

# TEORIA Y PRACTICA ARQUITECTONICA Y SUS IMPLICACIONES SEMIOTICAS

Francisco Javier Sánchez Merina

Arquitecto-profesor. Kingston University de Londres.

*La utilización acrítica de la historia y la exaltación de las predilecciones supuestamente populares en la elaboración del signo arquitectónico fomentan una tendencia contemporánea donde se hace notable la regresión de la creatividad y el acomodo del proyecto arquitectónico en la economía de lucro.*

**E**n el último capítulo de *Arquitectura Moderna*, Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co mantenían que la historia se ha detenido, que lo que ya ha sido realizado es repetido una y otra vez por arquitectos siguiendo unos juegos formales. Los críticos italianos localizaron las raíces de esta falta de reacción crítica a los cambios en la historia en la arquitectura pop americana de los años setenta, y más concretamente en los proyectos y escritos de Robert Venturi. Durante las últimas décadas esta arquitectura se ha convertido en una fuente de inspiración para arquitectos, ha sido bien recibida por clientes y promotores en América, desde allí, acogida a nivel internacional:

Sin Venturi uno no podría entender los múltiples juegos formales que los grupos de presuntos radicales americanos, echados a perder debido a los demasiado generosos «salarios sociales» con los que el sistema americano

bea al parado potencial, proponen para el disfrute de un restringido público de adeptos. Tampoco se podría explicar aquella «Internacional de la Ironía» que, después del *coitus interruptus* del 68, ha expresado en sonrisas de consuelo su desilusión por la falta de compromisos propios<sup>1</sup>.

El interés de la polémica entre Tafuri y la versión americana de la arquitectura pop es que, bajo distintas perspectivas ideológicas, la «historia» adquiere diferentes valores.

## Arquitectos tradicionales

Al mismo tiempo que la revista *Archigram* describía la «ciudad computerizada», la «ciudad ambulante», la «ciudad en erupción» y la «ciudad conectada», *Perspecta*, la revista de arquitectura de Yale fundada por el decano George Howe, publicó un número doble que

generaba una teoría a raíz de la falta del uso de la «historia» en el proceso creativo de la arquitectura del Movimiento Moderno. Mientras que *Archigram* miraba a lo extraordinario de la cultura popular, *Perspecta 9-10*, editada por Robert Stern en 1965, criticó la falta de capacidad comunicativa del Movimiento Moderno proponiendo una versión americana de arquitectura pop enfocada en las cualidades más comunes y tradicionales de la vida contemporánea. Un tercio del volumen 9-10 consistió en los proyectos y escritos de los arquitectos Charles Moore, Romaldo Giurgola y Robert Venturi. Los distintos artículos reprochaban la arquitectura del Movimiento Moderno, o, mejor dicho, del «Estilo Internacional», tal y como se entendió en América, de ser muy técnica, anónima, repetitiva, abstracta, reductiva, y sin ningún medio para comunicar determinantes sociológicos. *Perspecta 9-10* promovía los conceptos de imagen y su significado como parte de una arquitectura en donde nuevas formas, como resultado de composiciones de elementos reconocibles, pueden interesar a la mente y provocar sentimientos. Aquellas formas, incluso no siendo convencionales, siguen el argumento de que la comunicación a través del lenguaje se basa en la convención de signos lingüísticos arbitrarios<sup>2</sup>. Si se acepta que la arquitectura comparte con el lenguaje una estructura basada en un sistema de elementos y relaciones, la arquitectura admite una interpretación semiológica, entendiendo la semiología como una rama de la lingüística ocupada de los signos y símbolos. *Elementos de semiología* (1964) de Barthes, *Significado en arquitectura* (1969) de Jencks y Baird, *Función y signo* (1973) de Eco,

«Semiología» (*Oppositions 1*, 1973) de Agrest y Gandelonas, y *Arquitectura y su interpretación* (1979) de Bonta son algunos de los numerosos estudios publicados durante una década en donde los conceptos semiológicos fueron utilizados en la interpretación de la arquitectura. La implicación de esta interpretación semiológica en la práctica arquitectónica fue claramente expresada por Robert Stern cuando se autodefinió no como un creador de formas originales sino como un adaptador de formas que trata de proyectar a partir de lo que ya existe<sup>3</sup>. Si se considera a la arquitectura como una lengua, los arquitectos no reproducen las arquitecturas previas sino que aprenden y tratan de usar los elementos de este lenguaje de forma original. Aquí el papel de la «historia» consiste en cambiar el significado de las imágenes. Debido a esta posibilidad de cambio, el significado puede alcanzar valores de ambigüedad y riqueza.

Al hacer referencia al pasado, los colaboradores de *Perspecta 9-10* defendieron la tradición en arquitectura de la misma forma en que los ensayos de T. S. Eliot apoyaban la tradición en crítica literaria. El poeta y crítico americano fue citado en el artículo de Venturi —un sumario de su primer libro *Complejidad y contradicción en arquitectura*<sup>4</sup>— cuando trató sobre la necesidad del «sentido histórico» en el trabajo del artista para poder alcanzar un nuevo significado. Así, «Tradicición y el talento individual» de Eliot explica:

Ningún poeta, ningún artista en cualquier arte alcanza un significado completo por sí solo. Su significación, su apreciación, es la apreciación de su relación con los poetas y artistas muertos<sup>5</sup>.

Es interesante la importancia de la relación con los muertos, ya que nos hace pensar en la creencia de Tafuri de mirar «en lugar de lo que un arquitecto podría haber hecho cuando ciertas cosas no eran posibles, lo que pudo hacer cuando éstas fueron posibles»<sup>6</sup>. Tafuri implica que el papel del arquitecto consiste en desempeñar lo que la sociedad le pide. En otras palabras, la arquitectura no puede ser una entidad autónoma, ya que depende del movimiento de la sociedad en la historia, «historia» entendida aquí en términos marxistas como la revelación de la razón progresiva que conduce a etapas más elevadas. El hecho de que los arquitectos vienen tan sólo a operar como un reflejo de la sociedad sugiere una dependencia con la misma. Tafuri presentó este punto de vista en una entrevista en donde negó la importancia de empujar a la teoría hacia la práctica, ya que «el conflicto es lo importante, eso es lo productivo»<sup>7</sup>. Así, el conocimiento de la historia juega un papel muy diferente al expresado en «Tradición y el talento individual» de Eliot. Por otro lado, el concepto «sentido histórico» usado por Eliot da pie a diversas interpretaciones. Por ejemplo, el «sentido histórico» podría ser entendido por los distintos grados de reacción crítica a la historia. En este sentido Tafuri habría entendido esta reacción como un problema ideológico.

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

posición americana». El prólogo de *Complejidad y contradicción en arquitectura* (1966) de Venturi lo clarifica:

Yo no trato de establecer relaciones entre la arquitectura y otros asuntos [...]. Acepto lo que me parece ser limitaciones intrínsecas en arquitectura, e intento concentrarme en sus difíciles detalles en lugar de las fáciles abstracciones entorno a ella «[...] porque las artes (como decían los clásicos) pertenecen a la inteligencia práctica y no a la especulativa, no hay excusa para no estar inmersos en el trabajo»<sup>8</sup>.

El reconocimiento de estas «limitaciones intrínsecas» es fundamental para poder entender la evolución arquitectónica, evolución que no requiere que la obra de arte sea arte social. También es notable la similitud entre esta cita y los comentarios de Tafuri anteriormente mentados sobre la importancia de no involucrar teoría con práctica. Ambos autores llegan al mismo punto desde diferentes, si no opuestas, perspectivas. La visión de Tafuri considerando la arquitectura como entidad no autónoma saca a relucir la idea de evolución a través de la obra construida, la cual se convertirá en teoría. Esta teoría, entonces, provocará cambios en la sociedad. En otras palabras, la revolución en sociedad –según Tafuri– no puede venir desde la creación de la práctica a través de la teoría, ya que ésta sería una postura reaccionaria. Irónicamente, la misma falta de movimiento desde la teoría a la práctica es defendida por Venturi. Bajo su creencia en que «somos peligrosamente demasiado teóricos»<sup>9</sup> y en que los artistas «no deberían probar la teoría por medio de la arquitectura»<sup>10</sup>, Venturi podría argüir que los arquitectos no necesitan más teoría. *Complejidad y contradic-*

ción les bastaría. Este libro podría ser presentado como un estudio de efectos arquitectónicos para ser utilizados como herramientas al proyectar una interpretación que considera que estas herramientas son suficientes para alcanzar una evolución en arquitectura.

## Las posibilidades de las limitaciones

Una de las ponencias en *Desiring Practices*, un proyecto que organizamos el año pasado en la Kingston University y que culminó con una serie de exposiciones y un simposio, acusó a los Venturi de promocionar «una celebración de la imagen sin crítica alguna<sup>11</sup>». Este argumento fue idéntico al que Tomás Maldonado formuló ya hace más de veinte años, lo que significa que ésta es una polémica aún no resuelta. La crítica fue expuesta en *La esperanza proyectual. Ambiente y sociedad* (1970) cuando Maldonado atacó el abuso semiológico de Las Vegas y, más específicamente, el artículo de los Venturi titulado «Un significado para los aparcamientos A&P, o *Aprendiendo de Las Vegas*» (1968)<sup>12</sup>. Tras aceptar que Las Vegas es un entorno creado como obra de comunicación –Las Vegas es la única ciudad con la silueta no definida por sus edificios sino por sus signos– Maldonado expresó inmediatamente sus dudas de que Las Vegas sea el mejor ejemplo del método de producción de cultura popular en nuestros tiempos y, consecuentemente, de que arquitectos y urbanistas tengan mucho que aprender de esta ciudad. En donde uno vio riqueza de significado, el otro criticó Las Vegas por ser un fenómeno de comunicación basado únicamente en intereses manipulados, intereses que producen

un mensaje sin riqueza alguna. Su «riqueza de significado» «sólo satisface los requerimientos de los dueños de los casinos y hoteles, y de los especuladores<sup>13</sup>». Tal y como Maldonado lo vio, Las Vegas no es una creación del pueblo sino para el pueblo. Esto supone una denuncia al conformismo manifestado en Venturi, quien no cuestiona Las Vegas como resultado de la explosión de la fantasía popular.

Contestando a Maldonado en *Aprendiendo de Las Vegas*, Venturi, Scott Brown e Izenour proponen un estudio de las técnicas de comunicación empleadas en la gran avenida central de la ciudad lineal americana, técnicas que podrían ser usadas con un mensaje de distinto contenido. De esta forma el proyecto de la Calle Sur en Filadelfia (1968) de los Venturi es una clara combinación de ciertas preocupaciones sociales con un análisis social y estético. Un grupo marginal de afro-americanos les solicitó su ayuda para mantener la prohibición de la construcción de un nudo de autopistas que amenazaba la existencia de la Calle Sur, un gueto de renta baja en el centro de la ciudad. La respuesta de los Venturi consistió en la producción de una imagen de estos ciudadanos de la Calle Sur evocativa e imaginativa, resultando ser un movimiento político ya que el adversario, la Cámara de Comercio, se vio obligado a producir una imagen de respuesta. La colaboración con el comité de ciudadanos dio pie a una fuerte conexión entre las preocupaciones sociales y las ideas formales precedentes del estudio de Las Vegas. Debido a la ambigüedad de la evaluación e interpretación de contenido simbólico, estos proyectos pueden ser leídos de distintas formas<sup>14</sup>.

## (R)evolución en arquitectura

El término «posmodernismo» fue utilizado por primera vez en un contexto arquitectónico en 1945, cuando Joseph Hudnut escribe «La casa posmoderna». Hudnut profetizó que, como consecuencia de los anuncios y de las maniobras convenientes a la industria, los nuevos modelos de opinión forjarán un habitante «libre de todo sentimentalismo, fantasía o capricho; su visión, sus gustos, sus hábitos de pensamiento serán aquellos que presten un mayor servicio al esquema de vida industrial y colectivo<sup>15</sup>». El artículo concluía confiando en que el «dueño posmoderno» «reivindicará para él algunas experiencias íntimas, libres de control externo, y sin profanación de la conciencia colectiva<sup>16</sup>». Otro de los primeros e influyentes usos del término «posmodernismo» se encuentra en *Un estudio en Historia* (1945), de Arnold J. Toynbee, en donde «la época posmoderna» se caracteriza por la existencia de un creciente reconocimiento de la convivencia como modelo de vida en la condición pluralista de nuestro tiempo<sup>17</sup>. Charles Jencks fue el primero en dar al término un valor crítico cuando anunció el colapso del movimiento moderno en *El lenguaje de la arquitectura posmoderna* (1977). Jencks ilustró este colapso con la demolición del complejo ganador del premio AIA en 1951, proyecto Pruitt-Igoe, por ser un entorno inhabitable para las gentes de renta baja que en él vivían. Esto fue el referente para fechar la muerte del Movimiento Moderno y el nacimiento del posmodernismo «en St Louis, Missouri, el 15 de julio de 1972, a las 3:32 p.m. [...] Boom, boom, boom<sup>18</sup>».

Las diversas críticas a la modernidad encuentran su justificación en un análisis histórico, argumento señalado por Alan Colquhoun. Su artículo «Tres tipos de historicismo» (1983) presenta la idea de «determinismo histórico» defendido por el Movimiento Moderno como el origen de las sucesivas reacciones:

[*Los críticos de la modernidad*] han señalado con acierto que una fe ciega en el futuro conlleva el efecto de entregar el control del medio arquitectónico a las fuerzas de mercado y a sus representantes burocráticos. Un movimiento que comenzó como la representación simbólica de utopía ha terminado por convertirse en una herramienta para la práctica de la economía diaria<sup>19</sup>.

En este sentido, la posición ideológica posmoderna, entendida como resultado de las distintas concesiones del determinismo histórico, propone una nueva postura de honestidad en arquitectura. Esta posición fue manifiesta en el «Art Net Rally» organizado por Peter Cook en el verano de 1976. Los Venturi fueron acusados por un oyente de ser elitistas al concluir su conferencia sobre consumismo americano. Scott Brown contestó inmediatamente: «Pero [...] nosotros somos elitistas», como si preguntase incrédulamente: «Pero ¿no lo somos todos?»<sup>20</sup>. Los Venturi entendieron el origen de la pérdida de credibilidad del Movimiento Moderno como el resultado de forzar cambios. Así Venturi, Scott-Brown e Izenour culminaron su programa de investigación sobre la sociedad americana y su entorno abogando por una evolución en arquitectura en lugar de una revolución. A través de citas pertenecientes al filósofo francés Henri Bergson (1859-1941) y

de textos de sociología de los años 50 y 60 de autores como August Heckscher, *Aprendiendo de Las Vegas* revisó el orden complejo en la gran avenida central de esta ciudad. Una consecuencia de esta revisión fue el fuerte apoyo a los aspectos simbólicos en arquitectura frente a la crítica de los elementos *espacio y luz*:

Quizás el elemento más tiránico ahora en nuestra arquitectura es espacio [...]. Son espacio y luz –luz como elemento para distorsionar el espacio con un mayor dramatismo [...]. Hoy, sin embargo, la mayoría de los edificios necesitan ventanas para mirar en lugar de muros cortina para la luz porque nuestros niveles de iluminación son más elevados que los obtenidos únicamente por la luz del día, y las áreas acristaladas deben ser pequeñas y el techo razonablemente bajo para contener los conductos de ventilación y así ajustarse al presupuesto<sup>21</sup>.

Los autores justificaron sus manifestaciones con la necesidad de ajustarse a los presupuestos de proyectos que, en aquel momento, eran muy económicos.

La obra de Venturi, siendo el resultado de una evolución, se convirtió en revolucionaria con

circunstancias externas a la arquitectura. La Guerra de los Seis Días en el Oriente Medio provocó una crisis energética a principios de los años 70 que trajo consigo la concienciación sobre la limitación de los recursos naturales, concienciación asociada a escritos como *Lo pequeño es bello. Un estudio de economía como si la población importase*, de E. F. Schumacher<sup>22</sup>. Es por todo ello que quizás la fecha de Jencks fuese prematura. En lugar de 1972, la revolución posmoderna sucedió en 1973 con la crisis del petróleo y la consecuente concienciación de la limitación de recursos naturales. Fue entonces cuando los aspectos simbólicos en arquitectura se desarrollaron con la semiología más allá de los espaciales y alcanzaron una significación que queda representada por la proposición de Venturi: «Decoración es más barato»<sup>23</sup>.

Una vez que las obras aquí enumeradas miraron más allá del funcionalismo, la arquitectura emergió como arte, un arte con su propia historia. Esta idea nos permite establecer conexiones con distintas disciplinas, no sólo en términos de cómo la arquitectura es creada sino también en cómo es transformada por la experiencia del usuario a través de la historia.

---

## NOTAS

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

<sup>2</sup> En este respecto Robert Maxwell aclara que «incluso cuando un artista no quiere ser convencional, debe cuidar que su originalidad sea reconocible». Maxwell, R., «The Venturi Effect», *Venturi and Rauch*, David, D. (ed.), *Architectural Monographs I*, Londres, Academy Editions, 1978, pág. 24.

<sup>3</sup> Ver Scully, V., «The Star in Stern: Sightings and Orientation», en *Robert Stern*, Londres, Academy Editions, 1981, pág. 9.

<sup>4</sup> Aunque *Complejidad y contradicción en Arquitectura* fue escrito durante 1961 y 1962, no se publicó hasta pasados casi cinco años, editado por el Museo de Arte Moderno de Nueva York en asociación con la Fundación Graham para Estudios Avanzados en Bellas Artes.

<sup>5</sup> Eliot, T. S., *Selected prose of T. S. Eliot*, edición con introducción de F. Kermode, Londres, Faber and Faber, 1975, pág. 37. (Primera publicación, 1919.)

<sup>6</sup> Ver «Interview with Manfredo Tafuri: There is no criticism, only history», de R. Ingersoll, *Casabella*, volumen 1, n.º 619-620, enero-febrero 1995, pág. 99. (Publicado en *Design Book Review*, primavera 1986.)

<sup>7</sup> Ingersoll, R., *Op. cit.*, pág. 99.

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

<sup>9</sup> Cita de la entrevista «Robert Venturi sobre educación arquitectónica», por F. J. Sánchez Merina, *AVS. Arkitektúr Verktækni og Skipulag*, n.º 17, Reykjavik, 1996, págs. 64-67.

<sup>10</sup> Sánchez Merina, F. J., *Op. cit.*, pág. 65.

<sup>11</sup> Leach, N., «Architectural Models», *Desiring Practices. Architecture, Gender and the Interdisciplinary*, editado por Rüedi, Wigglesworth y McCorquodale, Londres, Black Dog Publishing Limited, 1996, págs. 186-205.

<sup>12</sup> Venturi y Scott Brown, «A Significance for A & P Parking Lots or Learning from Las Vegas», *The Architectural Forum*, marzo 1968, págs. 37-43.

<sup>13</sup> Maldonado, T., «Las Vegas e l'abuso semiológico», *La Speranza Progettuale. Ambiente e società*, Turín, Piccola Biblioteca Einaudi, Science Umane 565, 1992. (Primera edición, 1970, pág. 122.)

<sup>14</sup> Ver «Robert Venturi and Denise Scott Brown», [entrevista] en *Conversations with Architects*, J. W. Cook y H. Klotz, Londres, Lund Humphries, 1973, pág. 266.

<sup>15</sup> Hudnut, J., «The Post-Modern House», *Architectural Record*, 97 (mayo 1945), pág. 75. Hudnut, Decano de la Graduate School of Design en Harvard a finales de los años 30 y principios de los 40, fue uno de los primeros arquitectos americanos que, con una educación tradicional, reconoció la importancia del movimiento moderno. A él se le debe la decisión de traer a Walter Gropius a la Facultad en Harvard como director, además de Marcel Breuer y Martin Wagner.

<sup>16</sup> Hudnut, J., *Op. cit.*, pág. 75.

<sup>17</sup> *A Study in History*, 8 (Nueva York, Oxford, 1945-59, pág. 338), de A. J. Toynbee, y *An Introduction to Contemporary History* (Nueva York, Basic Books, 1965), de G. Barraclough. Para un mayor desarrollo de esta información, ver «The Doubles of Post-Modern», de R. Stern, un artículo que establece una diferencia entre dos tipos de modernidad y de posmodernidad. Esta clasificación se basa en sus actitudes hacia el pasado. La condición *cismática* mira al pasado como lastre, mientras que la *tradicional* mira al pasado como fuente de orden. «The Doubles of Post-Modern», de R. Stern (en *Robert Stern*, Londres, Academy Editions, 1981, pág. 63). Venturi toma también parte en el debate sobre el origen del uso de «posmodernismo» y acredita a Jean Labatut, su profesor en Princeton, con la invención del término «arquitectura posmoderna», también a mediados de los años 40. (De Scott Brown, D., «A Worm's Eye View of Recent Architectural History», *Architectural Record*, 172 [febrero 1984], pág. 77).

<sup>18</sup> Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, Londres, Academy Editions, 1977, pág. 7. Para la fuente original del proyecto Pruitt-Igoe, ver «Collage City», Rowe, C.; Koetter, F., «Collage City», *The Architectural Review*, n.º 942, Vol. CLVIII (agosto 1975), pág. 72.

<sup>19</sup> Colquhoun, A., «Three Kinds of Historicism», *Modernity and the Classical Tradition. Architectural Essays 1980-1987*, The MIT Press, Cambridge, Mass., 1989, pág. 15. Originalmente publicado en *Architectural Design* 53, 9/10 (1983).

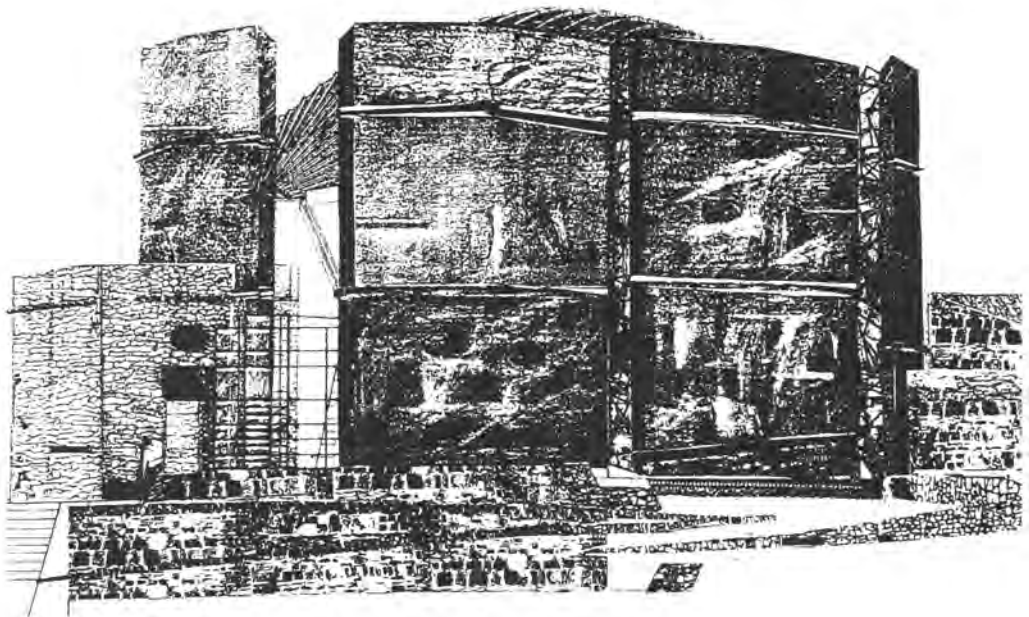
<sup>20</sup> Para este argumento ver «Elitist!», de H. Beck, en *Architectural Design*, noviembre 1976, pág. 662.

<sup>21</sup> Venturi, Scott Brown e Izenour, «Space as God», en *Learning from Las Vegas: the Forgotten Symbolism of Architectural Form*, pág. 148.

<sup>22</sup> Schumacher, E. F., *Small Is Beautiful. A Study of Economics as if People Mattered*, Londres, Abacus, 1992. (Primera edición publicada en Gran Bretaña en 1963.)

<sup>23</sup> Maxwell, R., «The Venturi Effect», *Op. cit.*, pág. 21.

Todas las citas del italiano y del inglés han sido traducidas por el autor.



Carmen Andriani. Iglesia para Tor Tre Teste.