su ojo para el diseño, entonces los arquitectos necesitaban romper sus sistemas debido a la realidad social que los urbanistas estaban representando»*³²⁷.

Robert Venturi había sido contratado como profesor en Penn en 1957 y, finalmente, Scott Brown completó su máster en el Departamento de Urbanismo, graduándose en 1960, y convirtiéndose igualmente en personal docente en 1961 (hasta que en 1965 abandonase Penn para trasladarse a la Universidad de California en Berkeley). En las reuniones de profesores fue donde ambos docentes se conocieron, y como la propia Scott Brown ha aclarado:

³²⁵ *Ibíd. Loc. cit.*

³²⁶ *Ibíd. Loc. cit.*

³²⁷ *Ibíd. Loc. cit.*

«[Yo le guardaba] un asiento y una galleta. Él daba el segundo curso de teoría. Y yo el primero. Decidí contarles a los estudiantes lo que realmente me interesaba: lo que los Smithsonian estaban haciendo en Inglaterra: estaban mirando a la historia. Eso a Bob le interesó. Y empezó a aparecer por mis clases. [... Más adelante] me pidió que fuéramos a un baile en Princeton. Su idea de un baile era encerrarse en la biblioteca mientras sonaba la música. Allí había un libro de Edwin Lutyens. Se lo mostré y se convirtió en su arquitecto favorito. Hizo la casa de su madre a partir de esas ideas»³²⁸.

De sus conversaciones, ambos concluyeron sentirse optimistas sobre la posibilidad de adoptar una sensibilidad compleja y tolerante en el diseño, como postura sucesora al dogmático Movimiento Moderno³²⁹. Pero, una vez ya contratados como profesores, desesperados por tratar de lograr esa síntesis, tanto para ellos -los docentes- como para sus estudiantes, Scott Brown afirmaba que:

«La posición de un estudiante tanto de Urbanismo como de Arquitectura, de ambas, en una Escuela de Arquitectura y Urbanismo es muy confusa. Los arquitectos se referirán a él como “ese urbanista”, y los urbanistas como “ese arquitecto”»³³⁰.

³²⁸ Zabalbeascoa, Anatxu. “En la arquitectura hace falta menos ego y más miedo”. Entrevista con Denise Scott Brown. En: *El País Semanal*. 25 de abril de 2013. Barcelona.

³²⁹ Scott Brown, Denise. “Team 10, Perspecta 10 and the Present State of Architectural Theory”. En: AA. VV. *Journal of the American Institute of Planners*. Enero de 1967. Nueva York. Págs. 42-50.

³³⁰ *Ibíd.* Pág. 49.

«Los aspirantes a “urbanistas-diseñadores” se enfrentaban a asignaturas que no imaginaban que les pudiese interesar -Economía Regional, Demografía Urbana, Análisis del Transporte o Estadística-, impartidas por profesores que no eran arquitectos ni personas preocupadas por el aspecto físico del asunto en sí»³³¹.

Ambos, Venturi y Scott Brown, adoptaron la institución del Beaux Arts en el estudio del diseño arquitectónico como una herramienta educativa. Y así, junto a sus estudiantes, trataron de buscar métodos para relacionar el análisis con la creación de nuevas formas:

«Algunas de las críticas más feroces, al menos por parte de los estudiantes de Urbanismo, fueron que sus análisis y sus diseños estaban separados y desconectados; que el análisis era una especie de danza ritual para los arquitectos que eran incapaces de convertir sus ideas, o, incluso, sus mediciones, en un diseño»³³².

Los dos, en este caso, estaban cada vez más convencidos de que:

«El “diseño” no sólo debe aplicarse a la ciudad física, como tampoco el “análisis” debe considerarse sólo como una actividad no arquitectónica. Así, podemos tener diseño en la economía y también, ciertamente, análisis arquitectónico»³³³.

³³¹ Scott Brown, Denise. “Paralipomena in Urban Design”. En: AA. VV. *Urban Concepts. Architectural Design*. 1971. Londres. Pág. 6.

³³² Scott Brown, Denise. “Between Three Stools”. En: AA. VV. *Urban Concepts*. En: AA. VV. *Architectural Design*. 1971. Londres. Pág. 13.

³³³ *Ibíd.* Pág. 14.

Figura 111: Robert Venturi y Denise Scott Brown el día de su boda (23 de julio de 1967).

Figura 112 a-b: Logotipo y camiones de reparto de la empresa familiar de Robert Venturi fundada en 1892.

Sin embargo, Scott Brown no pudo escapar a lo que ella se refería como el “escepticismo problemático y la hostilidad hacia la arquitectura que frustró mi enseñanza en Penn”³³⁴. En contra de sus principios, Paul Davidoff defendió y logró imponer una docencia en la que “no había diseño físico en absoluto”, y en la que se exploraron, por ejemplo, los problemas de la Policía de Filadelfia³³⁵. Igualmente, otros profesores abogaron por el rechazo de la parte “imperialista” del estudio de la carrera, y finalmente la aproximación de Scott Brown fue rechazada, lo que provocó la aceptación por parte de ésta de dar clase en la Universidad de Berkeley en 1965 y luego en la Universidad de Los Ángeles (UCLA).

A pesar de que a partir de mediados de 1965, los caminos de Venturi y Scott Brown tomaron destinos diferentes (ella en Los Ángeles y él en New Haven), la figura de Denise tuvo una importancia enorme en la génesis del libro de Robert: no sólo por la personalidad y las ideas de aquélla, sino porque, además, a lo largo de los dos años académicos que van desde 1962 a 1964, ambos colaboraron juntos en la preparación de las sesiones del curso de Teoría de la Arquitectura que Venturi impartió en Penn, origen directo de la idea de escribir el libro de *Complejidad y contradicción*, como se verá a continuación.

En todo caso, las estancias y viajes de ambos por separado, fueron decisivos también para el propio Robert Venturi y la evolución personal de su ideario, muy en consonancia ya con el de Scott Brown, con quien finalmente contrajo matrimonio el 23 de julio 1967 en Santa Mónica (California), trasladándose ambos a Filadelfia para no volver a separarse jamás, primero viviendo de los beneficios del negocio familiar de los Venturi (su establecimiento de frutas y verduras en la South Street de esta ciudad), al tiempo que fundaron la oficina Venturi, Rauch & Scott Brown; y posteriormente, dando clase juntos en Yale desde el curso 1968-1969.

³³⁴ *Ibíd.* Pág. 17.

³³⁵ *Ibíd.* Pág. 14.

Figura 113: Robert Venturi el día de su graduación en la Episcopal High School (1943).

Si bien el texto de 1966 (*Complejidad y contradicción en la arquitectura*) logró posicionar a Venturi en la *intelligentsia* (arquitectónica) norteamericana, sin embargo él siempre ha venido reconociendo que fue el ojo ajeno de Denise Scott Brown -especialmente su exposición a la sensibilidad comercial del Pop Británico e, incluso, el tardo-eclecticismo colonial de Sudáfrica- el que le permitió entender la lógica inherente al paisaje cultural norteamericano³³⁶. Y, por extensión, la agitada vida universitaria en Penn, de aquella ‘Escuela de Filadelfia’, también parece que merece su reconocimiento en la propia genealogía del pensamiento de Robert Venturi.

2.3.- Robert Venturi

Robert Venturi siempre tuvo claro a qué quería dedicarse en el futuro: “desde que era muy pequeño, supe que quería ser arquitecto; todavía recuerdo cuando me fijaba en mis edificios favoritos en el autobús de ruta de camino a la escuela”³³⁷. Nunca olvidó el efecto que la arquitectura le producía desde temprana edad:

«Recuerdo claramente en uno de mis primeros viajes a la ciudad de Nueva York -tendría unos diez años- cómo mi padre dio instrucciones a un taxista para que se detuviera y nos esperase justo cuando nos acercábamos a la Estación Pennsylvania en la Séptima Avenida, así como cuando me bajó por

³³⁶ Bletter, Rosemarie Haag. Entrevista con Steven Izenour. En: Bletter, Rosemarie Haag. *Transformations of the American Vernacular: The Work of Venturi, Rauch & Scott-Brown*. Venturi, Rauch and Scott-Brown: *A Generation of Architecture*. Catálogo de la exposición. Marzo de 1984. Chicago. University of Illinois at Urbana-Champaign. Págs. 2-19.

³³⁷ Venturi, Robert. “Upbringing among Quakers”. En: Brandi Cateura, Linda. *Growing Up Italian*. 1987. Nueva York. William Morrow and Company. Págs. 195-201. Pág. 195.

Figura 114: George Howe y Robert Montgomery Brown. Sede de radio y televisión de la WCAU, Pennsylvania (1950-1952).

la galería que lleva al gran vestíbulo inspirado en las Termas de Caracalla. Nunca olvidaré la revelación, que me dejó sin aliento, de aquel espacio cívico monumental bañado por una luz ambiental a través de los claristorios superiores»³³⁸.

Así, en 1944 se matriculó en el Departamento de Arte y Arqueología de la Universidad de Princeton, donde se graduó en 1947 con un excelente expediente y realizando un proyecto calificado con *summa cum laude* (diseñó un edificio para el *Théâtre Intime*, de clara influencia moderna³³⁹ -en su sentido tradicional del Movimiento Moderno-, pero tratando de armonizar con el contexto en el que se hallaba, algo que el propio Venturi llevaría tratando de conseguir, también, con sus propias obras de arquitectura-). Fue en el verano de este 1947 cuando conoció a Louis I. Kahn, en el ascensor del edificio de oficinas del centro de Filadelfia donde tenía aquél su estudio, precisamente cuando Venturi trabajaba como estudiante en prácticas de verano (era el único delineante del estudio) para el arquitecto Robert Montgomery Brown (1908-1969), cuya oficina se encontraba justo una planta por debajo de la de Kahn.

Terminado ese verano, inició su máster de especialización en Arquitectura en la Graduate School of Architecture de Princeton, donde pasó sus años de estudiante graduado entre 1947 y 1950, coincidiendo con otros estudiantes que luego fueron decisivos, como Charles Moore, Hugh Hardy, Donlyn Lyndon o William Turnbull. Y en 1948 tuvo la suerte de viajar durante dos meses por Europa, visitando Inglaterra, Francia e Italia (momento en el que, influido por

³³⁸ Venturi, Robert. "Discurso de la ceremonia de entrega del Premio Pritzker". 1991. México. Publicado en: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. 1996. Cambridge (Massachusetts) y Londres. The MIT Press. Págs.97-103. Pág. 98.

³³⁹ Schwartz, Frederic. *Mother's House. The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. 1992. Nueva York. Rizzoli. Pág. 29.

Figura 115: Robert Venturi con William Shellman (joven profesor de Princeton) en las cubiertas de la Catedral de Chartres (julio de 1948).

sus maestros beauxartianos de Princeton, así como por sus clases de Historia, fue a visitar las obras de autores como Brunelleschi, Miguel Ángel, Palladio, Bernini, Borromini, Hawksmoor, Vanbrugh o Wren, al tiempo que también las de los más recientes maestros como Le Corbusier, Aalto, Brazini, Moretti...). A la luz de la lista de ilustraciones que se recogen en *Complejidad y contradicción*, parece más que significativa la importancia de este viaje en la gestación del libro, que se analizará posteriormente.

M.F.A. Thesis: Context in Architectural Composition

Venturi obtuvo su título de arquitecto con un trabajo de investigación (*Master in Fine Arts Thesis*) titulado *El contexto en la composición arquitectónica*³⁴⁰, para cuyo tribunal evaluador invitó, en enero de 1950, tanto a Louis I. Kahn, como al arquitecto de Filadelfia George Howe. Se componía de un análisis teórico e histórico del tema del contexto, con un anexo de un diseño suyo personal de una capilla en medio de un entorno de edificios construidos.

En el fondo, casi toda la obra de Venturi se ha apoyado en una fuerte concepción del lugar y, por lo tanto, un potente sentido de lo específico. Así, Venturi ha utilizado el entorno para catalizar la relación necesaria de su arquitectura con la cultura popular. En este sentido, aquella primera investigación de Princeton parece que ha resultado ser muy significativa en el posterior desarrollo -intelectual y creativo- de su autor:

³⁴⁰ Venturi, Robert. *Context in Architectural Composition*. Reproducido como: Venturi, Robert. "Context in Architectural Composition. Excerpts from M. F. A. Thesis, Princeton University". En: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. 1996. Cambridge (Massachusetts) y Londres. The MIT Press. Págs. 333-374.

Figura 116: Robert Venturi. Prólogo de su M.F.A. Thesis de Princeton (1950).

«[L]a intención de esta tesis es demostrar la importancia y el efecto del escenario en un edificio [...].El problema de la tesis, en pocas palabras, es que el lugar es lo que da expresión al edificio; que es el contexto lo que da sentido a dicho edificio»³⁴¹.

«La idea del contexto que fue discutida en ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’, aunque no explícitamente, que hoy es central en el pensamiento del diseño urbano, vino de la tesis de mi máster en Princeton en 1950. Mi foco de interés fue el que los cambios en el contexto causaban cambios en el significado, una idea derivada de la psicología de la Gestalt. Empleo la palabra ‘significado’ opuesta a la de ‘expresión’, término que nadie había usado en arquitectura, al menos durante un largo tiempo»³⁴².

Sin embargo, en 1949 Venturi veía que la arquitectura “se diseñaba exclusivamente desde dentro hacia fuera” y que “el Movimiento Moderno era aceptado como aplicable de manera universal”, tal y como escribía en la introducción de su tesis³⁴³. En sus propias palabras, se sentía “impaciente” ante los problemas de diseño de las escuelas Beaux Arts, que “carecían de indicaciones en referencia al emplazamiento”, asumiendo que “el edificio sólo podía ser diseñado para sí mismo”. Venturi explicaba cómo encontró el contrapeso a esta situación cuando, casi por casualidad, leyendo en la biblioteca del Eno Hall de la Facultad de Psicología

³⁴¹ Venturi, Robert. “Context in Architectural Composition. Excerpts from M. F. A. Thesis, Princeton University”. En: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. Op. cit. Pág. 333.

³⁴² Wrede, Stuart. “Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi”. 1991. Op. cit. Pág. 150.

³⁴³ Venturi, Robert. “Context in Architectural Composition. Excerpts from M. F. A. Thesis, Princeton University”. En: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. Op. cit. Pág. 333.

Figura 117: Rudolf Arnheim. "The Gestalt Theory of Expression" (1949).

de Princeton se topó con la idea del 'contexto de la percepción' en la psicología de la Gestalt y reconoció su aplicación en la arquitectura³⁴⁴.

«Recuerdo el momento vital en la primavera de 1950 cuando en la biblioteca del Eno Hall (donde se ubicaba el Departamento de Psicología) encontré la palabra 'contexto' en mis lecturas sobre la psicología de la Gestalt. Para mí, fue un verdadero momento de descubrimiento: "¡Eureka! ¡Había encontrado mi tesis! El significado deriva del contexto". Hoy, esta idea se ha convertido en un cliché, pero supone un concepto válido para la arquitectura que para nosotros es todavía básico para nuestra estética, una fuente fundamental para nuestro diseño, y relevante en buena medida para el diseño urbano»³⁴⁵.

En cuanto a la importancia de la Gestalt, y dado que siempre ha afirmado tener en mente a Sigfried Giedion (este punto será analizado posteriormente con más detalle), éste último había reconocido en 1948 que la psicología de la Gestalt era el origen del entendimiento moderno del espacio y el final de "las leyes mecanicistas pseudo-matemáticas", atribuyendo el logro al psicólogo austríaco Christian von Ehrenfels³⁴⁶.

Además, en las mismas fechas en las que Venturi preparaba su tesis, en mayo de 1949 Rudolf Arnheim publicó un artículo importante, titulado "La teoría de la Gestalt sobre la expresión". En este artículo, Arnheim recogía la definición entendida en aquellos años del término 'expresión', "referido de manera primaria a las manifestaciones del comportamiento de la

³⁴⁴ *Ibid.* Loc. cit.

³⁴⁵ Wrede, Stuart. "Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi". 1991. Op. cit. Pág. 150.

³⁴⁶ Giedion, Sigfried. *Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History*. 1948. Nueva York. Oxford University Press. Pág. 718.

personalidad del hombre”³⁴⁷. Los psicólogos de la Gestalt, por su parte, habían ampliado el término a la expresión que también pueden conferir objetos inertes, como las montañas, las nubes, las máquinas... Así, Arnheim definía la ‘expresión’ como el “*equivalente psicológico de los procesos dinámicos que resultan de la organización de los estímulos perceptuales*”³⁴⁸. El conocimiento jugaría, entonces, un papel importante: a mayor conocimiento, interpretaciones más depuradas, que acabarían tomando en cuenta también el contexto (espacial y temporal). “*El conocimiento no interferiría en la expresión misma, sino que tan sólo modificaría su interpretación*”³⁴⁹. Quizás las conexiones de Venturi y Arnheim se puedan hacer más evidentes cuando este último escribía:

*«El contexto espacial, en el que los gestaltistas han concentrado su atención durante el último desarrollo de la teoría, influye en el modo en el que un fenómeno se percibe. Un objeto parece grande o pequeño dependiendo de si lo vemos, espacialmente, acompañado de objetos más grandes o más pequeños. Los edificios de una ciudad de tamaño medio le parecerán grandes a un granjero, y pequeños a un neoyorquino, y, por tanto, sus expresiones diferirán en ambos observadores. Estos ejemplos demuestran que las experiencias no pueden evaluarse aisladas de todo su contexto espacial»*³⁵⁰.

Y no sólo se adelantó en cuanto a la influencia del contexto (visual) espacial en la expresión y percepción (o interpretación) de un edificio; Arnheim fue más allá al introducir, como haría

³⁴⁷ Arnheim, Rudolf. “The Gestalt Theory of Expression”. En: AA. VV. *Psychological Review* Vol. 56, No. 3. Mayo de 1949. Nueva York. Págs. 156-171. Pág. 156. Reeditado en: Henle, Mary (editor). *Documents of Gestalt Psychology*. 1961. Los Ángeles (California) y Londres (Inglaterra). University of California Press y Cambridge University Press. Págs. 301-323.

³⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 163.

³⁴⁹ *Ibíd.* Pág. 166.

³⁵⁰ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 118: Detalles del Panel Nº 1 de la M.F.A. Thesis de Venturi de 1950. Título e Intenciones.

Venturi diecisiete años más tarde, sus dos términos estelares: la ‘complejidad’ y la ‘contradicción’.

«Además, el conocimiento se funde con la expresión directamente percibida produciendo una experiencia de más complejidad. Cuando observamos la curva del látigo de un cochero de carruajes al tiempo que nos acordamos del uso violento que podemos darle a ese objeto, la experiencia resultante claramente contiene un elemento de contradicción. Esas contradicciones son las explotadas por los artistas»³⁵¹.

Sin embargo, aunque Giedion y, sobre todo, Arnheim afianzaran las bases de las relaciones entre la teoría de la Gestalt y su relevancia en la arquitectura, aspectos desarrollados también por Venturi en su investigación, éste último acompañaba su trabajo de un caso práctico de su aplicación en el diseño arquitectónico: la adición de un volumen menor -una capilla- a una composición de unas construcciones consolidadas de finales del siglo xix. El objetivo del diseño era el de crear “un cambio en el lugar [que afectase a toda la composición] [...], que produjese un cambio de significado [...]: dos edificios que se convirtiesen en una única institución”³⁵². Así, el diseño fue empleado con el fin de investigar sobre la cuestión del contexto o “la importancia y el efecto del emplazamiento en un edificio”³⁵³, que había sido primeramente analizado en el capítulo teórico de la tesis. Y es que una gran parte del trabajo se dedicaba a la representación de los argumentos teóricos mediante el análisis de ejemplos históricos de arquitectura:

³⁵¹ *Ibíd.* Pág. 168.

³⁵² Venturi, Robert. “Context in Architectural Composition. Excerpts from M. F. A. Thesis, Princeton University”. En: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture*. 1996. Op. cit. Pág. 350.

³⁵³ *Ibíd.* Pág. 335.

Figura 119: Robert Venturi. Primer panel de su M.F.A. Thesis de Princeton de 1950.

«[E]l método de organización y presentación del material es el siguiente: el asunto es esencialmente un gran diagrama, de manera que la posición y tamaño de las palabras, símbolos, planos, ilustraciones, etc., confieren mucho más sentido que lo que simbólicamente pueda parecer. La cuestión del diagrama, en principio, consiste en la argumentación de la tesis en términos arquitectónicos»³⁵⁴.

En total, había veinticinco paneles gráficos, de los que dieciséis contenían los análisis teóricos. En ellos, Venturi desarrollaba un método con el que lidiar con el contexto mediante el uso de un vocabulario y unos medios gráficos derivados, en parte, de la psicología de la Gestalt: describía las líneas de su propuesta utilizando las nociones de ‘posición’ y ‘forma’ del edificio en analogía con su discurso teórico. De esta manera, la capilla de Venturi opera de tal modo que el “locus” de la nueva composición no recae sobre una de las partes, uno de los edificios, sino sobre un espacio central en medio de todos ellos³⁵⁵. Venturi escribía que la forma de la nueva capilla era positivamente diferente de los edificios existentes más elaborados. Además de las diferencias de materiales y detalles, explicaba que “*estos edificios existentes poseen la expresión espacial convencional de un interior cerrado con ventanas perforadas*”, lo contrario de su propuesta:

«El concepto espacial de la capilla sigue la tendencia contemporánea [...] de crear un cierto espacio fluido para conseguir una expresión exterior más ligera, y una expresión interior sin límites. Los principales mecanismos con los que diluir las barreras interior-exterior funcionan mediante la creación de unos muros que expresen más con sus formas y direcciones, que mediante el confinamiento»³⁵⁶.

³⁵⁴ *Ibíd.* Pág. 334.

³⁵⁵ *Ibíd.* Pág. 351. Venturi utilizó el término ‘locus’ sin ninguna introducción o especificación.

³⁵⁶ *Ibíd.* Pág. 353.

Figura 120: Panel N° 19 de la M.F.A. Thesis de Venturi de 1950.

Figura 121: Panel N° 22 de la M.F.A. Thesis de Venturi de 1950.

Es aquí cuando Venturi adelantaba otro de los conceptos que desarrollaría luego en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*: la ‘yuxtaposición’.

«Concibiendo el edificio, básicamente, como unos muros rectos abiertos, y despojando a la cubierta de su carácter cerrado, y usando muros similares para la contención del terreno como un elemento de la memoria en el diseño del paisaje, se consigue un contraste complementario a los dos edificios existentes [...]. El nuevo edificio, por tanto, no compite con los existentes, pues ya no es comparable a ellos al tratarse de una serie de muros de piedra. Con las caras vistas de estos muros se crea una unidad, pues son de los mismos materiales que sus vecinos. [...] En sus posiciones, estos muros se superponen unos con otros y con los edificios del lugar, generando una unidad visual desde la mayoría de los puntos de vista. Esta condición ha sido denominada yuxtaposición»³⁵⁷.

En definitiva, como se ha visto, una parte importante de su tesis (desde los paneles siete al quince), consistía en un análisis comparativo en torno al concepto de contexto en función de una serie de estudios o artículos que en esos momentos estaban en plena circulación por revistas y bibliotecas, como él mismo ha explicado. En este sentido, esa parte de este ambiente intelectual de esos años bien podría considerarse como una de las precursoras del libro de *Complejidad y contradicción*.

Además, hay dos paneles más en los que Venturi trataba de relacionar sus posiciones con la de la arquitectura moderna (de entonces). Son los paneles 19-a (en el que ilustraba cómo la

³⁵⁷ *Ibíd.* Pág. 354.

Figura 122: Perspectiva y planta de la Casa de Campo de Ladrillo de Mies van der Rohe (1923).

Figura 123: Panel N° 19-a de la M.F.A. Thesis de Venturi de 1950.

arquitectura se puede relacionar con el contexto en función de “su posición”), y el 20-a (lo mismo, pero a través de “su forma”). En ambos, aparece en un lugar predominante la planta y el alzado de la Casa de Campo de Ladrillo de Mies van der Rohe (de 1923), en clara relación a las explicaciones que Venturi ofrece sobre el carácter de los muros y su no confinamiento del espacio. E igualmente, en este caso hay que recordar que Philip Johnson había publicado su monografía³⁵⁸ sobre el maestro alemán en 1947. Además, como Karin Theunissen ha confirmado³⁵⁹, en la biblioteca de Venturi y Scott Brown hay un ejemplar de dicho libro, con anotaciones y subrayados de la mano del propio Venturi. Tanto las ilustraciones que utilizó en sus paneles de la tesis, como algunos párrafos de Johnson, aparecen marcados³⁶⁰. Si bien Johnson afirmaba que Wright había sido “el primero en romper la idea tradicional de casa como una caja con agujeros”, en la obra de Mies ya no era “la habitación cúbica la unidad básica de diseño, sino los muros libres” (*‘free-standing wall’*)³⁶¹.

«Este tipo de muro rompe la tradicional caja saliéndose de la sombra de la cubierta y extendiéndose por el paisaje. [...] En vez de generar un espacio cerrado, estos muros independientes, unidos sólo por planos de vidrio, crean una nueva sensación ambigua del espacio. El interior y el exterior ya no están claramente definidos; uno fluye en el otro. [...] Este es el concepto de una arquitectura de espacios fluidos [...] canalizada por planos deslizantes libres. [...] El espacio se canaliza más que confinarse: nunca es frenado, sino que se le deja fluir continuamente»³⁶².

³⁵⁸ Johnson, Philip C. *Mies van der Rohe*. 1947. Nueva York. The Museum of Modern Art.

³⁵⁹ Theunissen, Karin. “Flows from early Modernism into the Interior Streets of Venturi, Rauch and Scott Brown”. En: AA. VV. *ARQ*. Vol. 14. No. 1. 2010. Cambridge (Massachusetts). Págs. 53-62. Pág. 55.

³⁶⁰ Johnson, Philip C. *Mies van der Rohe*. 1947. Op. Cit. Págs. 30 y 58.

³⁶¹ *Ibid.* Pág. 30.

³⁶² *Ibid.* Pág. 58. Johnson se refería en todo momento al Pabellón Barcelona de Mies.

Figura 124: Philip C. Johnson. *Mies van der Rohe* (MoMA, 1947).

Comparadas con las descripciones de Venturi en su propia tesis, parece que éste utiliza casi literalmente las palabras de Johnson: tan sólo modificó el término canalizar (*'channeling'*) por el adjetivo direccional (*'directional'*) al referirse a los muros libres. El tema de los espacios direccionales fue, posteriormente, muy importante en la obra de Venturi y sus socios; de hecho incluyeron el parágrafo "Análisis del espacio direccional" en *Aprendiendo de Las Vegas*³⁶³.

Venturi: arquitecto y profesor en Penn y Yale

Poco antes de presentar su tesis (1949), Venturi comenzó a trabajar en el estudio de Oskar Stonorov, también en Filadelfia, encargándose de desarrollar, además de los planos de los Cherokee Apartments en Chestnut Hill, aquella importante exposición sobre los dibujos de Frank Lloyd Wright (a la que ya se ha hecho referencia³⁶⁴) -pues Stonorov no recalaba demasiado tiempo por su estudio-, de la que el propio Venturi aún recuerda lo emocionante de poder tocar aquellos primeros bocetos del maestro, al que reverenciaba³⁶⁵. Posteriormente, en 1951 y bajo la recomendación de Louis I. Kahn³⁶⁶, Venturi tuvo la oportunidad de ser admitido para trabajar en el estudio del, ya por entonces, prestigioso Eero Saarinen en Detroit, donde colaboró hasta el año 1953 (debido al mal estado de salud de Robert Venturi padre, que residía en Filadelfia) en el diseño del Milwaukee War Memorial Auditorium (1948-1964) y del General Motors Technical Center en Warren (Michigan, 1946-1957).

³⁶³ Venturi, Robert; Scott Brown, Denise y Izenour, Steven. *Learning from Las Vegas. The Forgotten Symbolism of Architectural Form*. 1972. Op. cit. Pág. 11. Véase también: Theunissen, Karin. "Urban Analysis by Robert Venturi and Denise Scott Brown". En: Graafland, Arie (editor). *The Architectural Annual 2001-2002*. 2003. Rotterdam. 010 Publishers. Págs. 30-36.

³⁶⁴ Véase nota 275.

³⁶⁵ Schwartz, Frederic. *Mother's House. The evolution of Vanna Venturi's House in Chestnut Hill*. 1992. Rizzoli. Nueva York. Pág. 19.

³⁶⁶ *Ibid.* Loc. cit.

Figura 125: Robert Venturi. Primeras versiones de la Casa Vanna Venturi (Chestnut Hill, verano de 1959).

En ese momento (1953), Kahn le pidió a Venturi que colaborara con él en Yale como su ‘ayudante de profesor’; lo hizo, al tiempo que también se ocupaba de sus padres, ya mayores. Pasados los dieciocho meses en los que tuvo que regentar el patrimonio y los negocios de la familia, en 1954 logró ganar, en su tercer intento -y con Kahn, otra vez, en el jurado del premio-, la prestigiosa Beca de Arquitectura para ir a la Academia Americana de Roma, donde pasó los cursos 1954-1955 y 1955-1956, a los que el propio Venturi se refirió en la entrevista ofrecida al comienzo de este trabajo, como “los que podría decir son los mejores años de mi vida”³⁶⁷. Allí también cuidó de su relación con Kahn, repitiendo algunos viajes y visitas que Lou ya había realizado en 1951, con una intensa comunicación epistolar, propia de su amistad.

A su regreso de Roma en 1956, Venturi se reincorporó como colaborador en el estudio de Kahn, donde trabajó otros nueve meses. En ese mismo año, Kahn dejó la docencia en Yale para asentarse al año siguiente, en 1957, en la Universidad de Pennsylvania, ocasión en la que volvió a sugerirle a Venturi que también le acompañase como profesor ayudante en Penn, a lo que éste aceptó. Fue el momento en el que Venturi abandonó el estudio de Kahn para establecerse por su cuenta, y poco después junto a Paul Cope y Horace Mather Lippincott, y, ya en 1960, junto a William H. Short. Además, en 1959 murió Robert Venturi padre, y su madre, Vanna Venturi, se trasladó a varios apartamentos donde residir hasta que, finalmente, compró un terreno en Chestnut Hill, encargándole a su hijo el proyecto de la vivienda, que realizaría durante los años que van desde 1959 hasta que se inauguró el día 1 de abril de 1964.

Además de Venturi, el equipo de profesores que en esos momentos impartían sus clases en el Programa de Arquitectura de Penn ya era bastante significativo: Louis I. Kahn, Mathew Nowicki, Romaldo Giurgola, Robert Le Ricolais, Robert L. Geddes, David Crane, John MacGuire, W. von Moltke, Robert Bishop, John Bower, Thomas Vreeland, Connor Levy, Ian

³⁶⁷ Ver: 1.2.- Epitexto íntimo: entrevista a Robert Venturi.

Figura 126: Denise Scott Brown (final de la década de 1950).

McHarg, George Wyckoff Qualls, Schlessinger, Andrade, Hayward y Weissman³⁶⁸. Es decir, estaba compuesto por casi toda la plana mayor de los miembros de la Escuela de Filadelfia, en unos años de gran intensidad constructiva, tanto en la ciudad como fuera de ella.

Como se verá, el hecho de que Venturi entrase como profesor en estos momentos en la Universidad de Pennsylvania fue decisivo para *Complejidad y contradicción en la arquitectura* por muchas razones. La propia Denise Scott Brown (que, como se ha visto, había llegado a Penn en 1958, y era profesora desde 1961) ha apuntado:

«La crítica de la renovación urbanística y de los modos de pensar sobre la arquitectura y sus cosas, en gran medida partió [en estos momentos] de la Universidad de Pennsylvania. En medio de todo aquello, se encontraba una joven promesa llamada Paul Davidoff, que había asistido durante un año aproximadamente a clases de leyes en Yale, [...] y más personal docente como Herbert Gans -que hizo una mejor crítica que Jane Jacobs- [...]. Paul Davidoff, entonces, empezó a decir que “necesitamos una asignatura de Teoría”, porque el urbanismo no era un estado final, sino un proceso»³⁶⁹.

De aquel curso de Teoría, en principio, se encargó el propio Davidoff (que había llegado a Penn como profesor en 1959), y lo impartió por primera vez en el año 1961, aunque dentro del Programa de Planeamiento Urbano. De hecho, no fue un curso de Teoría de la arquitectura en general, sino un curso de Teoría del urbanismo³⁷⁰. Fue entonces cuando G. Holmes Perkins

³⁶⁸ AA.VV. *The Architectural Archives of the University of Pennsylvania. G. Holmes Perkins Collection*. 2003. Filadelfia. University of Pennsylvania. Pág. 19.

³⁶⁹ Scott Brown, Denise. 2007. En: Rodell, Sam. *The influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. Master of Science in Architecture Thesis. Mayo de 2008. Pullman (Washington). Washington State University. School of Architecture. Pág. 54-55.

³⁷⁰ Véase: Davidoff Paul y Reiner, Thomas A. “A Choice Theory of Planning”. En: AA. VV. *Journal of the American Institute of Planners*, Vol. xxviii, No. 2. Mayo de 1962. Págs. 103-115.

Figura 127: Paul Davidoff y Thomas A. Reiner. "A Choice Theory of Planning" (1962).

(Decano de la Graduate School of Fine Arts, GSFA, de Filadelfia) creyó necesario ese curso de Teoría también para el Programa de Arquitectura:

«Ahora, Holmes tenía la idea de que la gente que entraba en una escuela de arquitectura tenía buenas habilidades literarias y verbales, y que habrían aprendido mucho sobre la propia materia, pero que no sabían cómo ser arquitectos. Y que no tenían habilidades manuales ni gráficas. Así, puso en marcha una alianza divertida: "Les enseñaremos Teoría, al mismo tiempo que les pondremos muchas prácticas de Dibujo. Allá donde vayan deben tener prácticas de Dibujo para ponerse al día [...]. Y con mi curso de Teoría [de la arquitectura], al mismo tiempo, trato de que se extiendan entre el pensamiento verbal y físico -en general- haciendo un montón de dibujos"»³⁷¹.

A pesar de las buenas intenciones, el curso no fue bien recibido por los alumnos, pues estos sólo podían dibujar (y pensar) acerca de edificios modernos, de acero y vidrio, pues no podían hacer uso de la historia. Denise Scott Brown, harta de las quejas de los alumnos, fue a hablar con Holmes Perkins. Éste aceptó la situación y le dio libertad para organizar la asignatura de Dibujo, al mismo tiempo que él le comentó que tenía ya preparado el primer semestre de su curso de Teoría de la arquitectura, pero que no tenía nada cerrado para el segundo semestre:

«No queremos contratar a otro profesor nuevo, pero tenemos a este chico gracioso y estudioso de Princeton, que además sabe de Historia. A lo mejor él podría dar una serie de conferencias -no de Teoría, sino de teorías-. Teorías de alguien distinto, al igual que hemos estado buscando gente distinta para dibujar arquitectura. Es decir, teorías de la arquitectura de alguien diferente»³⁷².

³⁷¹ Scott Brown, Denise. 2007. En: Rodell, Sam. *The influence of Robert Venturi on Louis Kahn*. 2008. Op. cit. Pág. 55.

³⁷² *Ibid.* Pág. 56.

Holmes Perkins propuso a su chico de Princeton, Robert Venturi, algunas ideas que le debieron de parecer bien. Así ya tenía a su profesor del segundo semestre, sin tener que pagar uno extra, pues Venturi ya estaba en plantilla. Ese primer curso de Teoría a cargo de Venturi fue impartido en la primavera de 1962, y repetido en 1963. Para ello, éste tuvo que trabajar muy duro, preparando las notas de aquellas clases: ocho horas a la semana, para el primer curso, y unas cuarenta para el segundo, según relataba Scott Brown³⁷³.

Fueron, casi con total seguridad, los primeros cursos de Teoría de la Arquitectura impartidos en los Estados Unidos de América, los mismos que luego ofreció Venturi en Yale a petición de aquella universidad, fuente de otros muchos que se empezaron a impartir en otras escuelas en los años siguientes. Así lo transmitía el mismo Venturi, tal y como quedó reflejado, en la entrevista del comienzo de este trabajo:

«El Decano de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Pennsylvania me pidió, iniciando los sesenta, que diera un curso de Teoría de la Arquitectura, y pensé: yo no sé como para hablar tanto de Teoría de la Arquitectura. Pero luego me animé cuando me di cuenta de que no había ningún curso de Teoría de la Arquitectura en América; había cursos de Diseño, pero nada de Teoría. Así, di el curso, y luego alguien me sugirió el publicar el libro con las notas del curso»³⁷⁴.

Este fue -y esto es lo que más interesa ahora- el origen directo del texto de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Para Venturi, bajo el mandato de Perkins, Penn se había convertido en una escuela moderna ortodoxa, a la manera de Harvard, hasta el punto de que

³⁷³ *Ibíd.* Pág. 57.

³⁷⁴ Véase: 1.2.- *Epitexto íntimo: entrevista a Robert Venturi*.

Figura 128: Julien Guadet. *Éléments et théorie de l'architecture* (1901).

Figura 129: Julien Guadet.

*“sentía que tenía que quitar algunas cosas del curso por miedo a ser acusado de corromper la moral de los menores. Así que decidí que aquello que estaba dejándome fuera tenía que ponerlo en un libro”*³⁷⁵.

El curso, por tanto, quedó configurado como una serie de ponencias que constaban de dos partes: la primera, cuyo temario era más expositivo y genérico (la visión que de la teoría podría tener un arquitecto desde la práctica profesional), y la segunda en la que el propio Venturi debatía sus puntos de vista personales de una manera breve al terminar cada ponencia (reflexiones que formaron parte del germen del libro de 1966). Esta última parte era fruto de su cosecha personal, mientras que los contenidos de la primera parte de aquellas clases venían:

*«Irónicamente, de Holmes Perkins; por lo que, instrumentalmente, fue promotor del libro. Debió creer que ninguno de los de Harvard tenía el bagaje suficiente en historia o teoría para impartir este curso, mientras que alguien que había estado en Princeton probablemente sí. Pero, incluso en Princeton, yo nunca había tenido un curso de Teoría; no tenía ni idea de qué hacer. Fue Holmes quien me sugirió el que mirase a Guadet*³⁷⁶ *y que usase su sistema de división de la arquitectura en elementos para su análisis. Y eso fue lo que hice: organicé un curso formado por un conjunto de quince ponencias, cada*

³⁷⁵ Barriere, Phillipe y Lavin, Sylvia. “Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi”. 1997. Op. cit. Pág. 127.

³⁷⁶ Se refiere a Julien Guadet (1834-1908), arquitecto y profesor de París, de corte Beaux Arts, aprendiz de Henri Labrouste y estudiante cabecilla de la camarilla dirigida contra Viollet-le-Duc en 1853. También fue becado en Roma en 1864. En 1894 fue nombrado maestro de teoría de la École des Beaux Arts, labor para la que editó un tratado en cuatro tomos titulado *Éléments et théorie de l'architecture*, del que se llegaron a publicar cuatro ediciones entre 1901 y 1915. Muy apegado a las formas conservadoras (la ventana en tabernáculo, la columna empotrada...) y la simetría, en cambio denunció las convenciones modulares vitruvianas y dio a la arquitectura una definición funcionalista, más liberal y progresista. (Ver: AA. VV. *Diccionario Akal de la arquitectura*. 2004. Madrid. Ediciones Akal. Pág. 367. Primera edición en francés: AA. VV. *Dictionnaire de l'architecture*. 1996. Paris. Éditions Hazan).

Figura 130: Telegrama enviado a Robert Venturi por parte de John D. Entenza, desde la Graham Foundation (18 de abril de 1962).

Figura 131: Portada del número Perspecta 9/10 de 1965.

una de ellas dedicada a un elemento distinto: espacio, detalles, forma, estructura... [Denise Scott Brown: ... escala, decoración, luz...]. No incluí el simbolismo. Nadie lo mencionaba en aquellos días -ni siquiera en Princeton-; nosotros lo hicimos después. Y como ella ha dicho, al final de cada clase yo añadía mi toque -sobre la escala, la luz o lo que fuese-»³⁷⁷.

Como libro, empezó a gestarse ese mismo año (1962), gracias a la concesión de una beca que Venturi había solicitado el 15 de febrero (comunicada mediante telegrama el día 18 de abril de 1962), por parte de la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts de Chicago, cuyo director, a la sazón, era John D. Entenza.

Tras varios intercambios de opiniones y organización de fechas, mediante correspondencia escrita entre Entenza y Venturi, en marzo de 1963 éste presentó el manuscrito preliminar y el texto fue registrado con sus correspondientes derechos en 1964. Una parte del mismo fue presentada al gran público mediante la publicación de algunos extractos en un artículo de la revista *Perspecta* de 1965, titulado “Complejidad y contradicción en la arquitectura: extractos de un libro en camino”³⁷⁸, en un número editado por Robert A. M. Stern (joven estudiante, entonces, en Yale). Aunque el libro fue fechado un año más tarde, en 1966, finalmente no vio la luz en las librerías hasta marzo de 1967³⁷⁹, en una publicación editada por el MoMA de Nueva York (en colaboración con la Graham Foundation de Chicago) que sería el primero de una colección de libros lanzados por la institución:

³⁷⁷ Barriere, Phillipe y Lavin, Sylvia. “Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi”. 1997. *Op. cit.* Pág. 127.

³⁷⁸ Venturi, Robert. “Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a Forthcoming Book”. En.: Stern, Robert A. M. (editor jefe). *Perspecta*, nº 9/10. Septiembre-octubre de 1965. New Haven (Connecticut). Yale Architectural Journal. Págs. 17-56.

³⁷⁹ Véase al respecto: Minnite, Dianne L. “Chronology”. En: Brownlee, David; Long, David G. de, y Hiesinger, Kathryn B., editores. *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*. 2001. Philadelphia Museum of Art. Filadelfia. Pág. 248.

Figura 132: Kingman Brewster Jr., recién elegido Rector de Yale en octubre de 1963.

«... sobre los fundamentos teóricos de la arquitectura moderna. A diferencia de otras publicaciones sobre diseño y arquitectura del Museo, esta colección será independiente del programa de exposiciones del mismo. Tratará sobre conceptos demasiado complejos para poder presentarlos en forma de exposición»³⁸⁰.

En 1965, Kingman Brewster (Rector de la Universidad de Yale desde octubre de 1963 hasta 1977) llamó a Charles Moore (que por entonces daba clase en Berkeley) para que diese clase en New Haven, haciéndole Jefe del Departamento de Arquitectura (en sustitución del recién cesado Paul Rudolph). Fue Moore quien, atraído por lo sugerente de las ideas de Venturi (al que conocía de sus años de compañeros de estudios en Princeton) le invitó a dar clase en Yale, junto a otros, como Romaldo Giurgola, repitiendo sus cursos de Teoría, originales de Penn, abandonando Filadelfia y estableciéndose en New Haven (hasta 1970).

Aunque Venturi firmó el libro como único autor, ha reconocido la ayuda y opiniones decisivas de Denise Scott Brown, Vincent Scully y, el que ya por entonces era el estudiante editor jefe de la revista de la escuela de Arquitectura de Yale, Robert A. M. Stern:

«En cualquier caso, escribí el libro y luego un joven alumno de Yale, llamado Robert A. M. Stern -que más tarde se hizo muy famoso y Jefe de Departamento-, le dijo a Vincent Scully -que era un célebre catedrático de Historia de la arquitectura moderna de Yale- que lo leyese. Se quedó impresionado, diría, y escribió la introducción, una ayuda que hizo que el libro se diera a conocer por el hecho de que aquel tipo, con su texto, lo

³⁸⁰ Drexler, Arthur. "Foreword". En: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 9.

Figura 133: Robert A. M. Stern (izquierda) con Vincent Scully (derecha) en Yale.

convirtió en algo mucho mejor visto para los demás. Así se ha ido haciendo popular y, bueno, ha sido traducido a dieciocho o veinte idiomas y aún se sigue publicando por todo el mundo. Y tengo un amigo, un maravilloso amigo [Philip J. Finkelpearl], que vivía enfrente de mí, especializado en Literatura Inglesa, que me dijo: “Bueno, el libro trata el tema de la complejidad y de la contradicción”. Y los arquitectos dijimos: “¡Oh! Es un buen título”»³⁸¹.

Además del ambiente universitario comentado hasta aquí, y de figuras como Finkelpearl, por otro lado ahora habría que citar -al menos- otras fuentes importantes para el contenido intelectual del libro (que, como tal, serán desarrolladas en capítulos sucesivos), y que parecen “evidentes”³⁸², por ejemplo: Aldo van Eyck y sus dualidades conceptuales -presentes en todo el libro-, que, además, dio clases en Penn en 1960; las ideas de Henry Millon y August Heckscher, cuyo libro *The Public Happiness*³⁸³ (1962) trataba el tema de la complejidad barroca de la vida moderna. Igualmente importantes resultan los estudios de la psicología de la Gestalt y los escritos de Josef Albers, György Kepes, T. S. Eliot, Cleanth Brooks y William Empson, sobre todo éste último y su texto *Siete tipos de ambigüedad*³⁸⁴ (1955). Finalmente, Venturi también hace un homenaje a un texto de John Summerson³⁸⁵, escrito en 1941, en el que el historiador culpaba a los arquitectos de hablar de cuestiones colaterales a la arquitectura, pero nunca de la propia arquitectura: así, *Complejidad y contradicción* podría ser entendido como una refutación de la euforia tecnológica de Reyner Banham y de la programación por computadores estudiada por Christopher Alexander.

³⁸¹ Véase: 1.2.- Epitexto íntimo: entrevista a Robert Venturi.

³⁸² Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. 2005. Op. cit. Pág. 400.

³⁸³ Heckscher, August. *The Public Happiness*. 1962. Nueva York. Atheneum Publishers.

³⁸⁴ Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. 1930. Londres. Chatto and Windus.

³⁸⁵ Summerson, John. “The Mischievous Analogy”. En: Summerson, John. *Heavenly Mansions and Other Essays on Architecture*. 1949. Londres. Cresset Press. Págs. 195-218.

3.- (Hipo)Texto

“Los libros no se han hecho para que creamos lo que dicen,
sino para que los analicemos.
Cuando cogemos un libro, no debemos preguntarnos qué dice,
sino qué quiere decir”.

Umberto Eco
El nombre de la rosa. (1980).
1982. Barcelona. Editorial Lumen. P.239.

3.- (Hipo)Texto: Complejidad y contradicción en la arquitectura

3.1.- Marco conceptual

El centro de la argumentación teórica de Robert Venturi radicaba en el hecho de que la arquitectura tiene -según él- ese par de cualidades o connotaciones del propio título del libro, la *complejidad* y la *contradicción* -aun cuando en el mismo libro no queda del todo clara la distinción entre ambos términos-. Las primeras palabras de Venturi, en las que dice “*La arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el mismo hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza*”³⁸⁶, son la introducción y base de sus afirmaciones, aunque luego no tienen prácticamente ningún desarrollo en el cuerpo del texto: el autor se limitaba, en su mayor medida, a hablar, estudiar y complementar -al mostrar en sus propios proyectos- partes o sectores parciales de lo que ahí indicaba.

En esta misma introducción, Venturi planteaba la idea de la *complejidad* y *contradicción* en la arquitectura contra -o *versus*- “*la simplicidad y el pintoresquismo*”, y presentaba algunos ejemplos de su época de lo que él entendía por uno y otro caso, a modo de revisión personal profunda. Para Venturi, el paradigma de la *simplicidad* era, entre otros, Mies van der Rohe, probablemente uno de los arquitectos más *complejos* en su propia obra que no en su pensamiento -que es muy limitado, críptico y casi inexistente en su manifestación-; y por otro lado, presentaba otro ejemplo, el de la iglesia de la Autostrada del Sole en Italia (de Giovanni Michelucci), como muestra de ese *pintoresquismo* como acumulación de elementos, más bien caprichosa (al menos en la primera edición del libro³⁸⁷).

³⁸⁶ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 22.

³⁸⁷ Ya se ha apuntado que en la segunda edición Venturi añadió una nota, desdiciéndose de sus opiniones sobre la obra de Michelucci. Véase: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1977 (segunda edición). Op. cit. Pág. 19.

Figura 134: Giovanni Michelucci. Iglesia de la Autostrada del Sole (Florencia, 1960-1964).

Con la perspectiva que nos da el tiempo que ha transcurrido desde el año 1966, se puede pensar que el valor que la figura de Venturi tenga como “padrino” de los cambios de la arquitectura de los últimos tiempos (tal y como se vio con base en las opiniones abundantes y documentadas en el apartado 1.3 de este trabajo) reside, quizás, en el peso de los dos términos del título, *complejidad* y *contradicción*. El éxito, posiblemente intuición del propio Venturi, puede ser el de haber detectado una serie de incipientes hechos a finales de los cincuenta y primeros sesenta, tanto de la arquitectura como de la ciencia o de la sociedad, que tienen que ver con la *complejidad* y la *contradicción*, lo que sumado a sus descubrimientos -o conceptos nuevos- le supuso el rechazo o negación de la mayor parte de los sectores profesionales y académicos asentados de su época, sobre todo los dominantes, atentando contra la seguridad de lo establecido y, quizás, no del todo argumentado.

Probablemente, esa idea de *complejidad* sea uno de los temas centrales de todo el pensamiento actual, no sólo arquitectónico. Muchos de los libros que se han escrito sobre pensamiento reciente tratan, en mayor o menor medida, sobre el tema de la *complejidad*, por no hablar de los libros de ciencia, en los que aparece con más patencia; de hecho, las ‘Ciencias de la Complejidad’ empezaron a desarrollarse justo en los años del libro de Venturi: la Teoría de la Auto-organización y la Cibernética se enunció en 1961, la del Caos en 1963, la Termodinámica del No-equilibrio en 1965, la Lógica Borrosa también en 1965, la Teoría de las Catástrofes en 1967, la Teoría de los Hiperciclos Catalíticos igualmente en 1967... No obstante, Venturi no hizo casi ninguna cita de ello³⁸⁸, quizás por ser temas incipientes- y recurrió, en cambio, mucho más a la arquitectura y sus aledaños más próximos.

³⁸⁸ Tan sólo especifica que en la arquitectura aún no se había trabajado la cuestión de la complejidad, mientras que en otras disciplinas ya se estaba haciendo: “En todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido; desde la demostración de Gödel de la incompatibilidad final de las matemáticas, al análisis de la poesía “difícil” de T. S. Eliot y a la definición de las características paradójicas de la pintura de Joseph Albers”. Véase: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 22.

En buena medida, por tanto, puede pensarse que el éxito del libro de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* esté relacionado con la gran clarividencia - involuntaria- del mismo Venturi, al recurrir al título³⁸⁹ del propio libro para poner sobre la mesa uno de los grandes tabús de aquel momento: la *complejidad*. Y, además, con el añadido del otro término, complementario, el de la *contradicción*. Aunque se mantuvo lo complejo en un primer lugar, es curioso cómo luego el libro trata, de manera directa, muy poco -o casi nada- de la complejidad, y mucho de la contradicción. Pero, en cualquier caso, parece preciso el poner en valor el hecho de que instaurase una cierta relación con esa idea, aún vaga, que estaba empezando a establecerse a mediados de los años sesenta, sobre todo en el campo de la ciencia, que es la del concepto de *complejidad*.

3.1.1.- Complejidad

Al abordar el tema de la *complejidad* y sus posibles orígenes, es habitual encontrarse con dos términos recurrentes: el de ‘cambio de *episteme*’ (dentro del campo del conocimiento general) y el de ‘cambio de *paradigma*’ (dentro del campo específico de la ciencia), empleados a la hora de referirse a una misma idea o hecho: al cambio que se ha estado produciendo en los últimos tiempos en el modo de entender la realidad, causa -o consecuencia- del pensamiento *complejo* y sus implicaciones. Ese cambio, o ‘corte epistemológico’, lo habían mencionado, ya, autores

³⁸⁹ Como ya se ha indicado, en la entrevista presentada al comienzo de este trabajo se recogió el dato de que el título no es una idea original del propio Venturi, pues se le ocurrió a partir de un comentario de su amigo Philip J. Finkelpearl: «Y tengo un amigo, un maravilloso amigo, que vivía en frente de mí, especializado en Literatura Inglesa, que me dijo: “Bueno, el libro trata el tema de la complejidad y la contradicción”. Y los arquitectos dijimos: “¡Oh! Es un buen título”». En: 1.2.- Epitexto íntimo: entrevista a Robert Venturi. Págs. 31 y 32.

Figura 135: a) Bachelard, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. (1934) ; b) Althusser, Louis. *Pour Marx*. (1965); c) Foucault, Michel. *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. (1966); d) Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. (1962).

como Gaston Bachelard³⁹⁰ y Louis Althusser³⁹¹, o, con una profundidad mayor y más continuada en el tiempo, también autores como Michel Foucault³⁹², entre otros. Igualmente, el concepto de 'cambio de paradigma' lo han utilizado todo un conjunto de investigadores o científicos, como, por ejemplo, el historiador de la ciencia Thomas Kuhn³⁹³.

No obstante, la noción de *complejidad* a la que se refiere Venturi no es literalmente la complejidad filosófica de Bachelard, Althusser..., si bien fue presentada como la constatación de un cambio -o corte- necesario de enfoque. Siguiendo estos discursos, se podría entender ahora que parte de la nueva arquitectura de posguerra norteamericana era fruto de un incipiente pensamiento arquitectónico *complejo* (y *contradictorio*). Un pensamiento

³⁹⁰ Bachelard formuló las nociones de "obstáculo epistemológico", "acto epistemológico", "historia perimida" e "historia sancionada" en relación con el término de "ruptura epistemológica" (aunque jamás lo denominó así, como '*une coupure épistémologique*') al referirse a que los avances en la ciencia no sólo requieren una acumulación, sino que requieren una ruptura con los hábitos mentales del pasado. Los avances se producen, pues, venciendo resistencias y prejuicios, aquellos que pertenecen al cuadro conceptual y a las imágenes dominantes en la configuración epistemológica que ha de superarse. En: Bachelard, Gaston. *La formation de l'esprit scientifique: contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. 1934. París. J. Vrin. (En español: Bachelard, Gaston. *Epistemología. Textos escogidos por Dominique Lecourt*. 1973. Anagrama. Barcelona).

³⁹¹ En su conocido *Pour Marx*, entendido como 'corte epistemológico' a la hora de entender la historia justo después de la figura de Karl Marx (como punto de inflexión). En: Althusser, Louis. *La revolución teórica de Marx*. 1976. Siglo XXI Editores. México D. F. (Primera edición: *Pour Marx*. 1965. François Maspero, coll. París).

³⁹² Utilizó la expresión "mutación arqueológica" para referirse a esos cambios dramáticos epistemológicos que en su "arqueología" se propuso trazar:

«Cuando la historia natural se convierte en biología, cuando el análisis de la riqueza se convierte en economía, cuando, sobre todo, la reflexión sobre el lenguaje se hace filología y se borra este discurso clásico en el que el ser y la representación encontraban su lugar común, entonces, en el movimiento profundo de tal mutación arqueológica, aparece el hombre con su posición ambigua de objeto de un saber y de sujeto que conoce [...]. El motivo de esta presencia nueva, la modalidad que le es propia, la disposición singular de la 'episteme' que la autoriza, la nueva relación que a través de ella se establece entre las palabras, las cosas y su orden —todo esto puede sacarse ahora a la luz».

En: Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. 1968. Madrid y Buenos Aires. Siglo XXI Editores, S. A. de C. V. Págs. 503-504. (Primera edición: *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. 1966. París. Éditions Gallimard).

³⁹³ Desarrolló el concepto de cambio de paradigma (*paradigm shift*) en: Kuhn, Thomas. *The Structure of Scientific Revolutions*. 1962. The University of Chicago Press. Chicago. (En español: *La estructura de las revoluciones científicas*. 1971. Fondo de Cultura Económico. México D. F.).

Figura 136: Lyndon B. Johnson. Portada de la revista Time del 6 de agosto de 1965.

arquitectónico *complejo* frente a otro presentado como *simple* -unitario- que era el pensamiento ortodoxo del Movimiento Moderno (quizás más en su versión del Estilo Internacional).

«La intención de [...] Venturi parece ser la de minar la validez de las normas universales de la arquitectura [...] La teoría de la arquitectura había sido esencialmente normativa: su preocupación principal fue el establecimiento y la polémica difusión de un lenguaje formal y de unas reglas sistemáticas con las que se suponía garantizado “lo correcto” del edificio. [...] Venturi, en cambio, ve con cierto recelo la “pureza” estilística. Con él, no parece en absoluto tratarse de una cuestión de sustituir las nuevas formas del lenguaje arquitectónico por las antiguas, sino más bien de introducir el principio estético de la complejidad con el fin de evitar la aplicación acrítica de las formas y reglas supuestamente universales»³⁹⁴.

Complejidad en la sociedad norteamericana de postguerra

Además, como ha señalado el profesor von Moos, con la ‘Gran Sociedad’ del presidente Lyndon B. Johnson (1963-1969), la nueva retórica pública se había convertido en la lidia imaginativa de las complejidades socio-económicas de la vida urbana; de ahí, quizás, el interés de arquitectos como Kahn o Venturi por las cuestiones de planeamiento urbano. “El mismo concepto de ‘complejidad’ de Venturi (de ‘Complejidad y contradicción’, de 1966), aunque destilado de las teorías estéticas y literarias, parece estar relacionado con los “enfoques”, cada vez más en boga, de la burocracia americana”³⁹⁵.

³⁹⁴ Chimacoff, Alan & Plattus, Alan. “Learning from Venturi”. En: VV. AA. *Architectural Record*. Mid-Sep. 1983. Vol. 171. Issue 11. Nueva York. Págs. 86-97. Pág. 87.

³⁹⁵ Von Moos, Stanislaus. “Urban Form and National Identity in Philadelphia.1950-2000”. En: AA. VV. *Actas del congreso internacional “Arquitectura, ciudad e ideología antiurbana”*. 14 y 15 de marzo de 2002. Pamplona. T6 Ediciones. Págs. 45-51. Pág. 49.

Figura 137: Portada de *Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1944), con el citado artículo de Robert Lepper.

De hecho, en un artículo de Robert L. Lepper de 1944, el autor ya ponía de manifiesto que “quizás, no hay un asunto de mayor interés en este momento para los intelectuales que la forma [el aspecto] que vaya a tener el mundo de postguerra”³⁹⁶. Se refería, esencialmente, a las formas o figuras geométricas que configurarían aquel futuro inmediato, pues el artículo se publicó en una revista de arte. Unas líneas más abajo, hacía hincapié en la importancia de la forma en aquellos años: “Esta situación tendrá la necesidad de un cierto tipo de significados y propósitos, que están fuera del alcance de la economía y la política. Las artes visuales, como uno más de los lenguajes de expresión, extensión y conservación del pensamiento humano, tienen un gran potencial para dar forma, así como para reflejar, estos significados”³⁹⁷.

No obstante, Lepper entendía que entonces la población “probablemente tratará de adaptarse a dos presiones aparentemente irreconciliables: el espíritu ansioso de un futuro mejor, y el deseo de volver a la seguridad del pasado, que parecía más halagüeño en retrospectiva”³⁹⁸. Este conflicto emocional entre el espíritu del cambio y la necesidad de seguridad determinaría las formas de los productos de consumo, los edificios, la pintura o la escultura, vayan por caso.

Quizás así se pueda entender mejor el hecho de que el propio Venturi en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* citase unas líneas³⁹⁹ de otro texto anterior a la publicación de su libro: *Search for Form*, de Eliel Saarinen (1948)⁴⁰⁰. En el capítulo de *Forma y tiempo*, Saarinen escribía:

³⁹⁶ Lepper, Robert L. “The Visual Arts and Postwar Society”. En: AA. VV. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. Vol. 3, No. 9-10. 1944. Págs. 5-7. Pág. 5.

³⁹⁷ *Ibíd.* Loc.cit.

³⁹⁸ *Ibíd.* Pág. 7.

³⁹⁹ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 72.

⁴⁰⁰ Saarinen, Eliel. *Search for Form*. 1948. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation.

Figura 138: Saarinen, Eliel. *Search for Form*. 1948.

«Cuando las acciones estaban localizadas y los problemas eran escasos -como en los viejos tiempos- la concentración en el trabajo era fácil. Y debido a que el pensamiento iba de la mano del ritmo de la vida, la cualidad de la forma era verdadera y expresiva. Pero las impresiones fueron pocas; los significados de la expresión limitados; y los reducidos modos de vida tendieron a retener el pensamiento en estrechos círculos.

Por otra parte, cuando las acciones son extensas y los problemas múltiples - como pasa hoy día-, la concentración en el trabajo es ardua. Y como uno vive en una encrucijada internacional y estimulante para la vida, la expresión de la forma tiende hacia la complejidad. Así, las impresiones son muchas; los significados de la expresión son múltiples; y los diversos modos de vida tienden a moldear el pensamiento en poca profundidad»⁴⁰¹.

A pesar de que Robert Venturi no recogiese estas últimas frases del libro de Eliel Saarinen, no se deberían pasar por alto algunos pasajes más del mismo, en los que ya se anunciaban algunas ideas de capital trascendencia en los años cincuenta y sesenta -y también en *Complejidad y contradicción*-, pues Saarinen ya hacía hincapié, por ejemplo, en que "considerando la última etapa del siglo xix [...] las formas artísticas dominantes [...] están condenadas al fracaso y en último término [...] a ser meras formas históricas. [...] La causa es su] incapacidad de alimentar aquellos conceptos formales menguantes y obsoletos de las etapas clásica, medieval y renacentista, arrastrados a lo largo de los siglos como decoración tradicional desde antaño. Y desde que estos conceptos formales obsoletos y menguantes se han hundido cada vez más en un estado deplorable y acrítico -primero en arquitectura, luego en pintura y escultura y en el resto de las artes-, no es una sorpresa el que este tipo de arte

⁴⁰¹ *Ibíd.* Pág. 179.

*reproductivo se haya condenado a degenerarse gradualmente en una esterilidad dogmática*⁴⁰². Además, Saarinen afirmaba que *“hemos aprendido que las formas raras, las fórmulas y las doctrinas no se deben emplear para conducir el desarrollo del arte de nuestros días. [... Este punto] acusa un letargo reproductivo -y así imitativo- en todo desarrollo artístico”*⁴⁰³, algo en lo que insistió después Venturi y que claramente detectaron Chimacoff y Plattus⁴⁰⁴.

En este sentido, parece lógico que Venturi empezase su discurso con un capítulo que bien podría entenderse como una declaración de intenciones: “La complejidad y la contradicción versus la simplificación y el pintoresquismo”. Una manera de exponer sus posiciones sin definir con precisión cada término, tan sólo presentándolos como parejas de opuestos sobre las que centraría las nociones fundamentales del libro, al tiempo que criticaba la ya anunciada -o denunciada- visión simplificadora o simplista del Movimiento Moderno.

*«Los arquitectos no pueden permitir que sean intimidados por el lenguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, los integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad»*⁴⁰⁵.

⁴⁰² *Ibíd.* Pág. 95-96

⁴⁰³ *Ibíd.* Págs. 119-120.

⁴⁰⁴ Chimacoff, Alan & Plattus, Alan. “Learning from Venturi”. *Op. cit.*

⁴⁰⁵ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. *Op.cit.* Pág. 22.

«Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero ‘esto y lo otro’ a ‘o esto o lo otro’, el blanco y el negro, y algunas veces el gris, al negro o al blanco»⁴⁰⁶.

De modo que, a fin de cuentas, sigue un método por el que para definir un término, se hace en función de su opuesto, a modo de referencia o punto de partida. Son, por tanto, esos puntos de apoyo los que más interés suscitan en este trabajo, entendidos como los reactivos de su producción intelectual del libro de 1966.

Una de las primeras referencias que utiliza Venturi para contraponer la idea de la complejidad (y también de la contradicción) a la de lo ‘puro’, es una cita de Frank Lloyd Wright de 1955: “Tuve unas visiones de simplicidad tan amplias y grandes, y se me aparecieron unos edificios de tal armonía que... me convencí de que cambiarían y profundizarían el pensamiento y la cultura del mundo moderno. Así lo creí”⁴⁰⁷; a la que acompaña otra de Le Corbusier de 1923, que hablaba de “las grandes formas primarias, de las que decía que eran diferentes... y no tenían ambigüedad”⁴⁰⁸. Eran, precisamente, estas constantes de la simplicidad, de la pureza, de la claridad (incluso de la ‘transparencia’), de esa falta de ambigüedad... sobre las que se empezaba a construir toda una revisión y crítica, crecientes, de una arquitectura que parecía no adaptarse a los cambios sociales y a las nuevas formas de habitar la ciudad, sobre todo en los Estados Unidos de América.

⁴⁰⁶ *Ibíd.* Pág. 23.

⁴⁰⁷ Wright, Frank Lloyd. *An American Architecture*. 1955. Nueva York. Horizon Press. Pág. 207.”

⁴⁰⁸ Le Corbusier. Charles Édouard Jeanneret. *Vers une architecture*. 1923. París. Collection de “L’Esprit Nouveau”. Crès. Y Cie. Pág. 31.

Figura 139: Portada de la revista *Perspecta* No. 4 (1957), con el citado artículo de Vincent Scully.

Complejidad en los nuevos caminos de la arquitectura norteamericana

Vincent Scully en su artículo “Modern Architecture. Toward a Redefinition of Style”⁴⁰⁹ (1957) recogía, justamente, aquellas dos posturas o actitudes adoptadas frente a la situación heredada de la arquitectura de los años treinta: por un lado, la adhesión firme a los preceptos (básicamente formales) del Movimiento Moderno, bajo unas formas geométricas puras y “severas”; por el otro, la actitud de aquellos arquitectos que en el ejercicio de su libertad (formal) potenciaron “la asimetría y un cierto naturalismo nostálgico con el entorno y sus materiales”. El primer grupo estaba ilustrado por las primeras obras de Le Corbusier, mientras que para el segundo, Scully se fijaba en la “arquitectura suburbana, sobre todo la de la Costa Oeste de los Estados Unidos”⁴¹⁰.

Y más aún: recurría a la historia para establecer un paralelismo con la arquitectura de finales del siglo xviii. Si bien el Barroco había logrado una síntesis entre la libertad y el orden de formas y elementos, a finales de dicho siglo se fragmentó en ambos términos, generando dos movimientos: uno basado en el orden (cuyo exponente identificó en la obra de Leodux), y el otro en la libertad formal (demostrado por arquitecturas como la del Hameu de María Antonieta, en Versalles, de 1783). “Cada uno de estos movimientos continúan en un cierto sentido hasta el día de hoy. Críticos como Bruno Zevi han señalado la creciente importancia e interés del segundo de ellos”⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Scully, Vincent. “Modern Architecture. Toward a Redefinition of Style”. En: AA. VV. *Perspecta*, No. 4. 1957. New Haven. The Yale School of Architecture Journal. Págs. 4-11. (Re-editado y ampliado ligeramente en: Scully, Vincent. “Modern Architecture”. En: AA. VV. *College Art Journal*. Vol. 17, No. 2. Invierno de 1958. Nueva York. College Art Association. Págs. 140-159).

⁴¹⁰ *Ibid.* Pág. 6.

⁴¹¹ *Ibid.* Loc. cit.

Figura 140: Mies van der Rohe. Planta del Pabellón de Alemania para la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

Figura 141: Mies van der Rohe. Propuesta de ordenación urbana para el campus del Instituto Tecnológico de Illinois (circa 1939).

No obstante, Scully advertía que cuando ambas posturas (o “polaridades”) tuvieron que reconciliarse en la búsqueda de una solución unitaria a finales del siglo xix, lo hicieron sobre la noción de la “continuidad morfológica”. Así, “en América, Sullivan -entusiasta de la morfología- generó, a partir de los materiales de la industria de masas, los nuevos tipos para la nueva metrópolis de masas: continuidad vertical para la torre exenta [...]; continuidad horizontal para el edificio contenedor, ideal para definir una calle o una plaza”. De este modo, continuaba Scully, “en América [...] la compulsión por la continuidad era muy fuerte”, aun cuando ésta se buscaba, incluso, “en la forma chirriante en la que los elementos se relacionan en una especie de unión de la fragmentación de la masa del edificio con una composición pintoresca, al tiempo que las distintas funciones son encerradas en aquellas cajas definidas con precisión que son, simultáneamente, industriales y neoclásicas”.

En este sentido, la figura de Mies van der Rohe resultaba paradigmática “al encontrar una forma de presentar opuestos con armonía [...] -separando claramente el sistema estructural y el de cerramiento-”, como en el caso del Pabellón Barcelona (1929). Sin embargo, desde que en 1937 Mies llegó al Nuevo Continente, su obra suscitó el surgimiento de un nuevo movimiento en los Estados Unidos, en contra de aquella continuidad compulsiva que producía objetos formalmente -o estéticamente- unitarios, aunque siendo asimétricos o estando compuestos de varios volúmenes con distintas figuras. Se trataba de una nueva tendencia más preocupada por crear, en cambio, un tipo de diseño más organizado y simétrico, igualmente obsesionada con la continuidad visual o estética. Por ello, en los edificios del campus de la Universidad de Illinois (I.I.T.) Mies concibió unos edificios “en continuidad natural a partir de un espacio central simétrico [...], unos volúmenes] cúbicos en armonía modular con los espacios rectangulares generados por ellos, liberándose -a diferencia del Centro de Graduados de Harvard- de aquella compulsión de forzar los edificios colindantes para definir un espacio

Figura 142: Mies van der Rohe. Propuesta de ordenación urbana para el campus del Instituto Tecnológico de Illinois (circa 1942-1946).

[público] continuo y fluido, carente de armonía, propio de otro tipo de edificios”⁴¹². No obstante, Scully anotaba que, si bien Mies “representa un nuevo sistema de libertad y orden”, lo hacía “en un margen emocional restringido y, a diferencia de la síntesis barroca, sin un foco o decisión fija; tampoco es un sistema plástico y pictórico como el del Barroco, sino un sistema esquemático, plano y ‘constructivista’ [...] con una nueva compulsión sobre el esqueleto estructural”⁴¹³.

Complejidad en la identidad formal

En efecto, parece que el tema de la identidad formal levantó un gran interés a tenor de la cantidad de artículos y publicaciones que sobre este asunto aparecieron en estos años. Quizás uno de los más significativos sea el -ya citado con anterioridad- de Albert Bush-Brown “The Architectural Polemic” (de 1959) por recoger una visión bastante general del panorama arquitectónico en los años inmediatamente precedentes a la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. En él, Bush-Brown denunciaba:

«Los intereses sociales llevaron al arquitecto moderno y su crítica hacia temas conocidos de religión, política y educación, todos relacionados con el estilo y la expresión, no con la composición, y, por tanto, ajenos a la calidad»⁴¹⁴.

«Los debates sobre la forma, incluso el vocabulario específico para su uso en la enseñanza, desaparecieron alrededor de 1935»⁴¹⁵.

⁴¹² *Ibid.* Pág. 8.

⁴¹³ *Ibid.* Pág. 7.

⁴¹⁴ Bush-Brown, Albert. “The Architectural Polemic”. Diciembre de 1959. *Op. cit.* Pág. 152.

⁴¹⁵ *Ibid.* Pág. 151.

Figura 143: Mies van der Rohe. Detalles de esquina para el Alumni Hall del Instituto Tecnológico de Illinois (Chicago, 1945-1946).

Figura 144: Mies van der Rohe. Detalle del pilar cruciforme del Pabellón de Alemania de la Exposición Universal de Barcelona de 1929.

«Durante cerca de treinta años, la literatura arquitectónica ha sido polémica sobre el estilo, no sobre la calidad, que está en función de la representación y la composición. [...] Se hablaba del] lugar, la estructura y los materiales, sus espacios interiores, su función o carácter, y el tiempo, nación y región en los que [un edificio] fue construido. En estos asuntos, el gusto es relativo; quizás relativo a varias metáforas sobre la naturaleza, pero, en cualquier caso, los arquitectos han tomado posiciones contradictorias en cada una de estas cuestiones. El que los materiales o la estructura deban ser expresados “honestamente” o no, es una cuestión estilística»⁴¹⁶.

En el fondo, Bush-Brown ponía de manifiesto la necesidad de centrar el tema en la propia arquitectura, no en asuntos que consideraba colaterales a ella; se trataba de hablar de la forma arquitectónica, sus propiedades, relaciones, expresión, significados... que, según este autor, eran los que dotaban de calidad a la arquitectura misma.

Por ello, Venturi recordaba en la entrevista de abril de 2011, que cuando su profesor de Princeton, Donald Drew Egbert, leyó *Complejidad y contradicción*, éste le comentó:

«“En realidad, el libro debería titularse ‘Complejidad y contradicción en la forma de la arquitectura’”. Y llevaba razón, porque yo estaba hablando de forma, no de otras cuestiones de la arquitectura»⁴¹⁷.

⁴¹⁶ *Ibíd.* Pág. 148.

⁴¹⁷ Véase: 1.2.- *Epitexto íntimo: entrevista a Robert Venturi.*

Figura 145: Paul Rudolph (1966).

Atendiendo fundamentalmente al problema de la forma, quizás Paul Rudolph en 1961 sintetizase el debate al afirmar que “*el mayor desafío de la arquitectura se da cuando dos elementos desiguales se juntan*”⁴¹⁸. En estos mismos años, no sólo el problema del orden, de la continuidad o de la coherencia (de la forma o de las estructuras) estaba sobre las mesas de dibujo de los arquitectos; de hecho, parece, más bien, que era una cuestión mucho más general, debatida y polémica en otras disciplinas, como la sociología, el urbanismo, la crítica literaria, las matemáticas, la computación...

Complejidad en la sociología

Uno de los primeros nombres que Venturi citaba al respecto fue el de August Heckscher (nieto del filántropo y multimillonario de la minería con el mismo nombre). Entre 1962 y 1963, Heckscher fue contratado por el presidente John Fitzgerald Kennedy como Consejero de Estado para las Artes, el primer asesor cultural de la Casa Blanca. En ese mismo año de 1962, publicó el libro *La felicidad pública*⁴¹⁹, una especie de indagación sobre la vida contemporánea (de los primeros años sesenta) donde el autor se proponía averiguar por qué las cosas son tal y como nos las encontramos en la realidad. Para ello, Heckscher partía de la creencia de que los ciudadanos de entonces se sentían extraños en el mundo, separados de él, alienados, desposeídos e irrelevantes, incapaces de lidiar con la confusión y la complejidad del cambio. Además, advertía de lo que él creía que era el dilema fundamental del liberalismo moderno:

⁴¹⁸ Rudolph, Paul. “Modern Architecture and the Rebuilding of Cities”. Charla impartida para la Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, bajo la dirección de John Entenza, el 13 de noviembre de 1961 en el Illinois Institute of Technology de Chicago. Reproducida en: Rudolph, Paul. *Writings on Architecture*. 2008. New Haven y Londres. Yale University Press. Págs. 78-81. Pág. 81.

⁴¹⁹ Heckscher, August. *The Public Happiness*. 1962. Nueva York. The Atheneum Publishers. (Edición en español: *La felicidad pública*. 1965. México D. F. Herreros Hermanos Sucs. S. A.). Citado por Robert Venturi en *Complexity and Contradiction in Architecture*. Op. cit. Pág. 24.

Figura 146: August Heckscher II. Portada de la primera edición de *The Public Happiness* (1962), y retrato del autor.

“la contradicción entre la felicidad y el bienestar”, entendiendo que el bienestar debía “ponerse al servicio de otros fines y propósitos, llevándose a cabo con pericia de lo cotidiano”⁴²⁰.

No sólo se preocupaba de cómo creían que eran las cosas, sino también de cómo creía que debían ser, y para ello pergeñó un nuevo tipo de felicidad de la esfera pública analizando las relaciones entre la ciencia, la educación, la arquitectura y el gobierno a la hora de establecer, caracterizar y diferenciar los ámbitos público y privado de cada persona y familia. Es ahí cuando escribió las siguientes líneas de las que Venturi se hacía eco, en relación al desarrollo del término ‘complejidad’, en su primer libro de 1966:

*«El paso de una visión de la vida esencialmente simple y ordenada a una visión de la vida compleja e irónica es lo que cada individuo experimenta al llegar a la madurez. Pero ciertas épocas animan este desarrollo; en ellas la perspectiva paradójica o teatral colorea el escenario intelectual. [...] 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 e incertidumbres. [...] Una sensibilidad paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad»*⁴²¹.

En esta línea, Venturi citaba en dos ocasiones más en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* el nombre y la obra de Heckscher, reforzando la idea de que a pesar de las complejidades y contradicciones:

⁴²⁰ *Ibíd.* Pág. 223.

⁴²¹ *Ibíd.* Pág. 102. Citado por Robert Venturi en *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 24.

«Una arquitectura de la complejidad y la adaptación no abandona el conjunto. Me refiero al compromiso especial que tenemos con el conjunto porque éste es difícil de conseguir. Y he acentuado el objetivo de la unidad, más que el de la simplificación, en un arte “cuya [...] verdad [está] en su totalidad”»⁴²².

«Es la unidad la que “mantiene, pero sólo mantiene, un control sobre los elementos en conflicto que la componen. El caos está muy cerca; es su cercanía, no su evasión, lo que da [...] fuerza”»⁴²³.

En definitiva, unas nociones sobre el orden, la unidad -o su falta de ellos-, que abundaban en algunas de las ideas que Paul Rudolph esgrimía en su citada conferencia⁴²⁴ para la Graham Foundation en 1961, comunes a otros autores de otras disciplinas como se ha dicho anteriormente y como se verá a continuación.

Complejidad en la crítica literaria

Desde la crítica literaria, aunque sea sólo por coetaneidad, a Heckscher le acompañaba otro autor, oriundo de Pennsylvania, Kenneth Burke, que publicó en 1966 una recopilación⁴²⁵ de algunos de sus ensayos recientes y anteriores, exponiendo algunas ideas sobre la forma de los textos literarios, sus partes y composiciones, cristalizando en lo que él denominó la *Teoría de*

⁴²² Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 89. La última parte de la cita que queda entrecomillada procede de: Heckscher, August. *The Public Happiness*. 1962. Op. cit. Pág. 287.

⁴²³ *Ibíd.* Págs. 102-103. La parte entrecomillada procede de: Heckscher, August. *The Public Happiness*. 1962. Op. cit. Pág. 289.

⁴²⁴ Rudolph, Paul. “Modern Architecture and the Rebuilding of Cities”. Op. cit.

⁴²⁵ Burke, Kenneth. *Language as Symbolic Action: Essays on Life, Literature and Method*. 1966. Los Ángeles. University of California Press.

Figura 147: Kenneth Burke. Portada de la primera edición de *Language as Symbolic Action* (1966), y retrato de su autor.

la *Forma Clásica*. Si bien Burke se refería al teatro, defendía que la “*forma clásica*” daba por hecho el que el arte se presenta y cumple con las expectativas del público, reducida a tres principios básicos: el “*progresivo*”, que implicaba el uso de ciertas situaciones por las cuales se hacía a la audiencia anticipar o desear ciertos procesos; el “*repetitivo*”, mediante el cual una obra adoptaba un carácter o identidad fijos con el fin de dotar de consistencia interna a la misma a pesar de sus discontinuidades; y el “*convencional*”, o “*expectación categórica*”, haciendo de las expectativas del público una institución con la que cumplir en la obra⁴²⁶.

No es difícil imaginar cómo estos principios podrían ser aplicados a una serie de ejemplos de la arquitectura moderna ortodoxa en defensa de una posible teoría de la simplicidad y la coherencia en la arquitectura. Por ello, quizás, Venturi, hablando de la arquitectura de la primera mitad del siglo xx, cita a Burke en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* cuando éste último afirmaba que “*nosotros súper-simplificamos un hecho determinado cuando lo caracterizamos desde el punto de vista de un interés en concreto*”⁴²⁷. De este modo, cobra especial relevancia la cita que Venturi rescataba, otra vez, de Paul Rudolph, cuando en 1961, en favor del enfoque “*simplificador*” del Movimiento Moderno, éste señalaba:

«Todos los problemas nunca pueden ser resueltos [...]. Verdaderamente, es una característica del siglo xx el que los arquitectos sean muy selectivos al determinar qué problemas quieren resolver. Por ejemplo, Mies construye edificios bellos sólo porque ignora muchos aspectos de un edificio. Si resolviese más problemas, sus edificios serían mucho menos potentes»⁴²⁸.

⁴²⁶ *Ibíd.* Pág. 485.

⁴²⁷ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 25.

⁴²⁸ *Ibíd.* Pág. 24.

Figura 148: Morse Peckham. Portada de la primera edición de *Man's Rage for Chaos* (1965), y retrato de su autor.

Como contrapunto, un año antes de la publicación de Burke pero en el mismo Estado de Pennsylvania, en 1965 Morse Peckham publicó una obra polémica, *La furia del hombre por el caos*⁴²⁹. Peckham pretendía llevar a cabo un innovador análisis de los comportamientos humanos y de las artes. Afirmaba que la crítica cultural estaba muy obsesionada con la búsqueda del orden, a lo que el autor respondía con la necesidad de un giro en los desarrollos culturales: *“la búsqueda del caos, no sólo en la cultura popular, sino también en la alta cultura [...] un tipo de actividad humana que sirva para romper las premisas dadas, debilitar y frustrar la unidad tiránica del orden, para preparar al individuo para que se percate de lo que de irrelevante tengan dichas imposiciones”*⁴³⁰. Peckham argumentaba, pues, que el arte y la literatura estaban reflejando el impulso de innovación o cambio del hombre, los intentos de añadir caos, en vez de imponer orden, a la sociedad. Bajo esta posición, las ‘discontinuidades’ eran, según Peckham, características definitorias del arte.

Desde este punto de vista, el libro de Venturi se podría entender como una aproximación al entendimiento de esas ‘discontinuidades’, pero en la arquitectura, tal y como apuntó, recién publicado el libro, John Lobell: *«La arquitectura, en su vertiente artística, crea discontinuidades en una gran gama de actividades. No siempre satisface las expectativas que levanta, y por su naturaleza es compleja y contradictoria. La arquitectura compleja y contradictoria no implica el que sea arbitraria o pintoresca. Las discontinuidades sólo se reconocerán en un contexto donde las expectativas sean frecuentemente satisfechas, y donde aquéllas que no lo sean, resulten significativas [o significantes, con significado]. Debe haber una coherencia entre las discontinuidades que cree un artista, que deben apuntar hacia un concepto unificado de la estructura de la realidad»*⁴³¹.

⁴²⁹ Peckham, Morse. *Man's Rage for Chaos. Biology, Behavior and the Arts*. 1965. Filadelfia. Chilton Books.

⁴³⁰ *Ibid.* Pág. xi.

⁴³¹ Lobell, John. “‘Both-And’: A New Architectural Concept”. Febrero de 1968. *Op. cit.* Pág. 12.

Figura 149: Jane Jacobs en la Conferencia del West Village de Nueva York de 1961.

Complejidad en el urbanismo

Estas nociones o cuestiones conceptuales, puestas en relación con el orden interno de la arquitectura o la ciudad, no son únicas -ni originales- de la obra de Venturi; de hecho, son las que, por otro lado, Jane Jacobs estaba estudiando en sus observaciones sobre el fenómeno urbano norteamericano, recogidas en la publicación de 1961 *Muerte y vida de grandes ciudades americanas*⁴³². Para Jacobs, el orden visual de la ciudad era un reflejo directo de la complejidad de sus procesos internos: *“El aspecto de las cosas y su manera de funcionar están inextricablemente fundidos en ningún otro sitio tanto como en las ciudades [...]. Es inútil planificar la apariencia de una ciudad, o especular sobre cómo dotarla de una apariencia de orden satisfactoria, sin saber qué tipo de orden interno o de funcionamiento tiene”*⁴³³. Y como argumentaba en el capítulo dedicado al “Orden visual: sus limitaciones y sus posibilidades”:

«Ver orden y no caos en los sistemas complejos de orden funcional requiere entendimiento. Las hojas que caen de los árboles en otoño, el interior de un avión, las entrañas de un conejo diseccionado o la sala de redacción de un periódico parecen un puro caos si se ven sin comprenderse. En cuanto los captamos como sistemas de orden, ‘parecen’ realmente diferentes».

Para Jacobs, el estudio del orden visual estaba directamente relacionado con la crítica al funcionalismo dominante en la postguerra⁴³⁴. Así, las reacciones al funcionalismo de la *Carta de Atenas* (escrita en 1933, pero publicada en 1942), expuestas en los argumentos de Jacobs a

⁴³² Jacobs, Jane. *Death and Life of Great American Cities*. 1961. Op. cit.

⁴³³ *Ibíd.* Pág. 14.

⁴³⁴ De hecho, ella misma apuntó que las investigaciones que dieron lugar a su libro de 1961, comenzaron en 1958 al ganar una beca de la Fundación Rockefeller para estudiar “la relación entre la función y el diseño en las grandes ciudades”. Véase: AA. VV. *The Rockefeller Foundation Annual Report*. 1958. Nueva York. Rockefeller Foundation. Pág. 291.

Figura 150: Warren Weaver.

favor de los barrios urbanos y de los edificios de usos múltiples (no segregados), podrían haber tenido su reflejo en los conceptos defendidos por Venturi de los “*elementos de doble función*”, “*la habitación de usos múltiples*” o el “*edificio polivalente*”⁴³⁵.

Como ha señalado Peter L. Laurence recientemente⁴³⁶, estas ideas fueron propuestas, estudiadas y defendidas por Jacobs en 1958 cuando descubrió un ensayo sobre la complejidad en la ciencia escrito por Warren Weaver⁴³⁷, director saliente de la sección de Ciencias Naturales de la Fundación Rockefeller.

Jacobs trataba de encontrar una explicación objetiva, incluso científica, a las teorías sobre el diseño urbano anteriores. Entendía que Ebenezer Howard y Le Corbusier, dos de las figuras más representativas en el urbanismo de los siglos xix y xx respectivamente, habían seguido, más o menos, los desarrollos científicos y culturales de su tiempo: entendía que Howard trató “*el problema del planeamiento urbano en gran medida como si fuese un científico físico del siglo xix que analiza un problema simple de dos variables*” donde el trabajo y la población “*formaban un sistema relativamente cerrado*”⁴³⁸; e igualmente, sostenía que los urbanistas de la generación de Le Corbusier, en general, “*empezaron a asimilar las ideas novedosas sobre la teoría de la probabilidad desarrollada por las ciencias físicas*” y:

⁴³⁵ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 34.

⁴³⁶ Laurence, Peter L. “Contradictions and Complexities: Jane Jacobs’s and Robert Venturi’s Complexity Theories”. En: AA.VV. *Journal of Architectural Education*, Vol. 59, No. 3. Febrero de 2006. Nueva York. Págs. 49-60. Pág. 56.

⁴³⁷ Weaver, Warren. “Science and Complexity”. En: AA. VV. *Annual Report of the Rockefeller Foundation*. 1958. Nueva York. Rockefeller Foundation. Págs. 7-15. No obstante, este artículo, si bien es el que cita Jacobs, es una reedición de otro de idéntico título de 1948. Véase: Weaver, Warren. “Science and Complexity”. En: AA. VV. *American Scientist* Vol. 36. 1948. Nueva York. Págs. 536-544.

⁴³⁸ Jacobs, Jane. *Death and Life of Great American Cities*. 1961. Op. cit. Pág. 435.

Figura 151: Warren Weaver. “Science and Complexity”. Primera versión del texto (1948).

«A imitar y aplicar estos análisis precisamente como si las ciudades fuesen problemas de una complejidad desorganizada, comprensible estrictamente mediante análisis estadísticos, estimables a través de la aplicación de los procedimientos matemáticos de la probabilidad, controlables por su conversión en grupos de promedios»⁴³⁹.

«Aunque el propio Le Corbusier no pasó de hacer un simple gesto en dirección a los análisis estadísticos, su esquema asumía la reordenación estadística de un sistema de complejidad desorganizada matemáticamente soluble; sus torres en el parque eran una forma artística de celebración del poder de las estadísticas y el triunfo de los promedios matemáticos»⁴⁴⁰.

Por otro lado, estas influencias de la ciencia en las primeras aproximaciones al diseño y control de la ciudad, así como las referencias a los “problemas de simplicidad” versus “problemas de complejidad desorganizada” se deben en gran medida al texto de Weaver, “Ciencia y complejidad”⁴⁴¹ (1958). En calidad de Director de la National Science Foundation y de la American Association for the Advancement of Science, en una primera versión de su ensayo, en 1947, ya aseguraba que “en los próximos cincuenta años, la ciencia debe aprender a tratar los problemas de la complejidad desorganizada”⁴⁴². Jacobs argumentaba lo mismo, pero en relación a la arquitectura y el diseño urbano: “La ciudades resultan ser problemas de complejidad desorganizada, como las ciencias de la vida”⁴⁴³.

⁴³⁹ *Ibíd.* Pág. 436.

⁴⁴⁰ *Ibíd.* Loc. cit.

⁴⁴¹ Weaver, Warren. “Science and Complexity”. Op. cit.

⁴⁴² Weaver, Warren. “The Scientists Speak”. 1947. Nueva York. Boni & Gaer. Págs. 1-13.

⁴⁴³ Jacobs, Jane. *Death and Life of Great American Cities*. 1961. Op. cit. Pág. 433.

Figura 152: a) Norbert Wiener, *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine* (1948); b) Claude Elwood Shannon, *A Mathematical Theory of Communication* (1948); c) Shannon y Weaver, *The Mathematical Theory of Communication* (1949).

Complejidad en la ciencia

La ciencia de la complejidad se desarrolló muy activamente en los años cincuenta y sesenta, fundamentalmente a partir de la línea de trabajo previo de Norbert Wiener en su obra *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*⁴⁴⁴ (1948) y de la obra del pionero de la Teoría de la Información, Claude Elwood Shannon, *A Mathematical Theory of Communication*, publicada primero en dos partes, en forma de dos artículos⁴⁴⁵ en la revista *Bell System Technical Journal* de los números de julio y octubre de 1948, y luego popularizada, en asociación con el mismo Warren Weaver, en la obra *The Mathematical Theory of Communication*⁴⁴⁶, de 1949.

El énfasis matemático de estos estudios de la complejidad, así como la necesidad del uso de ordenadores para resolver problemas de múltiples variables (también predicho por Weaver en 1947), hizo que quedaran casi excluidas las posibles aportaciones de los urbanistas y arquitectos diseñadores de estos años, a excepción de los primeros textos (de 1963) del arquitecto y matemático Christopher Alexander, sobre todo algunas partes de su tesis doctoral *Notes on the Synthesis of Form*⁴⁴⁷ (1964) y del artículo “A City is Not a Tree”⁴⁴⁸ (1965). A pesar de sus orígenes vieneses, Alexander creció y se formó en Inglaterra, primero como matemático (1956) y después como arquitecto (1958).

⁴⁴⁴ Wiener, Norbert. *Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine*. 1948. París (Hermann & Cie.); Cambridge, Massachusetts (The M.I.T. Press) y Nueva York (John Wiley & Sons Inc.). (En castellano: *Cibernética*. 1971. Madrid. Guadiana de Publicaciones).

⁴⁴⁵ Shannon, Claude Elwood. “A Mathematical Theory of Communication”. En: AA. VV. *Bell System Technical Journal*. Vol. 27. No. 3. Julio de 1948. Págs. 379-423. Y octubre de 1948. Págs. 623-656.

⁴⁴⁶ Weaver, Warren y Shannon, Claude Elwood. *The Mathematical Theory of Communication*. 1949. Urbana, Chicago. The University of Illinois Press.

⁴⁴⁷ Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. 1964. Cambridge, Massachusetts. Harvard University Press. (En español: *Notas sobre la síntesis de la forma*. 1969. Buenos Aires. Ediciones Infinito).

⁴⁴⁸ Alexander, Christopher. “A City is Not a Tree”. En: AA. VV. *Architectural Forum*. Vol. 122. Abril-mayo de 1965. Págs. 58-62.

Figura 153: Christopher Alexander. *Notes on the Synthesis of Form* (1964).

Además, Buckminster Fuller, defensor acérrimo de la tecnología, calificó la década de los años sesenta como la “*década de las ciencias del diseño*” y llamó a la “*revolución de las ciencias del diseño*”, basada en la propia ciencia, la tecnología y el racionalismo⁴⁴⁹. Fue precisamente en Londres en 1963 cuando se celebró la Conferencia sobre Métodos de Diseño⁴⁵⁰, evento emblemático del denominado ‘Movimiento de los Métodos de Diseño’⁴⁵¹. En dicha conferencia, Christopher Alexander y Christopher Jones presentaron una ponencia en la que consideraban un claro fracaso la manera de trabajar del diseñador o proyectista a solas, aislado de la realidad y del entorno, por la razón de que éstos deben trabajar en equipos interdisciplinarios, tal y como exige la complejidad de las sociedades postindustriales.

Alexander aprovechó la ocasión para presentar por primera vez en público los métodos de la que sería su futura tesis doctoral⁴⁵², dirigida por Sergei Chermayeff desde la Universidad de Harvard y con la que abrió una nueva vía de trabajo. Con dicha investigación, trataba de dividir los problemas de diseño racionalmente en pequeñas unidades o ‘patrones’ resolubles mediante la aplicación de la Teoría de la Información.

Por ello, Alexander prefirió adoptar, no una estructura en forma de árbol (en la manera de ordenar y resolver los problemas de la arquitectura y la ciudad), como era habitual, sino una concepción más adecuada y compleja, en forma de “*semi-retícula*” de tipo fractal que, en su opinión, identificaba con la “*estructura de las cosas con vida*”⁴⁵³.

⁴⁴⁹ Baldwin, J. *Bucky Works: Buckminster Fuller's Ideas for Today*. 1996. Nueva York. Wiley. Pág. 62 y ss.

⁴⁵⁰ Jones, J. C. y Thornley, D. G. (editores). *Conference on Design Methods*. 1963. Oxford (Inglaterra). Oxford University Press.

⁴⁵¹ Cross, Nigel. “Designerly Ways of Knowing: Design Discipline versus Design Science”. En: AA. VV. *Design Issues*. Vol. 17. No. 3. 2001. Cambridge (Massachusetts). The M.I.T. Press. Págs.49-55. Pág. 49.

⁴⁵² Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. 1964. Op. cit.

⁴⁵³ Alexander, Christopher. “A City is Not a Tree”. 1965. Op. cit. Pág. 58.

Sin embargo, pocos años más tarde el propio Alexander se desdijo de sus posiciones e incluso se levantó en contra de la metodología del diseño. Después de contribuir al origen de un método racional para el diseño de la arquitectura y el urbanismo, en 1971 afirmaba:

«Me he desligado del asunto [...]. Hay tan poco que hacer con lo que se ha denominado ‘métodos de diseño’ que no me queda nada útil que decir acerca de cómo diseñar edificios, por lo que no he vuelto a leer nada más sobre ello [...]. Diría que lo olvidásemos, que lo olvidásemos del todo»⁴⁵⁴.

Parafraseando a Jane Jacobs, también utilizó este enfoque para criticar la teoría del planeamiento del Movimiento Moderno: en su opinión, la separación funcionalista del tráfico rodado, de las zonas de juego de las zonas de adultos, de las instituciones cívicas del resto de la ciudad, así como la segregación social y la zonificación en general fueron resultado, como el propio Alexander defendió, del concepto de “*la ciudad como un árbol*”⁴⁵⁵.

Y de la misma manera que Alexander hizo con Jacobs, lo cierto es que Venturi se apoyaba también en la tesis doctoral de Alexander, entre otros autores, para sostener sus argumentos sobre la necesidad de la incorporación y el estudio del fenómeno de la complejidad en la arquitectura, cuando en el comienzo del capítulo segundo del libro (“La complejidad y la contradicción versus la simplificación y el pintoresquismo”) cita sus *Notas sobre la síntesis de la forma* (1964) para señalar que en ese momento las cosas estaban cambiando, pues:

⁴⁵⁴ Alexander, Christopher. “The State of the Art in Design Methods”. En: AA. VV. *DMG Newsletter*. Vol. 5. No. 3. 1971. Berkeley. University of California. Págs. 3-7. Pág. 3.

⁴⁵⁵ Alexander, Christopher. “A City is Not a Tree”. 1965. *Op. cit.*

Figura 154: Herbert A. Simon (1916-2001).

«Al mismo tiempo que los problemas aumentan en cantidad, complejidad y dificultad, también evolucionan más rápidamente que antes»⁴⁵⁶ y requieren una actitud semejante a la que describió August Heckscher»⁴⁵⁷.

Complejidad, cibernética y matemáticas

Venturi también hizo uso de las investigaciones que otros autores -no arquitectos o relacionados con el mundo del arte y la arquitectura- estaban llevando a cabo sobre la complejidad, que parecía ser un tema fecundo en estos años sesenta. Es el caso de Herbert Alexander Simon -científico de la computación y la cibernética, además de economista, politólogo y teórico de las ciencias sociales-, quien en 1962 había presentado su ensayo titulado *The Architecture of Complexity*⁴⁵⁸.

Simon daba cuenta de la posibilidad de equiparar ámbitos disímiles o incluso antagónicos a través de la matematización⁴⁵⁹. Planteaba que las primeras teorías desarrolladas en torno a la complejidad, por su abstracción o formalización, podían tener relación con otros tipos de sistemas complejos que se podían observar en las ciencias sociales, biológicas y físicas. Enfatizaba la descripción de la complejidad a través de jerarquías sociales, en un mundo en el que la complejidad evolucionaría a partir de la simplicidad. Las jerarquías poseían como

⁴⁵⁶ Hasta aquí la cita procedente de: Alexander, Christopher. *Notes on the Synthesis of Form*. 1964. Op. cit. Pág. 4.

⁴⁵⁷ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 24.

⁴⁵⁸ Simon, Herbert A. "The Architecture of Complexity". En: AA. VV. *Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol. 106. No. 6. 12 de diciembre de 1962. Filadelfia. Pág. 467-482. (En castellano: "La arquitectura de la complejidad". En: Simon, Herbert. *Las ciencias de lo artificial*. 1979. Barcelona. Editorial ATE. Págs. 125-169). Aunque el texto original se publicó en diciembre de 1962, formaba parte de las actas de un congreso celebrado en Filadelfia el 26 de abril de ese mismo año.

⁴⁵⁹ Alonso Brá, M. Inés. "En torno a una reconstrucción histórica de la complejidad: organicismo, régimen de poder y nuevas ciencias tecnológicas". En: AA. VV. *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*. Vol. 33. No. 1. 2012. Buenos Aires. Pág. 17.

Figura 155: Herbert A. Simon. "The Architecture of Complexity" (1962).

propiedad la cuasi 'descomponibilidad' que simplificaría el comportamiento, la descripción y la comprensión del desarrollo -o reproducción- del sistema.

A pesar del título del artículo de Simon y las posibles alusiones a la Teoría de la Gestalt que pudieron dar pie a Venturi para que lo citase, el ensayo de aquél no tenía nada que ver con la complejidad de la ciudad o de la arquitectura en un sentido directo. Simon estaba interesado en los sistemas complejos que se encuentran en las ciencias del comportamiento; y la teoría de la complejidad, por tanto, le ayudaba a explicar su teoría del conductismo para la toma de decisiones en instituciones jerárquicas (investigación que le supuso el Premio Nobel de Economía en 1978).

No obstante, y esto es lo que a Venturi más le interesaba, Simon trató de "aportar algo de luz sobre los distintos modos en los que la complejidad se muestra como tal, donde quiera que sea detectada en la naturaleza"⁴⁶⁰. Y así, observaba que las distintas partes de un sistema jerárquico complejo "interactúan de una manera no simple" para crear un "conjunto [que] es más que la suma de las partes"⁴⁶¹, no en un sentido último o metafísico, sino en el importante sentido pragmático de que, dadas las propiedades de las partes y las leyes de sus interrelaciones, no es una cuestión trivial el inferir las propiedades del conjunto"⁴⁶².

Precisamente, al aludir a los 'sistemas complejos' fue cuando Simon hizo referencia, como hiciese también Jane Jacobs, al artículo de Warren Weaver de 1948 (*Science and Complexity*⁴⁶³), de modo que con ello quedaron atados tanto Simon, como Jacobs, Alexander y Venturi a una misma fuente teórica común.

⁴⁶⁰ Simon, Herbert. "The Architecture of Complexity". 1962. Op. cit. Pág. 467.

⁴⁶¹ Hasta aquí la cita recogida por Venturi en: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 89.

⁴⁶² Simon, Herbert. "The Architecture of Complexity". 1962. Op. cit. Pág. 468.

⁴⁶³ Weaver, Warren. "Science and Complexity". 1948. Op. cit.

Figura 156: Kurt Gödel (1906-1978).

Desde esta perspectiva, y poniendo de relieve el hecho de que *“en todas partes, excepto en la arquitectura, la complejidad y la contradicción se han reconocido”*⁴⁶⁴, parece pertinente el que Venturi citase, aunque seguramente de manera retórica, las demostraciones de 1931 de Kurt Gödel sobre la *“incompatibilidad final de las matemáticas”*⁴⁶⁵. En un cierto sentido, muy simplista -como es lógico, por parte de iniciados no expertos en la materia-, los ‘Teoremas de la incompletitud’ del matemático checo, emigrado a Princeton en 1938, se pondrían entender como un intento de la demostración de que en las matemáticas hay ciertas proposiciones que no se podrían probar como verdaderas o falsas únicamente con las reglas y axiomas de la propia rama matemática. En consecuencia, todo sistema lógico de cualquier grado de complejidad sería, por definición, incompleto, pudiendo, en cualquier momento, contener más afirmaciones ciertas de las que podrían ser probadas de acuerdo con su propia definición del conjunto de reglas. El mismo Gödel lo explicaba así en 1931:

«Como es sabido, el progreso de la matemática hacia una exactitud cada vez mayor, ha llevado a la formalización de amplias partes de ella, de tal modo que las deducciones pueden llevarse a cabo según unas pocas reglas mecánicas. Los sistemas formales más amplios construidos hasta ahora son el sistema de ‘Principia Mathematica’ (PM) y la teoría de conjuntos de Zermelo-Fraenkel (desarrollada aún más por J. von Neumann).

Estos dos sistemas son tan amplios que todos los métodos usados hoy día en la matemática se pueden formalizar en ellos, es decir, pueden ser reducidos a unos pocos axiomas y reglas de inferencia. Resulta por tanto natural la conjetura de que estos axiomas y reglas basten para decidir todas las

⁴⁶⁴ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 22.

⁴⁶⁵ *Ibíd.* Loc. cit.

cuestiones matemáticas que se puedan formular en dichos sistemas. En lo que sigue se muestra que esto no es así, sino que por el contrario, en ambos sistemas hay problemas relativamente simples de la teoría de los números naturales que no pueden ser decididos con sus axiomas (y reglas)»⁴⁶⁶.

Se podría entender, por tanto, que con las alusiones a Gödel en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, en definitiva, no se pretendía más que atestiguar, una vez más, la necesidad de reconocer en la arquitectura -sobre todo en su diseño y en su forma- los escollos o fallos que los filósofos de la ciencia contemporáneos a Venturi señalaban en las teorías científicas de entonces (Bachelard, Althusser, Kuhn...), en paralelo a lo que Eliel Saarinen y Rudolph habían apreciado sobre las cuestiones formales de la arquitectura y el diseño, lo que Jacobs y Alexander habían hecho ya en relación a las teorías del planeamiento urbano del Movimiento Moderno⁴⁶⁷, Heckscher y Peckham con algunas materias sociológicas y literarias, o Weaver, Shannon, Simon y Gödel con las ciencias matemáticas.

Complejidad y psicología de la percepción

No obstante, y a pesar del interés del propio Venturi por casi todos los aspectos culturales de su momento y contexto geográfico, en *Complejidad y contradicción* no tuvo demasiado interés en desarrollar las cuestiones teóricas de los procesos tecnológicos, científicos o, incluso, filosóficos y sociológicos a los que hacía referencia. A fin de cuentas, lo que sí parece que le importaba es el conjunto de imágenes en boga -o símbolos- de todas esas disciplinas y sus

⁴⁶⁶ Gödel, Kurt. "Über formal unentscheidbare Sätze der Principia Mathematica und verwandter Systeme". En: AA. VV. *Monatshefte für Mathematik und Physik*. Vol. 38, no. 1. 1931. Viena. Springer. Págs. 173-198. Pág. 173. (En castellano: Gödel, Kurt. *Sobre sentencias formalmente indecibles de Principia Mathematica y Sistemas afines*. En: Gödel, Kurt. *Obras Completas*. 1981. Madrid. Alianza Editorial. Traducción de Jesús Mosterín. Pág 54).

⁴⁶⁷ Laurence, Peter L. "Contradictions and Complexities: Jane Jacobs's and Robert Venturi's Complexity Theories". *Op. Cit.* Pág. 58.

Figura 157: Daniel Ellis Berlyne (1924-1976).

atributos comunicativos (lógico, quizás, dada su atención sobre las teorías de la percepción y de la Gestalt, así como sobre las ciencias de la sociedad de la información moderna). Como ya se ha comentado, el interés de Venturi por el fenómeno de lo *complejo*, no viene determinado por aproximaciones arquitectónicas, literarias o filosóficas, sino más bien de su interés por la teoría psicológica estética en relación a los presupuestos de la Gestalt, de cuando preparaba en las bibliotecas de Princeton su tesina sobre el *Contexto en la composición arquitectónica*⁴⁶⁸.

La psicología de la percepción post-gestáltica había sido sensible a esta progresión hacia el fenómeno de la *complejidad* característico del arte contemporáneo, y de la arquitectura en particular, de aquellos años cincuenta y sesenta, y había intentado elaborar interpretaciones psico-fisiológicas de dicha tendencia, difícil de explicar desde el restringido marco de la teoría de la Gestalt. Daniel E. Berlyne fue, probablemente, el autor coetáneo a Venturi que por aquellos años estudió con la mayor profundidad posible el tema de la *complejidad*, con sus investigaciones científicas y sus análisis estadísticos, incluso con niños y animales de laboratorio, desde el año 1958 cuando publicó "The Influence of Complexity and Novelty in Visual Figures on Orienting Responses"⁴⁶⁹ y "Supplementary Responses Report: Complexity and Orienting Responses with Longer Exposure"⁴⁷⁰. Sobre todo, fue capital el impacto - también algo tardío- de su obra *Conflict, Arousal and Curiosity*⁴⁷¹. En ella, el autor venía a señalar que la atención del sujeto no sólo tiene que ver con la selectividad de estímulos, sino también con la intensidad de los mismos, es decir, con el nivel de 'arousal' o estado de alerta del individuo, aunque sus descubrimientos apoyaban firmemente la idea de que las personas prefieren la complejidad en su medio ambiente visual.

⁴⁶⁸ Venturi, Robert. *Context in Architectural Composition*, M.F.A. Thesis. Op. cit.

⁴⁶⁹ Berlyne, Daniel E. "The Influence of Complexity and Novelty in Visual Figures on Orienting Responses". En: AA. VV. *Journal of Experimental Psychology*. Vol. LV. 1958. Nueva York. Págs. 289-296.

⁴⁷⁰ Berlyne, Daniel E. "Supplementary Responses Report: Complexity and Orienting Responses with Longer Exposure". En: AA. VV. *Journal of Experimental Psychology*. Vol. LVI. 1958. Nueva York. Pág. 183.

⁴⁷¹ Berlyne, Daniel E. *Conflict, Arousal and Curiosity*. 1960. Nueva York. McGraw-Hill.

Figura 158: Daniel E. Berlyne.
Conflict, Arousal and Curiosity
(1960).

Según Berlyne, el nivel de activación del sujeto estaba controlado tanto por las propiedades físicas de los estímulos que le llegan, como por sus *propiedades colativas*, dándole a estas últimas una gran importancia. Propiedades colativas, aquí, se refiere a aquellas que pueden provocar en el sujeto una actitud de curiosidad o aquellas que tienen un significado especial para el sujeto. La captación de la atención dependería de estas propiedades colativas, es decir, de la relación del sujeto con los estímulos que se le presenten. Y Berlyne describía cuatro propiedades colativas:

- 1.- La *complejidad*: entendida como la variedad de componentes que caracterizan el estímulo.
- 2.- La *novedad*: aquellas características nuevas del estímulo o que fueran previamente desapercibidas.
- 3.- La *incongruencia*: el grado en el que un estímulo no se ajusta a su contexto.
- 4.- La *sorpresa*: cuando no se confirman las expectativas del sujeto.

De las cuatro, la primera y la tercera podrían ser, aunque con muchas reservas y puntualizaciones, las que a Venturi -en relación al diseño arquitectónico y, sobre todo, su percepción visual- le podrían haber interesado para su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, un título estructurado de manera muy similar a otro de los textos de Berlyne: “Complexity and Incongruity Variables as determinants of Exploratory Choice and Evaluating Ratings”⁴⁷². Si bien sugerente, quizás, no deja de ser más que una especulación.

⁴⁷² Berlyne, Daniel E. “Complexity and Incongruity Variables as determinants of Exploratory Choice and Evaluating Ratings”. En: AA. VV. *Canadian Journal of Psychology*, nº 17. 1963. Toronto. Págs. 274-290.

Se podrían citar aquí también a otros autores contemporáneos de *Complejidad y contradicción* que redundan sobre las mismas cuestiones: por ejemplo, al otro lado del Atlántico, Aldo van Eyck hablando de su proyecto para una iglesia católica en Holanda, utilizaba en 1965 términos tales como el del “mundo de los intersticios” (“in-between”), de “las dos clases de centralidad”, el “sentido agradable de la incertidumbre”...; afirmaba que “las imágenes son ambivalentes”, “el hombre es a la vez centro y horizonte”, “no al espacio central y sí a un cierto número de lugares”, “cada persona puede experimentar el mismo espacio de una manera diferente”, “cada espacio es multi-sugestivo”⁴⁷³... Con frecuencia, van Eyck se refería a “multi-fenómenos” o, más específicamente, al “fenómeno gemelo, no fenómeno dual”, del que ofrece, como ejemplos: fuera-dentro, abierto-cerrado, muchos-pocos, solo-juntos o individual-colectivo. Además, sugiere que la arquitectura debe participar de todos ellos mejor que de sólo algunos. Y en referencia a su orfanato de Ámsterdam, escribía:

«La arquitectura debería concebirse como una configuración de lugares intermedios claramente definidos [...] Implica romper con el concepto contemporáneo [utilizó la palabra ‘enfermedad’] de la continuidad espacial y la tendencia a suprimir la articulación entre los espacios, por ejemplo, entre el interior y el exterior, entre uno y otro espacio (entre una y otra realidad). Por el contrario la transición debe ser articulada por medio de definidos espacios intermedios [‘in-between’] que induzcan a una conciencia simultánea de lo que es significativo en cada lado. Un espacio intermedio [‘in-between’] en este sentido proporciona un terreno común donde las polaridades conflictivas pueden de nuevo hacerse fenómeno gemelo»⁴⁷⁴.

⁴⁷³ Véase: AA. VV. *Domus*. Número 426.1965. Milán. Págs. 1-6.

⁴⁷⁴ Eyck, Aldo van. “The Child, the City and the Artist”. En: AA. VV. *Architectural Design*. Diciembre de 1962. Londres. Pág. 602. (El texto fue fruto de la reedición y reducción de otro artículo anterior: Eyck, Aldo van. “There is a Garden in Her Face”. En: AA. VV. *Forum*. No. 3. Agosto de 1960. Págs. 107-117; posteriormente: Eyck, Aldo van. “Place and Occasion”. En: AA. VV. *Progressive Architecture*. Septiembre de 1962. Nueva York. Pág. 155).

Figura 159: Rapoport y Kantor. "Complexity and Ambiguity in Environmental Design" (1967).

Por su parte, recién publicado el libro de Venturi, Amos Rapoport y Robert E. Kantor publicaron en 1967 el primero de una serie de artículos centrados en el tema de la complejidad en relación al diseño urbano y del medio ambiente, fruto de sus estudios y de las investigaciones de otros científicos y psicólogos en los diez años previos -aproximadamente- a dicha publicación. En él precisaban:

«La voluntad de simplicidad y claridad en gran parte del diseño del medio ambiente ha sido puesta en duda desde varios puntos de vista. Entre otros, el de la investigación psicológica reciente, que demuestra que la gente prefiere 'patterns' ambiguos y complejos en su campo visual, dando la impresión de que existe esta preferencia perceptiva fundamental incluso en niños pequeños y animales de laboratorio. El verdadero hallazgo en esta rama de la investigación es que hay un nivel óptimo de 'input' (información) perceptivo preferido generalmente por las personas, a las que no agradan los niveles visuales demasiado simples y los caóticamente complejos. [...] En la medida en que probablemente nuestro medio ambiente será cada vez más "diseñado", es urgente iniciar el estudio de cómo puede satisfacerse mejor la necesidad de complejidad»⁴⁷⁵.

En resumen, partían del mismo planteamiento que Robert Venturi en su *Complejidad y contradicción*, sólo que recorriendo la disciplina de la psicología de la percepción en vez de la historia de la arquitectura. Y al igual que éste, trataron de sintetizar los avances de una serie

⁴⁷⁵ Rapoport, Amos y Kantor, Robert. E. "Complexity and Ambiguity in Environmental Design". En: AA. VV. *Journal of the American Institute of Planners*. Volumen 23. Julio de 1967. Nueva York. Págs. 210-221. Pág. 210. (En castellano: "Complejidad y ambigüedad en el diseño del medio ambiente". En: AA. VV. *Convivium*. Vol. 29. 1969. Barcelona. Facultad de Filosofía y Letras y Publicacions del Departament d'Urbanisme de l'ETSAB. Pág. 63-83. En alemán: "Komplexität und Ambivalenz in der Umweltgestaltung". En: AA. VV. *Bauwelt* 25-26. *Stadtbauwelt* 26. 1970. Berlín. Bertelsmann. Págs. 118-131).

Figura 160: Rudolf Arnheim. *Art and Visual Perception* (1965).

de autores que consideraban fundamentales para su desarrollo. De los casi de treinta nombres que manejaron, resultan interesantes aquí algunos: Anton Ehrenzweig, que explicaba “la necesidad humana de ambigüedad y de situaciones abiertas en muchas de las artes”⁴⁷⁶; Rudolf Arnheim, que, a pesar de ser considerado un psicólogo gestaltista, hablaba de la “necesidad indispensable de un mínimo de complejidad”⁴⁷⁷; desde la ciencia, Johnson Abercrombie hablando “en defensa de la vaguedad” y haciendo hincapié en la “importancia de los esquemas flexibles en el trabajo creativo de la ciencia”, así como acentuando el “valor de las palabras con varios significados, que facilitaban la asociación de ideas”, y apuntando a “lo que no puede aludirse con palabras de significado preciso y concreto”⁴⁷⁸; así como los nombres -ya citados anteriormente aquí- de Daniel E. Berlyne, Jane Jacobs, Aldo van Eyck y el mismo Robert Venturi. Al igual que éste último, citaban a McReynolds, Kessen y Munsinger para llegar a la conclusión de que:

«[La] preferencia por la complejidad y la ambigüedad no es ilimitada [...]. Los estímulos demasiado sencillos conducen a un rápido aburrimiento; los demasiado complejos a la confusión e indiferencia. Esto sugiere la idea de que cada persona tiene una tasa de percepción óptima»⁴⁷⁹.

⁴⁷⁶ Ehrenzweig, Anton. *Psychoanalysis of Artistic Vision and Hearing*. 1953. Nueva York. Julian Press. Pág. 125.

⁴⁷⁷ Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. 1965. Berkeley. University of California Press. Pág. 49.

⁴⁷⁸ Abercrombie, M. L. (Johnson). *The Anatomy of Judgement*. 1960. Londres. The Scientific Book Guild. Pág. 106.

⁴⁷⁹ McReynolds, P. “A Restricted Conceptualization of Human Anxiety and Motivation”. En: AA. VV. *Psychological Report, Monograph Supplement*. Vol. 6. 1956. Nueva York. Págs. 293-312.

Munsinger, H. y Kessen, W. “Uncertainty, Structure and Preference”. En: AA. VV. *Psychological Monographs: General and Applied*. Vol. 78. No. 9. 1964. Nueva York. Págs. 1-24.

Citados por Rapoport y Kantor en: Rapoport, Amos, y Kantor, Robert. E. “Complexity and Ambiguity in Environmental Design”. 1967. Op. cit. Pág. 216.

En palabras del propio Venturi:

«Me gusta la complejidad y la contradicción en arquitectura. Pero me desagrada la incoherencia y la arbitrariedad de la arquitectura incompetente y las complicaciones rebuscadas del pintoresquismo o el expresionismo. En su lugar, hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y la ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo la experiencia que es intrínseca al arte. [...] Doy la bienvenida a los problemas y exploto las incertidumbres. Al aceptar la contradicción y la complejidad, defiendiendo tanto la vitalidad como la validez»⁴⁸⁰.

Complejidad semántica y visual

Aunque la semejanza de los contenidos de McReynolds-Kessen-Munsinger y los de Venturi es evidente, no puede probarse su deuda genealógica. En cualquier caso, lo que sí parece que podemos asumir es el hecho de que Venturi entendía la arquitectura *sub specie perceptio*, un método de enfrentarse a la arquitectura que habría iniciado en sus años en Princeton, con sus “análisis visuales aplicados a los ejemplos históricos, [...] aprendido en los cientos de horas de clases de historia del arte y de la arquitectura”⁴⁸¹; un concepto que apelaba, en términos generales, a favor de los “derechos humanos del ojo”⁴⁸² surgido con el apoyo de una “escuela de la percepción” (la de Princeton) que acentuaba las lecturas iconográficas de la arquitectura,

⁴⁸⁰ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 22.

⁴⁸¹ Brownlee, David; Long, David G. de, y Hiesinger, Kathryn B., editores. *Out of the Ordinary. Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Associates: Architecture, Urbanism, Design*. 2001. Op. cit. Pág. 10.

⁴⁸² Hoffmann, Werner; Syamken, Georg y Warnke, Martin. *Die Menschenrechte des Auges. Über Aby Warburg*. 1980. Frankfurt am Main. Europäische Verlagsanstalt. El libro menciona el papel desempeñado en la Historia del Arte por parte de Aby Warburg y el Warburg Institute de Londres, especialmente por dos de sus figuras más representativas, Rudolf Wittkower y Richard Krautheimer, quienes conocieron y llegaron a estimar la figura de Venturi en las décadas de 1950 y 1960, durante sus estancias en la Academia Americana de Roma. Ver al respecto: Krautheimer, Richard. *Ausgewählte Aufsätze zur europäische Kunstgeschichte*. 1988. Colonia. Du Mont Buchverlag. Pág. 45.

muy en sintonía, por otro lado, con los hábiles análisis visuales de la Antigüedad, del Medievo y del Renacimiento que Le Corbusier había utilizado para su defensa de la abstracción, en contra de la gran mayoría de las corrientes asentadas de los años veinte en Europa. Quizá por ello Vincent Scully, en la introducción a *Complejidad y contradicción en la arquitectura* de 1966, estableciera aquella comparación directa entre el texto del maestro franco-suizo -*Vers une Architecture*- y el del propio Robert Venturi. Éste último ya dio muestras en la entrevista presentada al comienzo de esta investigación (además de en el propio *Complejidad y contradicción* y en otros muchos lugares) de su adoración por Le Corbusier, si bien más por sus obras construidas que por sus escritos -de los que desconfiaba-, pues como señaló Colin Rowe:

«[Si Le Corbusier utilizó en sus obras la] *confrontación de imágenes y metáforas significativas, esto es algo de lo que rara vez habló y que, a pesar de resultarle fundamental, no hizo ningún intento por racionalizar. En lugar de eso, de lo que Le Corbusier habló fue de ‘las grandes formas primarias,’ la ‘ville radieuse,’ y otras abstracciones igualmente importantes; y que lo que intentó racionalizar fueron aspectos normativos como la relación entre soporte y retícula. En otras palabras, ‘públicamente’ defendió una estructura que luego podría, ‘privadamente,’ dedicarse a contradecir*»⁴⁸³.

En un cierto sentido, Venturi pretendía despojar a la arquitectura moderna (o al Movimiento Moderno) de la idea, pretensión o, incluso para algunos, norma de que la organización funcional de un edificio debía responder a una lógica unitaria expresada en su forma y significado estético. Por el contrario, intentaba demostrar que las lógicas presentes en el diseño de un edificio son múltiples (y complejas) y que, por tanto, se trataba de un proceso de acomodamiento o acuerdos entre éstas. Como sugirió Alan Colquhoun:

⁴⁸³ Rowe, Colin. "Robert Venturi and the Yale Mathematics Building". 1976. Op. cit. Pág. 14.

«'Complejidad y contradicción' enfatiza las complejidades semánticas del mensaje arquitectónico desde una aproximación empírica, relativista y anti-platónica. Sin embargo, esa dimensión semántica se presenta como supra-histórica. El significado de la arquitectura se considera el resultado de la manipulación de formas cuyas cualidades son independientes de las condiciones donde fueron producidas»⁴⁸⁴.

Colquhoun recogía unas líneas de *Complejidad y contradicción* en las que Venturi, asumiendo que no le importaban tanto los principios constitutivos originales de los ejemplos históricos que manejaba en su libro, daba por hecho que existían pero para hacer caso omiso de su normatividad. Por ello entendía que “uno construye un orden y lo rompe, pero desde una posición de fuerza y no de debilidad [...] pues actuar sin orden significa caos”⁴⁸⁵.

Ahora bien, Colquhoun trataba de ser incisivo aquí, aunque rápidamente se dio cuenta de que a Venturi no le interesaba más que reconocer la existencia, la aceptación y el potencial de la complejidad para el análisis visual (o formal) de un edificio:

«No queda claro en qué consiste este principio de orden. ¿Surge de las leyes de la organización formal, o depende de las lógicas constructivas e imperativas funcionales? [...] ¿La función provee el marco que es distorsionado por las formas, o las formas proveen las bases que son distorsionadas por la función? En cualquier

⁴⁸⁴ Colquhoun, Alan. “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin”. En: AA. VV. *Oppositions* Vol. 14. 1978. Nueva York. Págs.26-37. Pág. 27. (Reeditado en: Colquhoun, Alan. *Essays in Architectural Criticism. Modern Architecture and Historical Change*. 1981. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press / The Institute for Architecture and Urban Studies. Págs. 139-151; y en: Hays, K. Michael. *Oppositions Reader. Selected Readings from A Journal for Ideas and Criticism in Architecture 1973-1984*. 1998. Nueva York. Princeton Architectural Press. Págs. 176-187).

⁴⁸⁵ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Págs. 46-47.

caso, estos principios subyacentes no son el tema del libro, sino las formas innumerables en las que el desorden y la ambigüedad pueden intensificar el significado de la arquitectura.

Hubiera sido útil el que Venturi distinguiera entre las diferentes formas de ambigüedad inherentes a la práctica artística (el tema de Empson en sus ‘Siete tipos de ambigüedad’) y que han variado de acuerdo a las condiciones históricas. [...] Pero eso hubiese implicado una aproximación histórica a la arquitectura y no el tratamiento de la historia como un contenedor de ejemplos»⁴⁸⁶.

Sin embargo, para Colquhoun:

«Venturi también ignora la distinción fundamental entre la complejidad deliberada o aquella que es el resultado de su incremento por el paso del tiempo. La atención del texto oscila entre el efecto que un edificio tiene en la percepción del observador y el efecto interesado producido por el diseñador, como si ambos efectos hubieran sido históricamente lo mismo. El libro es una argumentación sobre la complejidad en general, que no entra en sugerir los diferentes tipos de complejidad relacionados con las particulares circunstancias de la historia, y por tanto, tampoco en cómo los ejemplos propuestos se pueden aplicar a las lógicas específicas de nuestro propio tiempo»⁴⁸⁷.

En definitiva, en contra de los dogmas modernos de la abstracción simplista y unitaria, Venturi luchaba a favor de un nuevo simbolismo y de la fuerza o intensidad de las formas

⁴⁸⁶ Colquhoun, Alan. “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin”. 1978. *Op.cit.* Pág. 27.

⁴⁸⁷ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 161: Heinrich Klotz. *Das Pathos des Funktionalismus* (1974).

complejas. Su concepción de la complejidad, ligada a su posición como arquitecto-creador y profesor universitario, cristalizó el sentir de las distintas reacciones frente al Estilo Internacional, caracterizadas, en general, desde mediados de la década de 1950, tanto en Europa como en los Estados Unidos, por su sentido contrario, más o menos explícito, al denominado “*pathos del funcionalismo*”⁴⁸⁸.

Utilizando un rico despliegue de ejemplos arquitectónicos tanto históricos como del momento, Venturi quiso mostrar explícitamente la principal preocupación de su lucha por el restablecimiento de la complejidad: la meta era restaurar, tanto en el arte como en la vida cotidiana, los derechos privados por las estrategias de los sistemas de simplificación que gobernaron el modelo abstracto del diseño arquitectónico dominante en el Movimiento Moderno. Con el concepto de complejidad, se re-introducía una categoría dentro del discurso arquitectónico que era de capital importancia en relación a las Ciencias de la Complejidad, y que se había gestado en el trasfondo de las ciencias naturales y computacionales.

*«En suma, parece evidente el haber querido reclamar el concepto de complejidad como la condición de partida fundamental de la vida en términos generales, y de la arquitectura y la realidad urbana en particular. En aquellos años, la autoridad definitoria de la complejidad se encontraba, indiscutiblemente, en los campos gravitacionales de la cibernética, las ciencias computacionales y en la tecnología de la información»*⁴⁸⁹.

⁴⁸⁸ Klotz, Heinrich. *Das Pathos des Funktionalismus. Berliner Architektur 1920-1930*. 1974. Berlín. Internationales Design Zentrum Berlin Verlag.

⁴⁸⁹ Gleiniger, Andrea y Vrachliotis, Georg. *Komplexität. Entwurfsstrategie und Weltbild*. 2008. Basilea, Boston, Berlín. Birkhäuser Verlag AG. Pág. 45. (También disponible en inglés: Gleiniger, Andrea y Vrachliotis, Georg. *Complexity. Design Strategy and World View*. 2008. Basilea, Boston, Berlin. Birkhäuser Verlag AG).

3.1.2.- Contradicción

Éste es el otro gran concepto del libro, y, probablemente, el más desarrollado y estudiado en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. No obstante, el término quedó englobado por la matriz del concepto de ‘complejidad’, del que la ‘contradicción’ se entendió como subsidiario, a modo de aplicación o síntoma particular de aquél más general. Para Robert Venturi -y es de lo que, en el fondo, parece que trata el libro- la ‘complejidad’ son las propias contradicciones. Por lo tanto, la contradicción -como noción- debía ser asumida o reconocida, y, por ello mismo, se entendía que no había un único valor -por no haberse querido utilizar el término *verdad*- sino varios, que interactúan entre sí y que el arquitecto tiene que aceptar y tratar de resolver mediante acomodamientos o acuerdos.

Y como se viene haciendo en esta investigación, se comprobará si dicha voluntad es originaria de la figura del propio Venturi -si bien éste sí fue origen de otras muchas cuestiones derivadas de aquélla-. Repasando la prensa escrita de los años inmediatamente anteriores a la publicación de *Complejidad y contradicción*, se vuelve a llamar la atención sobre unas líneas de Albert Bush-Brown de diciembre de 1959:

«Hoy, la teoría está en una situación de peligro; se ha visto afectada hasta el grado en el que los filósofos han abandonado la metafísica por la semántica, la lógica y la cibernética. Lo que parece bastante paradójico es que los objetos arquitectónicos, que decayeron bastante bajo lo teórico, han superado a la teoría actual, por lo que la arquitectura y su enseñanza están tratando de resistir un conjunto de exigencias auto-contradictorias que ningún edificio podrá cumplir sino cerca de la violación tanto de su arte, como de su estabilidad o su representación»⁴⁹⁰.

⁴⁹⁰ Bush-Brown, Albert. “The Architectural Polemic”. 1959. Op. cit. Pág. 146.

Figura 162: Albert Bush-Brown.
"The Architectural Polemic"
(1959).

Parece claro que, además de otros autores, Bush-Brown -con quien Venturi había coincidido en su primera estancia en Roma, como ya se ha dicho- ya había levantado la liebre sobre la cuestión de la 'contradicción' dentro de la propia arquitectura y su enseñanza, aunque iba más lejos unos cuantos párrafos más adelante:

«Necesariamente, cada principio tiene su contrario válido. Así, por seguir la Regla del Número de Edwards, que dice que toda cosa debe presentarse como una, y no como dos, podemos aplicarlo a los edificios monumentales que se destacan como unidades escultóricas dentro de un espacio; a menudo, sirviendo como focos de un eje, tales edificios tienen un número raro de vanos, con el central más grande, y atraen la mirada hacia el espacio interior y hacia el eje respecto del cual se han dispuesto los elementos del edificio; pero si el espacio exterior definido por los edificios es el nexo de la experiencia, entonces cada edificio individual debe quedar desunificado, de hecho, debe ser una dualidad o un ritmo sucesivo, no una forma de terminación o llamativa, sino una que se oponga a su acceso, que parezca incompleta por sí misma y haga que el ojo se equivoque, como en las fachadas de la Piazza di San Marco, en contraste con la propia basílica»⁴⁹¹.

Pocos años más tarde, en 1963 Colin Rowe y Robert Slutzky publicaron en el octavo volumen de la revista *Perspecta* un artículo conjunto (dividido en dos partes), titulado "Transparencia: literal y fenomenológica", aunque el cuerpo del texto había sido escrito entre 1955 y 1956. Si bien la noción de 'transparencia' en arquitectura tenía sus raíces en el libro *Espacio, tiempo y arquitectura* (1941) de Sigfried Giedion, Rowe y Slutzky la complementaron con algunos

⁴⁹¹ *Ibid.* Págs. 149-150.

Figura 163: Gyorgy Kepes. *Language of Vision* (1944).

escritos de László Moholy-Nagy y György Kepes, adoptando de éste último su definición de “transparencia visual”. En su libro *Language of Vision* de 1944, Kepes se expresaba en los siguientes términos, recogidos por ambos autores en su artículo de 1963:

«Si vemos dos o más figuras que se superponen, y cada una de ellas reclama para sí la parte superpuesta que les es común, nos encontramos ante una contradicción de las dimensiones espaciales. Para resolverla debemos asumir la presencia de una nueva cualidad óptica. Las figuras en cuestión están provistas de transparencia: es decir, pueden interpretarse sin que se produzca una destrucción óptica de ninguna de ellas. Sin embargo la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial mucho más amplio»⁴⁹².

Y por este motivo, cuando ambos autores quisieron desarrollar la ‘transparencia fenomenológica’ (opuesta a la ‘literal’), se centraban en la obra de Le Corbusier, principalmente en la Villa Stein en Garches (1927), de la que acababan reseñando, casi monográficamente, sus grandes contradicciones:

«[S]erá necesario tratar el volumen interior del edificio. Y ya para empezar, podemos advertir que este espacio parece estar en flagrante contradicción con la fachada, especialmente en el piso principal, en donde el volumen revelado es casi lo opuesto a lo que hubiéramos podido suponer. Así, las cristaleras de la fachada que da al jardín podían hacer suponer la existencia, tras ellas, de una gran sala; y también podían hacer suponer que la dirección de dicha sala era paralela a la fachada. Las divisiones interiores del espacio, sin embargo, niegan esa suposición, revelando en su lugar, un

⁴⁹² Kepes, Gyorgy. *Language of Vision*. 1944. Chicago. Paul Theobald and Company. Pág. 77. (Edición en castellano: Gyorgy Kepes. *El lenguaje de la visión*. 1969. Buenos Aires. Ediciones infinito).

Figura 164: Perspecta Vol. 8
(enero de 1963).

gran volumen cuya dirección primaria forma ángulo recto con la fachada [...]. De este modo vemos que, en toda la casa, existe una contradicción de las dimensiones espaciales que Kepes tomaba como característica de la transparencia [literal]. Hay una continua dialéctica entre hecho e implicación. La realidad del espacio profundo se opone constantemente a la inferencia del espacio superficial y, gracias a la tensión resultante, se nos obliga a efectuar siempre nuevas lecturas»⁴⁹³.

Aunque la segunda parte del ensayo fue publicada en 1971, cinco años después de la aparición en escena de *Complejidad y contradicción*, fue también escrita mucho antes, en 1956. En ella, los autores concluían el texto con sendas disquisiciones sobre la Psicología de la Gestalt, y su “identidad fenomenológica” y su “doble representación”, revelando algunas de las otras bases importantes sobre la que parece que se sustentaron las ideas de Venturi: (1) una preocupación rigurosa por la forma visual de la arquitectura (y los objetos) que era, al mismo tiempo, una crítica a las posiciones funcionalistas de la década de 1950; (2) una noción de la ambigüedad formal nada ajena a la profesada posteriormente por Venturi en la exposición del tema en 1966; y (3) un entendimiento del diseño arquitectónico como un proceso puramente formal e intelectual, no preocupado ya, de manera específica, por todas aquellas cuestiones sociales más propias de los años veinte y treinta en Europa.

⁴⁹³ Rowe, Colin y Slutzky, Robert. “Transparency: Literal and Phenomenal”. En: AA. VV. *Perspecta* Vol. 8. 1963. New Haven, Connecticut. Yale School of Architecture. Págs. 45-54. Págs. 50-51. (Reeditado en: Rowe, Colin y Slutzky, Robert. “Transparenz. Le Corbusier studien 1”. Con un comentario de Bernard Hoesli y una introducción de Werner Oechslin. 1968 (y 1997). Basilea y Stuttgart. Birkhäuser; Rowe, Colin y Slutzky, Robert. “Transparenza letterali e fenomeniche”. En: AA. VV. *Parametro*, Vol. 85. 1980; Rowe, Colin y Slutzky, Robert. “Transparenza: letterale e fenomenica”. En: Rowe, Colin. *La matematica della villa ideale e altri scritti*. 1990. Bologna. Zanichelli; Rowe, Colin y Slutzky, Robert. “Transparence, réelle et virtuelle”. Editado por Werner Oechslin. 1992. París. Éditions du Demi-Cercle; Rowe, Colin y Slutzky, Robert. “Transparencia: Literal y fenomenal”. En: Rowe, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. 1978. Barcelona. Gustavo Gili. Págs. 155-177). La segunda parte del ensayo fue publicada como: Rowe, Colin y Slutzky, Robert. “Transparency: Literal and Phenomenal. Part II”. En: AA. VV. *Perspecta* Vol. 13-14. 1971. New Haven, Connecticut. Yale School of Architecture. Págs. 286-301 (Reeditada en: Oackman, Joan. *Architecture Culture 1943-1968, A Documentary Anthology*. 1993. Nueva York. Rizzoli. Págs. 206-225; y en: Rowe, Colin. *As I Was Saying: Recollections and Miscellaneous Essays*. Editado por Alexander Caragonne. 1996. Cambridge, Massachusetts. The MIT Press. Págs. 73-106). La tercera parte del ensayo jamás fue terminada por sus autores, ni publicada.

Ambigüedad

Dando por hecho la preeminencia de las cuestiones visuales o formales, Venturi no llegó a definir con precisión lo que entendía por ‘contradicción’, a pesar de esbozar una clasificación de tipos o “niveles de contradicción”, como se verá. Sin embargo, adelantó un escueto capítulo titulado “La ambigüedad”, en el que dicho parágrafo parece confundirse (otras veces, quizás, ser el resultado o complementarse) con el concepto de contradicción. Sin demasiadas argumentaciones, afirmaba que la *“ambigüedad y la tensión están en cualquier parte en una arquitectura de la complejidad y la contradicción. La arquitectura es forma ‘y’ sustancia - abstracta ‘y’ concreta-”*⁴⁹⁴. Y como si en él hubiesen resonado las ya citadas investigaciones postgestálticas de la década de 1950 de Ehrenzweig, Berlyne, Kessen, Munsinger o el mismo Arnheim, *“se refiere a una paradoja intrínseca a la percepción y al proceso de significación del arte: la complejidad y la contradicción como el resultado de la yuxtaposición de lo que una imagen es y lo que parece. Joseph Albers la llama ‘la discrepancia entre el hecho físico y el efecto psíquico’, una contradicción que es ‘el origen del arte’”*⁴⁹⁵.

Con independencia de los autores citados, en términos generales dentro del campo de la psicología (no sólo postgestáltica) y de la fenomenología, a finales de los años cincuenta y primeros sesenta ya se hablaba también del concepto de ‘ambigüedad perceptiva’ en relación a esa *“posibilidad de colocarse antes del convencionalismo del conocimiento habitual para tomar el mundo en una plenitud de posibilidades que precede a toda estabilización debida a la costumbre”*⁴⁹⁶. En 1962 Umberto Eco publicaba su libro *Obra abierta* en el que, estudiando muchas de estas cuestiones, aclaraba:

⁴⁹⁴ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 29.

⁴⁹⁵ *Ibíd.* Pág. 27.

⁴⁹⁶ Eco, Umberto. *Opera aperta*. 1962. Milán. Bompiani. Pág. 93. (En castellano: Eco, Umberto. *Obra abierta*. 1979. Barcelona. Editorial Ariel S. A.).

Figura 165: Umberto Eco.
Opera Aperta (1962).

«Si tuviésemos que sintetizar el objeto de las presentes indagaciones, podríamos referirnos a un concepto actualmente asimilado ya por muchas estéticas contemporáneas: la obra de arte es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante. Que esta condición sea inherente a toda obra de arte, es algo que tratamos de demostrar [...]; sin embargo, el tema [...] es que esta ambigüedad -en las poéticas contemporáneas- se convierte en una de las finalidades explícitas de la obra, un valor que conviene conseguir con preferencia a los demás, de acuerdo con unas modalidades para cuya caracterización nos ha parecido oportuno emplear instrumentos aportados por la teoría de la información»⁴⁹⁷.

Sin lugar a dudas, Eco se propuso la investigación o desarrollo de las poéticas contemporáneas alrededor de la noción de ambigüedad, característica fundamental de la obra contemporánea. Sin embargo, al consultar la definición del término ‘ambiguo’ en el Diccionario de la Lengua Española, observamos, aún hoy, un sentido peyorativo generalizado: se entiende como “dicho especialmente del lenguaje: que puede entenderse de varios modos o admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, motivo a dudas, incertidumbre o confusión”, o también como “incierto, dudoso”⁴⁹⁸. En un sentido más estricto, la ambigüedad (un término, un significante, con varios significados) es el opuesto de la sinonimia (varios significantes para un solo significado). Aun así, hay que recordar que hay muy pocas palabras sinónimas con significados absolutamente idénticos. E igualmente, aunque muchas palabras gocen de más de un significado, el contexto suele clarificar a cuál de todos ellos se refiere. Así, la ambigüedad inicial muchas veces desaparece.

⁴⁹⁷ *Ibíd.* Pág. 35.

⁴⁹⁸ Acepciones recogidas en la definición del término en el *Diccionario de la Lengua Española*. Vigésima segunda edición. 2001. Madrid. Real Academia de la Lengua Española.

Venturi, como ya hiciera con la noción de contradicción, tampoco ofrecía definiciones -ni clasificaciones- del término ‘ambigüedad’; tan sólo recogía una serie de autores que, a modo de ejemplos de la incorporación de la ambigüedad en diversas disciplinas, le pudieran servir de garantes de sus afirmaciones para la arquitectura: los arquitectos Le Corbusier, Lutyens y Luigi Moretti; figuras de la literatura y la crítica literaria como William Empson, T. S. Eliot, Kenneth Burke, Cleanth Brooks, Samuel Johnson, John Webster o Shakespeare; corrientes artísticas como el Optical Art (Op Art), el Pop Art, el expresionismo abstracto...

En un principio, la ambigüedad podría ser negativa cuando tiene como resultado una comunicación imperfecta o deficiente. Pero hay ciertos campos del pensamiento y de la comunicación donde la ambigüedad puede tener ciertos efectos deseables e incluso necesarios, como es el caso de la poesía, el humor, la diplomacia, etc. La ironía también tiene en la ambigüedad una de sus más ricas fuentes de inspiración. *“Un ejemplo muy conocido del punto de vista positivo de ella es el estudio de la poesía de Empson. Aquí, el uso de los términos ‘ambiguo’ y ‘ambigüedad’ está en su mayor parte restringido a los textos donde la presencia simultánea de significados alternativos aumenta el valor del texto o de sus interpretaciones”*⁴⁹⁹. Y probablemente por esto mismo, Venturi le citaba en varias ocasiones en *Complejidad y contradicción*:

«La ambigüedad intencionada de la expresión se basa en el carácter confuso de la experiencia reflejado en el programa arquitectónico. Favorece más la riqueza de significado que la claridad de significado. Como Empson admite, hay ambigüedad buena y mala: “la ambigüedad puede usarse para condenar a un poeta de tener opiniones oscuras en lugar de alabar la complejidad de su mente”. Sin embargo,

⁴⁹⁹ Kooij, Jan G. *Ambiguity in Natural Language: An Investigation of Certain Problems in its Linguistic Description*. 1971. Ámsterdam y Londres. North-Holland Publishing Company. Pág. 4.

Figura 166: William Empson. *Seven Types of Ambiguity* (1930).

según Stanley Edgar Hyman, Empson cree que la ambigüedad “se concentra precisamente en los puntos de mayor efectividad poética y crea una característica que denomina ‘tensión’ y que podríamos definir como el mismo impacto poético”. Estas ideas se aplican de igual modo a la arquitectura»⁵⁰⁰.

William Empson (1906-1984) escribió *Seven Types of Ambiguity*⁵⁰¹, su primera gran obra como crítico literario en 1928 y no la publicó hasta 1930. En ella exponía su aportación entendiendo la ambigüedad como una dilatación semántica particular del lenguaje poético, al no concordar con el mero significado literal, coincidiendo con la polisemia, la connotación o la complejidad de los signos literarios, hasta el extremo de que el autor, en el prólogo del libro, llegaba a decir que “por ambigüedad, entiendo lo que me apetece entender”⁵⁰². Remitía su concepto de ambigüedad a las posibilidades que puede tener una palabra para significar varios contenidos a la vez: “significa una indecisión respecto de lo que se quiere decir, una intención de querer comunicar varias cosas, una probabilidad de que se quiera expresar una u otra o ambas”⁵⁰³. Además, esta noción de ambigüedad “con respecto a lo que el autor pretendía decir, [...] hace posible el percibir lecturas alternativas sin que éstas sean consideradas una falta de comprensión del texto”⁵⁰⁴.

Los siete tipos o clases de ambigüedad a los que se refería se resumen, de manera muy rápida, en: (1) primeramente, las ambigüedades que se dan cuando dos cosas (palabras), con propiedades muy diferentes, se dice que son iguales (misma significación): básicamente

⁵⁰⁰ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Págs. 29-30.

⁵⁰¹ Empson, William. *Seven Types of Ambiguity: A Study of Its Effects in English Verse*. 1930. Londres. Chatto and Windus. (En castellano: Empson, William. *Siete clases de ambigüedad*. 2006. México. Fondo de Cultura Económica).

⁵⁰² *Ibíd.* 1930. Pág. viii.

⁵⁰³ *Ibíd.* 2006. Pág. 32.

⁵⁰⁴ *Ibíd.* 1930. Pág. x.

Figura 167: Sir William Empson (1906-1984).

vendría tratarse de las metáforas; (2) el segundo tipo sería contrario al primero, es decir, cuando dos o más alternativas de significación confluyen en un solo término; (3) en el tercer tipo de ambigüedad, dos o más significados o ideas aparentemente diferentes, pero conectadas por el contexto se pueden dar a la vez en una misma palabra; (4) cuando se combinan varias posibilidades contradictorias de significación que reflejan la falta de claridad de ideas del autor; (5) al contrario que en el cuarto tipo, en el quinto se da una confusión de significados pero “afortunada”, gracias a la cual el autor descubre la idea que mantendrá posteriormente en el texto; (6) en el sexto, lo escrito es contradictorio o irrelevante por sí mismo (tautología), viéndose obligado el lector a inventar sus propias interpretaciones (muy probablemente en conflicto con las del autor); (7) finalmente, el séptimo tipo es el de la contradicción absoluta, síntoma de una clara división de ideas en la mente del autor.

El texto de Empson fue capital en el desarrollo teórico de la corriente de crítica literaria del New Criticism -fundamental en la cultura norteamericana de los años cincuenta-. A pesar de haberse centrado en el campo de la literatura, Empson reconoció que *“es naturalmente más difícil analizar las artes visuales que la poesía, pues sus modos de satisfacción están mucho más alejados del sistema verbal sobre el cual, por lo general, se apoya la inteligencia discursiva en sí”*⁵⁰⁵.

Sin embargo, a fin de cuentas, lo que a Venturi más le interesaba era precisamente el hecho de que William Empson -en palabras de Stanley Edgar Hyman- *“se atrevió a tratar lo que se había considerado como una deficiencia de la poesía, la imprecisión de significado, como*

⁵⁰⁵ Tashiro, Tom. “Ambiguity as Aesthetic Principle”. En: Tashiro, Tom. *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. Vol. I. 1968. Nueva York. Philip P. Wiener Editor. Pág. 57.

Figura 168: Stanley Edgar Hyman. *The Armed Vision* (1947).

principal virtud de la poesía”⁵⁰⁶. Esa fue la tarea que se propuso abordar, pero en el marco de la arquitectura. Al igual que hiciera Empson, Venturi determinó una serie de tipos o “niveles de contradicción”, aunque sin el rigor ni la clasificación jerárquica ascendente de aquél: más bien se limitaba a establecer una distinción entre los distintos niveles, cuya falta de sesudas argumentaciones o desarrollos teóricos compensó con sendos catálogos de ejemplos correspondientes a cada noción, ilustrados en mosaicos de imágenes (lo que pudo ser, quizás, una de las claves de la aparente facilidad o accesibilidad de su texto). Este aspecto tampoco parece resultar demasiado extraño si se recuerda que el principal interés de Venturi era el hablar de la forma arquitectónica, empleando sus análisis formales y visuales con ejemplos concretos de arquitectura (tanto contemporáneos como del pasado). Sin embargo, ya desde el comienzo del libro dejaba entrever que dichos análisis no apuntaban sólo a cuestiones estrictamente formales, sino también “los niveles contradictorios de significado y uso en la arquitectura”⁵⁰⁷. Los desajustes entre estas distintas componentes de lo arquitectónico, síntoma de su propia riqueza, era lo que Venturi se proponía analizar. Por ello, expresaba al comienzo de su texto de 1966:

«[La] arquitectura es necesariamente compleja y contradictoria por el hecho de incluir los tradicionales elementos vitruvianos de comodidad, solidez y belleza. Y hoy las necesidades de programa, estructura, equipo mecánico y expresión, incluso en edificios aislados en contextos simples, son diferentes y conflictivas de una manera antes inimaginable»⁵⁰⁸.

⁵⁰⁶ Hyman, Stanley Edgar. *The Armed Vision*. 1955. Nueva York. Vintage Books Inc. Pág. 237. (Primera edición: *The Armed Vision: A Study in the Methods of Modern Literary Criticism*. 1947. Nueva York. Knopf). Citado por Venturi en: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 29.

⁵⁰⁷ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 30.

⁵⁰⁸ *Ibíd.* Pág. 22.

Fenómeno de “tanto lo uno como lo otro”

Si bien el Movimiento Moderno no era ajeno a las contradicciones o ambigüedades que se producían entre las opciones de diseño de los distintos sistemas o componentes de la arquitectura en sus distintas fases (concepción, construcción, usos...), se podría entender que éste trataba de solventarlas apostando por ‘la’ opción elegida como más conveniente - habitualmente calificada como *la mejor*-, y desestimando o dejando a un lado el resto de posibilidades en busca de una síntesis (conceptual, constructiva, programática...) que quedase expresada formalmente de manera clara y sin ambigüedad.

En cambio, la alternativa de Venturi fue la de optar por asumir -e intentar resolver- esas contradicciones, entendiendo que habría que aceptar varias, si no todas o el mayor número posible, de esas opciones, tratando de compatibilizarlas y dando por hecho que surgirían choques, discrepancias, desarreglos... (características arquitectónicas explotadas de manera más evidente en obras más recientes, aunque incipientes ya en la década de los cincuenta). En este sentido, el libro de Venturi se presentaba como un manual sobre cómo trabajar con dichas contradicciones para no borrarlas o perderlas en el proceso de diseño de un edificio.

En *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, ante diversas opciones, ya no cabía el despreciar todas las demás en favor de una sola que se diese por buena. De este modo, Venturi sostenía que todas eran válidas, tanto las unas como las otras. Y ahí es donde encuadró la crítica al “*less is more*” (presuntamente de Mies van der Rohe), ironizando con que “*less is a bore*”⁵⁰⁹, entendiendo que el ir desechando todas esas otras opciones “no válidas”, suponía el ir perdiendo riqueza, diversión, diversidad, contenidos... Y ésta, quizás, pudo ser la tesis de Venturi, diferenciando entre *exclusivistas* e *inclusivistas* (sin duda, una clasificación más acertada que la de *modernos* y *postmodernos*).

⁵⁰⁹ *Ibíd.* Pág. 25.

Si utilizamos la misma terminología que Venturi, entonces podemos afirmar que cualquier obra de arquitectura adapta ya inicialmente una serie de contradicciones que alteran la regularidad, aunque estas alteraciones quedan inscritas en la concepción ordenadora global, a diferencia de la tradición arquitectónica anterior al Movimiento Moderno, donde las yuxtaposiciones -si entendemos por tales las superposiciones contrastantes de patrones ordenadores distintos-, nunca formaron parte de un proyecto o de una idea arquitectónica.

Dicho de otro modo, tal vez se pueda decir que, aunque las bases estaban ya sentadas, faltaba aún tiempo para que, sobre todo, se pudiese en práctica lo que Venturi intuyó pero no hizo, que era el romper o alterar la noción o pretensión de *síntesis*, aunque más que referirse a aquella noción propia del Movimiento Moderno, Venturi intentaba buscar una noción de *síntesis* más complicada o elaborada, de contrarios u opuestos, como si de un pacto se tratase (una especie de negociación o consenso): frente a una necesidad de tener que elegir entre dos posturas -para decantarse por “la buena”-, Venturi decidiría quedarse con “las dos”. Al principio moderno de “o lo uno ‘o’ lo otro” ahora se le presentó la alternativa de “lo uno ‘y’ lo otro” (esto es, “tanto lo uno como lo otro”):

«La tradición de “lo uno o lo otro” ha caracterizado la arquitectura moderna ortodoxa: un parasol probablemente no es nada más; raras veces un soporte determina un espacio; no se viola una pared con ventanas que la penetran, sino que se interrumpe totalmente con cristal; las funciones del programa se articulan exageradamente en alas o en pabellones separados. [...] Tales manifestaciones de articulación y claridad son extrañas a una arquitectura de la complejidad y la contradicción que tiende a incluir “tanto lo uno como lo otro” en lugar de excluir “o lo uno o lo otro”»⁵¹⁰.

⁵¹⁰ *Ibíd.* Págs. 30-31.

Figura 169: Søren Kierkegaard. *Either/Or* (1946). Primera edición en inglés de *Enten/Eller* (1843).

No obstante, una vez más Venturi estaba recogiendo ideas o nociones previas de otras disciplinas que trataría de aplicar, de manera novedosa, a la arquitectura. Primeramente -y quizás más por una cuestión de etimología-, *O lo uno o lo otro*⁵¹¹ fue el título del que se considera el primer gran libro del danés Søren Kierkegaard (1813-1855), escrito en 1843, en el que autor colocaba al lector frente a dos alternativas de vida cual filósofo de la elección: por un lado está el personaje llamado A, refinado y exclusivo -el “esteta”-, pero desdoblado en dos conceptos de vida entre sí incoherentes. Por el otro, está B -el “moralista” o “eticista”-, un asesor, un juez que se describe a sí mismo como persona ordenada y con opiniones propias, anclado éticamente en una fe cristiana, en el matrimonio y en la sociedad a la que sirve. Al final de su prólogo, el autor imaginaba que los papeles de A y B procedían de alguna persona que durante su vida habría experimentado o considerado ambos pasos. Además, Kierkegaard no firmó el libro con su nombre, sino con el pseudónimo latino *Victor Eremita*, que se presta a la ambigüedad de su interpretación: o bien “el eremita victorioso” o también “el triunfador solitario”. La obra no tuvo una fuerte acogida internacional inmediata, quizás por el hecho de estar escrita en lengua danesa. Sin embargo, acaparó una importante atención y estudios a partir de 1944, cuando fue traducido al inglés por primera vez (*Either/Or*) y publicado en la Universidad de Princeton⁵¹².

En segundo lugar, William Empson había creado la expresión “*both... and*”⁵¹³ (tanto lo uno como lo otro) para contraponerla a la del “*either... or*” (o lo uno o lo otro). Como Jonathan Bate sostiene, la función de la nota al pie de un texto era la de explicar el significado primario de

⁵¹¹ Kierkegaard, Søren. *Enten - Eller. Et Livs. Fragment undgivet af Victor Eremita*. 1843. Copenhagen. C. A. Reitzel. Dos volúmenes.

⁵¹² Kierkegaard, Søren. *Either / Or. Translated by David F. Swenson and Lillian Marvin Swenson*. 1944 y 1946. New Jersey. Princeton University Press. Dos volúmenes.

⁵¹³ Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. 1930. Op. cit. Pág. 103.

palabras complejas u obsoletas y las frases, con el fin de aclarar potenciales ambigüedades. Empson hizo algo diferente: prefirió “tanto lo uno como lo otro” en vez de “o lo uno o lo otro”. En el caso del séptimo tipo de ambigüedad, optó por “tanto lo uno como lo otro” a la hora de tener que escoger entre dos aspectos (o significados) que según los sistemas de percepción de los siglos xviii y xix eran contrarios por definición. Empson demostraba críticamente que un texto podía tener dos significados opuestos a la vez, algo imposible con las teorías literarias anteriores⁵¹⁴.

Además, dieciocho años después de la publicación del libro de Empson, se celebró un simposio en el Museo de Arte Moderno de Nueva York (MoMA) bajo el título “¿Qué le está pasando a la arquitectura moderna?”⁵¹⁵ (febrero de 1948), al que asistió, prácticamente, la plana mayor de la arquitectura moderna de Estados Unidos de ese momento: Walter Gropius, Marcel Breuer, Henry-Russell Hitchcock, Lewis Mumford... En esta ocasión, fue Gropius el que vino a decir:

«Había una lucha violenta interminable en la Bauhaus sobre nuestra propuesta para un nuevo modo de vida, que impregnó todas nuestras cosas. Kandinsky, por ejemplo, tenía una fórmula muy buena, pues afirmaba: “No digamos ‘lo uno o lo otro’ nunca más, sino ‘y’; no excluyamos nada, sino que incluyámoslo todo”»⁵¹⁶.

En definitiva, estaba haciendo referencia a la misma actitud que años más tarde exigiera para sí Robert Venturi. Pero Gropius no fue el único; también Marcel Breuer en su intervención hizo alusiones en la misma línea:

⁵¹⁴ Bate, Jonathan. *The Genius of Shakespeare*. 1997. Londres. Picador. Págs. 315-316.

⁵¹⁵ AA. VV. “What is Happening to Modern Architecture?”. En: AA. VV. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. Vol. 15. No. 3. Primavera de 1948. Nueva York. The Museum of Modern Art. Págs. 4-20.

⁵¹⁶ *Ibíd.* Pág. 11.

«Los elementos más opuestos de nuestra naturaleza deben converger en la felicidad a un mismo tiempo, en una misma obra y con la misma determinación. El camino al experimento está ahí, junto a y en contraste con el gozo acogedor de la seguridad al lado de la chimenea. La cualidad cristalina de una losa plana, continua y blanca está ahí, junto a y en contraste con la textura tosca y rugosa de la madera natural o de la roca partida. La perfección de la construcción y el detalle están ahí, junto a y en contraste con la simplicidad y la tolerancia de formas y usos. La valentía del concepto está ahí, junto a y en contraste con la humilde responsabilidad para con el cliente. El furor del espacio hecho por el hombre, la geometría y la arquitectura están ahí, junto a y en contraste con las formas orgánicas de la naturaleza y del hombre. “Sol y sombra”, como dicen los españoles; sol ‘y’ sombra, no sol ‘o’ sombra»⁵¹⁷.

La noción venturiana de “tanto lo uno como lo otro”, con independencia de otras lecturas, fue especialmente fructífera a la hora de establecer relaciones entre la totalidad de una obra y las partes que la componen, pudiendo variar el significado de cada una de éstas en función del conjunto -o contexto- en el que se estudien. Así, un mismo elemento puede ser bueno y malo, grande y pequeño, cerrado y abierto, continuo y articulado, estructural y espacial... Una arquitectura que incorporase varios niveles de significado gozaría de la ambigüedad y la tensión que Venturi estaba reclamando como valores positivos de un edificio.

«Si la fuente del fenómeno de ‘tanto lo uno como lo otro’ es la contradicción, su base es la jerarquía, que admite varios niveles de significado entre elementos de valores diferentes»⁵¹⁸.

⁵¹⁷ *Ibíd.* Pág. 15.

⁵¹⁸ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. *Op. cit.* Pág. 31.

«[Su significado variará] según el observador se mueva en ellos, de manera que el mismo espacio cambia su significado. Aquí hay otra dimensión del “espacio, tiempo y arquitectura” que implica focos múltiples»⁵¹⁹.

De manera similar, Venturi proseguía su discurso hablando del ‘elemento de doble función’, especialmente en relación a las lecturas que sobre un elemento arquitectónico se pueden hacer en función de su uso y su estructura. Acusaba, una vez más, los estereotipos de la arquitectura moderna en los que no sólo las formas habían sido especializadas de acuerdo a unos materiales y una estructura, evitando en lo posible la ambigüedad de lecturas, sino en los que también se habían separado y articulado los elementos (como por ejemplo la separación entre la estructura portante y el muro cortina de algunos edificios), no siendo nunca una arquitectura “implícita”. Por esta razón:

«Para los puristas estructurales, así como para los orgánicos, la forma estructural de doble-función sería repugnante a causa de la inexacta correspondencia ambigua entre la forma y la función, y entre la forma y la estructura»⁵²⁰.

La alternativa defendida era la del edificio *multifuncional*, aquél que es complejo en programa y forma, aunque es fuerte como una totalidad. “La habitación multifuncional es posiblemente la respuesta más auténtica al arquitecto moderno preocupado por la flexibilidad. [...] La ambigüedad válida fomenta la flexibilidad útil”⁵²¹.

⁵¹⁹ *Ibíd.* Pág. 38.

⁵²⁰ *Ibíd.* Pág. 40.

⁵²¹ *Ibíd.* Loc. cit.

Niveles de contradicción

En un cierto sentido, Venturi iba centrando sus análisis en las cualidades estructurales de la forma arquitectónica. Así, detrás de la riqueza de significados y figuras de la arquitectura compleja y contradictoria, parecían estar las cuestiones relativas al orden, o más bien a sus posibilidades de alteración o insumisión, aunque hasta un cierto límite, evitando “la incoherencia y la arbitrariedad propias del pintoresquismo o el expresionismo”⁵²². Es decir, Venturi reconocía la necesidad de un cierto orden, aunque no de cualquier tipo:

*«Un orden válido se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. De este modo admite ‘control y espontaneidad’, ‘corrección y comodidad’ [...]. Tolera modificaciones y arreglos»*⁵²³.

Las contradicciones, como máxima expresión de la complejidad, podrían tener así un doble origen: o bien la irregularidad puntual y ajena, dentro de un orden establecido, al que modifica; o la irregularidad inherente a dicho orden, al que pertenece. La falta de regularidad no sólo es aceptada, sino buscada y útil como vehículo de la propia complejidad: la falta de regularidad no implica falta de orden, al igual que la falta de orden sí implica el caos:

«El significado puede reforzarse si se rompe el orden; las excepciones indican la presencia de la regla. Un edificio sin alguna parte ‘imperfecta’ puede no tener ninguna parte ‘perfecta’, porque el contraste apoya el significado. Una discordancia ingeniosa da vitalidad a la arquitectura. Se pueden permitir

⁵²² *Ibíd.* Pág. 22.

⁵²³ *Ibíd.* Pág. 46.

contingencias por todas partes, pero no pueden prevalecer por todas partes. Si el orden sin propiedad causa el formalismo, la propiedad sin orden, por supuesto, es sinónima del caos. El orden debe existir antes de que pueda romperse»⁵²⁴.

Unas nociones que discurrieron por caminos similares a las que Umberto Eco se había referido sólo unos años antes de la publicación de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Concretamente, Eco se había referido a que:

«Dado que es frecuente que, para dar realidad a dicho valor [de ambigüedad], los artistas contemporáneos se acojan a ideales de informalismo, desorden, aleatoriedad, indeterminación de resultados, también se ha querido plantear el problema de una dialéctica entre “forma” y “apertura”; es decir, de definir los límites dentro de los cuales una obra pueda plasmar la máxima ambigüedad y depender de la intervención activa del consumidor sin dejar por ello de ser “obra”. Entendiendo por “obra” un objeto dotado de propiedades estructurales definidas que permitan, pero coordinen, la alternativa de las interpretaciones, el desplazamiento de las perspectivas»⁵²⁵.

A fin de cuentas, parece que ambos trataban de trabajar el aspecto contradictorio (y, por tanto, complejo) del orden mismo, capaz de adaptar irregularidades, discontinuidades o desajustes dentro del método regulador general, pudiendo llegar al extremo de que estas mismas irregularidades generasen otro orden compatible o integrado en la totalidad. Para tal fin, Venturi establecía dos niveles de contradicción a la hora de romper un orden dado: (1) la *contradicción adaptada*, aquélla que quedando integrada dentro del orden dominante, a modo

⁵²⁴ *Ibíd.* Pág. 47.

⁵²⁵ Eco, Umberto. *Opera aperta*. 1962. *Op. cit.* Pág. 36.

de *distorsión* sutil, refinada o, incluso, imperceptible, daría como resultado una totalidad impura (más próxima al orden primigenio que a la posible contradicción): *“la contradicción adaptada es tolerante y flexible, admite la improvisación, implica la desintegración de un prototipo con aproximaciones y modificaciones”*⁵²⁶; y, a continuación, definía el otro nivel de contradicción, (2) la *contradicción yuxtapuesta*, en la que la irregularidad se adosa o superpone al orden de partida, con un carácter más abrupto o radical, mucho más evidente (más cercana a la contradicción que al orden menoscabado), dando lugar a una totalidad no resuelta: *“la contradicción yuxtapuesta es inflexible. Contiene contrastes violentos y oposiciones irreductibles [...]. Si la contradicción adaptada corresponde al tratamiento de guante blanco, la contradicción yuxtapuesta implica un tratamiento de shock”*⁵²⁷. Desarrollando este último nivel de contradicción en el que diferentes órdenes podrían llegar a superponerse, Venturi introducía el término de *supercontigüidad*, entendiendo que:

*«La supercontigüidad es inclusiva en lugar de exclusiva. Puede relacionar elementos contrastantes y por otra parte irreconciliables; puede incluir antagonismos dentro de un todo; puede integrar la ilógica⁵²⁸ válida; puede permitir una gran cantidad de niveles de significado, ya que engloba contextos cambiantes –ver cosas familiares de una manera poco familiar y desde puntos de vista inesperados. La supercontigüidad se puede considerar como una variación de la idea de simultaneidad expresada por el cubismo y por cierta arquitectura moderna ortodoxa, que usó la transparencia [...]. La supercontigüidad puede producir una verdadera riqueza, opuesta a la riqueza superficial de la pantalla, que es típica de la arquitectura ‘serena’»*⁵²⁹.

⁵²⁶ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Págs. 53-54.

⁵²⁷ *Ibíd.* Pág. 60.

⁵²⁸ El término “ilógica” aparece en las versiones españolas como traducción de “*non sequitur*” de la original.

⁵²⁹ *Ibíd.* Pág. 64.

Figura 170: Le Corbusier. Villa Savoye (1928). a) Retícula original de pilares; b) Alteraciones en el orden de pilares; c) Planta baja.

Figura 171: Le Corbusier. Planta y sección del Palacio de la Asamblea de Chandigarh (1955).

Como ya venía siendo habitual en el libro, Venturi acompañaba todos estos conceptos con unos catálogos de ejemplos abundantes, tanto históricos -sobre todo del Manierismo y Barroco-, así como modernos. De entre estos últimos, reincidía en fijarse en varias de las obras de su elogiado Le Corbusier, en quien encontraba muestras de los distintos niveles de contradicción: por ejemplo, en Villa Savoye (1928-1931) interpretaba los desplazamientos, supresiones o alteraciones de varias de los soportes (*pilotis*) de la planta baja, como distorsiones conceptuales que permitiesen la adaptación contradictoria entre los sistemas estructurales, programáticos o visuales, “*haciendo más viva la regularidad dominante de la composición*”⁵³⁰ de una manera sutil y casi desapercibida -la *contradicción adaptada*-; por el contrario, en el Palacio de la Asamblea de Chandigarh (1955-1962) Venturi interpretaba un violento choque entre la retícula general ordenadora de soportes -ortogonal- y el espacio -paralelepípedo- del vestíbulo, y la forma -circular- y el espacio -hiperboloide de revolución truncado- de la sala de plenos, dos concepciones espaciales, estructurales y formales que conviven sin ninguna integración, sino en una *contradicción yuxtapuesta*.

El interior y el exterior

Los dos niveles de contradicción desarrollados hasta el momento en *Complejidad y contradicción* habían quedado limitados, en un cierto sentido, a las propiedades estructurales, ordenadoras, funcionales o espaciales del objeto arquitectónico *per se*, de un modo un tanto solipsista. Quizás por ello, Venturi añadió todo un capítulo, el noveno, para exponer su punto de vista sobre el que parecía ser otro marco fundamental de contradicciones, en relación al contexto del fenómeno arquitectónico: la dualidad entre el interior y el exterior, dos realidades diferentes, discontinuas y, por tanto, contradictorias al ponerse en contacto entre

⁵³⁰ *Ibíd.* Pág. 65.

sí en la piel del edificio. Debió de ser una parte capital de su discurso, pues se trata del único capítulo que el autor publicó íntegramente en el artículo homónimo al libro publicado en la revista *Perspecta*⁵³¹ a finales de 1965, un año antes de la publicación del texto final en el MoMA de Nueva York.

*«El contraste entre el interior y el exterior puede ser una de las manifestaciones principales de la contradicción en la arquitectura. Sin embargo, una de las más poderosas ortodoxias del siglo xx ha sido la necesidad de continuidad entre ellos: el interior debería ser expresado al exterior. Pero esto no es realmente nuevo, sólo nuestros medios han sido nuevos»*⁵³².

Con estas afirmaciones, Venturi dejaba clara su convicción de que el interior y el exterior respondían a principios diferentes, desautorizando la obligación de su integración o acoplamiento perfecto entre ambos de ciertas facciones de la arquitectura moderna, sirviéndose, una vez más, de un conjunto de ejemplos históricos que revisados nuevamente corroborarían sus argumentaciones.

Por esta razón, una de las primeras nociones de las que se separó fue la de “*espacio fluido*”, al entender que con éste se reducían a la mínima expresión posible las tensiones entre interior y exterior, buscando su continuidad. La arquitectura resultante habría anulado el concepto de ventana en tanto que un agujero en el muro, transformándose en una interrupción total en éste, materializada con vidrio transparente, permitiendo una percepción continua entre el

⁵³¹ Venturi, Robert. “Complexity and Contradiction in Architecture: Selections from a Forthcoming Book”. En.: AA. VV. Stern, Robert A. M. (editor jefe). *Perspecta*, nº 9/10. Septiembre-octubre de 1965. New Haven (Connecticut). Yale Architectural Journal. Págs. 17-56.

⁵³² Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 71.

Figura 172: a) Lewis Mumford. *Roots of Contemporary American Architecture* (1952); b) Henry David Thoreau. *Walden* (1854); c) Louis Henry Sullivan. *Kindergarten Chats* (1934); d) Le Corbusier. *Vers une architecture* (1923).

espacio interior y el exterior, desapareciendo con ello las esquinas del edificio. Para Venturi, el concepto de espacio fluido moderno o la noción de que un edificio se proyecta de dentro hacia fuera, son conceptos muy limitados, aunque asentados en la ortodoxia arquitectónica moderna de Norteamérica.

En este sentido, Venturi volvía a hacer acopio de referencias y citas previas⁵³³ que darían fe de la asunción de tales presupuestos: en un principio, se recogían unas líneas del escultor (1) Horatio Greenough, donde éste sugería que “*en vez de introducir por la fuerza las funciones de no importa qué tipo de edificio en una forma general, adoptando una configuración sin referencia a la distribución interior, empecemos por el corazón como núcleo y sigamos luego hacia el exterior*”⁵³⁴; a continuación, (2) Henry D. Thoreau, escritor estadounidense, por su parte exponía en su obra *Walden* (1854), que “*lo que de bello veo ahora en la arquitectura, sé que se ha desarrollado gradualmente de dentro hacia fuera, a partir de las necesidades y del carácter de sus moradores*”⁵³⁵; (3) Louis H. Sullivan alrededor de 1918 defendía que el arquitecto “*debe dejar que un edificio se desarrolle natural, lógica y poéticamente a partir de su condición [...]. Las apariencias exteriores deben mostrar las intenciones interiores*”⁵³⁶; finalmente, (4), Le Corbusier manifestaba en 1923 que “*la planta va de dentro hacia fuera, el exterior es el resultado de un interior*”⁵³⁷.

⁵³³ *Ibíd.* Pág. 85.

⁵³⁴ Greenough, Horatio. (Mumford, Lewis; editor). *Roots of Contemporary American Architecture*. 1959. Nueva York. Groove Press Inc. Pág. 37. (Primera edición en 1952).

⁵³⁵ Thoreau, Henry David. *Walden and Other Writings*. 1940. Nueva York. The Modern Library. Random House. Pág. 42. (En castellano: Thoreau, Henry David. *Walden o Mi vida entre bosques y lagunas*. 1954. Madrid. Editorial Espasa-Calpe).

⁵³⁶ Sullivan, Louis Henry. *Kindergarten Chats*. 1947. Nueva York. Wittenborn, Schultz, Inc. Pág. 140. (Primera edición de 1934. En español: Sullivan Louis Henry. *Charlas con un arquitecto*. 1952. Buenos Aires. Emecé Editores S. A.).

⁵³⁷ Le Corbusier. *Towards a New Architecture*. 1927. Londres. The Architectural Press. Pág. 31. (Primera edición en francés: Le Corbusier-Saunier. *Vers une architecture*. 1923. París. Les Éditions G. Crès et Cie.; primera edición en castellano: Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. 1964. Buenos Aires. Editorial Poseidón, S. L.).

Figura 173: John Soane. Planta del Banco de Inglaterra de Londres (1833).

Figura 174: Alvar Aalto. Sección de la Maison Carré (1957-1960).

Por el contrario, Venturi se apoyará en Eliel Saarinen cuando en 1948 afirmaba que “*un edificio no es más que la organización del espacio en el espacio*”⁵³⁸ (cosas dentro cosas), o cuando parafraseando a Louis I. Kahn, defendía que:

*«El propósito esencial de los interiores de los edificios es encerrar, en lugar de dirigir, el espacio, y separar el interior del exterior; Kahn ha dicho: “Un edificio es un objeto que abriga”. La función de la casa es proteger y proveer el aislamiento psicológico y físico, es una función antigua»*⁵³⁹.

Así, siguiendo el mismo patrón que había empleado con sus niveles de contradicción, Venturi establece tres manifestaciones de la contradicción perceptible entre el interior y el exterior. (1) La primera de ellas es la que se experimenta cuando a un interior complejo (en planta y/o sección) se le hace corresponder con una envolvente simple unificadora. En casos tales como los de la planta del Banco de Inglaterra, en Londres, o la de Santa María la Mayor, de Roma, las fachadas perimetrales de John Soane y Ferdinando Fuga, respectivamente, encierran la complejidad interior de unos edificios que se nos aparecen exteriormente como entes unitarios y continuos, quizás debido a razones urbanas o de representación simbólica. En la Maison Carré de Alvar Aalto (1957-1960), a la compleja envolvente de techos interiores le corresponde una contradictoria cubierta inclinada de un único faldón.

(2) Por otro lado, se da una segunda manifestación de la contradicción interior-exterior cuando entre ambos aparece una envolvente más compleja y gruesa de lo habitual, que asume las tensiones propias de cada uno de los dos ámbitos, buscando un marco intermedio o de

⁵³⁸ Saarinen, Eliel. *Search for Form*. Op. cit. Pág. 254.

⁵³⁹ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 72.

Figura 175: Alvar Aalto. Planta alta de la Iglesia de las Tres Cruces, en Imatra (Finlandia, 1955-1958).

Figura 176: Detalle del doble muro (poché) de la planta alta de la Iglesia de las Tres Cruces, en Imatra (Finlandia, 1955-1958).

transición al que Venturi se refería con el término barroco del ‘poché’⁵⁴⁰. A parte de los múltiples ejemplos históricos, en este sentido analiza la planta de la Iglesia de Imatra (1955-1958) de Alvar Aalto, así como las relaciones entre ‘espacios sirvientes’ y ‘espacios servidos’ de Louis I. Kahn (conceptos desarrollados por éste entre 1951-1955 en su proyecto para el Centro de la comunidad judía de Trenton⁵⁴¹) y los intersticios o espacios intermedios (“in-between”) desarrollados por Aldo van Eyck:

«Ya que el interior es diferente del exterior, el muro –el punto de transición– pasa a ser un hecho arquitectónico. La arquitectura se da en el encuentro de las fuerzas interiores y exteriores de uso y espacio. Estas fuerzas interiores y ambientales son generales y particulares, genéricas y circunstanciales. La arquitectura como muro entre el interior y exterior es el registro espacial y el escenario de este acuerdo»⁵⁴².

(3) Por último, el tercer nivel de contradicción entre el interior y el exterior es aquel en el que a un interior más sencillo se le hace corresponder un exterior mucho más complejo formalmente (interior sencillo, envolvente compleja), fruto de las tensiones del contexto: encuadrarse en los lindes de una calle, hacer frente a una plaza, potenciar la imagen del edificio mediante modificaciones de escala o estilo..., todas ellas operaciones aplicadas sólo al exterior sin casi ninguna correlación con el interior. Quedaba ilustrado con varios ejemplos históricos (Piazza San Ignazio de Roma, Santuario de Saronno, el pabellón del jardín de la Academia Arcadiana de Roma, la villa Easton Neston de Hawksmoor...) y escasos recientes

⁵⁴⁰ En las ediciones españolas del libro, el término ha sido traducido constantemente como ‘volumen’, si bien las connotaciones del término original se han perdido, por lo que aquí se ha preferido conservar éste. Véase al respecto: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Págs. 82, 83 y 86. Y: Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 1972. Op. cit. Págs. 130, 131, 136 y 137.

⁵⁴¹ Solomon, Susan G. *Louis I. Kahn’s Trenton Jewish Community Center*. 2000. New York. Princeton Architectural Press. Pág. 136.

⁵⁴² Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Págs. 88-89.

Figura 177: Sir Edwin Lutyens. Castillo de Greywalls (East Lothian, Escocia, 1901). Detalle en planta de las edificaciones principales y vista aérea del acceso.

(del siglo xx), como la fachada curvada por el giro del coche de Greywalls Castle de Lutyens, aspecto que se repite -sumado a las relaciones visuales simétricas de las fachadas- en la Villa Savoye de Le Corbusier.

Siguiendo esta línea argumental, como se ha señalado recientemente, «la contradicción, por tanto, ha experimentado un desplazamiento desde el interior hacia el poché, primero, y de éste hacia el exterior, después, en un trayecto que, premeditado o no, encaja metafóricamente con el que ha seguido el proyecto teórico de Venturi. [...] Este] recorrido representa una importante transformación desde un enfoque inicial que atiende a la forma arquitectónica hacia la reflexión sobre su capacidad significativa, enfocada fundamentalmente en la apariencia externa de los edificios. Aparentemente no fue hasta 1972, con la publicación del ‘Learning from Las Vegas’, cuando Venturi dirigió su atención hacia los aspectos simbólicos de la arquitectura. Sin embargo, ya en el “‘Complexity’, las dimensiones relativas al significado y el simbolismo estaban incorporadas”⁵⁴³, mostrando un interés notable por la condición semántica de la arquitectura”⁵⁴⁴. El propio Venturi lo corroboraba en 1977:

«Desearía ahora que el título hubiese sido ‘Complejidad y contradicción en la forma arquitectónica’, tal y como sugirió Donald Drew Egbert. Sin embargo, a comienzos de los años sesenta, la forma era reina en el pensamiento arquitectónico, y en su mayor parte la teoría arquitectónica abordaba sin rodeos aspectos de forma. Rara vez pensaban entonces los arquitectos en el simbolismo en arquitectura, y las cuestiones sociales no alcanzaron un predominio hasta la segunda mitad de esta década. Pero en

⁵⁴³ Wrede, Stuart. “Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi”. 1991. Op. cit. Pág. 139.

⁵⁴⁴ Ruiz Allen, Ignacio. *Contradictio in terminis. Dialéctica de la ambigüedad en la arquitectura contemporánea*. Tesis Doctoral del autor. Diciembre de 2012. Madrid. Universidad Politécnica de Madrid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Pág. 173.

el fondo este libro sobre la forma en arquitectura complementa nuestro enfoque sobre el simbolismo en arquitectura varios años más tarde, en ‘Learning from Las Vegas’»⁵⁴⁵.

Quizás Alan Colquhoun supo sintetizar la esencia de las tesis del libro de 1966, cuando indicaba que *“Complejidad y contradicción en la arquitectura’ enfatiza las complejidades semánticas del mensaje arquitectónico, ocupándose de los innumerables modos en los que el desorden y la ambigüedad pueden realzar el significado de la arquitectura”⁵⁴⁶.*

Por su parte, Martino Stierli haciendo un balance general del libro, ha visto en el tratamiento del concepto de contradicción su mayor logro: *“Como manifiesto, ‘Complejidad y contradicción’ trató, una vez más, de establecer un discurso primordial, pero su grandeza fue infundida deliberada y paradójicamente con su argumento a favor de la contradicción. La postura de Venturi en relación al proyecto moderno fue simultáneamente de referencia y de alejamiento. Tratando de mantener el proyecto moderno con vida al mismo tiempo que intentaba superarlo, su posición marcó tanto el comienzo como el fin de una era”⁵⁴⁷.*

Inflexión

Con independencia de los niveles de contradicción y las diferencias entre el interior y el exterior, Robert Venturi nunca presentó más de dos elementos en contradicción -esto es, abierto o cerrado, interior o exterior, longitudinal o central...-; de algún modo, estaba

⁵⁴⁵ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1977 (segunda edición). Op. cit. Pág. 23. Extracto de una nota introductoria a esta edición.

⁵⁴⁶ Colquhoun, Alan. “Sign and Substance: Reflections on Complexity, Las Vegas and Oberlin”. 1978. Op. cit. Pág. 139.

⁵⁴⁷ Stierli, Martino. “In the Academy’s Garden. Robert Venturi, the Grand Tour and the Revision of Modern Architecture”. En: AA. VV. *AA files*. No. 56. 2007. Londres. Architectural Association. Págs.42-55. Pág. 54.

Figura 178: Arthur Trystan Edwards. *The Things which are Seen* (1921).

Figura 179: Arthur Trystan Edwards. Fragmento de la página 193 donde exponía el término *inflexión*.

poniendo en práctica la pura lógica aristotélica. Es decir, no se trataba todavía de alguien que hubiese barruntado el que sería luego denominado ‘nuevo paradigma’⁵⁴⁸, en el que las cosas ya son múltiples, y no sólo binarias. Y además, y fue quizás su mayor éxito, en sus edificios las contradicciones binarias se resuelven sin anularse entre ellas -“negociando” una especie de acuerdo-, lo que él mismo definió como “*inflexión*” (una noción con la que posteriormente Christian Norberg-Schulz tuvo mucho éxito, al conceptualizar, refiriéndose al barroco tardío, los mecanismos de “*yuxtaposición pulsante*” y “*compenetración sincopada*”⁵⁴⁹). Esta limitación a las fórmulas binarias podría ser la diferencia sustancial entre Robert Venturi y los tiempos recientes, más proclives a lo múltiple.

El término ‘*inflexión*’ era, seguramente, el tercero de los *slogans* más famosos que Robert Venturi presentaba en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, citado prematuramente ya al hablar de la fachada de la catedral de Murcia⁵⁵⁰, y, posteriormente, con más definición y desarrollo en el capítulo titulado “El compromiso con el conjunto difícil”⁵⁵¹, donde escribía que:

«La psicología de la Gestalt demuestra que tanto la naturaleza de las partes, como su número y posición, influyen en la percepción del todo y afirma, además, que hay distintos grados de todo. [...] En las composiciones complejas, un compromiso especial con el todo refuerza las partes, hecho que Trystan Edwards denomina “*inflexión*”»⁵⁵².

⁵⁴⁸ Véase al respecto: Jencks, Charles. *The New Paradigm in Architecture: The Language of Postmodernism*. Agosto de 2002. New Haven, Connecticut. Yale University Press. (Séptima edición de: Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. 1977. Nueva York. Rizzoli. En castellano: *El lenguaje de la arquitectura postmoderna*. 1984. Barcelona. Gustavo Gili).

⁵⁴⁹ Norberg-Schulz, Christian. *Weltgeschichte der Architektur 8, Spätbarock und Rokoko*. 1980. Stuttgart. Deutsche Erlags-Anstalt. (En castellano: *Arquitectura barroca tardía y rococó*. 1989. Madrid. Editorial Aguilar).

⁵⁵⁰ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 36.

⁵⁵¹ *Ibíd.* Págs. 89-103.

⁵⁵² *Ibíd.* Pág. 91.

En efecto, el término ‘*inflexión*’ parece que fue expuesto por primera vez por Arthur Trystan Edwards en su libro *Las cosas que se ven: una revalorización de las artes visuales*⁵⁵³, de 1921. Especialmente, en el capítulo segundo de la segunda parte de ese texto⁵⁵⁴, Trystan Edwards proponía, como bases de la belleza de los objetos, tanto naturales como artificiales, los cánones de: (1) *número*, que se refieren a la prevención de dualidades no resueltas o a la igualdad indiferenciada, donde dos partes adyacentes e iguales -o cualquier número partes iguales- se perciben como inestables, (2) de *puntuación*, recomendando el uso del borde y el enmarcado como dispositivos de transición entre las partes, de modo que los objetos no queden simplemente yuxtapuestos, sino que se compensen entre sí con marcos, molduras y ornamentos dispuestos para separar y unificar los elementos adyacentes; y (3) de *inflexión*, relativos a la adaptación mutua de las partes para evitar la monotonía, aduciendo que una sucesión indiferenciada de partes iguales, como ocurre en una malla ortogonal, está visualmente muerta. Todos ellos eran principios formales que más tarde el propio Edwards trataría de aplicar a la arquitectura en otro libro, *El estilo arquitectónico*⁵⁵⁵ de 1926.

La afirmación de Edwards según la cual la *inflexión* era un método para resolver dualidades, iba acompañada de la reflexión sobre un problema compositivo, poco analizado en la mayoría de los tratados: el rechazo de la dualidad (de las opciones binarias). Al referirse al *canon de número*, entendía que se podía proyectar el *uno*, también el *tres* o cualquier número superior, porque podían tratarse como un conjunto, es decir, se podía convertir la pluralidad en unidad. Sin embargo, afirmaba que no era viable proyectar el *dos*, porque no era posible conseguir la unidad de dos elementos que tenían su propia lógica interna diferente a la del otro⁵⁵⁶.

⁵⁵³ Trystan Edwards, Arthur. *The Things which are Seen: a Revaluation of the Visual Arts*. 1921. Londres. Philip Allan & Co. Págs.193 y ss.

⁵⁵⁴ *Ibíd.* Págs. 137-209.

⁵⁵⁵ Trystan Edwards, Arthur. *Architectural Style*. 1926. Londres. Faber & Gwyer.

⁵⁵⁶ Trystan Edwards, Arthur. *The Things which are Seen: a Revaluation of the Visual Arts*. 1921. *Loc. cit.*

Y en este sentido, se hace imprescindible el volver a hablar de Albert Bush-Brown, pues en su artículo “The Architectural Polemic” de diciembre de 1959, señalaba también la importancia de enfrentarse a la organización de elementos diferentes dentro de una composición, en cuya labor sería fundamental el empleo de técnicas relacionadas con la escala, el ritmo, la proporción o la *inflexión* para lograr conjuntos equilibrados. Concretamente, Bush-Brown se expresaba en los siguientes términos:

«La forma deja de cambiar en contextos cambiantes, para reconocer mediante inflexiones su pertenencia a una composición organizada: porque es el estilo el que se promueve, no la calidad, que se refiere al diseño, sea el estilo que sea. Esa distinción fundamental entre diseño y estilo es la tesis principal de varios autores, largamente ignorados, a los que hace falta estudiar ahora si la nueva arquitectura de espacios definidos por cáscaras delgadas quiere tener algún mérito como forma: Julien Guadet, Georges Gromort, André Lurçat, Trystan Edwards y A. E. Brinckmann. A pesar de las muchas diferencias entre ellos, todos creen que existen unos principios compositivos que son independientes del estilo, y que dotan a una obra de arte de su papel fundamental: su unidad. Así, toda su crítica parte de la tautología, que debe subyacer a toda teoría que valga, de que, básicamente, sólo el objeto unitario es bello. Aceptando esto, los autores desarrollan aspectos tales como equilibrio, proporción, escala, ritmo e inflexión como fundamentales para la gran arquitectura»⁵⁵⁷.

Casi de forma premonitoria, más abajo Bush-Brown se preguntaba: “¿Es satisfactorio poner en contacto dos formas geométricas dispares sin ninguna modificación en la unión?”⁵⁵⁸.

⁵⁵⁷ Bush-Brown, Albert. “The Architectural Polemic”. Diciembre de 1959. Op. cit. Pág. 149.

⁵⁵⁸ *Ibíd.* Págs. 150-151.

Para este último caso, tal y como ya sugirió Edwards y se preguntaba Bush-Brown, Venturi optaba por *inflexionar* esas parejas de elementos en contradicción, incluso de forma obsesiva, con el objetivo de que su integración se produjese casi como si de un diálogo se tratase. De hecho, Edwards había englobado todas estas cuestiones bajo el epígrafe de “Gramática del diseño”⁵⁵⁹.

Incluso, en un sentido más general, la distinción previa implícita entre la organización en planta (distribución del programa, necesidades funcionales...) y la composición (o expresión formal), había acabado por convertirse en la separación explícita (*compleja y contradictoria*, en los términos venturianos) entre forma y función. Y en esta misma línea es donde parece que se inscribe el término *inflexión* y las aplicaciones (formales) que en él encontró Venturi. Como se ha dicho, la idea de la *inflexión* se expone, sobre todo, en el último capítulo (“El compromiso con el conjunto difícil”⁵⁶⁰) de *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Y siguiendo con su discurso, básicamente formal, que se ha venido desarrollando, Venturi sostiene:

*«Mediante la inflexión hacia alguna cosa fuera de ellas mismas, las partes consiguen sus propios lazos de unión: las partes inflexionadas están más integradas al conjunto que las partes no inflexionadas. [...] En términos de percepción, [el elemento inflexionado] depende de alguna cosa que está fuera de él mismo y en la dirección de la cual se inflexiona. Es una forma orientada que corresponde al espacio orientado»*⁵⁶¹.

⁵⁵⁹ Trystan Edwards, Arthur. *The Things which are Seen: a Revaluation of the Visual Arts*. 1921. Págs. 193 y ss.

⁵⁶⁰ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Págs. 89-103.

⁵⁶¹ *Ibíd.* Pág. 91.

Figura 180: Robert Venturi. Casa para Mrs. Vanna Venturi en Chestnut Hill, Filadelfia (1960-64). Planta baja.

Figura 181: Venturi & Short. North Penn Visiting Nurse. Ambler, Filadelfia (1960-63). Planta de emplazamiento.

En definitiva, posiblemente lo que a Venturi le interesaba era subrayar la idea de que la contradicción no era una noción de ruptura e incoherencia entre las distintas partes de una obra arquitectónica, sino que el conjunto final, con independencia de lo complejo que resultase, debía tener un nivel de coherencia propio, quizás tratando de conseguir la unidad en las distintas lecturas que de dicha obra se pudiesen hacer. Esta cohesión en los significados tendría, entonces, que trabajarse en la suma (inclusión) de todas y cada una de las partes, no en la unidad fácil de la exclusión de todo aquello que en principio parecía que podría romper la lectura unitaria de la obra. Así, Venturi daba a entender que dicha lectura de conjunto se generaba de una manera más asequible cuando -siguiendo prácticamente a pies juntillas los razonamientos de Edwards-: (1) sólo había una parte o componente en la obra; (2) había un gran número de partes que podían entenderse como una unidad general de conjunto; o (3) cuando se daba una jerarquía trinitaria, esto es, cuando había tres partes. No obstante, para Venturi, una arquitectura de la complejidad y de la contradicción también debía abarcar el número difícil del dos, la dualidad.

Sin embargo, si bien el concepto de *inflexión* ha venido gozando de cierta fama dentro de los slogans de Robert Venturi, siendo, incluso, uno de los más eficaces a la hora de proyectar edificios, fue, al mismo tiempo, una especie de trampa (matiz que podemos detectar con la perspectiva de todos los años transcurridos desde que se publicó el libro en 1966). Venturi siempre expuso dicha noción de *inflexión* dentro de un conjunto de herramientas que describía sobre cómo hacer arquitectura en los años sesenta. Se presentaba, pues, como una herramienta con la que las formas determinadas de cada objeto -fuesen cuales fuesen sus argumentos pero siempre ligados a la *función* (aún este término seguía siendo uno de los preponderantes)- casasen mejor al comprobar que cuando se ponían juntas, éstas no coincidían, haciendo que entonces se apretasen y se acoplasen mutuamente. Se puede

Figura 182: Louis I. Kahn. Fisher House. Hatboro, Pennsylvania. (1960-1967). Planta baja.

Figura 183: Louis I. Kahn. Convento de las Hermanas Dominicas. Saint Catherine of Ricci. Media. Pennsylvania (1965-69). Planta baja general.

observar con claridad en sus primeros proyectos, por ejemplo en las relaciones entre el aparcamiento y el edificio construidos para el North Penn Visiting Nurse de Ambler, Filadelfia (1960-1963), donde parece que el primero empuja al segundo y viceversa, generándose esas formas picudas fruto de dichas deformaciones; o también en la casa para Mrs. Venturi (1959-1964), donde la escalera y la chimenea quizás están en eterna pugna por ocupar el centro de la escena, retorciéndose mutuamente.

Pero, y en esto Venturi seguía siendo moderno (cercano al Movimiento Moderno), la *inflexión* se llevaba a cabo para pretender lograr una *síntesis* de las partes que se *inflexionaban*, más complicada, si se quiere, que la de las formas platónicas desnudas, pero una *síntesis* o equilibrio al fin y al cabo. Nada que ver, curiosamente, y es preciso decirlo ahora, también, con algunas de las propuestas de su maestro Louis I. Kahn donde no se perseguía, ya de ninguna manera, esa *síntesis*, como, por ejemplo, en la casa Fisher en Hatboro, Pennsylvania (1960-1967) o en el proyecto no construido del Convento para las Hermanas Dominicas en Saint Catherine of Ricci, Media, Pennsylvania (1965-1969), en el que a cada elemento del programa se le da un volumen o una forma determinada y luego todas esas piezas aparecen juntas: ni compenetradas, ni yuxtapuestas, ni sincopadas, ni *inflexionadas*... sino como un collage casualmente (des)ordenado (algo que en los años ochenta se extenderá y se hará frecuente y recurrente).

3.2.- Marco teórico

Antecedentes

En palabras del profesor Stanislaus von Moos, «*al principio, y durante bastante tiempo, la "historia Venturi" fue la del chocar de un discurso arquitectónico brillantemente inspirado en criterios de sociología, teoría estética e historia del arte*» -entre otras disciplinas-, un discurso agudo -a la vez que, intelectualmente, irreverente y culto-, «*frente a un profesionalismo establecido*» que vivía aún de las secuelas de un dogma moderno convertido en formulismo rutinario, si no esclerótico, y «*que se resistía agresivamente a rendirse ante la evidencia de sus insuficiencias teóricas*»⁵⁶².

Más recientemente, Kate Nesbitt se ha referido a estos mismos acontecimientos en una línea similar a la de von Moos: en el prefacio de su antología de textos sobre arquitectura contemporánea, publicada en 1996, también ha interpretado la “reciente” [sic] proliferación de teorías como una reacción al Movimiento Moderno, a una arquitectura que en la década de 1960 “*se había reducido a las repeticiones de las fórmulas de las obras canónicas del Movimiento Moderno*”⁵⁶³.

No obstante, parece que estas aseveraciones no son novedosas; una vez más, autores como Albert Bush-Brown o Aldo van Eyck, entre otros, ya se habían pronunciado con claridad sobre las carencias teóricas en la arquitectura de la década de los cincuenta y de los primeros sesenta, al menos en el marco de los Estados Unidos de América:

⁵⁶² Von Moos, Stanislaus. “On History. Architecture Parlante and Populism”. En: AA.VV. *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 62. 1984. Barcelona. Págs.132-149. Págs. 143-144.

⁵⁶³ Nesbitt, Kate. *Theorizing a New Agenda for Architecture*. Op. cit. Pág. 12.

Figura 184: Ejemplar de la revista holandesa Forum Magazine, con un artículo de Aldo van Eyck de 1959.

«Uno encuentra muy poco sobre arquitectura en las teorías recientes, porque muchas no tienen la menor sustancia. [...] En los libros de Robert Woods Kennedy, Bernard Rudofsky y Eugene Raskin, las “consideraciones psico-fisiológicas”, como las denomina Raskin, combinadas con referencias místicas a la pseudo-ciencia de Hermann Minkowski y Alfred Korzybski, sustituyen a la religión, la historia y la geometría de los tiempos de Cram [Ralph Adams Cram, Thomas Hastings y Claude Bragdon], pero no dicen nada en concreto. [...] Tales teorías, que fuerzan sucesivamente la arquitectura hacia lo empobrecido o decadente, tanto que cada vez tiene menos que ver con el mancharse las manos y el oficio, refuerzan la idea de que la teoría es peligrosa»⁵⁶⁴.

Sin llegar al grado de criticismo agresivo de Bush-Brown, también Aldo van Eyck mantenía unas posiciones muy cercanas a las de aquél, expresadas unos meses después en la revista holandesa *Forum* (de la que fue nombrado co-editor entre 1959 y 1963) en su número de agosto de 1960. Concretamente, escribía:

«Sea el que fuere el significado de espacio y tiempo, el lugar y la ocasión significan más. [...] Arquitectos y urbanistas han llegado a ser verdaderos especialistas en el arte de organizar la escasez. El resultado se parece mucho a un crimen. Ha llegado el momento de cambiar. Quienquiera que intente resolver el acertijo del espacio en abstracto, construirá el perfil del vacío y lo llamará espacio. Quienquiera que intente encontrar al hombre en abstracto, hablará con su eco y llamará a eso diálogo. El hombre tanto toma aliento como lo da. ¿Cuándo hará lo mismo la arquitectura?»⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Bush-Brown, Albert. “The Architectural Polemic”. 1959. Op. cit. Pág. 145.

⁵⁶⁵ Eyck, Aldo van. “There is a Garden in Her Face”. En: AA. VV. *Forum*. No. 3. Agosto de 1960. Págs.107-117. Pág. 117.

Aunque el libro de *Complejidad y contradicción en la arquitectura* tuvo un impacto importante, en un primer momento posiblemente fue debido a sus críticas sonoras, irónicas y chistosas al Movimiento Moderno -además de haber sido un libro anunciado a bombo y platillo por algunas de las personalidades del mundo de la crítica y de la universidad del momento, sobre todo Vincent Scully, Arthur Drexler y Robert A. M. Stern-. Scully, por su parte, le había dedicado sendos elogios desde temprano, comparándolo en importancia con *Hacia una arquitectura* de Le Corbusier (1923)⁵⁶⁶. Quizás por ello sea común el que con frecuencia muchos autores se refieren al libro de Venturi como si se tratase de un texto redactado con el objetivo de establecer una relación -o revisión- a dicho texto corbusierano, como si en el período que transcurre entre la publicación de ambos textos no hubiese habido ningún avance o desarrollo importante frente al que posicionarse o reaccionar. Como se verá, en esta etapa que medió entre ambas obras se dio una cantidad significativa de circunstancias y hechos, sobre todo en la Norteamérica de los años cuarenta y cincuenta, como para que se pueda considerar *Complejidad y contradicción* como un auténtico canalizador de una atmósfera o corrientes de pensamiento presentes en gran parte de los medios de la disciplina. No obstante, la alternativa abierta por la mayoría de los arquitectos de las generaciones posteriores a los pioneros del Movimiento Moderno se estableció más en términos de continuidad que de ruptura. Y en el fondo, esa era también la posición de Venturi, tal y como posteriormente ha venido insistiendo una y otra vez el autor⁵⁶⁷.

Sin embargo, hay que recordar que el paradigma moderno ya había sido socavado, incluso de manera *institucionalizada* (o con el aval de alguna institución importante), en más de una ocasión. Por ejemplo, dos años antes de la publicación del libro de Venturi, el mismo MoMA

⁵⁶⁶ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 11.

⁵⁶⁷ Véase al respecto el capítulo: "1.4.- Nota al pie: 'Ceci tuera cela'".

Figura 185: Bernard Rudofsky. *Architecture Without Architects*. MoMA (1964).

de Nueva York organizó una exposición y publicó, en sustitución del habitual catálogo, la obra homónima de Rudofsky, *Arquitectura sin arquitectos: breve introducción a la arquitectura sin genealogía*⁵⁶⁸ (1964). Se trata de un texto que, en opinión de Guarneri, “tomó toda una generación de arquitectos [...] como su punto de partida para intentar escapar del formalismo del Movimiento Moderno”⁵⁶⁹. Por supuesto, entre el libro de Venturi y el de Rudofsky había una gran diferencia de estilo y, más específicamente, una sorprendente diferencia en la valoración de la importancia de la teoría. Rudofsky soñaba con una arquitectura apoyada firmemente en maneras de habitar y construir constantes a lo largo de la historia; una arquitectura más centrada en la construcción que no necesita de la teoría, que no necesita palabras: una arquitectura elocuente por su silencio. Una teoría que nos haría dejar la propia teoría a un lado.

El caso de Venturi fue muy diferente: su libro encajaría con las latas de sopa Campbell's de 1962 de Andy Warhol -o su *Brillo Box* de 1964-, unas obras que, siguiendo el ejemplo de Marcel Duchamp, pusieron en cuestión la identificación de la obra de arte (o arquitectura) con lo que de ella se nos presenta a la vista. Como Arthur C. Danto ha señalado, “la pregunta de por qué la ‘Brillo Box’ de Warhol es una obra de arte y no la misma caja que está en los supermercados, no puede ser respondida solamente por el objeto; se requiere la filosofía”⁵⁷⁰. Así, la teoría parece que se convirtió en una parte esencial de la obra de arte. Y de manera casi paralela, ya se prefiguraba la necesidad de que la teoría formase también una parte sustancial de la obra de arquitectura.

⁵⁶⁸ Rudofsky, Bernard. *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*. 1964. Nueva York. The Museum of Modern Art (MoMA). En español: Rudofsky, Bernard. *Arquitectura sin arquitectos. Breve introducción a la arquitectura sin genealogía*. 1973. Buenos Aires. EUDEBA.

⁵⁶⁹ Guarneri, Andrea Bocco. *Bernard Rudofsky*. 2003. Nueva York. Springer. Pág. 121.

⁵⁷⁰ Danto, Arthur C. *Encounters and Reflections: Art in the Historical Present*. 1990. Nueva York. Noonday Press, Farrar Straus Giroux. Pág. 334.

Referencias

Como se ha visto anteriormente, por su parte Robert Venturi centró sus intereses teóricos en el rechazo del esquematismo racionalista del Estilo Internacional, reclamando la complejidad -y la contradicción- de la arquitectura, de la tradición arquitectónica del pasado e, incluso, de la ciudad y su configuración. De este modo, en *Complejidad y contradicción*, su autor argumentaba la imposibilidad de reducir el fenómeno arquitectónico a un único sistema lógico y estético, incluso para el mismo arquitecto.

«El objetivo principal [de Complejidad y contradicción] era establecer un sistema de principios estéticos que pudiesen ser usados para evaluar y criticar la propia obra del arquitecto mientras ésta aún estaba sobre la mesa de dibujo»⁵⁷¹.

Se trataba, fundamentalmente, de revisar los logros de las vanguardias y abrir nuevos caminos que miraran a (o, al menos, no olvidaran o negaran) la historia, las ciencias sociales, la psicología o la ciudad. En general, el Estilo Internacional había convertido los hallazgos de las primeras vanguardias en un lenguaje instrumental incapaz de dar respuesta a las necesidades que la arquitectura debía resolver ahora, hasta llegar a convertirse, a ojos de ciertos críticos (sobre todo, Charles Jencks), en el signo representativo de los problemas propios del hacinamiento e impersonalidad de las grandes ciudades. Así, la tesis que expuso Venturi en 1966 se enfrentaría a la ortodoxia formal y el puritanismo del lenguaje arquitectónico instaurado por las vanguardias de comienzos del siglo xx, aunque lo hizo de una manera muy particular: su texto no pretendía ser una crítica en profundidad a dicho esquematismo formal para rechazarlo, sino que se presentaba más como una alternativa que lo complementaba o enriquecía, para adaptarlo a los nuevos tiempos y paradigmas.

⁵⁷¹ Von Moos, Stanislaus. *Venturi, Rauch & Scott-Brown: buildings and designs*. 1987. Op. cit. Pág. 11.

Rebus sic stantibus, Robert Venturi pudo haber encontrado la inspiración en sus clases de la escuela de arquitectura de la Universidad de Princeton, ubicada dentro del Departamento de Historia del Arte. Historiadores y arquitectos impartían sus clases a unos alumnos a los que transmitieron la visión del Movimiento Moderno como parte de un *continuum* de respuestas o reacciones a unas condiciones sociales o históricas particulares, incluyendo las de su presente de los años cuarenta y primeros cincuenta. Esta perspectiva pudo relativizar la arquitectura contemporánea como parte de una tradición en constante evolución, tanto como inculcar una actitud analítica hacia dicha tradición. Aquellos profesores y sus métodos se centraron en detectar los principios formales, sociales y estructurales de los edificios del presente y del pasado. Así, aunque con frecuencia se ha acusado a Venturi de historicista (en el sentido de *postmoderno clasicista*⁵⁷²), él ha denominado a su propio método como “*analogía histórica*”, un término prestado de sus profesores Jean Labatut y Donald Drew Egbert:

«[El] uso de la analogía histórica como parte del proceso analítico de diseño derivó, en cambio, de mis estudios en Princeton en los cuarenta, como alumno de Jean Labatut y Donald Drew Egbert, donde el Movimiento Moderno era considerado como un movimiento válido dentro de la historia de la arquitectura occidental, pero no como el final de la historia. Y es triste el apuntar que la analogía histórica como método de análisis, empleado en ‘Complejidad y contradicción de la arquitectura’, que lo estaba escribiendo a comienzos de los años sesenta, fue malinterpretado posteriormente [...] como una promoción [o publicitación] estilística de los llamados, más tarde, postmodernistas [...]»⁵⁷³.

⁵⁷² Véase al respecto el capítulo “1.4.- Nota al pie: ‘Ceci tuera cela’”.

⁵⁷³ Venturi, Robert. “Louis Kahn Remembered. Notes from a Lecture at the Opening of the Kahn Exhibition in Japan, January 1993”. Escrito en 1993. Publicado en: Venturi, Robert. *Iconography and Electronics Upon a Generic Architecture: A View from the Drafting Room*. 1996. Op. cit. Págs. 87-92. Pág. 91. [Continúa en la siguiente página].

En todo caso, parece que Venturi se pudo valer de diversas ‘coartadas’ culturales para dar coherencia a su proyecto teórico, fundamentalmente de dos tipos de procedencia: (1) por un lado, el contexto cultural de aquellos años anteriores a la publicación del libro, en los que Venturi creyó comprobar cómo en todas las disciplinas, salvo en la arquitectura, se habían identificado e incorporado las nociones de ‘complejidad’ y de ‘contradicción’ en sus diferentes lenguajes formales. Si bien se trataba de un aspecto capital, no lo desarrolló en profundidad; básicamente, su labor consistió en un entresacado de citas de diversos campos, desde el literario de Henry David, Thoreau, Thomas Stearns Eliot, William Empson, Cleanth Brooks o Kenneth Burke; la sociología de August Heckscher; la cibernética de Herbert Simon; la matemática de Kurt Gödel; la psicología de la percepción de Josef Albers o György Kepes; o escritos de arquitectura de la mano de autores como Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Henry-Russell Hitchcock, John Summerson, Arthur Trystan Edwards, Louis Henry Sullivan, Eliel Saarinen, Aldo van Eyck, etc. Recientemente, Gwendolyn Wright se ha pronunciado con respecto al uso de este tipo de referencias tan variopintas -sobre todo, científicas- por parte de muchos arquitectos de los años sesenta:

«El discurso científico y socio-científico ayudó a legitimar el deseo de liderazgo de los arquitectos, especialmente en las transformaciones urbanas. Norbert Wiener, del M.I.T., es el autor de la obra ‘Cybernetics or Control and Communication in the Animal and the Machine’ (1948), extrapolada de las condiciones del ‘feedback’ [o retroalimentación] de las máquinas del nuevo procesamiento de la información. Walter Gropius, en Harvard, estaba a favor de las ciencias sociales, la biología celular y la física nuclear. El principal resultado fue el de las analogías en la cohesión social, el crecimiento orgánico y el poder

Con anterioridad a esta publicación, Venturi se refirió a esta misma genealogía del término “analogía histórica” en la citada entrevista del arquitecto con Stuart Wrede en 1991, aunque sin hacer ninguna referencia a sus malas interpretaciones posteriores. Véase: Wrede, Stuart. “Complexity and Contradiction. Twenty-five Years Later: An Interview with Robert Venturi”. Op. cit. Págs. 144 y 145.

Figura 186: Gwendolyn Wright. *Modern Architectures in History. USA*. (2008).

dinámico de la arquitectura. El Social Science Research Council [SSRC, organización sin ánimo de lucro con sede en Nueva York desde 1923] patrocinó un congreso en 1951 [los días 24-26 de mayo de ese año, en Ann Arbor, Michigan] sobre estas tendencias, aunque rápidamente se retiró debido a la frustración por lo difuso de los métodos. Aunque esto no minó el entusiasmo de los arquitectos»⁵⁷⁴.

Por otro lado, (2) un segundo tipo de procedencia de otras de las fuentes del libro estaba en la misma profesión arquitectónica: son los ricos catálogos de ejemplos con obras de todas las épocas que de un modo u otro pudiesen refrendar lo que de complejas, contradictorias o ambiguas tenían ya. Así, dichas nociones no serían un producto nuevo a inocular en la arquitectura reciente, sino unas componentes propias de la misma naturaleza de la arquitectura de todos los tiempos, analizando así dichos ejemplos en la misma línea en la que lo estaban haciendo otros autores como Colin Rowe, Manfredo Tafuri o Bruno Zevi, por citar sólo algunos de sus coetáneos.

Por tanto, desde cierto punto de vista, *Complejidad y contradicción* es una especie de libro-manual sobre cómo hacer arquitectura, acompañado de cientos de ejemplos de todas las épocas y lugares organizados en categorías lógico-formales: “contradicción adaptada”, “contradicción yuxtapuesta”, “tanto lo uno como lo otro”, “elementos de doble función”... Unos ejemplos que constituyen las que bien podrían ser denominadas ‘lecciones prácticas’ sobre cómo diseñar una arquitectura de la complejidad y la contradicción adecuada a la cultura contemporánea (de la Norteamérica de los años sesenta). Lo que sí parece claro es que es un libro de análisis, por lo que resulta un manual en la medida en la que lo son los libros de análisis en general, dado que el análisis es la otra cara de la moneda de la composición.

⁵⁷⁴ Wright, Gwendolyn. *Modern Architectures in History. USA*. 2008. Londres. Graham Foundation / Reaktion Books Ltd. Págs. 6-7.

Estructura teórica

Por debajo de los aspectos chistosos, sugerentes y memorables de los títulos de los capítulos y de algunas bromas o juegos de palabras, subyacía –no obstante– toda una teoría sobre la naturaleza de la arquitectura y la relación con sus contextos históricos, sociales y físicos. Esta teoría se podría establecer sobre cuatro nociones básicas y generales: (1) el entendimiento de la arquitectura como ‘expresión’, sobre otras componentes; (2) el origen de la arquitectura, fruto de la negociación entre el programa y el contexto; (3) la composición de la arquitectura, relativa a las partes que la forman como un todo; (4) la arquitectura como una actitud realista, más que idealista, frente a la vida y el hombre.

(1) En primer lugar, el término ‘expresión’ derivaba del bagaje universitario de Venturi y de su entrenamiento en el método analítico comparativo: la ‘expresión’ sería así la forma que adquiere la arquitectura en relación a sus múltiples determinantes. Lo expresado serían los ‘significados’, a menudo estructurales y funcionales, pero también sociales, perceptivos o estéticos. El uso que hacía Venturi de los términos ‘expresión’ o ‘significado’ no era en cuanto a la noción precisa de la relación entre la forma y el contenido, sino más bien como el concepto semiótico de ‘significación’ que introdujo en la arquitectura desde los discursos de la teoría literaria de aquellos mismos años cincuenta y sesenta. Este discurso semiótico partía de otros teóricos de la cultura tales como Umberto Eco y Roland Barthes –entre otros muchos–, así como teóricos de la arquitectura como John Summerson, Christian Norberg-Schulz y Christopher Alexander (y, posteriormente, Charles Jencks, George Baird, Diana Agrest o Mario Gandelsonas), además de una gran cantidad de textos teóricos de reputados arquitectos en activo, como Eliel Saarinen o Paul Rudolph, vayan por caso. Muchos de estos autores analizaron la arquitectura en términos de categorías y concepciones derivadas del lenguaje natural. Así la arquitectura era considerada como un lenguaje o un texto, una concepción que

beneficiaba su riqueza (de significados, formas y contenidos) gracias a las nuevas categorías de Venturi, origen directo de la teoría de los signos arquitectónicos propuesta por el mismo Venturi, Denise Scott-Brown y Steven Izenour, en *Aprendiendo de Las Vegas* en 1972.

(2) En segundo lugar, en contra de la teoría de la arquitectura de las “pompas de jabón”⁵⁷⁵, Venturi entendía la arquitectura como un acuerdo o negociación entre el programa (la función) y el contexto (el lugar), entre el interior y el exterior (de todo edificio). Esta noción implicaba el que los alrededores de una obra de arquitectura determinan su forma con tanta fuerza como lo hacen la estructura y el programa. Relacionando los edificios con sus entornos, *Complejidad y contradicción* añadía más leña al fuego de la crítica creciente al diseño urbano moderno, por parte de autores como Kevin Lynch, Jane Jacobs y Lewis Mumford. Los estudios de fondo-figura de Colin Rowe publicados en *Collage City* (1978) y las investigaciones tipológicas de Aldo Rossi de su *Arquitectura de la ciudad* (1966) contribuyeron más aún a la preocupación sobre estos temas urbanos. No obstante, en contraste con estos autores, Venturi se centraba más en las fachadas de los edificios, en la capa epitelial que separa -y no concatena, como sugería el Movimiento Moderno- el interior del exterior. E, igualmente, sus intereses en esta noción le llevaron a desarrollarlos extraordinariamente en el estudio de la ‘piel’ y el ‘esqueleto’ de la estructura de la forma arquitectónica en *Aprendiendo de Las Vegas*.

(3) En tercer lugar, el concepto de ‘contexto’ arquitectónico que manejaba Venturi, no sólo abarcaba el entorno físico y cultural, sino también la disciplina. Los modos complejos de los programas funcionales de las nuevas sociedades tardo-capitalistas, el paisaje urbano contemporáneo, con sus autopistas y sus bandas de centros comerciales, así como la propia

⁵⁷⁵ El término hace referencia al aforismo de Le Corbusier “Un edificio es como una pompa de jabón. La pompa es perfecta y armoniosa si el aire se ha insuflado de manera uniforme desde dentro. El exterior es el resultado del interior”. Ver: Le Corbusier. *Vers une architecture*. 1923. Op cit. Pág. 146.

tradición de la arquitectura, supusieron una amplia gama de influencias y recursos. En contra de lo que Venturi denominaba “Movimiento Moderno ortodoxo”⁵⁷⁶ (que pretendía crear cada proyecto *ex novo*), *Complejidad y contradicción* tomó la totalidad del corpus de la producción arquitectónica, presente y pasada -“considerada racionalmente como precedente”⁵⁷⁷- como el marco dentro del cual se deben hacer los edificios.

(4) Por último, Venturi entendía la arquitectura como una empresa de corte realista, más que idealista. Con las críticas vertidas sobre la pureza abstracta de los edificios de vidrio y acero de Mies van der Rohe, afirmaba que la arquitectura es libre de elegir ‘cómo’ enfrentarse a los múltiples problemas planteados por la vida moderna, no de elegir ‘cuáles’ de esos problemas abordará.

«Como dijo Denise [Scott Brown], admiramos mucho el Estilo Internacional. Pero una diferencia entre él y nosotros es que nosotros no hacemos referencia a ideales como hizo el Renacimiento -y algunos arquitectos del Movimiento Moderno de manera implícita-. En 1590, los edificios de Francia, Inglaterra o Italia eran diferentes, aunque éstas eran lo que llamaríamos diferencias regionales. El mismo ideal universal era bueno siempre para todos los edificios; por tanto, las diferencias eran casuales, no intencionadas, hasta el extremo de que había diferencias que se consideraban imperfecciones de esos edificios. El Movimiento Moderno del Estilo Internacional explotó esa idea también, aunque su vocabulario universal se basaba, fundamentalmente, en lo vernáculo industrial, no, por supuesto, en los órdenes clásicos. Esta aproximación,

⁵⁷⁶ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 21.

⁵⁷⁷ *Ibíd.* Pág. 18.

además, tuvo la pretensión de producir una arquitectura universal, aunque su ideal nunca se logró, quedando en las intenciones románticas, individualistas o, quizás, egoístas de sus principales practicantes. [...] De hecho, se da una graciosa contradicción: pretendían un ideal universal, pero todos tenían que ser individualistas al mismo tiempo. Una de las maneras de definir a un gran arquitecto era mediante el hecho de que éste usaba un vocabulario personal y reconocible. Hoy, diría que la definición de un gran arquitecto es lo contrario: sería en términos de adaptabilidad y uso de múltiples vocabularios. Esto está en relación a las ideas de nuestra época sobre el gusto, las culturas, la heterogeneidad y el eclecticismo, así como con la preferencia por la riqueza sobre la unidad»⁵⁷⁸.

Ahora bien, si para él la arquitectura no era idealista -o autónoma, solipsista-, tampoco era crítica por su naturaleza. La postura de Venturi era un tanto meliorista: anunciaba que la *“calle principal está casi perfecta”*⁵⁷⁹ e invitaba a la esperanza de que si los arquitectos se concentrasen en su propio trabajo -y no en cuestiones ajenas como la sociología, la política...-, *“quizás las relaciones y el poder [del arquitecto en la sociedad] vendrán por sí solas”*⁵⁸⁰. Más que como una apreciación de las formas arquitectónicas del pasado y del presente como fuente de inspiración, este punto de vista hacía hincapié en el rechazo a una disciplina, todavía esencialmente moderna, obsesionada con sanar enfermedades sociales reformando el entorno físico urbano -o, al menos, en su creencia de que ciertas cuestiones sociales podían articularse mediante una teoría de la arquitectura basada en la crítica-. En este sentido,

⁵⁷⁸ Barriere, Phillipe y Lavin, Sylvia. “Interview with Denise Scott Brown and Robert Venturi”. 1997. Op. cit. Pág. 139.

⁵⁷⁹ *Ibíd.* Pág. 102.

⁵⁸⁰ *Ibíd.* Pág. 21.

Clement Greenberg resultó ser un precedente de este parecer, cuando en 1960 se dirigía la audiencia de *Voice of America*, afirmando que “la esencia de la modernidad recae en el uso de unos métodos característicos de una disciplina para criticar la propia disciplina”⁵⁸¹; es decir, se trataba de hacer arquitectura desde la propia arquitectura, y no desde otros campos ajenos y ajenos.

De algún modo, muchos arquitectos del Movimiento Moderno habían encontrado una especie de sustituto en la sociología, por ejemplo. Pero parece que tales esperanzas se habían hecho añicos⁵⁸². Como resultado, la teoría pudo haber tomado un giro más orientado hacia lo estético: “El camino que han seguido algunos de los arquitectos más conocidos ha transformado la teoría arquitectónica en una especie de ornamentación extraña, lo cual sugiere que quizás la arquitectura haya perdido su destino. Tal falta de orientación, como Aristóteles y Ludwig Wittgenstein sabían, inevitablemente despierta la producción de más teoría, una teoría que necesita considerar cuidadosamente el camino transcurrido, los cambios asumidos y los rechazados, así como sus propósitos, con el fin de poder ayudarnos a la hora de saber hacia dónde vamos. [...] Hoy nos hace falta la teoría para prevenir a la arquitectura (y también a la misma teoría) de convertirse, tal y como avisaron Venturi y Scott Brown, en la ‘víctima de la propia teoría’”⁵⁸³.

A fin de cuentas, se trata, pues, de un libro que, si bien fue presentado como un “manifiesto moderado”⁵⁸⁴, parece que ha resultado ser mucho más complejo -contradictorio y rico- de lo

⁵⁸¹ Greenberg, Clement. “Modernist Painting”. Conferencia recogida en *Forum Lectures*, 1960. Washington D.C. *Voice of America*; reproducida en: AA. VV. *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*. 1993. Chicago. University of Chicago Press. Vol. iv. Pág. 85.

⁵⁸² Véase: Clark, Timothy J. *Farwell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. 1999. New Haven, Connecticut. Yale University Press.

⁵⁸³ Harries, Karsten. “Theory as Ornament”. En: Vinegar, Aaron y Golec, Michael J. (editores). *Relearning from Las Vegas*. 2009. Minneapolis. University of Minnesota Press. Págs. 79-96. Pág. 94.

⁵⁸⁴ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 22.

que de un primer vistazo se pudiese pensar. Además de los temas estudiados en la posible estructura que se ha planteado anteriormente, el libro presentaba una serie de novedades (relativas a su momento) que enriquecieron sus lecturas, así como su complejidad teórica: (1) en primer lugar, Venturi recuperaba el bagaje del pasado, estableciendo una fuerte dependencia de los ejemplos históricos, muchos de los cuales pertenecen a las etapas manierista y barroca de Italia e Inglaterra; recopilarlos como pruebas de la complejidad y la ambigüedad arquitectónicas visuales, así como utilizarlos para la defensa de cuestiones relativas al diseño arquitectónico contemporáneo, eran unas labores muy inusuales en aquellos años.

(2) En segundo lugar, otro de los aspectos novedosos del libro era su tono polémico, quizás por la sinceridad y la franqueza de sus aserciones, aunque también por la ironía con la que se ofrecen algunos juegos de palabras, como el giro, mil veces citado, que dio al “*less is more*” (‘menos es más’) -presuntamente miesiano-, transformándolo en el “*less is a bore*” (‘menos es un aburrimiento’). De nuevo, ilustraciones con obras de Louis I. Kahn o Alvar Aalto avalaban el hecho de su rechazo del “*lenguaje moral puritano de la arquitectura moderna ortodoxa*”⁵⁸⁵, otro gesto considerablemente nuevo en la fecha de su publicación.

(3) Finalmente, a mitad de camino, el libro revelaba otro de los contenidos -o debilidades- de Venturi que resultaron novedosos o desconcertantes: al desarrollar el tema de la ambigüedad formal presentaba un tipo de la misma cuando, por ejemplo, un elemento convencional experimentaba algún cambio determinado, mediante el cual éste adquiriría significados adicionales nuevos. Así, la evolución de este objeto convencional lo convertiría en un “*elemento retórico*” por su potencial “*falta de claridad de significado*”: con su mensaje

⁵⁸⁵ *Ibíd. Loc. cit.*

Figura 187: Arts & Architecture.
Abril de 1965.

ambiguo, “ofende al culto del mínimo de la arquitectura moderna ortodoxa”⁵⁸⁶. Este contenido se complementaba con ejemplos de algunos elementos de “la arquitectura de Miguel Ángel y lo que debiera denominarse Arquitectura Pop”, así como con algunos proyectos de Claude Nicolas Ledoux, Paul Rudolph y John Vanbrugh⁵⁸⁷.

El término ‘Arquitectura Pop’ ya había hecho presencia con anterioridad a 1966 en los escritos de Reyner Banham, concretamente en un artículo de 1962 titulado “On Trial: 5. The Spec Builders: Towards a Pop Architecture”⁵⁸⁸. Allí, Banham trataba de definir el concepto de arquitectura pop buscando sus raíces en la arquitectura de Albert Kahn para el Pabellón de la Ford de la Exposición Mundial de Nueva York de 1939. Argumentando que la tecnología “es moralmente, socialmente y políticamente neutra”, Banham no se centraba en las imágenes de la era espacial y altamente tecnológicas de Buckminster Fuller, sino más bien en la de los promotores conscientes en complacer los caprichos de los gustos populares -“la arquitectura como envoltorio y confort”- de la sociedad de Madison Avenue⁵⁸⁹.

Por su parte, Venturi también había desarrollado previamente la noción de ‘arquitectura pop’ en 1965, en un artículo titulado “A Justification for a Pop Architecture”. Aquí, se refería a dicha arquitectura pop como algo que “toma lo común, o más bien sólo lo común y obsoleto, como elementos actuales de la edificación”⁵⁹⁰.

⁵⁸⁶ *Ibíd.* Pág. 44.

⁵⁸⁷ *Ibíd.* Págs. 44-45.

⁵⁸⁸ Banham, Reyner. “On Trial: 5. The Spec Builders: Towards a Pop Architecture”. En: AA. VV. *Architectural Review*. Vol. 132. Julio de 1962. Londres. Págs. 43-46.

⁵⁸⁹ *Ibíd.* Pág. 44.

⁵⁹⁰ Venturi, Robert. “A Justification for a Pop Architecture”. En: AA. VV. *Arts and Architecture*. Abril de 1965. Los Ángeles. Pág. 22.

Sin embargo, la cuestión se radicalizaba en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, donde Venturi trataba el tema bajo la denominación de “Pop Art”. Al hablar del uso de elementos “retóricos”, introducía también la posibilidad de utilizar “cacharros de mala reputación”, sacados de la cultura popular (o, incluso, vulgar), buscando una arquitectura que pudiese sobrevivir a la máquina de cigarrillos⁵⁹¹. Justificaba dicha incorporación en esta arquitectura con base en su espíritu realista (y nada idealista), ligado también al *pop-art*, muy en boga en estos años. Incluso ofreció otras razones para su uso: “La principal justificación para los cacharros vulgares de mala reputación en el orden arquitectónico es su misma existencia. Son lo que tenemos. Los arquitectos pueden lamentarse, intentar ignorarlos o tratar de abolirlos, pero no desaparecerán”⁵⁹².

Y aquí es donde, quizás, su argumento se hacía más novedoso, pues insistía en que una razón por la que los arquitectos deben resignarse a aceptar estos objetos -y este punto bien podría indicar un inmenso abismo generacional- es la de que ellos ya no pueden pretender vivir en un mundo ‘futurista’, donde de alguna manera la tecnología vaya a barrer los residuos de la cultura populachera. De este modo, a mediados de la década de 1960, el optimismo del Movimiento Moderno temprano, o incluso el optimismo de Banham, parecía -a ojos de Venturi- algo del pasado: “Las innovaciones tecnológicas requieren inversiones de tiempo, conocimientos y dinero que están fuera del alcance del arquitecto, al menos en nuestro tipo de sociedad”⁵⁹³. Incluso, otra razón aún más sorprendente aparece unas páginas más adelante, cuando Venturi afirma: “El arquitecto que acepte su papel de combinar antiguos clichés significativos -banalidades válidas- en nuevos contextos, en su condición [profesional] en el

⁵⁹¹ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 48.

⁵⁹² *Ibíd.* Loc. cit.

⁵⁹³ *Ibíd.* Pág. 49.

Figura 188: Peter Blake. *God's Own Junkyard* (1964). Pág. 33.

*seno de una sociedad que dirige sus mejores esfuerzos, su dinero y sus elegantes tecnologías a cualquier otra parte, puede expresar irónicamente de esta manera indirecta, una verdadera preocupación por la escala de valores invertida de dicha sociedad*⁵⁹⁴.

Lo que Venturi entendía por “escala de valores invertida” parece que quedaba más claro en su anterior artículo de 1965, donde escribía con más franqueza: “*El Gobierno Federal, y la gran industria en que se apoya, ha orientado en gran medida la costosa investigación de computadores hacia las empresas bélicas o, como se dice, hacia la seguridad nacional, por encima de las fuerzas que mejoran la vida*”⁵⁹⁵. En suma, este último razonamiento de *Complejidad y contradicción* venía a poner de manifiesto la capacidad de protesta social que tenía asociada el uso de los “elementos de mala reputación o vulgares” (en los que muchas veces el arquitecto se gasta el dinero del cliente). Venturi lo veía como una de las pocas maneras que tenían los arquitectos privilegiados formados en la ‘Liga de la Yedra’ de mostrar su desencanto -si no su desprecio- por la falsa sociedad en la que vivían.

En esta línea, el autor revelaba otro de sus intereses: su incipiente populismo. Por ejemplo, cuando se enfrentaba a la comparación propuesta por Peter Blake en su libro *God's Own Junkyard*⁵⁹⁶, contraponiendo una imagen del orden del campus de la Universidad de Virginia (de Thomas Jefferson) con otra del caos de la calle principal de una ciudad cualquiera de los Estados Unidos; Venturi no sólo ponía en duda el sentido de tal comparación, sino que además defendía la segunda sobre la primera, planteando: “*¿Acaso la calle principal no está casi perfecta?*”⁵⁹⁷. Al responderse a esta cuestión, afirmaba: “*Las yuxtaposiciones de elementos de*

⁵⁹⁴ *Ibíd.* Pág. 52.

⁵⁹⁵ Venturi, Robert. “A Justification for a Pop Architecture”. 1965. *Op. cit.* Pág. 22.

⁵⁹⁶ Blake, Peter. *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape*. 1964. *Op. cit.*

⁵⁹⁷ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. *Op. cit.* Pág. 102.

mala reputación que parecen caóticos expresan un tipo intrigante de vitalidad y validez, y también logran una aproximación inesperada a la unidad". Así, Venturi esperaba que los arquitectos hubiesen aprendido algo del Pop Art y que hubiesen despertado *"de los sueños peripuestos de orden puro"*⁵⁹⁸.

Todo este discurso no sólo fue un reto nada sutil para la gran mayoría de las mentalidades arquitectónicas modernas de postguerra, sino que con él, además, Venturi fue más radical aún al afirmar: *"Y quizá podamos perfilar del paisaje cotidiano, vulgar y menospreciado, el orden complejo y contradictorio que sea válido y vital para nuestra arquitectura considerada como un conjunto urbanístico"*⁵⁹⁹.

Por otro lado, no debe pasarse por alto, desde luego, el hecho de que ya por los años 1965 y 1966, la influencia de Denise Scott Brown (en Robert Venturi) sobre estas cuestiones era patente y determinante⁶⁰⁰: asimismo, en 1965 Scott Brown había publicado un artículo titulado "The Meaningful City" en el que anunciaba sus intereses en la comunicación de masas y en las dinámicas de la cultura popular⁶⁰¹.

⁵⁹⁸ *Ibíd.* Págs. 102-103.

⁵⁹⁹ *Ibíd.* Pág. 103.

⁶⁰⁰ Véase el capítulo "2.2.3.- Denise Scott Brown".

⁶⁰¹ Scott Brown, Denise. "The Meaningful City". En: AA. VV. *The American Institute of Architects Journal*. Vol. 43. No. 1. 1965. Nueva York. Págs. 27-32.

3.3.- Marco formal

En contra de lo que se pudiera pensar, Robert Venturi no pretendía partir de su posición de profesor universitario para escribir un corpus teórico al estilo de los de sus colegas historiadores o críticos, como pudiese ser el caso de Colin Rowe, por ejemplo. Más bien, Venturi se posicionaba en el lado de la práctica profesional, es decir, como un arquitecto que escribía y desarrollaba algunas cuestiones teóricas que le preocupaban, enfocadas al oficio de la profesión. Se entiende así, quizás, la desazón de autores como el propio Rowe, que vieron un enfoque un tanto desenfadado -o poco riguroso- en *Complejidad y contradicción*, al creer que Venturi estaba aplicando las reglas y normas de un género (la redacción ortodoxa de textos teórico-críticos), a otro (el de la pura praxis).

Y, en cierto sentido, era así: Venturi se describió a sí mismo “como un arquitecto, más que como un docente”, y “como un arquitecto que emplea la crítica, más que como un crítico que escoge la arquitectura”, escribiendo una especie de “apología -una explicación, indirecta- de mi obra”⁶⁰². Así, asoció deliberadamente su ‘manifiesto’ no a las diferentes historias de la arquitectura, sino a cuestiones teóricas polémicas, con independencia del tiempo, el lugar, etc. Aunque su trabajo se fundaba sobre unos conocimientos sólidos de la historia de la arquitectura⁶⁰³, Venturi escribió su texto de 1966 como un arquitecto que compartía su metodología y sus reflexiones de una manera accesible y válida tanto para el análisis de obras arquitectónicas (históricas o actuales), como para el diseño de nuevos proyectos contemporáneos comprometidos.

⁶⁰² Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Págs. 13, 16.

⁶⁰³ En este sentido, Christian Norberg-Schulz apuntó en su reseña del libro de 1967 que los desarrollos y descripciones de Venturi eran deudoras de las de Wölfflin, Frankl, Brinckmann, Wittkower y Sedlmayr. Véase: Norberg-Schulz, Christian. “Less or More?”. 1967. Op. cit. Págs. 257-258.

Sin embargo, la defensa del aspecto modesto o ‘moderado’ de las afirmaciones vertidas en *Complejidad y contradicción* resultó ser, también, un tanto engañosa: si bien el autor había ya enseñado lo esencial de su pensamiento a los alumnos de sus cursos de Teoría de la Arquitectura en la Universidad de Pennsylvania desde 1961, pudiera pensarse que en el libro, además de mostrar su supuesto proyecto personal y descriptivo, también había una carga preceptiva -normativa- y didáctica. Que él mismo calificase su escritura como “indirectamente polémica”⁶⁰⁴, quizás subraye la intencionalidad de su enfoque sesgado, doble o con ciertos rodeos. En este sentido, Vincent Scully describía cómo “sus argumentaciones se desplegaban como una cortina que se abre ante los ojos”⁶⁰⁵, como una visión reveladora.

Ironía

Otro de los aspectos más revolucionarios de *Complejidad y contradicción* es su tono. A diferencia de otros autores coetáneos, como Jacobs, Venturi hizo de la ironía una de sus principales actitudes a la hora de discutir nociones polémicas en su discurso. Resulta lógico, así, entender por qué la publicación pudo resultar molesta para algunos miembros notables del *status quo* dominante entonces, como Colin Rowe, Alan Colquhoun, etc., además de muchos arquitectos del Movimiento Moderno ortodoxo. El libro no sólo suponía una afrenta por algunos de sus comentarios insidiosos contra el moderno acartonado, sino también por su tono irónico y algo burlón: Venturi afirmaba que prefería “los elementos impersonales, a los elementos ‘interesantes’” -en clara referencia a los supuestos intereses del Movimiento Moderno-, al tiempo que defendía tanto “la vitalidad como la validez” de los cambios surgidos en Norteamérica al albor de los turbulentos años sesenta.

⁶⁰⁴ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 21.

⁶⁰⁵ *Ibíd.* Pág. 11.

Figura 189: Lincoln Center de Nueva York (1955-1969). a) Metropolitan Opera House (Wallace K. Harrison, inaugurado en 1966); b) Avery Fisher Hall (Max Abramovitz, inaugurado en 1962).

Precisamente, el primer párrafo del texto es toda una declaración de intenciones: “Un manifiesto moderado a favor de una arquitectura equívoca”⁶⁰⁶. Más aún, el libro consigue ser un ejemplo de esa ambigüedad de significados que el autor defendía: en las diversas traducciones al español, el texto varía entre las acepciones de una “*arquitectura equívoca*” y una “*arquitectura equivocada*” en el índice de capítulos⁶⁰⁷.

Por otro lado, la noción de ‘complejidad’ que le interesaba a Venturi parece que la sustentaba, en parte, sobre los métodos de la ironía y la paradoja, unos mecanismos intelectuales con los que el propósito categórico, absoluto, de verdad ya no tiene ningún sentido. Unos mecanismos, al tiempo, muy acordes al espíritu reformista y rebelde de la década de 1960, más próximo a las posiciones relativistas que a los rígidos planteamientos ideológicos de la modernidad de comienzos del siglo xx.

Quizás uno de los encuadres donde mejor se aprecie el tono irónico y desenfadado de Venturi sea en su tratamiento de la historia. Mientras que en los años inmediatamente precedentes a la publicación del libro, algunas ciudades estaban profundamente preocupadas con las drásticas consecuencias de la seducción de la historia, perdiendo gran parte de los tenues resquicios del Movimiento Moderno y cayendo en la trampa beauxartiana del eclecticismo mimético e insignificante (por ejemplo, en proyectos emblemáticos como el del Lincoln Center de Nueva York, con arquitectos de la talla de Wallace Harrison, Max Abramovitz, Gordon Bunschaft, Pietro Belluschi, Eero Saarinen...), Venturi abordaba las cuestiones relativas a la historia de manera amistosa, sin protocolos demasiado serios, como una posibilidad con la que enriquecer y renovar algunos problemas de la arquitectura moderna.

⁶⁰⁶ *Ibíd.* Pág. 22.

⁶⁰⁷ Aquí se entiende que este fue un problema derivado de la traducción al castellano. Véase: Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. 1972. Barcelona. Editorial Gustavo Gili. Colección Arquitectura y Crítica. Págs. 6 y 25.

Esta familiaridad con las grandes figuras del pasado quizás pueda deberse al tiempo que pasó en contacto con gran parte de los edificios históricos que utilizó en el libro para ilustrar sus ideas. Sus primeros viajes por Europa y sus posteriores estancias en la Academia Americana de Roma, no sólo pudieron hacer de la historia una realidad fenomenológica directa para él, más que un posible peligro teórico y abstracto, sino que, además, le brindaron la posibilidad de experimentar el pasado de una manera familiar y nada fría o amenazadora.

Así, el estilo aparentemente improvisado de la escritura de Venturi discurría en paralelo al uso irónico de citas arquitectónicas del pasado. Si Rowe estudió el Manierismo para incluirlo en la genealogía del Movimiento Moderno, al igual que Giedion había hecho con el Borroco, Venturi también sentiría una especial atracción por los principios manieristas, pero con el objetivo de resolver el problema de abordar la historia a la hora de diseñar un edificio nuevo. Esto es: si el venerado clasicismo del Lincoln Center se nos presenta pretencioso y débil, el “arco” que Venturi colocó sobre la entrada principal de la casa de su madre, además de cumplir con las posibles funciones simbólicas que acentúan el acceso, cargaba de riqueza, diversión o curiosidad ese alzado.

Este uso alegre y desenfadado de una forma tradicional convertida en una atrevida decoración aplicada a la fachada, era tan actual como los mecanismos del Pop Art, al tiempo que quedaba intelectualmente legitimado por la lectura de la estética manierista como si se tratase de un elemento cortesano, noble o monumentalista, pero al mismo tiempo, travieso o díscolo, en vez de un objeto sometido a las reglas pretéritas de los tratados y plagado de angustia por estar proscrito en la arquitectura contemporánea; descaradamente superficial y deliberadamente juguetón, este uso de la ironía no sucumbía a la historia, sino que le hacía un guiño amistoso.

Figura 190: Robert Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Págs.42-43.

Ilustraciones históricas

El libro de Venturi se publicó con el formato de un volumen fino pero ricamente ilustrado, mostrando 253 imágenes en las 103 páginas de su primera edición de 1966⁶⁰⁸. De una manera muy genérica, los textos consistían en una serie de breves explicaciones u observaciones de las obras que se ilustraban al margen, cuya función parece ser más la de un conjunto de casos demostrativos (a modo de indicios), que la de unos ejemplos acreditativos, específicos, de las diversas cualidades o características a discutir. En este sentido, la lectura que se podría hacer de *Complejidad y contradicción* podría resultar igual de sólida si el marco conceptual que defiende se apoyase en un catálogo de ejemplos y obras diferentes.

A diferencia de los escritos sobre temas cercanos a los del libro por parte de otros autores, tales como Colin Rowe, vaya por caso, los análisis de Venturi quizás rozaban lo liviano o fugaz: en general, no dedicaba más de una o dos frases para discutir una característica reveladora de algún principio teórico; igualmente, rara vez se refería a una misma imagen -u obra- en más de una ocasión⁶⁰⁹. Más aún, los mosaicos de ilustraciones publicados parecen, en primera instancia, agrupados de forma casual, incluso elegidos casi azarosamente, por su validez a la hora de dar soporte a varios de los principios discutidos. Sin embargo, las yuxtaposiciones de obras de muy diversos tipos producen unas lecturas cruzadas, ricas en interpretaciones y creativas, pues, en verdad, las escogió y agrupó con mucho cuidado e inteligencia: por ejemplo, a la hora de mezclar la alta cultura con lo vernáculo, lo moderno con lo histórico, los palacios con las patas de las sillas, una fachada y una bandera...

⁶⁰⁸ Esta parte del análisis se centrará sólo en la edición original del libro y, además, en la primera parte del mismo, aquella que dedicaba a explicar sus principios teóricos generales, y no tanto a las últimas treinta páginas en las que Venturi presentaba sus primeras obras y proyectos.

⁶⁰⁹ De manera excepcional, Venturi se refirió en varias ocasiones a la Villa Savoye de Le Corbusier, aunque es cierto que con distintas imágenes: en un caso, la planta refleja la malla imperfecta o no coincidente con los soportes; en otro, una foto de la rampa muestra la violencia o agresividad de la diagonal, etc.

Figura 191: Robert Venturi. *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Págs.56-57.

Mientras que la heterogeneidad de imágenes podría entenderse como una falta de orden y claridad en la exposición de los contenidos, también aporta un buen número de mensajes complementarios, incluso subliminales, al lector. Uno de ellos, quizás, sea el papel que Venturi da a la historia en sus pensamientos y preocupaciones. El que casi 200 de las 253 ilustraciones del libro correspondan a momentos anteriores al siglo xx, podría interpretarse como el hecho de que las ideas defendidas en *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, orientadas al enriquecimiento de la arquitectura moderna, probablemente se dedujesen mayoritariamente a partir de ejemplos del pasado, y no tanto de las décadas recientes previas a su publicación.

Además, al igual que Giedion hiciese en los primeros capítulos de su obra *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición* (1941), tratando de determinar la “pre-historia” del Movimiento Moderno, Venturi daba un lugar especial al arte y a la arquitectura italianos, de donde provienen 88 de las 253 ilustraciones (prácticamente la mitad son de Roma y la otra mitad del resto de la península itálica), un número mucho mayor al de las ilustraciones de cualquier otra región o país: 39 son de obras de Estados Unidos, 30 de Gran Bretaña y 21 de Francia⁶¹⁰.

Más aún, la gran mayoría de las imágenes de estos modelos arquitectónicos y objetos varios salieron de los viajes personales o de los libros favoritos de su autor. Así, quizás podría pensarse que las reflexiones defendidas por Venturi no son anteriores a sus experiencias arquitectónicas: su doctrina estética personal pudo forjarse partir de la contemplación de un conjunto de obras determinado, y de la reflexión sobre unas cuantas ideas o nociones asociadas a éstos a lo largo de varios años.

⁶¹⁰ Del total, tan sólo 2 imágenes no pertenecen ni a Estados Unidos ni a Europa.

El propio Venturi admitía sin cortapisas que la elección de las ilustraciones del libro reflejaba su preferencia personal por la arquitectura del Manierismo, del Barroco y del Rococó: unas 80 imágenes pertenecen a este tipo de arquitecturas. Sin embargo, a pesar de los profundos conocimientos que tenía sobre la historia del arte y de la arquitectura, especialmente de estos períodos, jamás ofreció las fechas de las obras ilustradas -a excepción de las de sus propios proyectos-⁶¹¹. En este sentido, aun cuando *Complejidad y contradicción* hacía una clara defensa de la historia y sus repertorios formales, no se puede entender como un libro más de historia de la arquitectura, en un sentido estricto, docente y sincrónico: Richardson, da Cortona, Le Corbusier, Piranesi, Hawksmoor y Aalto aparecen agrupados en la misma página no con el fin de sintetizar análisis estilísticos al gusto de Wölfflin, ni tampoco porque sus obras estén ligadas por condiciones culturales similares o de genealogía ideológica, sino como objetos “contemporáneos” observados bajo una nueva manera de mirar. El uso que Venturi hacía de un término como el del ‘Manierismo’ parece, pues, muy poco ortodoxo, históricamente hablando: lo aplicaba tanto en su sentido tradicional, designando una categoría determinada de arte y arquitectura italianos del siglo xvi, así como para describir un conjunto de principios formales que identificaba en lugares y autores variopintos:

«El deseo de una arquitectura compleja, con sus consiguientes contradicciones [... es] una actitud común en los períodos manieristas: el siglo xvi en Italia o el período helenístico en el arte clásico, y es también una tendencia continua que se contempla en arquitectos tan diferentes como Miguel Ángel, Palladio, Borromini, Vanbrugh, Hawksmoor, Soane, Ledoux, Butterfield, algunos arquitectos del Shingle Style, Furness, Sullivan, Lutyens y recientemente Le Corbusier, Aalto, Kahn y otros»⁶¹².

⁶¹¹ En la segunda edición del libro de 1977, sólo añadió fechas a las imágenes de obras de arte, especialmente las pinturas de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Ellsworth Kelly y Morris Louis.

⁶¹² Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 26.

Figura 192: Jürgen Wolfgang Joedicke. *Architecture Since 1945: Sources and Directions* (1969).

En cualquier caso, mucho más que por la ilustración de monumentos históricos, *Complejidad y contradicción* levantó serias ampollas por la relación que plantea entre la historia y la arquitectura moderna, una ansiedad que se venía percibiendo en los ambientes académicos en los años anteriores a 1966⁶¹³. Por ejemplo, en 1961 Nikolaus Pevsner publicó un artículo titulado “El regreso del historicismo”, en el que señalaba lo que él consideraba ser “un fenómeno reciente alarmante”, que estaba alterando la relación entre la forma, la investigación histórica y la práctica arquitectónica⁶¹⁴. En este ensayo, Pevsner argumentaba que los arquitectos estaban adoptando formas en obras recientes que revivían etapas anteriores al Movimiento Moderno. Mostraba su temor de que los libros de historia se convirtiesen en nuevos catálogos formales, en vez de ser textos que inspirasen novedosas -o innovadoras- obras ‘verdaderamente’ modernas que reflejasen el pensamiento racional y la realidad contemporánea.

Esta nueva tendencia, conocida luego como *Nuevo Formalismo* o *Nuevo Historicismo*, fue discutida por varios de los críticos de los años sesenta. Así, Jürgen Joedicke, durante sus años de profesor de Teoría e Historia de la arquitectura moderna en Stuttgart (desde 1950), definía el ‘formalismo’, dentro de los términos del Movimiento Moderno ortodoxo tardío, como una derivación de la apariencia de un edificio a partir de condiciones ajenas a las “objetivas” del mismo, tales como las tectónicas y funcionales, produciéndose, de esta manera, una “discordancia arquitectónica”⁶¹⁵. Analizando parte de este amplio fenómeno, concretamente

⁶¹³ Este tema ha sido recientemente desarrollado con profundidad y riqueza de datos en: Vidler, Anthony. *Histories of the Immediate Present. Inventing Architectural Modernism*. 2008. Cambridge, Massachusetts; Londres, Inglaterra. The M.I.T. Press.

⁶¹⁴ Pevsner, Nikolaus. “The Return of Historicism”. En: AA. VV. *Journal of the Royal Institute of British Architects*. No. 68. 1961. Londres. Págs. 231-237. Reeditado en: Pevsner, Nikolaus. *Studies in Art, Architecture and Design: Victorian and After*. 1968. New Jersey. Princeton University Press. Págs. 242-259.

⁶¹⁵ Joedicke, Jürgen Wolfgang. *Architecture Since 1945: Sources and Directions*. Traducción al inglés del alemán de James Champney Palmes. 1969. Nueva York. Praeger Publishers. Págs. 139-147. (Edición original: Joedicke, Jürgen Wolfgang. *Architektur seit 1945*. 1969. Stuttgart. Karl Krämer Verlag).

la adopción de formas y motivos históricos, como las distintas variaciones del templo clásico o del palacio renacentista que proliferaron en la década de 1950 y en los primeros sesenta, Joedicke pretendía mantenerse imparcial, aunque no podía evitar que su escritura advirtiese su desagrado.

Más amable fue la actitud de William Jordy hacia las alusiones a edificios históricos, anticipándose en esto, incluso, al mismo Venturi. En un ensayo publicado en marzo de 1960 sobre las *“nuevas tendencias clasicistas de la arquitectura de Estados Unidos”*, Jordy apreciaba el atractivo perdurable de un lenguaje arquitectónico que proporcionaba *“garantías palpables de la dignidad de la arquitectura”*, así como un propósito contemporáneo para su utilización: *“el aura de humanismo que pende de las formas clasicistas automáticamente diluye el sentido de impersonalidad”*⁶¹⁶ de los bloques modernos; en otras palabras, algo muy cercano al posterior *“less is a bore”* (*“menos es un aburrimiento”*) de Venturi. Jordy situaba el origen de estas tendencias en el Edificio Seagram (1954-1958) de Mies van der Rohe, y calificaba la apariencia del proyecto del Lincoln Center, entonces en proceso, como *“su prueba más evidente”*. También, Jordy creyó detectar avances tecnológicos y constructivos en las formas de los nuevos bloques de estilo moderno, reminiscentes ahora de los *“palazzi sin cortile”*, más prácticos y populares. En este sentido, las múltiples comparaciones o relaciones entre el Neo-historicismo y el Manierismo italiano pudieron presagiar los intereses de Venturi, aunque Jordy no presentaba el Manierismo como un modelo estético válido. Sin embargo, es cierto que Jordy supo ver en las obras modernas neoclasicistas de Philip Johnson, Paul Rudolph, Edward D. Stone y Minoru Yamasaki una gran *“ambigüedad manierista”*, siendo su propia actitud hacia esta asociación igual de ambigua. Utilizó en repetidas ocasiones expresiones tales como la *“indecisión manierista”*, el *“formalismo manierista”*, la

⁶¹⁶ Jordy, William. “The Formal Image: USA”. En: AA. VV. *Architectural Review*. No. 127. Marzo de 1960. Págs. 157-165.

Figura 193: Philip Johnson. Sinagoga Kneses Tifereth Israel, Port Chester, Nueva York. (1954-1956).

“inestabilidad manierista” y el *“uso deliberado de elementos manieristas por sus efectos estéticos positivos e, incluso, indicios proto-barrocos de una final reconciliación de las tensiones manieristas”*⁶¹⁷. Asimismo, hizo alusión al *“formalismo academicista”* igualmente problema-tico. Por un lado, Jordy no veía necesariamente ningún problema intrínseco en los intentos de relacionar o equiparar el templo clásico con la caja de vidrio, buscando un equilibrio entre creatividad y precisión, o entre un muro estereotómico y un muro cortina. De hecho, dijo encontrar el Templo Kneses Tifereth Israel de Philip Johnson (Port Chester, Nueva York, 1954-1956) una solución particularmente exitosa, con sus esquemas axiales sencillos y unas proporciones clásicas que conformaban un edificio que *“es mucho más trascendente que el lúgubre expresionismo de las convencionales sinagogas modernas”*⁶¹⁸. Pero, por otro lado, en cambio, mostraba su preocupación por la persecución de las *“reconciliaciones manieristas”* entre la historia y el Movimiento Moderno, que, en último término, acabarían dando lugar a una arquitectura que *“literalmente, podría dejar de ser moderna, pues su imaginario nace de las necesidades de la vida moderna”,* y que *“el Movimiento Moderno terminará por buscar académicamente el culto de edificios bellos”,* hasta el punto de que *“predominará el hacer una bella arquitectura moderna por encima de una arquitectura moderna bella”*⁶¹⁹. De algún modo, Jordy estaba refiriéndose al posible peligro que representaba el Manierismo en tanto que una posible puerta abierta hacia un formalismo *“académico”* historicista, totalmente censurable (en su opinión).

En esta misma línea, Jürgen Joedicke también avisaba de que aquel nuevo formalismo traería consigo una nueva e inaceptable forma de Manierismo que consistiría en la *“manipulación de motivos reconocibles en una deliberada oposición a sus contextos originales”*⁶²⁰.

⁶¹⁷ *Ibíd.* Pág. 161-162.

⁶¹⁸ *Ibíd.* Pág. 163.

⁶¹⁹ *Ibíd.* Loc. cit.

⁶²⁰ Joedicke, Jürgen Wolfgang. *Architecture Since 1945: Sources and Directions*. 1969. Op. cit. Pág. 139.

Figura 194: John Vanbrugh. Blenheim Palace, Oxfordshire (1705-1722); William Kent. Holkham Hall, Norfolk (1734-1764).

Arquitecturas comparadas

Además de una abundancia de ilustraciones, Venturi adoptaba un método comparativo a la hora de exponer la gran mayoría de sus ideas. La comparación, como mecanismo, ha resultado ser fundamental en sus textos: en vez de descomponer los edificios para analizarlos de manera endémica, siempre trataba de ponerlos en relación a otros aspectos de la propia obra o, incluso, a otras disciplinas, buscando un conocimiento *relativo* de aquélla, quizás más sano que el perseguido conocimiento *objetivo*, absoluto y “verdadero”.

Así, Venturi ejercitaba la reflexión comparativa prácticamente desde el comienzo del texto, cuando enfrentaba la Iglesia de Imatra (de Alvar Aalto) con la de la Autostrada del Sole (de Giovanni Michelucci): la primera daba fe del expresionismo bien entendido -reflejo de las complejidades y contradicciones de sus volúmenes y funciones interiores-, mientras que la segunda era un ejemplo del expresionismo devaluado en pintoresquismo fatuo⁶²¹. Curiosa, también la comparación entre Blenheim Palace y Holkham Hall. Mientras que del segundo se destacaba su composición formada por una serie de piezas, a modo de pabellones, muy similares entre sí con el fin de dotar al conjunto de unidad formal, del primero se resaltaban las distintas operaciones llevadas a cabo por su arquitecto -esto es, *inflexiones*- para unificar un conjunto de partes heterogéneas. También destacaba la comparación entre la planta de Santa María la Maggiore y la planta del Banco de Inglaterra, ejemplos de arquitecturas complejas en las que la función quizá haya podido determinar, en parte, la forma, aunque ésta siempre fue corregida o adaptada por la ciudad o el conjunto, quedando imperfecta, impura, contradictoria..., fruto de los avatares del tiempo, su construcción, estructura, entorno, etc.

⁶²¹ Esta apreciación está referida a la primera edición del libro de 1966, pues en las sucesivas ediciones del mismo, Venturi añadió una nota aclaratoria al margen poniendo en valor la obra de Michelucci -que no había visitado- y desdiciéndose de los juicios vertidos en la edición original del texto. Ver: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1977. Segunda edición. Op. cit. Pág. 19.

Figura 195: Comparación de las páginas de *Vers une architecture* (1923) y de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) que ilustran la Basílica de Santa María in Cosmedin.

Siguiendo la línea de Vincent Scully, también se podría aplicar el método comparativo para entender mejor las relaciones entre *Complejidad y contradicción* y otros textos hermanados. Así, al comparar las imágenes del libro de Venturi con las del de Le Corbusier de 1923, se aprecian algunas analogías y diferencias: por ejemplo, el maestro franco-suizo tampoco constataba las fechas de las obras ilustradas en *Vers un architecture*, a excepción de las de los templos dóricos, algunos automóviles y sus propias obras. No obstante, este último daba una capital importancia a la imagen sobre el texto, hasta el punto de sacrificar su orientación y publicarlas giradas, con tal de que la imagen tuviera el mayor tamaño posible. De hecho, una gran parte de las fotografías de aquel libro están mal orientadas con dicho fin. Venturi, en cambio, hacía lo contrario: manipuló las ilustraciones con el fin de no dar más que una breve información visual de la obra referida, a modo de nota o anticipo -o cita-, con tamaños muy reducidos (lo que provocó las quejas de ciertos críticos, como Peter Blake⁶²²). Venturi las presentaba agrupadas en mosaicos con numerosas fotos de muy diversos tipos de obras, aunque de manera quizás poco crítica y muy democrática (tamaños similares, posiciones no jerárquicas...), mientras que Le Corbusier lo hacía presentándolas de manera individual o en parejas. Además, el europeo se centraba más en lo que podíamos calificar como ‘heroico’ (los templos griegos más importantes de la antigüedad, la pureza o grandiosidad de algunas edificaciones modernas, siempre aisladas y generalmente sobre promontorios...), mientras que el norteamericano prestaba más atención a lo impuro, lo imperfecto o lo vernáculo.

En todo caso, parece pertinente esta comparación pues ambos autores pisaron casi los mismos lugares, las mismas obras, los mismos ejemplos..., aunque ambos acabaron concluyendo cosas diferentes: si Le Corbusier ponía una imagen grande girada (mal orientada) de la Basílica de Santa María in Cosmedin (Roma, siglo vi D.C.), era para resaltar el valor de su claridad de

⁶²² Blake, Peter. “Review of *Complexity and Contradiction in Architecture*”. Junio de 1967. *Op. cit.* Pág. 56.

Figura 196: Ilustraciones de buques. Páginas 92-93 de *Vers une architecture* (1923). Detalle de la página 68 de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966).

líneas, la pureza de sus muros limpios, sin ornamentación aplicada; por su parte, Robert Venturi utilizaba esta misma obra pero para identificar los distintos papeles de las columnas, las pilastras y los muros de la nave: si bien dichos muros delimitan un espacio con claridad y direccionalidad, en cambio las columnas gozan de la ambigüedad de pertenecer a ambas naves a la vez y, además, al hueco que nos permite pasar de un espacio a otro, convirtiendo las tres naves en un espacio unido, complejo y poco claro al mismo tiempo.

Igualmente, ambos autores utilizaban fotos de grandes navíos para apoyar sus discursos: Le Corbusier trataba de retratar, una vez más, la pureza de líneas, la falta de ornamentación accesoria (obviamente, aquí se centraba en las terrazas y cubiertas más pobres, pues no le interesaba reflejar los ricos interiores estilo Pompadour de muchas estancias y camarotes de primera), su envoltura maquinista, industrial, su aspecto veloz o dinámico...; Venturi, por su parte, más interesado en los edificios anclados a un contexto, se centraba en la imposibilidad de esa pureza, de esa rectitud, tan sólo aplicable a partes concretas y delimitadas de una obra que, por tanto, producirían choques o contradicciones con el resto del conjunto. Le Corbusier admiraba las buenas proporciones de los barcos -de ahí que escogiese imágenes generales de grandes buques-, mientras que Venturi destacaba esa especie de desproporción o gigantismo sano que, a veces, cualifica ciertos edificios o partes de ellos -escogiendo una imagen recortada de la chimenea de uno de estos trasatlánticos, subrayando lo enorme de ésta en comparación con el tamaño menudo de unas personas que aparecen en su base-.

Además, Venturi colocaba la imagen del enorme tubo metálico al lado de la de los exteriores de la Basílica de San Pedro del Vaticano, apreciando los mismos mecanismos de desproporción, gigantismo... y fijándose en los juegos con los que el ojo puede ajustar la imponente escala de una obra similar por los detalles y jerarquías de sus componentes.

Figura 197: Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Capítulo dedicado a Miguel Ángel. Págs. 132-133.

Curiosamente, Le Corbusier había utilizado también varias imágenes muy similares del Vaticano, pero para ensalzar el tamaño majestuoso, no de las obras, sino de un personaje heroico como pocos: Venturi se refería a esta imagen como la “*parte trasera de San Pedro*”, mientras que Le Corbusier, las utilizaba para hablar de la figura de Miguel Ángel, al que dedicaba todo un capítulo monográfico en *Vers une architecture*.

De todas estas apreciaciones, quizás se pueda entender mejor el sentido de complementación que Scully supo ver en la obra de Venturi con respecto a la de Le Corbusier, y que constató de manera directa tanto en el prólogo de la edición de 1966, como en la de 1977.

4.- Contexto

4.- Contexto: Norteamérica postbélica. 1941-1966

A pesar de los años que han transcurrido desde la década de los cuarenta, aún hoy parece que este período de la arquitectura norteamericana sigue sin ser analizado o explorado en profundidad desde una perspectiva arquitectónica (y no meramente histórica), tal y como se ha constatado, en el comienzo de este trabajo⁶²³, con varias -y muy documentadas- opiniones de varios críticos e historiadores de este período (si bien es cierto que en los últimos años se ha multiplicado el número de seminarios que sobre esta etapa se están impartiendo en muchas universidades norteamericanas). En este capítulo se abordará una pequeña parte de la investigación que dichos años merecen, con objeto de rastrear algunas de las bases sobre las que parece que se pudo apoyar una gran parte de la arquitectura de los años sesenta.

Una de las características que se observan nada más otear el gran corpus documental de estos años -que lo hay-, fundamentalmente revistas especializadas, exposiciones de museos, catálogos, algunos libros monográficos y compilaciones varias, además de otros materiales, como los propios archivos de arquitectos y fundaciones, etc., es que durante estos años se dio una multitud de interpretaciones regionales -y, en ocasiones, regionalistas- del Movimiento Moderno, un fenómeno importante que quizá deba ser sopesado como complemento (quizás origen) de la progresiva pérdida de poder o dominio cultural por parte de la región del Noreste de los Estados Unidos, cuna de los emigrados europeos por excelencia.

Uno de los primeros textos que aparecieron a modo de crónica de las reacciones iniciales a la arquitectura moderna de Norteamérica, aún en tiempos de la Segunda Guerra Mundial, fue

⁶²³ Véase el capítulo “1.- Pretexto: presentación del tema”.

Figura 198: James Ford y Katherine Morrow Ford. *The Modern House in America* (1940).

*The Modern House in America*⁶²⁴, escrito en 1940 por James Ford y Katherine Morrow Ford. Ya ambos autores organizaban los ejemplos analizados en el libro por estados o localizaciones geográficas próximas, no por una cuestión meramente metódica, sino por agrupar esas variadas interpretaciones de la arquitectura moderna con características similares. Los autores daban un papel capital al camino seguido por la arquitectura moderna de California, colocándola en el primer puesto de su clasificación de las regiones con los edificios domésticos más modernos, incluso aun habiendo escrito el libro en Lincoln (Massachusetts), bajo la mirada cercana de Walter Gropius o Sigfried Giedion.

Precisamente, la propia Katherine Morrow Ford aclaraba esta clasificación regional de las distintas *arquitecturas modernas* en un artículo publicado un año después de la aparición del libro, titulado “Modern Is Regional”⁶²⁵ (1941), donde distinguía entre los diferentes estilos de Nueva Inglaterra, Pennsylvania, Florida, los Grandes Lagos, Arizona, el Noroeste y California. De este modo, veía la arquitectura moderna de Pennsylvania, por ejemplo, influenciada por su tradición en la construcción de establos y graneros, así como por la abundancia de la piedra como material; la del Noroeste del país, ayudada por sus ricos bosques en maderas resistentes; y la de California, marcada por la “*sorprendente variedad topográfica y climática*” de su estado⁶²⁶. A pesar de su tono modesto, no le temblaba la mano al contradecir las aspiraciones de “*unidad*” y de “*fórmula precisa*” de diseño del Movimiento Moderno, con las distintas “*impresiones populares*” que recopiló a lo largo y ancho de la nación, argumentando que el regionalismo no era sólo un hecho más en el diseño moderno americano, sino que era algo lógico y sano para éste. En este sentido, parece que así se empezó

⁶²⁴ Ford, James & Morrow Ford, Katherine. *The Modern House in America*. 1940. Nueva York. Architectural Book Publishing Co.

⁶²⁵ Morrow Ford, Katherine. “Modern Is Regional”. En: AA. VV. *House and Garden*. Marzo de 1941. Págs. 35-79.

⁶²⁶ *Ibíd.* Pág. 79.

Figura 199: Portada de la revista House & Garden. Marzo de 1941.

a gestar la aparición en los Estados Unidos de un importante contra-movimiento, opuesto a muchos de los conceptos del Estilo Internacional, que generaría un gran debate en los años sucesivos, germen de muchas nociones desarrolladas luego en los años cincuenta y sesenta.

«En contra de algunas opiniones populares, la arquitectura moderna no puede reducirse a una fórmula precisa. Tampoco puede estipular reglas universales válidas indiscriminadamente para el Norte, el Sur, el Este o el Oeste. La falta de una estudiada uniformidad es una de sus virtudes. Las influencias ambientales son enormemente importantes. Sólo las concesiones hechas al clima implican modificaciones en la orientación, la construcción y las formas exteriores. La sensibilidad por los materiales -nuevos y viejos- y su uso correcto es otra de las muchas facetas de la nueva arquitectura. [...] Pasado y presente, con unas mismas condiciones, encontrarán soluciones similares para resolver un mismo problema. Los requerimientos regionales son, en cada instancia, la madre de la invención y la razón para su continuidad»⁶²⁷.

Casi de una manera sincrónica con el libro de Ford y Morrow, Hugh S. Morrison publicaba en mayo de 1940 un artículo titulado “After the International Style -What?”⁶²⁸, fruto de un discurso impartido el 5 de marzo de 1940 en la New Hampshire Society of Architects. En este pequeño ensayo, el autor ya se atrevía a poner de relieve el declive de la influencia del Estilo Internacional tan sólo ocho años después de la polémica exposición *Modern Architecture: International Exhibition* de Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson y Lewis Mumford en el

⁶²⁷ *Ibíd.* Loc. cit.

⁶²⁸ Morrison, Hugh S. “After the International Style -What?”. En: AA. VV. *The Architectural Forum*. Vol. 72. No. 4. Mayo de 1940. Nueva York. Págs. 345-347. Reeditado en: Canizaro, Vincent B. (editor). *Architectural Regionalism. Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*. 2007. Nueva York. Princeton Architectural Press. Págs. 280-287.

Figura 200: Portada de la revista *The Architectural Forum*. Mayo de 1940.

MoMA de Nueva York⁶²⁹. En este período, muchas obras de Le Corbusier (por ejemplo la Capilla de Ronchamp, gran parte de las obras del Chandigarh, la Villa Jaoul...) habían empezado a experimentar también un cierto desapego del mismo Estilo Internacional, al tiempo que el estilo de Alvar Aalto, sensible cultural y topográficamente al entorno, cada vez recobraba un mayor seguimiento en prensa⁶³⁰. Los comentarios vertidos por Morrison ponían de manifiesto la creciente insatisfacción con la influencia del Movimiento Moderno europeo en la arquitectura norteamericana.

«Siendo imprudente, voy a comenzar con el Estilo Internacional para después ofrecer mis estimaciones sobre lo que vendrá después. [...] Y] voy a defender la tesis de que el Estilo Internacional está decayendo y que nuestra futura arquitectura americana estará compuesta de varios estilos modernos regionales»⁶³¹.

«¿Qué nos cabe esperar del desarrollo de la arquitectura moderna en América?»

⁶²⁹ Hitchcock, H-R. Jr. y Johnson, P., Mumford, Lewis. *Modern Architecture: International Exhibition*. Del 10 de febrero al 23 de marzo de 1932. New York. Museum of Modern Art (MoMA). También publicado -bajo acuerdo entre el museo y la editorial- por los mismos autores con el título *Modern Architects*. 1932. Nueva York. The Museum of Modern Art y W. W. Norton & Co. El libro fue reimpreso tres veces: 1970. Nueva York. Hacker Art Books. - 1972. Nueva York. AMS Press. Prólogo de Vincent Scully. - 1993. Nueva York. Da Capo Press.

⁶³⁰ Por ejemplo:

“Sunila: Factory and Community”. En: AA. VV. *Architectural Forum*. Mayo de 1939. Nueva York. Págs. 38-41 y 382-385.

“Finish Pavilion, New York Fair”. En: AA. VV. *Architectural Review*. Agosto de 1939. Londres. Págs. 64-67.

“Aalto Rejoins Faculty at School of Architecture and Planning, MIT”. En: AA. VV. *Architectural Forum*. Enero de 1946. Nueva York. Pág. 138.

“Aalto returns to MIT”. En: AA. VV. *Architectural Record*. Enero de 1946. Págs. 118-120.

“Dormitory that Expresses New Ideas of Student Life”. En: AA. VV. *Architectural Record*. Diciembre de 1947. Nueva York. Págs. 97-100.

⁶³¹ Morrison, Hugh S. “After the International Style -What?”. 1940. *Op. cit.* Pág. 345.

Figura 201: Talbot Faulkner Hamlin (1889-1956).

Figura 202: Ralph T Walker (1889-1973).

- 1.-La primera fase debiera ser la de la adopción literal del Estilo Internacional de Francia y Alemania.
- 2.-La segunda fase tendrá que ser un proceso mayor en el que se mezcle con las tradiciones arquitectónicas existentes, adoptando unas condiciones nacionales y regionales, evolucionando en diversos estilos modernos regionales americanos.
- 3.-La tercera fase deberá suponer el desarrollo de un vocabulario ornamental expresivo de los puntos de vista y temperamentos nacionales y locales»⁶³².

No obstante, Morrison no fue el primero en cuestionar, concretamente, el futuro del Estilo Internacional, pues en los Estados Unidos los escritos de Talbot Hamlin y Ralph Walker en la revista *Pencil Points* habían generado un debate sonoro sobre esta cuestión⁶³³. En este sentido, parece que se posicionó cercano a la noción del “pasado útil”, una expresión que por

⁶³² *Ibíd. Loc. cit.*

⁶³³ Véanse al respecto:

Walker, Ralph. “The Aesthetics of Efficiency”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 18. No. 5. Mayo de 1937. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 181-182.

Hamlin, Talbot Faulkner. “A Contemporary American Style”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 19. No. 2. Febrero de 1938. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 99-106.

Hamlin, Talbot Faulkner. “Of Houses as Places to Live”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 19. No. 8. Agosto de 1938. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 487-489.

Hamlin, Talbot Faulkner. “Architecture, People and the Bauhaus”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 20. No. 1 Enero de 1939. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 58-66.

Hamlin, Talbot Faulkner. “Challenge to the Architect”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 20. No. 4. Abril de 1939. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 207-212.

Raskin, Eugene. “Is Architecture Going to the Bauhaus?”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 20. No. 4. Abril de 1939. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 237-239.

Hamlin, Talbot F. “Architecture of the TVA”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 20. No. 11. Noviembre de 1939. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 691-744.

Hamlin, Talbot Faulkner. “What Makes It American: American Architecture of the Southwest and West”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 20. No. 12. Diciembre de 1939. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 774-775.

Hamlin, Talbot F. “Architecture in Nineteen-Sixty?”. En: AA. VV. *Pencil Points*. Vol. 21. No. 6. Junio de 1940. Nueva York. Reinhold Publishing Corporation. Págs. 583-594.

Figura 203: Van Wyck Brooks (1886-1963).

primera vez había sido utilizada por Van Wyck Brooks y popularizada, después, por Lewis Mumford⁶³⁴. Así, Morrison pretendía ligar dos tradiciones en su ‘regionalismo americano’ de 1940: (1) por un lado, la ‘tradición referencial’ que consideraba los estilos regionales históricos como las primeras fuentes de dicho regionalismo; y (2) por el otro, la tradición que veía en lo regional una fuerza adaptable donde los distintos estilos cambiarían en respuesta a las condiciones locales tales como el clima y el uso de los materiales. Aunque mostraba su convencimiento pleno en estas ideas, en cambio fue una empresa que no adquirió importancia pública notable hasta los comienzos de la década de 1950, como se verá.

«El conservadurismo y el clima no implican el que no podamos tener una arquitectura moderna. Sólo quieren decir que será un tipo de modernidad diferente. Y ese tipo de modernidad, cuando la tengamos, será propiamente nuestra. [...] Creo que en todos los grandes estilos del pasado hubo una evolución continua hacia la modernidad desde la tradición. [...] La arquitectura siempre fue tradicional, aun siendo siempre moderna. [...] La evolución normal de un estilo arquitectónico se basa en la tradición, aunque la tradición que sigue es la de la ‘generación inmediatamente anterior’, no la de dos o tres generaciones anteriores, ni la de dos o tres siglos atrás. Como señaló Walter Curt Behrendt, ‘la tradición es valiosa sólo cuando está detrás de nosotros, empujándonos hacia delante’»⁶³⁵.

Este reconocimiento dado a la tradición y al regionalismo arquitectónico, cada vez mayor -por otro lado-, fue uno de los primeros escollos serios que acabó por poner en duda la solidez del

⁶³⁴ Brooks, Van Wyck. “On Creating a Usable Past”. En: AA. VV. *Dial*. Vol. LXIV. No. 7. 11 de abril de 1918. Págs. 337-339. Morrison se refiere a la cita que Mumford hizo en: Mumford, Lewis. “Giants of Modern Architecture”. En: AA. VV. *New Republic*. 26 de febrero de 1936. Pág. 87.

⁶³⁵ Morrison, Hugh S. “After the International Style -What?”. 1940. *Op. cit.* Pág. 346-347.

Figura 204: Walter Gropius y Marcel Breuer. Casa Gropius en Lincoln (Massachusetts, 1937-1938). Planta baja.

Figura 205: Walter Gropius y Marcel Breuer. Casa Gropius en Lincoln (Massachusetts, 1937-1938). Esquina sur.

denominado Estilo Internacional. La influencia de la exposición homónima de 1932 del MoMA de Nueva York, y su importante campaña de apoyo y difusión, aún resistió durante unos años, aunque cada vez más reducida y circunscrita a su emplazamiento más próximo (Nueva Inglaterra). Si bien el eje ideológico que unía Harvard y el MoMA perfeccionó el nuevo concepto de ‘modernidad’ importado de Europa, tan sólo lo hizo como una más de las fuerzas que cooperaron al desarrollo de un fenómeno mucho mayor y más complejo a nivel nacional. Tampoco parece que esta derivación localista estuviese animada por unos intereses conservadores o nacionalistas, como en alguna ocasión se ha argumentado⁶³⁶. No obstante, a finales de los años cuarenta, acabaría por surgir una nueva concepción americana del trabajo personal del arquitecto y del hábitat, nacida de la Depresión, de los problemas de la guerra y de los valores culturales netamente norteamericanos, un fenómeno de complejidad creciente. Así, unos cuantos arquitectos europeos habían retomado sus carreras en este país joven. Aunque en un principio quizás no supieron entender sus diferencias y peculiaridades, pronto tuvieron que adaptarse a ellas.

Este proceso de adaptación y asimilación puede apreciarse, incluso, en figuras del Movimiento Moderno ortodoxo como la de Walter Gropius⁶³⁷. Al poco tiempo de llegar a Harvard, estableció una modesta actividad profesional que, en un principio (hasta 1941) compartió en asociación con Marcel Breuer. Una de las primeras obras construidas fue la propia casa de Gropius en Lincoln (Massachusetts), con unas formas (impuras, macladas) y unos materiales (por ejemplo, la piedra) nada propios del espíritu europeo importado en la mayoría de los casos.

⁶³⁶ Mallgrave, Harry Francis. *Modern Architectural Theory. A Historical Survey, 1673-1968*. 2005. Op. cit. Pág. 327.

⁶³⁷ Véase al respecto: Giedion, Sigfried. *Walter Gropius: Work and Teamwork*. 1954. Nueva York. Reinhold. También: Isaacs, Reginald R. *Walter Gropius: An Illustrated Biography of the Creator of the Bauhaus*. 1991. Boston, Massachusetts. Bulfinch Press.

Figura 206: Marcel Breuer *Design und Architektur* (2003).

Aunque con muchas reservas, se podría decir que desde un punto de vista muy general, los rascacielos y las fábricas habían sido el *leitmotiv* –o incluso el sueño dorado– de toda una generación de arquitectos modernos, aquella a la que habían pertenecido tanto Walter Gropius como el propio Breuer. Sin embargo, “el repentino descubrimiento de la época colonial americana”⁶³⁸ supuso un punto de inflexión en sus carreras profesionales y en sus repertorios formales. Más aún, en el caso particular de Marcel L. Breuer, “le resultó insólito, si no extrañamente patriótico, a un exiliado que había cambiado tres veces de país después de dejar su tierra”⁶³⁹.

No obstante, parece que este hallazgo se venía gestando desde hacía ya un cierto tiempo. Por un lado, a través de las figuras de Gropius y su mujer Ise. Así lo atestiguan algunas de las cartas que estos le enviaban desde sus nuevas posesiones en Nueva Inglaterra (Massachusetts, EE. UU.), a su amigo Breuer, aún asentado en Londres. Los Gropius describían los encantos del Nuevo Mundo de manera vehemente:

«¡Esto es magnífico! No se lo digas a los ingleses, pero ambos estamos contentísimos de haber escapado del país de la niebla [...]. Mucho sol y el cielo romano. Alrededor, un paisaje sin destruir, sin domesticar, que apenas ha sido degradado a parque y en el que uno no siempre se siente intruso. Y casas pulcras de madera de estilo colonial pintadas de blanco, que te hechizarán tanto como a mí, por su sencillez, funcionalidad y homogeneidad; están en nuestra línea. El gesto acogedor de estas casas refleja la increíble

⁶³⁸ Vegesack, Alexander von; Remmele, Mathias. *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*. 2003. Weil am Rhein, Alemania. Vitra Design Stiftung GmbH. Pág. 265. (Primera edición en alemán: *Marcel Breuer. Design und Architektur*. 2003. Weil am Rhein, Alemania. Vitra Design Stiftung GmbH).

⁶³⁹ *Ibíd.* Loc. cit.

Figura 207: Marcel L. Breuer y F.R.S. Yorke. Pabellón para exposiciones de muebles P. E. Gane (Bristol, Inglaterra). 1935-1936. Planta y perspectiva con cartel desde el acceso.

hospitalidad de este país, que seguramente se remonta a los viejos tiempos de los colonos pioneros [sic]. El espíritu de los indios también sigue percibiéndose aquí. Los primeros asentamientos importantes se fundaron a principios del siglo xvii (Mayflower) [...] y estoy estudiando seriamente Historia americana, para conocer mejor las raíces de este extraño país»⁶⁴⁰.

Como han apuntado Vegesack y Remmele, lo interesante de esta carta no es sólo que Gropius contemplara América con especial predilección, sino que, además, trasladaba al entorno americano el discurso sobre la arquitectura rural tradicional, habitual hacia 1910, a principios de su carrera de arquitecto en Berlín. En aquel entonces, el papel de la arquitectura tradicional formaba parte del estudio de Peter Behrens así como de las discusiones del recién fundado Deutscher Werkbund.

Por otro lado, el propio Breuer había dado muestras de su sensibilidad e interés por los materiales y métodos de construcción tradicionales durante su estancia en Londres, asociado con el arquitecto F. R. S. Yorke con el que realizó proyectos de interiorismo y diseño de muebles para la empresa Isokon. Así, a través de Jack Pritchard, dueño de Isokon, Breuer conoció a Crofton Gane, propietario de la empresa de muebles P.E. Gane de Bristol, para el que diseñaría un pabellón expositivo en dicha ciudad en 1936, cuyos muros exteriores, de cierto aspecto miesiano (esto es, libres) se construyeron en su totalidad con piedra local, de una manera muy cercana a como haría en 1937 junto a Gropius en la casa de aquél en Lincoln (Massachusetts). Unos cuantos años más tarde, el mismo Sigfried Giedion consideraba dicha casa de Gropius como un claro ejemplo del “Nuevo Regionalismo”, sobre todo por su “gran

⁶⁴⁰ Carta de Walter e Ise Gropius a Marcel L. Breuer. 17 de abril de 1937. Copia del original (en la Houghton Library, Harvard, EE. UU.) en el Legado Gropius en el Bauhaus-Archiv de Berlín, nº 40/95-97. Reproducida en: Vegesack, Alexander von; Remmele, Mathias. *Marcel Breuer, diseño y arquitectura*. 2003. Op. cit. págs. 265-266.

porche frontal” en contraste con la monotonía del Estilo Internacional⁶⁴¹. Finalmente, Giedion acabaría publicando en enero 1954 un artículo titulado “El estado de la arquitectura: la aproximación regionalista”⁶⁴², donde desarrollaría estas cuestiones.

No obstante, todos estos artículos y debates, y otros muchos no citados ahora y que se citarán después, fueron testigos del inicio de una época de intercambios y adaptaciones de una arquitectura que se importaba a una nación cultural y económicamente en desarrollo, que haría de aquella importación un producto propio con el tiempo. Sin ser una fuente directa, muchos de estos textos sí sentaron las bases de los conceptos y polémicas sobre las que se gestarían numerosos de los grandes avances de la arquitectura norteamericana con posterioridad, cristalizando en su producción teórica y arquitectónica de mediados de los años sesenta.

Espacio, tiempo, arquitectura y percepción

A diferencia de las polémicas de Ford y Morrow, y las de algunas revistas como *Pencil Points*, en 1941, Sigfried Giedion publicó *Espacio, tiempo y arquitectura*⁶⁴³, un texto que, aunque también recogía algunos temas relativos a la tradición y el regionalismo de las nuevas tendencias arquitectónicas (y sin entrar en demasiados análisis que no vienen al caso), sí tendría una repercusión inmediata y continuada sobre el devenir de la arquitectura

⁶⁴¹ Giedion, Sigfried. *Walter Gropius: Work and Teamwork*. 1954. Op. cit. Pág. 71.

⁶⁴² Giedion, Sigfried. “The State of Architecture: The Regional Approach”. En: AA. VV. *Architectural Record*. No. 115. Enero de 1954. Nueva York. Págs. 132-137.

⁶⁴³ Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. 1941. Cambridge (Massachusetts). Harvard University Press. Primera edición en español: Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: el futuro de una nueva tradición*. 1955. Barcelona. Hoepli. Edición definitiva: Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Traducción y edición a cargo de Jorge Sainz. 2009. Barcelona. Reverté.

Figura 208: Sigfried Giedion. *Space, Time and Architecture*. Primera edición (1941).

norteamericana -e internacional-. Al menos, tal y como ha indicado el profesor Stanislaus von Moos, esta obra sí tuvo una gran impronta en el pensamiento de autores posteriores como Eero Saarinen, Paul Rudolph o Robert Venturi:

«[Es] un libro que Venturi parece tener siempre en mente para sus propias reflexiones. Entre otros muchos aspectos, porque Giedion trató de anclar la ‘nueva tradición’ de la arquitectura moderna en los conceptos espaciales del Barroco, como se muestra en su famosa comparación entre San Carlo alle quattro fontane en Roma, de Borromini, con los Crescents en Bath, Inglaterra, y el Plan Obus de Le Corbusier para Argel. A la luz de este libro, la acusación de que la modernidad no estaba interesada en la ‘historia’ falla, si no a manos del Giedion que fuese nombrado para representar el punto de vista del Movimiento Moderno, ¿sí como secretario general de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM)? Como los Venturi afirman, el problema principal de la arquitectura propagada por los CIAM no es tanto el que sustituyese el interés de la experiencia del pasado por la mitología de los intereses tecnocráticos (como en realidad pasara en sus comienzos alrededor del año 1928), sino el que hubiese adoptado modelos históricos que parecían encarnar soluciones ‘simples’ y ‘directas’ a problemas ‘complejos’, mientras que la realidad social y cultural de la coexistencia urbana demanda, en general, soluciones esencialmente ‘híbridas’ y ‘complejas’»⁶⁴⁴.

⁶⁴⁴ Von Moos, Stanislaus. Venturi, Rauch & Scott-Brown: buildings and designs. 1987. Op. cit. Pág. 15.

Incluso, en el propio libro de *Complejidad y contradicción* hay algunas referencias directas al texto de *Espacio, tiempo y arquitectura*: por ejemplo, cuando su autor se refería a la obra de Alvar Aalto, hacía suyas unas palabras de Giedion con las que éste admiraba la obra del finlandés por su “combinación de estandarización e irracionalidad”⁶⁴⁵, a las que Venturi añadía: “Prefiero pensar en el arte de Aalto como contradictorio en lugar de irracional: un ingenioso reconocimiento de lo circunstancial y lo contextual, y de los límites inevitables del orden de la estandarización”⁶⁴⁶.

En todo caso, lo que a Venturi más le interesaba del libro de Giedion -como quizás a Talbot Faulkner Hamlin o Ralph Walker- eran los argumentos que validaban los escasos usos de la historia o de la tradición en la arquitectura moderna. Como se ha visto, lo que Venturi encontraba satisfactorio en el pasado fue su falta de simplificación forzada: “La simplificación forzada se transforma en súper-simplificación. [...] Donde la simplicidad no funciona, el simplismo funciona. La simplificación flagrante indica arquitectura blanda. Menos es un aburrimiento”⁶⁴⁷. Esto le llevó a concluir que “[u]n orden válido se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. Tanto se adapta como se impone. De este modo admite [...] la improvisación dentro del todo. Tolera modificaciones y arreglos”⁶⁴⁸. Así, adaptación y tolerancia, en vez de supresión y absolutismo, parece que fueron algunas de las primeras consignas que Venturi propuso, y que otros autores, de una manera o de otra, habían empezado a reclamar ya desde los años cuarenta.

⁶⁴⁵ Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*. 1941. Op. cit. Pág. 565.

⁶⁴⁶ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 53. Además de ésta, hay otras muchas ocasiones en las que Venturi juxtapone su pensamiento y el de Giedion. Véase, por ejemplo, la página 59 de este mismo volumen. También: Venturi, Robert, et al. *Learning from Las Vegas*. 1972. Op. cit. Págs. 8, 104, 107, 114, 134. Y más recientemente: Venturi, Robert. “Learning the Right Lessons from the Beaux-Arts”. En: Venturi, Robert & Scott Brown, Denise. *A View from the Campidoglio: Selected Essays 1953-1984*. 1984. Nueva York. Harper & Row. Págs. 34-37.

⁶⁴⁷ Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 25.

⁶⁴⁸ *Ibíd.* Pág. 46.

Figura 209: Adolf von Hildebrand. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. Primera edición de 1893.

Figura 210: Heinrich Wölfflin. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. Primera edición de 1915.

En este sentido, según Giedion ¿qué criterios adoptó en último término el Movimiento Moderno para legitimar su uso de la historia o la tradición tan extremadamente selectivo? Considerar esta pregunta parece, sin duda, mucho más útil que la posterior queja del Postmoderno de que la arquitectura moderna, en su totalidad, se había olvidado de la historia (¿cuál historia?). Presumiblemente, tal discusión se centraba en torno a la psicología, la teoría de la percepción y la práctica de la historia del arte, cuyo interés se había enfocado principalmente sobre los “*problemas de la forma*” -tal y como fue expresado por el título del libro de Adolf von Hildebrand, *El problema de la forma en la obra de arte*⁶⁴⁹-, y en la que muchos conceptos básicos fueron desarrollados de acuerdo a criterios formales, como ya hiciese Heinrich Wölfflin en sus *Conceptos fundamentales en la historia del arte*⁶⁵⁰ de 1915.

Giedion anclaba su entendimiento del “*continuo espacio-tiempo*” de la arquitectura en los conceptos que Wölfflin (su maestro) y Albert Erich Brinckmann desarrollaron en sus intentos de explicar la arquitectura barroca de los siglos xvii y xviii, conceptos que Giedion relacionaba ingeniosamente con el concepto de ‘espacio-tiempo’ de la física moderna.

«Con estos antecedentes, ‘Complejidad y contradicción en la arquitectura’ no apareció como una ruptura con la tradición del Movimiento Moderno. Más bien, haya que entenderlo como la continuación de una obsesión específicamente moderna de aprender de las experiencias históricas a la luz de las cuestiones estéticas relevantes. Los temas discutidos en el libro de Venturi giraron básicamente alrededor del ‘espacio’ y del ‘tiempo’ en la

⁶⁴⁹ Hildebrand, Adolf von. *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*. 1893. Estrasburgo. Traducción española: Hildebrand, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. 1989. Madrid. Ediciones Visor.

⁶⁵⁰ Wölfflin, Heinrich. *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*. 1915. Múnich. Traducción española: Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales en la historia del arte*. Traducción de J. Moreno Villa. 1921. Madrid. Editorial Calpe.

Figura 212: Eugène Chevreul. *De la loi du contraste simultané des couleurs*. Primera edición 1945.

Figura 211: Maurice Merleau-Ponty. *Phénoménologie de la perception*. Primera edición 1945.

arquitectura, aunque éste trató las cualidades formales y espaciales de manera muy diferente a aquellos de la generación de Le Corbusier y Giedion que les interesaron estas cuestiones: lo híbrido (en vez de lo puro), lo uno y lo otro (en vez de lo uno o lo otro), lo convencional (en vez de lo original), la presentación de contradicciones (en vez de su aplanamiento y neutralización estéticas)...»⁶⁵¹.

«Lionello Venturi, uno de los fundadores de la historia del arte moderno, escribió en una ocasión que Manet “introdujo el principio de la autonomía de la visión en el arte, y todo el arte moderno lo ha utilizado como base y pancarta”. Quizás no sea del todo engañoso recordar que, después de todo, la teoría estética más influyente del Movimiento Moderno -el Impresionismo- se basó en un análisis ocular del contraste visual entre tonalidades y colores complementarios, y en que, en esta teoría, la realidad de una obra de arte nace de un montaje de contrastes en correspondencia. Si Robert Venturi hizo hincapié, en la tesina de su Máster (1950), en que el contexto cambia el significado de la forma, no sólo estaba reiterando una verdad fundamental de cualquier teoría de signos, sino que también estaba representando la tradición de Eugène Chevreul. Su libro, ‘De la loi du contraste simultané des couleurs’ (1839) iluminó el camino para la teoría del Impresionismo, sobre todo cuando Chevreul afirmó que la cualidad de un color depende de su entorno, y como resultado el amarillo puede convertirse en naranja en virtud de su proximidad al azul»⁶⁵².

⁶⁵¹ Von Moos, Stanislaus. Venturi, Rauch & Scott-Brown: buildings and designs. 1987. Op. cit. Pág. 15.

⁶⁵² *Ibid.* Págs. 15-16. Por otro lado, en 1945 Maurice Merleau-Ponty publicaba *La fenomenología de la percepción*, destacando la importancia de la experiencia perceptiva de la realidad y adaptando la nueva relación establecida entre el sujeto y lo que le rodea. Con ello, se daría fin a un paradigma teológico de categorías universales y eternas, para inaugurar una etapa

Figura 213: Primera edición del catálogo de la exposición del MoMA *What is Modern Architecture?* (1942).

What Is Modern Architecture? (1942)

En vista de las protestas surgidas, tanto de público como de los profesionales anteriormente mencionados, y de la defensa de los valores locales típicamente americanos (o tradicionales), parece que el Museo de Arte Moderno de Nueva York se vio obligado a contraatacar en amparo de su apuesta por el Estilo Internacional. Si la exposición de Hitchcock y Johnson de 1932 generó una gran atención, parece que, en cambio, la sociedad americana no terminaba de aceptar sus principios. De este modo, a partir de 1938, y hasta el año 1969, el MoMA antepuso la pregunta *¿qué es moderno?* (*What Is Modern?*) a una serie de libros, exposiciones y simposios, que pretendían dar respuesta a dicha pregunta desde diversos campos: la arquitectura, la pintura, la fotografía, el diseño o la escultura. Así, se creó la denominada *Serie WIM* (a partir de las iniciales de cada una de las palabras en inglés).

*What Is Modern Architecture?*⁶⁵³ (WIMA) fue el primer (y el último) ejemplar de la Serie WIM. Desde su gestación en 1938 -aunque publicado en 1942-, hasta su última edición en 1962, trató de divulgar los principios del Movimiento Moderno, utilizando una variedad de métodos persuasivos para simplificarlo y popularizarlo al máximo posible para el gran público norteamericano. Con este objetivo, ambas versiones (tanto la de 1942, como la de 1962) trataron de minimizar, excluir o restar importancia a los debates abiertos sobre su naturaleza o viabilidad. No obstante, dichas polémicas acabaron finalmente por ser incorporadas a los ejemplares, aunque de una manera sutil y secundaria.

existencialista a favor del protagonismo del sujeto. Ver: Merleau-Ponty, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. 1945. París. Gallimard. En español: Merleau-Ponty, Maurice. *La fenomenología de la percepción*. 1957. México. Fondo de Cultura Económica.

⁶⁵³ McAndrew, John & Mock, Elizabeth. *What Is Modern Architecture?* 1942. Nueva York. The Museum of Modern Art.

En un principio, *What Is Modern Architecture?* debutó en 1938 con la forma de una exposición temporal itinerante hasta 1945, organizada por John McAndrew (1904-1978), comisario de arquitectura y artes industriales del MoMA, y su asistente, Elizabeth Mock (1904-1998). Finalmente, en 1942 fue adaptada al formato de libro. Tanto la exposición como el catálogo fueron revisados por Arthur Drexler, volviendo a exponerse la muestra de manera itinerante entre 1962 y 1970 (también excepcionalmente en 1975), aunque el catálogo que Drexler planeaba reeditar en 1962 nunca llegó a ver la luz.

No obstante, con independencia del contenido de la exposición y del catálogo (en una línea muy similar a la de la exposición de Hitchcock y Johnson de 1932), lo más relevante aquí -y habitualmente olvidado- quizás son las distintas y variadas actitudes frente al tema del estilo moderno. Por ejemplo, y a modo anecdótico, Irving Kane Pond impartió una conferencia en Ann Arbor (Michigan) en 1934, titulada precisamente “What Is Modern Architecture?” y, al terminar la misma, describió la reacción del público al mostrarle la Crystal House y la Casa del mañana, ambas de Keck & Keck, diseñadas para la Exposición del Centenario del Progreso (Chicago, 1933-1934), como si se tratase de unos cuantos “*catetos y palurdos reunidos [...] en grupos apretujados mirando [...] y pensando, probablemente, que estaban contemplando arte*”⁶⁵⁴. Por otro lado, mientras que la exposición *Bauhaus: 1919-1928*, celebrada en el MoMA en 1938 gozó de una publicidad muy buena, lo cierto es que tuvo un público muy escaso.

El catálogo adjunto a la exposición WIMA, publicado en 1942 por primera vez, marcó el formato del resto de catálogos de la serie. Se reeditó en 1946, idéntico en su contenido salvo pequeñas correcciones y una portada diferente. Al comienzo de éste, había una proclama a

⁶⁵⁴ Pond, Irving Kane. *What Is Modern Architecture: A Lecture Given at the College of Architecture at Ann Arbor, U. of M.* 1934. Ann Arbor. University of Michigan. Pág. 20.

modo de declaración de intenciones: “Nuestros edificios son diferentes a los del pasado porque nosotros vivimos en un mundo diferente”⁶⁵⁵. A continuación, y con el mismo tono de seguridad, se presentaban los distintos principios del estilo moderno, ordenados por epígrafes e ilustrados con ejemplos de obras construidas. Sólo en el libro, los arquitectos aparecían como si fuesen científicos, psicólogos y artistas. Y, tanto en la exposición como en el libro, se hacía una referencia clásica: “Hace 2000 años, el arquitecto romano Vitruvio dijo: la arquitectura debe cumplir tres requisitos: utilidad, solidez y belleza”⁶⁵⁶. Los comisarios de la muestra explicaban que, en la era moderna (refiriéndose al período del Movimiento Moderno de comienzos del siglo xx), ‘utilidad’ significaba nuevos tipos de edificios y la reinención de los tipos tradicionales; ‘sólidez’ implicaba métodos y materiales de construcción modernos; y ‘belleza’ suponía la integración de la ‘utilidad’ y la ‘sólidez’ en una forma clara y extraordinaria. En este sentido, estos tres requisitos ya se ajustaban vagamente al vocabulario más propio del Estilo Internacional de ‘planta libre’, volumen en vez de masa, asimetría funcional, forma ornamental en vez de decoración aplicada, etc.

Los ejemplos ilustrados en el libro eran, en gran medida, obras canónicas del Movimiento Moderno: la Casa Tugendhat de Mies van der Rohe (1930), la Bauhaus de Dessau de Walter Gropius (1925), el Edificio PSFS de Howe y Lescaze (1932) e, incluso, el propio edificio del MoMA de Goodwin y Stone (1939). Pero, si una obra llamó particularmente la atención, ésta fue la última: la Piscina de Pingüinos del Zoo de Londres, del Grupo Tecton (1933). Como si de una especie de “Villa Savoye ártica” se tratase, la obra disponía de ventanas longitudinales, rampas, láminas de agua... todo ello conformado con hormigón blanco.

⁶⁵⁵ McAndrew, John & Mock, Elizabeth. *What Is Modern Architecture?* 1942. Op. cit. Pág. 5.

⁶⁵⁶ *Ibíd.* Pág. 6.

Figura 214: Paneles de la exposición del MoMA *What is Modern Architecture?* (1942), con ilustraciones de la Piscina de Pingüinos del Zoo de Londres, tomadas de una película de László Moholy-Nagy.

A la vista de los paneles y contenidos que de esta obra se expusieron, parece que los comisarios quedaron encantados tanto por la estructura como con los propios animales: si en los paneles del resto de las obras, había planos, textos y como mucho un par de fotografías, en ésta tan sólo había siete imágenes de los pingüinos colonizando la instalación. Todas estas imágenes habían sido extraídas de una película muda que el MoMA había encargado a László Moholy-Nagy para la exposición *Modern Architecture in England* (1937). Entre los fotogramas del vídeo se podía leer: *“Por primera vez, los animales no son acogidos en reproducciones artificiales de sus entornos naturales. Las nuevas construcciones proveen una configuración orgánica higiénica, la simplicidad que mejor muestra las características naturales de los animales”*⁶⁵⁷. A partir de aquí, quizás se podría entender que la palabra ‘hábitat’ quedara asociada a lo ‘artificial’, mientras que los conceptos de ‘orgánico higiénico’ y ‘sencillo’ implicaban algo más ‘real’ y mejor. Irónicamente, en 2011 el Zoo trasladó a los pingüinos a su nuevo emplazamiento (*The Penguin Beach*), con un aspecto mucho más orgánico, naturalista y diferente, argumentando que *“los recintos se han desarrollado para satisfacer mejor las necesidades ambientales de la especie, en lugar de mirar, solamente, por los requerimientos de su exposición al público”*, conservando la *“estructura ‘art déco’ del Grupo Tecton como una reliquia”*⁶⁵⁸.

Quizá éste sea sólo un ejemplo, pero da muestra de los métodos que tanto el MoMA, como la exposición y el libro empleaban para difundir los intentos idealistas de una primera generación de arquitectos devotos del Estilo Internacional, *“tratando de pasar por encima de paradojas inherentes al propio movimiento, tales como su finalidad visual, su problemática*

⁶⁵⁷ Moholy-Nagy, László. *New Architecture and the London Zoo*. 1936. MoMA. Vídeo consultado en: www.youtube.com/watch?v=shex_09OVto. Acceso el 3 de diciembre de 2013.

⁶⁵⁸ London Zoo. “ZSL London Zoo’s Penguins”. Consultado en: www.zsl.org/zsl-londonzoo/exhibits/penguins/zsl-london-zoo-penguins,1039,AR.html. Acceso el 3 de diciembre de 2013.

Figura 215: Joseph Fairman Hudnut (1886-1968).

preocupación con la estética en relación a la utilidad social, y su [dispar] relevancia en todo el sistema de clases americano”⁶⁵⁹. En este sentido, la investigación llevada a cabo recientemente por Jennifer Tobias, curiosamente concluye:

*«Primero, la Serie WIM representa un discurso interno complejo y contradictorio, tanto dentro de cada departamento, como entre ellos, a lo largo de casi todo el siglo xx, que quedó engullido por una campaña de educación pública presuntuosa. En segundo lugar, el compromiso con los medios de comunicación modernos es parte integral de la formulación, promulgación -y disonancia- de esas nociones»*⁶⁶⁰.

Post-moderno (1945)

A pesar de la operación y los dispositivos del MoMA para la propaganda de sus contenidos, lo cierto es que parece que el efecto de sus productos duró mucho menos de lo esperado. Los primeros conatos serios de rebeldía desde el West Coast y la falta de sintonía con la mayoría de los sectores de la sociedad norteamericana pudieron ser algunas de las razones de tal circunstancia. Si bien el museo se había esforzado en explicar y difundir lo ‘moderno’, parece que este término tuvo en Norteamérica una vida plena relativamente corta.

Así, Joseph Hudnut (1886-1968) acuñó el término ‘post-moderno’⁶⁶¹ (entiéndase aquí lo que va después de lo ‘moderno’) en relación a la arquitectura, en un artículo que publicó en 1945,

⁶⁵⁹ Tobias, Jennifer. *The Museum of Modern Art's 'What Is Modern?' Series, 1938-1969*. Tesis doctoral de la autora. 2012. Nueva York. The City University of New York. Pág. 47.

⁶⁶⁰ *Ibíd.* Pág. v.

⁶⁶¹ El origen del término y sus implicaciones resultan importantes en relación a *El lenguaje de la arquitectura postmoderna* de Charles Jencks (1972, op. cit.), así como a otros muchos textos y autores que lo utilizan de manera ambigua y desigual.

«La casa construida en serie, tal y como yo me la imagino, fracasa a la hora de amueblar mi mente con la totalidad de imágenes que la palabra ‘casa’ (con el significado de un edificio habitado por una familia) siempre me ha sugerido: oculta aquella idea de hogar a la que se aferran tantos matices de pensamiento y sentimiento»⁶⁶⁴.

En esta línea, Hudnut dejaba caer otro problema que sobrevino en este período de declive de la arquitectura de postguerra de los CIAM en los Estados Unidos: ¿Cómo podremos ser modernos “*haciendo uso de la mecanización*”, pero sin dejar que la “*mecanización tome el mando*”?⁶⁶⁵. Dicho de otro modo, parece ser que ubicaba el dilema de esta cuestión en cómo ser moderno sin dejarse abrumar por el estilo influyente y dogmático del funcionalismo moderno de los CIAM, sin resistirse tampoco a la tendencia de la modernización avanzada, hasta el extremo de anhelar nostálgicamente un pasado retrógrado. Hudnut creía que la casa post-moderna y su propietario surgirían de los restos de los experimentos de la arquitectura de entreguerras para lograr algo más rico, más satisfactorio: un estilo moderno pero mejorado. Porque, Hudnut observaba, “*estamos demasiado entrenados en confundir novedad con progreso, y progreso con arte*”⁶⁶⁶. Su Post-moderno sucedería a las vanguardias históricas reconociendo sus logros, pero dejando a un lado sus ambiciones de la perpetua reinvenición. No obstante, reservaba un lugar a la belleza, aunque se resistía a la seducción del “*hechizo de los arquitectos por las técnicas innovadoras*”; creía importante cumplir con la “*satisfacción intelectual*” de la arquitectura para los arquitectos, al tiempo que se calmaba la excitación febril de las manipulaciones formales y estructurales⁶⁶⁷. Como Andrew Leach ha sugerido:

⁶⁶⁴ *Ibíd.* Pág. 70.

⁶⁶⁵ *Ibíd.* Loc. cit.

⁶⁶⁶ *Ibíd.* Pág. 74.

⁶⁶⁷ *Ibíd.* Pág. 71.

Figura 217: Diagrama con círculos presentado por Aldo van Eyck en su conferencia ofrecida con ocasión de la reunión del CIAM en Otterlo (1959).

«Su posición fue perfectamente plasmada en el diagrama que Aldo van Eyck presentó en la conferencia final del CIAM de 1959, con sus famosos ‘Círculos de Otterlo’, con sus lemas “por nosotros, para nosotros”, adoptando el concepto de “lo vernáculo del corazón”, y haciendo que la arquitectura “aunase cualidades y soluciones opuestas”. Van Eyck representa el fundamento ético de una respuesta humanista polivalente a la arquitectura moderna después de la guerra, incluyendo el giro sistemático hacia temas espaciales, de paisaje y el contexto como valores de diseño, y hacia la historia»⁶⁶⁸.

En este sentido, el artículo de Hudnut abordaba una serie de contenidos que tendrían una gran importancia en el debate arquitectónico internacional entre los años de recuperación de la postguerra y los años sesenta. Apostaba por la invención a través de la tradición, se preocupaba por los valores extra-arquitectónicos inmutables o constantes, y por la relación equilibrada entre la arquitectura, sus habitantes y su configuración (o *composición*). Argumentaba a favor de un progreso que cuestionaba la autoridad imperecedera de las vanguardias históricas sobre el trabajo de los arquitectos de la postguerra americana. A fin de cuentas, deseaba un estilo moderno postbélico que lidiase con el problema de la continuidad histórica y de la tradición sin retrotraerse a un romanticismo nostálgico.

⁶⁶⁸ Leach, Andrew. “Continuity in Rupture: Postmodern Architecture before Architectural Postmodernism”. En: Crinson, Mark & Zimmerman, Claire (editores). *Neo-avant-garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond*. 2010. New Haven, Connecticut. Yale Center for British Art. Págs. 127-149. Pág. 128.

Figura 218: Catálogo de la exposición del MoMA *If You Want to Build a House* (1946).

If You Want To Build a House (1946)

Un año después de la publicación del mencionado artículo de Joseph Hudnut sobre la casa 'post-moderna', el MoMA volvía a hacer acto de presencia de nuevo. A pesar de que el museo de Nueva York había dedicado sendas exposiciones y libros a la causa de la nueva arquitectura moderna, fundamentalmente la de 1932, *Modern Architecture: International Exhibition* (de la que había surgido el libro del *Estilo Internacional*), parece que se vio obligado a realizar algunas exposiciones y simposios más, en vista de la falta de acuerdo y de las polémicas a la hora de abordar el tema. Como se ha visto anteriormente, hubo un primer intento de clarificación -o refuerzo- por parte del museo entre los años 1938 y 1945 con la exposición *What Is Modern Architecture?*, y la publicación de su catálogo homónimo en 1942.

No obstante, nada más terminar la Segunda Guerra Mundial, Elizabeth Mock organizó otra exposición para el MoMA, titulada *If You Want To Build a House*⁶⁶⁹. Con ella, una vez más se trataba de poner un poco de orden en lo que parecía ser una década de desencuentros entre la defensa de la arquitectura moderna y la sociedad norteamericana, a pesar de contar entre sus filas con miembros notables como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Ludwig Hilberseimer, José Luís Sert, Sigfried Giedion... A pesar de que el título pueda inducir a otras interpretaciones, en realidad su objetivo no fue otro que el de defender y definir una arquitectura moderna y auténticamente americana. Casi desde el mismo comienzo del libro, sus páginas ponían de relieve la necesidad de acabar con el historicismo -aún muy presente en la sociedad estadounidense-, así como con la cuestionable necesidad de la identidad entre el programa de usos del edificio y su estilo arquitectónico:

⁶⁶⁹ Mock, Elizabeth. *If You Want To Build a House*. 1946. Nueva York. The Museum of Modern Art. La exposición se inauguró el 9 de enero de 1946 y se clausuró, para su posterior itinerancia, el 3 de febrero de ese mismo año.

«Construimos castillos ingleses para que sean universidades, palacios italianos para bancos, villas españolas para gasolineras y viviendas que intentan parecer que han sido construidas hace doscientos años en Nueva Inglaterra»⁶⁷⁰.

La comisaria se esforzaba en hacer una defensa de la arquitectura moderna seria y concienzuda, más allá de los meros formalismos o arquitecturas de papel, cargada de requerimientos y compromisos que pasaran del tablero de dibujo: *“una aproximación fresca y humana, sensible a los materiales y proporciones, y a la habilidad de concebir un edificio en todas sus tres dimensiones, más que algo dibujado en un papel”⁶⁷¹*. Sin embargo, al mismo tiempo se dejaba clara su complejidad, su irreductibilidad a una simple fórmula:

«La arquitectura moderna no es tan fácil. No es un estilo a imitar más. Es una actitud hacia la vida, una aproximación que empieza con seres humanos y sus necesidades, físicas y emocionales. [...] No hay reglas. [...] Mucha gente piensa que con una cubierta plana, unas ventanas en esquina y alguna fría sugerencia a lo Superman se hace una casa moderna»⁶⁷².

Entonces, en ausencia de fórmulas simples, reglas o estilos: ¿qué era y cómo se hacía aquella denominada ‘arquitectura moderna’? Elizabeth Mock ofrecía algunas respuestas: básicamente, una arquitectura que aprovechaba al máximo el espacio disponible, ofreciendo una gran flexibilidad funcional (con estancias de usos múltiples o compartidos, adaptables al

⁶⁷⁰ *Ibíd.* Pág. 5.

⁶⁷¹ *Ibíd.* *Loc. cit.*

⁶⁷² *Ibíd.* Pág. 7.

Figura 219: Catálogo de la exposición del MoMA *If You Want to Build a House* (1946). Páginas 60-61.

paso del tiempo⁶⁷³), espacios abiertos y luminosos, con materiales modernos, poco pesados, estandarizados, con muebles ligeros fabricados en serie... y con una gran capacidad de adaptarse al entorno en el que se ubica (un detalle éste que no debiera pasarse por alto, pues es una de las primeras ocasiones en las que dentro del seno del propio MoMA se trataba de relacionar la arquitectura moderna ortodoxa con su contexto inmediato). No obstante, aquí la autora volvía a hacer otra salvedad a los principios (estéticos) defendidos por el MoMA y sus prebostes: ya no tenía sentido seguir la estética de la máquina, sino más bien abandonarla.

«Sólo hace unos pocos años, nuestras ‘típicas’ casas modernas, incluso aquellas más sofisticadas de lo normal, tendían a parecer frigoríficos. Sus características externas eran las del contorno de una caja, con una blancura uniforme, ventanas en esquina, algunas columnas de tubo exentas y salpicadas con vanos redondos y ladrillos de vidrio»⁶⁷⁴.

De este modo, las profusas ilustraciones de las obras de Gropius, Le Corbusier, Breuer, Neutra, Mies van der Rohe... fueron presentadas junto a las de otros autores tales como el -controvertido para el MoMA- Frank Lloyd Wright, Eero Saarinen, G. Holmes Perkins (posterior Decano de la Escuela de Arquitectura de Pennsylvania, como se ha visto), Oskar Stonorov, Albert Frey, George Fred Keck, William Wilson Wurster, Pietro Belluschi, Huson Jackson, Charles Eames, Bernard Rudofsky, etc. Además, las imágenes fueron especialmente seleccionadas para que, tanto en la exposición como en el catálogo, se adaptasen y demostrasen las “nuevas” características y reflexiones que Mock argumentaba. Por ejemplo:

⁶⁷³ En este sentido, quizás se dé un posible reflejo en los conceptos defendidos luego por Venturi de los “elementos de doble función”, “la habitación de usos múltiples” o el “edificio polivalente”. Véase: Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. 1966. Op. cit. Pág. 34.

⁶⁷⁴ Mock, Elizabeth. *If You Want To Build a House*. 1946. Op. cit. Pág. 54.

Figura 220: Congreso para la libertad cultural, celebrado en Berlín (junio de 1950).

Figura 221: Melvin Jonah Lasky en la Conferencia de Milán (septiembre de 1955).

los edificios ya no eran ejemplares en la aplicación estricta de los *cinco puntos* de la arquitectura moderna de Le Corbusier, no pretendían dar muestra de ninguna codificación repetitiva, materiales como la madera o el ladrillo tenían un protagonismo nunca visto antes, y las cubiertas a dos aguas reaparecían como una posibilidad. En definitiva, *estilemas* de “otra” modernidad posible.

FBO: Foreign Buildings Operations (1946)

En este mismo año de 1946 -con el advenimiento de la Guerra Fría-, las distintas políticas americanas compartieron un objetivo común, de los muchos y muy diversos que se propusieron: colocar a los Estados Unidos a la cabeza de todas las disciplinas posibles, incluyendo también los aspectos culturales y sociales. Melvin Jonah Lasky, conocido como el “padre de la Guerra Fría en Berlín” se pronunció con claridad al respecto: “*lo esencial de la Guerra Fría es de naturaleza cultural. Y es en este campo donde un serio vacío en el programa americano está siendo explotado al máximo por los enemigos de la política exterior americana*”⁶⁷⁵. Hoy son ya conocidas las relaciones entre la CIA y el gobierno americano de finales de los años cuarenta y primeros cincuenta para impulsar el dominio cultural estadounidense⁶⁷⁶. La operación recibió el nombre de *Congreso por la Libertad Cultural*. Con ella, el Expresionismo Abstracto (y, sobre todo, la figura de Jackson Pollock) se convirtió en la corriente artística dominante de los EE. UU.

⁶⁷⁵ Stonor Saunders, Frances Hélène. *Who Paid the Piper?: CIA and the Cultural Cold War*. 1999. Londres. Granta Books. Pág. 314. Versión de EE. UU.: Stonor Saunders, Frances. *The Cultural Cold War and the World of Arts and Letters*. 2000. New York. The New Press. En castellano: Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. 2001. Madrid. Debate.

⁶⁷⁶ Además del citado estudio de Stonor Saunders, véase: Guilbaut, Serge. *Création et développement d'une avant-garde à New York: et son antagonisme idéologique avec Paris, 1945-1955*. 1979. Los Ángeles. University of California Los Ángeles (Tesis doctoral del autor, escrita en francés, publicada posteriormente como: Guilbaut, Serge. *How New York Stole the Idea of Modern Art: Abstract Expressionism, Freedom and the Cold War*. 1983. Chicago. University of Chicago Press. Versión en castellano: Guilbaut, Serge. *De cómo Nueva York robó la idea de arte moderno*. 1990. Madrid. Mondadori).

Figura 222: Embajada de EE. UU. en Ottawa, Canadá (1931).

Figura 223: Consulado de EE. UU. en Yokohama, Japón (1932).

La arquitectura no quedaba en una situación ajena a estos acontecimientos. De hecho, el propio Alfred H. Barr, ya ex-director del MoMA, aunque aún responsable de las colecciones del mismo, creyó ver un cierto estancamiento después de las exposiciones de 1932, 1938 y la más reciente de 1946 a cargo de Elizabeth Mock, buscando un cierto relevo de materiales y autores. Por ello, logró convencer a Henry Luce (dueño de medios como las revistas *Time*, *Fortune*, *Life* y *Architectural Forum*) para que impulsara el arte y la arquitectura modernos americanos.

Dado que el papel de propaganda de la arquitectura norteamericana no surtía tanto el efecto deseado con sus exposiciones itinerantes, se decidió que quizás sería más adecuado llevarlo a cabo con el programa de construcción de nuevas embajadas del gobierno estadounidense por todo el mundo⁶⁷⁷. De esta manera, en el mismo año en el que MoMA presentaba al público la exposición *If You Want To Build a House* (1946), se fundaba la Office of Foreign Building Operations (FBO). Se trataba de una agencia del Departamento de Estado encargada de la construcción, gestión y mantenimiento de los edificios y bienes inmuebles de los Estados Unidos en el extranjero. Desde su fundación, la apariencia de sus consulados y embajadas cambió considerablemente con respecto a los anteriores. En general, hasta 1945 casi todas estas obras eran historicistas y un tanto rancias, fruto de unos arquitectos formados en la École des Beaux Arts de París⁶⁷⁸. Así, las embajadas de Río de Janeiro (1923), México D.F. (1925), Managua (1927), Ottawa (1931), Tokio (1932), Bagdad (1938) y Perú (1944) lucían una imagen neoclásica palladiana o colonial, según los casos.

⁶⁷⁷ De manera paralela y secundaria, también se confeccionó un programa similar al de las embajadas pero con la construcción de varios hoteles de la cadena Hilton, fundamentalmente en las localizaciones de Atenas, El Cairo y Estambul.

⁶⁷⁸ Sobre la financiación y criterios de selección de estos arquitectos, véase: Robin, Ron. *Enclaves of America*. 1992. Nueva York. Princeton University Press. Y: Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. Nueva York. Princeton Architectural Press.

Figura 224: Embajada de EE. UU. en Río de Janeiro, Brasil (1948).

Figura 225: Embajada de EE. UU. en La Habana, Cuba (1950).

Figura 226: Embajada de EE. UU. en Madrid, España (1952).

Sin embargo, recién acabada la Segunda Guerra Mundial, Leland King (primer director de la FBO) impuso unas directrices ligadas al Movimiento Moderno, opuestas al historicismo neoclásico practicado -y que también estaba utilizando la política soviética en sus edificios en el extranjero-. Por ello, las nuevas embajadas de Río de Janeiro (1948-1953), Cuba (1950-1952) y Madrid (1952-1954) se despojaron de dichos estilos historicistas, y ahora presentaban una imagen más limpia, aséptica y rotunda, más próxima al Estilo Internacional sintetizado por el MoMA y estereotipado en el Edificio de la Organización de las Naciones Unidas de Nueva York, que estuvo en construcción desde 1949 hasta 1952.

No obstante, se trataba de un aspecto exterior que se confundía, por similitud, con las sedes de entidades privadas de negocios (oficinas, aseguradoras, bancos...), tanto en las ciudades del Nuevo como del Viejo Continente. Ni al Presidente Dwight Eisenhower, ni al Secretario de Estado John Foster Dulles les acabó gustando el exceso de autoridad, el hermetismo preocupante y la indiferencia de los edificios proyectados frente a los países receptores de aquellas obras⁶⁷⁹. La decisión del presidente fue clara: ahora estos edificios debían parecer “*amables y seductores*”:

«Las embajadas americanas sirven como escaparates para el arte, la cultura y la filosofía política de los Estados Unidos. [...] Sus diferencias con las de otras naciones] han sido una preocupación subyacente, [...] de manera que las embajadas americanas deben ‘encajar’ y reflejar sus alrededores»⁶⁸⁰.

⁶⁷⁹ Broadwater, Jeff. *Eisenhower and the Anti-Communist Crusade*. 1992. Chapel Hill y Londres. University of North Carolina. Págs. 79.

⁶⁸⁰ Citado en: Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. Op. cit. Pág. vii.

Figura 227: Henry Luce en 1943 (1898-1967), dueño de revistas como *Time*, *Life*, *Fortune* o *Architectural Forum*.

Con estas premisas, en mayo de 1952 el congreso demócrata aprobaría una partida de noventa millones de dólares para financiar un ambicioso programa compuesto de 14 embajadas, 245 residencias de oficiales, 85 edificios de oficinas y otras edificaciones auxiliares.

A pesar del descenso de popularidad y aceptación del Estilo Internacional, cada vez más entredicho, en marzo de 1953 Henry Luce acudió de nuevo en defensa de la arquitectura moderna con su número de la revista *Architectural Forum*:

«Ningún país puede ejercer un liderazgo político mundial sin ejercer también un liderazgo cultural. Tanto consciente como inconscientemente. El gobierno de los Estados Unidos ha convertido ahora la arquitectura de este país en un vehículo para nuestro liderazgo cultural»⁶⁸¹.

Sin embargo, a pesar de las intenciones de Leland W. King, su trabajo fue cuestionado y los proyectos y arquitectos propuestos para las embajadas anteriores a 1953 no fueron del todo aceptados, siendo criticados fundamentalmente por ser despilfarradores, por sus presupuestos excesivos y por la gran improvisación de algunas de las ideas. En consecuencia, se redujeron las partidas económicas y King tuvo que adaptarse a la nueva situación. No obstante, se iniciaron una serie de investigaciones sobre la propia FBO que acabarían afectando también a la propia imagen de la arquitectura: al Congreso le pareció mal el que los edificios de los Estados Unidos de América en el extranjero se pareciesen demasiado al edificio de las Naciones Unidas de Nueva York⁶⁸². La situación se agudizó cuando una serie de

⁶⁸¹ AA.VV. "U.S. Architecture Abroad. Modern Designs and Its Best Now Represents This Country in Foreign Lands". *The Architectural Forum*. Marzo de 1953. Nueva York. Pág. 11.

⁶⁸² Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. Op. cit. Pág. 108.

Figura 228: Edward Thompson Wailes en 1953 (1903-1969).

arquitectos norteamericanos relevantes criticó este mismo hecho, como por ejemplo Paul Rudolph, Pietro Belluschi, Rudolf Schindler... Concretamente, Rudolph llegó a entender que esta conducta “arrastraba al denominado *Estilo Internacional* poco menos que a la ruina”⁶⁸³.

King se vio obligado a reconsiderar sus posiciones y a entrevistarse con algunos cargos políticos para dar las pertinentes explicaciones. Así, el 2 de julio de 1953 se entrevistó con Edward Thompson Wailes, ayudante del Secretario del Departamento de Estado (John Foster Dulles), ocasión en la que Wailes espetó sin cortapisas a King que prefería la arquitectura georgiana a la moderna. Fruto del asombro, King redactó una especie de memorando tratando de clarificar los principios y posiciones de la FBO, sugiriendo la necesidad de crear una comisión para que supervisase los nuevos proyectos y redactase una política de actuación clara⁶⁸⁴. Entre otros, King propuso a Joseph Hudnut, Pietro Belluschi y David Finley, además de los arquitectos y representantes de la propia administración pública. De este modo, nació el Architectural Advisory Committee (AAC), aunque, con su creación, King fue finalmente cesado en noviembre de ese mismo 1953, siendo sustituido por Nelson Kenworthy.

A pesar de la presión que pudiese encontrarse en el ambiente, Kenworthy actuó con rapidez y agilidad, viajando mucho hasta mayo de 1954, y tomando contacto directo con las situaciones y sus problemas. En consecuencia, en octubre de 1953 había redactado un primer informe modelo del documento final que se presentaría en enero de 1954 ante la AAC, en el que se centraba en la “denominada *arquitectura de tipo internacional*” (haciendo referencia al *Estilo Internacional*) y los problemas que, en su opinión, ésta presentaba en los proyectos de la FBO estudiados hasta aquel momento, donde señalaba:

⁶⁸³ Rudolph, Paul. “UN General Assembly”. En: AA. VV. *Architectural Forum*. Vol. 97. Octubre de 1952. Nueva York. Págs. 144-145.

⁶⁸⁴ Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. Op. cit. Pág. 114.

«La política [arquitectónica a seguir] deberá de proporcionar las instalaciones necesarias y adecuadas, en un estilo y una forma arquitectónicos, que susciten buena voluntad ante el reconocimiento inteligente del valor y la utilidad de una arquitectura apropiada a un lugar y a un país. El mayor esfuerzo debe dedicarse a la voluntad amistosa hacia aquellos países en los que se proyectarán edificios de una calidad arquitectónica distinguida, en vez de en la adherencia a cualquier estilo arquitectónico preconcebido [...], lo que reflejará el crédito en los Estados Unidos»⁶⁸⁵.

En el documento definitivo de enero de 1954, Kenworthy hacía hincapié en la necesidad de tener una mente abierta y tolerante hacia la arquitectura: “No estamos comprometidos ni con las peceras de vidrio [esto es, las arquitecturas a modo de caja de cristal], ni con la tradición georgiana”⁶⁸⁶. Frente a las críticas vertidas sobre el conjunto de la arquitectura institucional moderna norteamericana por algunos congresistas (como Bow y sus colegas), centradas sobre todo en los problemas de funcionamiento o uso de algunos de los edificios de la FBO, Kenworthy tuvo que reconocer que en realidad, muchos de ellos “no eran demasiado funcionales”, aunque puntualizaba:

«Es más una cuestión de cuánto de ello [la falta de funcionalidad] se debe a lo modernos que sean, o a lo ‘modernos’ [que pretendan ser], si hacemos tal distinción. Yo la hago. Y no tengo nada en contra del

⁶⁸⁵ Kenworthy, Nelson. *Memorandum to Edward T. Wailes*. 23 de octubre de 1953. Pág. 1. FBO. Nueva York. Citado en: Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. Op. cit. Pág. 120.

⁶⁸⁶ Kenworthy, Nelson. “Statement of Department of State’s Architectural Policy and Specific Functions of the Architectural Advisory Group for Foreign Buildings”. 21 de enero de 1954. FBO. Nueva York. Citado en: Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. Op. cit. Pág. 121.

diseño moderno, ‘per se’. Para mí, no es un problema de [elegir entre] el diseño moderno, el tradicional o el que sea, sino de si es un buen diseño»⁶⁸⁷.

La siguiente tarea que le restaba era la de seleccionar a los futuros arquitectos que recibirían los encargos de la FBO. Para tal fin, algunos miembros del American Institute of Architects (AIA) recomendaron a Kenworthy que se pusiese en contacto con Ralph Walker (presidente del AIA entre 1949 y 1951).

En aquellos momentos, Walker ya se había posicionado a favor de una arquitectura que recogiese (o expresase) los aspectos culturales regionales o locales. Concretamente, había expuesto sus ideas en un artículo publicado en dos partes, en febrero y marzo de 1951, en el *Journal of the American Institute of Architects*, titulado “La educación necesaria para una práctica profesional de la arquitectura”⁶⁸⁸. En dicho texto, Walker sentenciaba que la estética de la máquina había empobrecido a la sociedad y a su arquitectura, en tanto en cuanto dicha estética suponía un cambio a la hora de plantear los problemas del diseño arquitectónico, desde presupuestos reales y tangibles, hacia posiciones más teóricas: “los problemas de diseño siempre deben basarse en lugares concretos: en ‘lo que puede ver’ un estudiante; [...] y el problema siempre debe ser estudiado desde los potenciales reales del clima y de la habitabilidad”. Con ello, culpaba a los arquitectos europeos asentados ahora en los Estados

⁶⁸⁷ Kenworthy, Nelson. *Entrevista grabada*. Citada en: Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. Op. cit. Pág. 122. Entiéndase el término ‘modernista’ no de una manera ortodoxa, sino como aquella cualidad de ciertas arquitecturas que pretenden sólo exhibir algunos de los presupuestos formales del Movimiento Moderno en su versión más formalista y fría del Estilo Internacional.

⁶⁸⁸ Walker, Ralph T. “The Education Necessary to the Professional Practice of Architecture I”. En: AA. VV. *Journal of the American Institute of Architects*. Vol. 15. Febrero de 1951. Nueva York. Págs. 71-76. Y: Walker, Ralph T. “The Education Necessary to the Professional Practice of Architecture II”. En: AA. VV. *Journal of the American Institute of Architects*. Vol. 16. Marzo de 1951. Nueva York. Págs. 119-125.

Figura 229: Pietro Belluschi hacia 1954 (1899-1994).

Unidos de América, de no haber traído consigo mismos nada más que algo que el propio Walker calificó de “*negativismo, neurosis y nihilismo*”⁶⁸⁹. El artículo levantó las iras de personajes como Gropius (entonces Director del Departamento de Arquitectura de Harvard), que respondió con una agria carta con la que le pedía explicaciones de lo publicado.

Por sorpresa, Walker respondió con otra carta, en la que reiteraba sus posiciones, explicando que el declive social europeo estaba ligado -según él- a la expansión del totalitarismo ‘negativista’, un movimiento que había promovido la estética del ingeniero, el desarrollo del hombre-celda, la pérdida de la dignidad, el materialismo, la irresponsabilidad política y social, la antítesis de lo necesario..., aspectos que ahora se habían importado en América⁶⁹⁰. De ahí su defensa de las variables regionalistas o localistas, típicas de las distintas arquitecturas propiamente norteamericanas.

En este sentido, parece lógico que Walker también sugiriese a Kenworthy los nombres de Henry R. Shepley (profesor y arquitecto heredero de Henry Hobson Richardson) y del entonces Decano del M.I.T., Pietro Belluschi.

A pesar de que Belluschi hubiese sido capaz de levantar el Equitable Building de Portland en 1945, con una modernidad, un rigor y una claridad admirables dentro del Movimiento Moderno más puro, en 1948 publicó un texto muy en la línea que luego demostró defender Walker. Concretamente, Belluschi animaba a sus alumnos de Seattle en los siguientes términos:

⁶⁸⁹ Walker, Ralph T. “The Education Necessary to the Professional Practice of Architecture I”. *Op. cit.* Febrero de 1951. Pág. 72.

⁶⁹⁰ Gropius, Walter. Carta a Ralph T. Walker. 19 de marzo de 1951. Massachusetts. Y: Walker, Ralph T. Carta a Walter Gropius. 27 de marzo de 1951. Nueva York. Ambas en el archivo del arquitecto Henry R. Shepley, en Boston (Massachusetts). Citadas en: Loeffler, Jane. *The Architecture of the Diplomacy*. 1998. *Op. cit.* Págs. 183-184.

«La arquitectura moderna debe reflejar la belleza de su entorno, no los préstamos del pasado. [...] Las máquinas, la gente, el clima [...], o las tradiciones locales no pueden ser ignorados [...]. [Pero] La arquitectura no puede estar dictada por la máquina. Debe expresar un entendimiento emotivo de su entorno»⁶⁹¹.

A fin de cuentas, fue otro de los textos (no el único, ni el más importante, como se verá) del ascenso del West Coast como una alternativa típicamente americana y no importada del extranjero ‘sin más’. Quizás de ahí su posible filiación con Walker para entrar en la FBO, y también con otros personajes, como William Wurster, entonces Decano del M.I.T., quien en julio de 1950 le ofreció su puesto para que fuese su sucesor, argumentando que el M.I.T. necesitaba su “*perspectiva de la Costa Oeste*”⁶⁹².

Finalmente, Wailes aceptó los tres nombres propuestos por Kenworthy (los de Walker, Shepley y Belluschi) y así en la arquitectura diplomática americana se produjo el relevo de la arquitectura del Estilo Internacional por otra arquitectura preocupada con la expresión formal del contexto, el entorno natural, las tradiciones locales, etc.

Una nueva tendencia, reflejo y fruto de muchos de los debates y polémicas de finales de los años cuarenta y primeros cincuenta. La trascendencia de estos (des)encuentros fue, por tanto, capital, por lo que a continuación se tratarán de exponer algunos de aquellos textos y debates, quizás los más importantes o significativos en relación a esta investigación.

⁶⁹¹ Belluschi, Pietro. Sin título. Publicado en: AA. VV. *University of Washington Daily*. 14 de mayo de 1948. Seattle. Citado en: Clausen, Meredith L. *Pietro Belluschi. Modern American Architect*. 1994. Massachusetts. The Massachusetts Institute of Technology. Pág. 189. Quizás sea oportuno recordar que Belluschi nació y se formó como ingeniero en Italia, y que se mudó a Portland (Oregón) donde el paisaje natural tiene una presencia acaso mayor que en la Costa Este, más urbanizada.

⁶⁹² Extractos de una conversación entre Wurster y Belluschi publicados en: AA. VV. *Journal of the American Institute of Architects*. Agosto de 1948. Nueva York. Págs. 59-60. Pág. 59.

Figura 230: Portada de la revista Time con el retrato de Richard Neutra (15 de agosto de 1949).

East versus West

Tal y como ocurriera dentro de la FBO, a finales de los años cuarenta estaba en pleno auge la confrontación entre los arquitectos de los Estados Unidos que pensaban que los europeos habían llevado el Movimiento Moderno a América, y los que, en cambio, creían que aquella nación había tenido también su propia modernidad y evolución. No obstante, tal y como se ha visto⁶⁹³, los primeros textos al respecto (con un cierto impacto), datan de principios de los años cuarenta, síntoma de un posible ambiente previo de polémicas y críticas. No sólo se está haciendo referencia al citado libro de Katherine Morrow Ford y James Ford (*The Modern House in America*, 1940) ni al artículo de esta misma autora (*Modern Is Regional*, 1941), o al de Hugh S. Morrison (*After International Style - What?*, 1940) cuando sugirió (quizás de forma prematura) que el Estilo Internacional había pasado y que en un futuro habría “*varios movimientos modernos regionales*”⁶⁹⁴.

Así, por ejemplo, dentro del propio catálogo de la exposición “*Built in the U.S.A.*” que también preparó Elizabeth Mock en 1944 para el MoMA, ya en la introducción la autora identificaba las distintas tendencias o corrientes de la arquitectura norteamericana, así como “*la sospecha de la ‘romantización’ de la máquina*”, “*un nuevo interés en la construcción tradicional vernácula*” y, más o menos, la total asimilación de una evolución a partir de las “*formas cerradas y las austeridades indiferentes de los europeos*”⁶⁹⁵. Además, Mock destacaba el trabajo de varios arquitectos locales, anterior a la llegada de los europeos:

⁶⁹³ Véase: primera parte del Capítulo 4 de este trabajo.

⁶⁹⁴ Morrison, Hugh S. “After International Style - What?”. 1940. *Op. cit.* Pág. 345.

⁶⁹⁵ Mock, Elizabeth. “Built in the U.S.A. - Since 1932”. En: Mock, Elizabeth (editora). *Built in the U.S.A.: 1932-1944*. 1944. Nueva York. The Museum of Modern Art. Págs.12-14. Pág. 14.

Figura 231: Jean Murray Bangs en 1937 (1894-1985).

«En un principio, Neutra estaba más bien solo en sus experimentos con los nuevos tipos de construcción en madera, aunque antes que él, muchos arquitectos [locales] estaban explorando las ilimitadas posibilidades de este material, generando formas nuevas y apropiadas»⁶⁹⁶.

En este sentido, parece lógico que Neutra apareciese después en la portada de la revista (conservadora) *Time*, donde se alababa su presunto liderazgo de un movimiento dispuesto a “humanizar y domesticar”⁶⁹⁷ el Estilo Internacional.

De manera similar, Jean Murray Bangs publicaba un artículo polémico en *Architectural Record* en 1948 sobre la figura de Bernard Ralph Maybeck⁶⁹⁸ (arquitecto de la Costa Oeste), pudiendo todavía apoyar sus ideas con citas de otros artículos ‘regionalistas’ aparecidos desde 1942, tales como las siguientes líneas de Talbot F. Hamlin:

«Donde la vida americana ha desarrollado sus líneas más verdaderas y peculiares –digamos, de una manera rápida, en la Costa del Pacífico-, donde en general las costumbres americanas, distinguidas de aquéllas de Europa, se aceptan con más libertad, está evolucionando un tipo de arquitectura doméstica que quizás podría ser la arquitectura doméstica más avanzada del mundo en la actualidad»⁶⁹⁹.

⁶⁹⁶ *Ibíd.* Pág. 14.

⁶⁹⁷ AA. VV. “Neutra is ‘Man of the Year’”. *Time Magazine*. 15 de agosto de 1949. Nueva York. Pág. 2.

⁶⁹⁸ Bangs, Jean Murray. “Bernard Ralph Maybeck, Architect Comes into His Own”. En: AA. VV. *Architectural Record*. Vol. 103. Enero de 1948. Nueva York. Págs. 73-79.

⁶⁹⁹ Hamlin, Talbot Faulkner. “The Trend of American Architecture”. En: AA. VV. *Harpers Magazine*. Vol. 184. Enero de 1942. Nueva York y Londres. Harper & Brothers, Publishers. Págs. 164-171. Pág. 169.

Figura 232: Wayne Andrews. *Architecture, Ambition and Americans* (1947).

Dejando a un lado la cuestión de si esta arquitectura de la Costa Oeste era la más avanzada del mundo o no en esos momentos, lo cierto es que se presentaba como una alternativa fuerte frente al Movimiento Moderno importado de Europa. Y en este sentido, empezaron a surgir las diferencias, las rivalidades y las adhesiones a uno u otro de los dos bandos: el *moderno ortodoxo* del Este y el *moderno regionalista* del Oeste. Sin embargo, Wayne Andrews fue más allá de esta situación cuando en 1947 escribía:

«La batalla del siglo xx [...] no está en si debemos construir según el Movimiento Moderno o a la manera tradicional, sino más bien en qué tipo de Movimiento Moderno. A pesar de que una encuesta realizada a unos cien arquitectos pueda dar la impresión a un observador inocente de que no hay menos de cien variedades de arquitectura americana, lo cierto es que no hay más que dos marcas promocionadas en nuestra generación por los arquitectos»⁷⁰⁰.

Es preciso aclarar que se refería a los arquitectos “veblenianos” (que según Thorstein Veblen “condenaban la expresión sin límites del individualismo en toda forma”) y los “jacobianos” (siguiendo a William James cuando éste creyó ver en las “diferencias entre los distintos individuos, el centro de la cuestión”⁷⁰¹). Esto es, de alguna manera, Andrews también se empezaba a plantear el problema de la libertad formal frente a la norma.

Este autor no fue el único que trató de establecer o aclarar las diferencias entre las posibles actitudes modernas. Ya en 1945, Bruno Zevi había publicado su libro *Hacia una arquitectura orgánica*⁷⁰² en Turín, donde respondía al manifiesto de Giedion de *Espacio, Tiempo y*

⁷⁰⁰ Andrews, Wayne. *Architecture, Ambition and Americans: A Social History of American Architecture*. 1947. Nueva York. Harper and Brothers. Pág. 252.

⁷⁰¹ *Ibíd.* Pág. 254.

⁷⁰² Zevi, Bruno. *Verso un'architettura organica*. 1945. Turín. Einaudi.

Arquitectura con un fuerte argumento a favor de la arquitectura orgánica, dejando claro que ésta, aun siendo moderna, se diferenciaba del Estilo Internacional porque en ella era “*el espacio el protagonista de la arquitectura*”⁷⁰³ (y no ‘la masa’). Varios años más tarde, en 1961, Vincent Scully seguía distinguiendo entre un Movimiento Moderno ‘clásico’ y otro ‘romántico’⁷⁰⁴ (aunque en 1965, terminó por explicar que ambos eran una misma cosa⁷⁰⁵).

Sin embargo, probablemente no se pueda encontrar otra figura más polémica en relación a estos debates de finales de los años cuarenta que la de Lewis Mumford. En un principio, se adhirió a la causa ‘europeísta’ de una manera casi absoluta: en 1931 escribía que tras la Exposición Internacional Colombina de Chicago de 1893, los arquitectos americanos “*habían estado, durante cuarenta años, deambulando por el árido desierto del clasicismo y el eclecticismo*”⁷⁰⁶, colaborando así a gestar la mitología que rodearía la llegada del Movimiento Moderno en los Estados Unidos. De hecho, Sigfried Giedion se expresaba en unos términos muy parecidos cuando diez años más tarde sentenciaba:

*“Después de la sinceridad estructural de la primera Escuela de Chicago durante los años ochenta, después de la excepcional pureza de la expresión arquitectónica de Louis Sullivan y del emocionante ejemplo de Frank Lloyd Wright hacia el año 1900, el espíritu de la arquitectura americana había degenerado en clasicismo mercantil. [...] El impulso para liberarse de esta desastrosa evolución ha tenido que venir de fuera”*⁷⁰⁷.

⁷⁰³ *Ibíd.* Págs. 105-106.

⁷⁰⁴ Scully, Vincent Jr. *Modern Architecture: The Architecture of Democracy*. 1961. Nueva York. Georges Braziller. Pág. 15.

⁷⁰⁵ Scully, Vincent Jr. “Doldrums in the Suburbs”. En: AA. VV. *Journal of the Society of the Architectural Historians*. Vol. 24. Marzo de 1965. Págs. 36-47. Págs. 36-37. (Publicado también en: AA. VV. *Perspecta*. Vol. 9/10. Septiembre/octubre de 1965. New Haven (Connecticut). The Yale University School of Architecture. Págs. 281-290).

⁷⁰⁶ Mumford, Lewis. “Two Chicago Fairs”. En: AA. VV. *New Republic*. 21 de enero de 1931. Nueva York. Pág. 271.

⁷⁰⁷ Giedion, Sigfried. *Space, Time and Architecture*. 1941. Op. cit. Pág. 500.

Figura 233: Portada de la revista *House Beautiful* (mayo de 1950).

En cambio, como se verá a continuación, a finales de los años cuarenta Mumford se convirtió, quizás, en uno de los mayores defensores del valor de la evolución de la propia arquitectura norteamericana hacia una determinada modernidad, autóctona y previa a la llegada de los emigrados europeos⁷⁰⁸. Junto a él se adscribiría James Marston Fitch, que escribía un artículo para la revista *House Beautiful* en 1950 trazando la evolución de la arquitectura norteamericana en los setenta años anteriores a su publicación, haciendo un especial hincapié en los precedentes autóctonos del estilo moderno⁷⁰⁹. Asimismo, Joseph Hudnut, ya Decano de la GSD de Harvard y responsable de la llegada de Gropius a su universidad, mostraba su preocupación en 1949 por el temor de que la “*ciencia hubiese reemplazado valores como las buenas maneras, el sentido común y el amor*”⁷¹⁰. Y, como era de esperar, en la Costa Oeste seguían surgiendo figuras alineadas con Mumford, como la del Decano de la Universidad de Berkeley (y luego del MIT), William Wurster, que igualmente acabó convirtiéndose en símbolo de la causa regionalista.

A fin de cuentas, la defensa de los valores modernos regionales o locales fue un hecho importante que acabó por acaparar gran parte del debate arquitectónico a finales de los años cuarenta, tanto a un lado como al otro del país, generando otras discusiones subyacentes de gran trascendencia con posterioridad, más allá de los hechos diferenciales identitarios regionales: aunque de manera muy incipiente, empezaba a tratarse el problema de la expresión formal de la arquitectura, sus valores culturales, sus símbolos, etc.

⁷⁰⁸ Esta cuestión ha sido desarrollada ampliamente en: Pokinski, Deborah Frances. *The Development of the Modern American Style*. 1984. Ann Arbor (Michigan). The University of Michigan Research Press.

⁷⁰⁹ Fitch, James Marston. “The New American Architecture Started 70 Years Ago”. En: AA. VV. *House Beautiful*. Vol. 92. Mayo de 1950. Los Ángeles (California). Págs. 134-137.

⁷¹⁰ Hudnut, Joseph. “Post-Modern Architecture”. En: Hudnut, Joseph. *Architecture and the Spirit of Man*. 1949. Cambridge (Massachusetts). Harvard University Press. Pág. 116. (También en: Mumford, Lewis editor. *Roots of Contemporary Architecture. Architecture and the Spirit of Man*. 1952. Nueva York. Reinhold Publishing. Págs. 108-119).

Figura 234: Portada de la revista *The New Yorker* (11 de octubre de 1947).

Status quo (1947)

En 1931, Lewis Mumford se hizo responsable de la edición de la columna titulada “*The Sky Line*” dentro de la revista *The New Yorker*. Durante treinta y dos años, la utilizó como soporte para la difusión y crítica de la arquitectura norteamericana, convirtiéndose en una de las primeras figuras como crítico de esta disciplina. Aunque siempre se interesó por (y respetó) los avances tecnológicos de la arquitectura y el arte, en cambio siempre dejó clara la prioridad de las cuestiones humanas: la máquina nunca debía estar por delante de la calidad o el carácter de la vida de las personas, ni en símbolo ni en forma.

A la luz de las diatribas surgidas entre los arquitectos modernos de la Costa Este (proclives al Estilo Internacional) y los modernos de la Costa Oeste (más arraigados a la tierra, el clima y la corriente regionalista), Mumford dedicaba su columna de *The New Yorker* del 11 de octubre de 1947 a la arquitectura del ‘Estilo de la Bahía Californiana’ (Bay Region Style). El artículo se titulaba “*The Sky Line. Status Quo*”⁷¹¹.

En aquél, Mumford aprovechaba la exposición de las ideas sobre la tendencia regionalista del West Coast para expresar su distanciamiento respecto de la acogida -presunta y crítica- de la arquitectura moderna europea en los Estados Unidos. Daba a entender que esta arquitectura importada había promovido un acercamiento superficial hacia un nuevo simbolismo -más que la emancipación de las nuevas posibilidades de la tecnología-, reemplazando así la arquitectura historicista que la había precedido con una estética, igualmente vacía y anti-humanista, basada en los nuevos símbolos de la máquina:

⁷¹¹ Mumford, Lewis. “*The Sky Line. Status Quo*”. En: AA. VV. *The New Yorker*. 11 de octubre de 1947. Nueva York. Págs. 106-109.

Figura 235: Páginas 106 y 107 de la revista Time (11 de octubre de 1947), con la primera parte del artículo de Lewis Mumford.

«Ciertamente, la máxima de Le Corbusier de los años veinte (la de que la casa moderna es una máquina para habitar), se ha convertido en algo viejo: el acento moderno está en el habitar, no en lo de la máquina»⁷¹².

«El Señor Sigfried Giedion, que una vez fue líder de los rigoristas maquinistas, ha acabado por ocuparse de lo monumental y de lo simbólico, y al igual que los más jóvenes, ha convertido en indispensable la exploración de los elementos ‘sensoriales’ del diseño (el color, la textura, incluso la pintura y la escultura). ‘El Funcionalismo’, escribe un crítico más bien escarmentado en un número reciente de la revista ‘Architectural Review’ de Londres, “que era la única fe estética a la que un arquitecto moderno podía encomendarse en los años de entreguerras, ahora, si no ha sido repudiado, sí al menos ha sido puesto en tela de juicio... por aquellos que antes eran sus más ilustres defensores”. [...] Lo que se llamó Funcionalismo era una interpretación parcial de la función, y fue una interpretación que Louis Sullivan, quien popularizó el eslogan de ‘la forma sigue a la función’, nunca suscribió»⁷¹³.

El objetivo de Mumford era doble: (1) por un lado, anunciar (o describir) los “nuevos vientos que llegan, incluso al viejo Nueva York, para quitar el énfasis del diseño basado en la estética de la máquina del pasado en la que (y de la que) vivir: un manotazo cruel contra aquellos arquitectos académicos modernos americanos que imitaron a Le Corbusier, Mies van der Rohe y Gropius, tal y como sus padres imitaron las corrientes dominantes de la École des Beaux-

⁷¹² *Ibíd.* Pág. 108.

⁷¹³ *Ibíd.* Loc. cit.

Arts”⁷¹⁴. (2) Por otro lado, defender la nueva “*forma de modernidad, nativa y humana*”, inaugurada por autores como John Galen Howard, Bernard Maybeck y William Wurster, que fue presentada como una alternativa con “*una expresión libre aunque discreta del terreno, el clima y el modo de vivir en la Costa [Oeste]*”⁷¹⁵. Así, para Mumford, el denominado Estilo de la Bahía era un síntoma claro de que la arquitectura moderna americana autóctona estaba desplazando las “*purezas quijotescas*” de su período adolescente con “*su torpe inseguridad y su dogmatismo agresivo*”⁷¹⁶.

Sin embargo, posteriormente Mumford se referiría a este artículo como si para él se hubiese tratado de un “*desafortunado patinazo*”, pues “*generó casi por arte de magia una proverbial tempestad: fundamentalmente porque sus bases y alusiones fueron malentendidas*”⁷¹⁷. Como se verá, las polémicas y debates llegaron a tal punto que el propio MoMA de Nueva York organizaría un simposio a partir de las palabras de Mumford, cuyo tema de partida versaba sobre la creciente aceptación de que la arquitectura regionalista americana había sido toda una alternativa moderna y madura. El liderazgo, directrices y objetivos de la futura arquitectura había quedado en una situación indeterminada.

Entonces: ¿qué pasaba con la arquitectura moderna?

⁷¹⁴ *Ibíd.* Págs. 108-109.

⁷¹⁵ *Ibíd.* Pág. 109.

⁷¹⁶ *Ibíd.* *Loc. cit.*

⁷¹⁷ Mumford, Lewis. “The Architecture of the Bay Region Style”. En: AA. VV. *Domestic Architecture of the San Francisco Bay Region*. 1949. San Francisco. The San Francisco Museum of Art. Sin paginar.

Figura 236: Portada de *The Bulletin of the MoMA* (primavera de 1948).

What is Happening to Modern Architecture? (1948)

Exactamente cuatro meses después –y como consecuencia– de que Mumford publicase su columna “The Sky Line. Status Quo” en *The New Yorker*⁷¹⁸, el MoMA organizaba un simposio el 11 de febrero de 1948. Su título era precisamente un claro reflejo de la situación de caos y desencuentros entre los protagonistas y los presupuestos o principios de la arquitectura moderna norteamericana de mediados del siglo xx: *What is Happening to Modern Architecture?*⁷¹⁹. El evento consiguió atraer una gran participación de arquitectos, incluyendo los nombres de Walter Gropius, Marcel Breuer, Sergei Chermayeff, Edgar Kaufmann Jr., Matthew Nowicki, Eero Saarinen, Vincent Scully..., además de los organizadores del museo: Alfred H. Barr, Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson.

Sin embargo, las respuestas ofrecidas a una pregunta tan ambiciosa y controvertida no fueron fáciles ni satisfactorias para casi ninguno de los asistentes: “Como simposio formal, el evento fracasó”⁷²⁰. No se llegó a ninguna conclusión y la pregunta quedó sin resolverse. Por el contrario, la conferencia fue un éxito como catálogo y puesta en común de una serie de ideas y posiciones diversas y conflictivas, aunque a la vez estimulantes para el debate.

Desde que se abriese el acto, rápidamente quedaron claras las alineaciones de los distintos bandos: por un lado, Barr, Hitchcock y Johnson se posicionaron en defensa del Estilo Internacional, en contra de las opiniones vertidas por Mumford (y sus simpatizantes) en octubre de 1947, quien tuvo que volver a aclarar sus pensamientos al final de la noche.

⁷¹⁸ Mumford, Lewis. “The Sky Line. Status Quo”. 11 de octubre de 1947. *Op. cit.*

⁷¹⁹ AA. VV. “What is Happening to Modern Architecture?”. En: AA. VV. *The Bulletin of the Museum of Modern Art*. Vol. 15. No. 3. *What is Happening to Modern Architecture?: A Symposium at the Museum of Modern Art*. Primavera de 1948. Nueva York. The Museum of Modern Art. Págs. 4-20.

⁷²⁰ *Ibíd.* Pág. 4.

Figura 237: Eric de Maré. “El Nuevo Empirismo”. *Architectural Review* (junio de 1947).

No obstante, en términos generales los terrenos por los que finalmente acabó discutiendo la conversación no estuvieron planeados premeditadamente. En un principio, la expectación estaba centrada en la confrontación entre los “creadores” del término ‘Estilo Internacional’ y los defensores del recién creado ‘Nuevo Empirismo’ (a modo de reacción contra el primero, surgido en Suecia aunque consolidado en Inglaterra, en su versión norteamericana del ‘Nuevo Humanismo’ de la arquitectura de la Escuela de Bahía). Sin embargo, la controversia acabó reducida a algo mucho más sencillo: al choque entre aquellos que se expresaban en términos de ‘estilo’, y aquellos que denunciaban el problema de las etiquetas y los ‘-ismos’ como algo secundario a la cuestión del diseño y la producción de la arquitectura.

Sin embargo, por otro lado hay que destacar las aportaciones de otros autores menores que, si bien no recabaron toda la atención merecida, destaparon temas y polémicas que posteriormente (en los años sesenta) serían capitales. Por ejemplo, se ha de destacar aquí la intervención de Christopher Tunnard, quien adelantándose unas dos décadas a personajes como Robert Venturi o Andy Warhol, anotó la necesidad de la reconciliación entre el gusto popular (del público) y la gran arquitectura, sugiriendo el estudio de los monumentos del pasado como posible fuente de respuestas (a esta causa histórica se opusieron inmediatamente Walter Gropius, Marcel Breuer, Ralph Walker, Peter Blake, Eero Saarinen, George Nelson y Carl Koch). Por todo ello, quizás este simposio -y las intervenciones concretas de algunos de sus participantes- merezcan una mirada más atenta.

El propio Mumford hizo de moderador y tras presentar el evento, cedió la palabra a Alfred H. Barr, quien fue el encargado de inaugurar los turnos de ponencias, haciendo claras alusiones al artículo escrito previamente por Mumford (del que dijo ser la causa de dicho simposio⁷²¹).

⁷²¹ *Ibíd.* Pág. 5.

Figura 238: Imagen de Hitchcock, Barr y Johnson, en *The Bulletin of the MoMA* (primavera de 1948).

La defensa acérrima del Estilo Internacional de su discurso llegó al punto de realzar el valor de la arquitectura moderna incluso en el contexto de las democracias de occidente en oposición a los regímenes totalitarios: *“Mencionemos, aunque sea de manera somera, la amarga hostilidad de Hitler y sus arquitectos nacional-socialistas hacia el Estilo Internacional [...]. Pero, en paralelo a la reacción alemana, en nombre del gusto del proletariado y del realismo socialista, se ha producido el revival soviético del caos estilístico y las pomposidades del siglo xix”*⁷²². No obstante, en su exposición fue dejando algunos enfoques claros y un tanto sorprendentes –entonces-, tales como:

*«Estamos del lado de la arquitectura [entendida] como arte más que del lado de la mera construcción, si bien [ésta deberá ser] estructuralmente eficiente, comercialmente exitosa, sentimentalmente efectiva, humanísticamente plausible o doméesticamente agradable»*⁷²³.

Seguidamente, en su defensa del Estilo Internacional, Barr quiso hacer algunas reflexiones en torno a lo controvertido del uso del término ‘estilo’, aunque lejos de sustituirlo, lo reforzó:

«La palabra ‘estilo’ parecía ser una amenaza para la libertad individual del arquitecto y para la libre evolución de la misma arquitectura. Nosotros éramos conscientes de esto en 1932; de hecho, Hitchcock y Johnson a veces se mostraron reacios al uso de lo de ‘Estilo Internacional’. [...] Desde entonces, tanto arquitectos como críticos han cuestionado el término, al que frecuentemente se refieren como el ‘llamado’ Estilo Internacional; aunque, desde entonces, nadie ha ofrecido un término mejor, ni tampoco –creo- un término que se haya utilizado más ampliamente. Quizás debiera decir ‘abusado’, puesto que, a pesar de todos nuestros

⁷²² *Ibíd.* Pág. 7.

⁷²³ *Ibíd.* Pág. 6.

esfuerzos, el término se ha intercambiado con la palabra ‘funcionalismo’ [...]. El funcionalismo fue, y aún es, un principio del diseño arquitectónico que se queda pequeño para toda la arquitectura. Para nosotros, en 1932 el utilitarismo frío y mecánico que predicaron Giedion o Hannes Meyer nos pareció la negación de la arquitectura como arte. [...] Incluso, consideramos el uso del término ‘post-funcionalismo’ para dejar absolutamente claro que el nuevo estilo reemplazaría al funcionalismo»⁷²⁴.

Finalmente, Barr quiso insistir en la idea de que el Estilo Internacional nunca pretendió ser una definición rígida de la forma, sino que el estilo nació de los experimentos de diferentes arquitectos de todo el mundo:

«Otro malentendido de hoy es aquel de que el Estilo Internacional fue concebido como una especie de camisa de fuerza rígida, que obliga a los arquitectos a diseñar cajas cúbicas, con estuco blanco sobre patas delgadas, cubiertas planas y muros de vidrio»⁷²⁵.

Con una cierta dosis de maldad, hizo referencia a las posiciones defendidas por Mumford al hablar de “ese tipo de arquitectura doméstica de madera, informal y populachera”, denominándola como el “Estilo Internacional de la cabaña [sic *International Cottage Style*]”⁷²⁶. De este tipo de arquitectura, condenó lo problemático de adoptar un vocabulario doméstico en proyectos de gran escala, centrándose especialmente en algunas obras de William Wurster (aquéllas que Mumford había elogiado).

⁷²⁴ *Ibíd. Loc. cit.*

⁷²⁵ *Ibíd. Loc. cit.*

⁷²⁶ *Ibíd. Pág. 8.*