

## La evolución del Pensamiento Venturiano desde sus textos

Víctor Pérez Escolano

No es casual que un encuentro dedicado al análisis de la obra de Robert Venturi haya tratado de incluir equilibradamente la consideración tanto de la obra proyectada y construida como la escrita por el arquitecto americano y sus socios. En Venturi se da con evidencia y constancia la vigilia intelectual de quien se sitúa y se reconoce en la línea del frente de la pugna cultural de nuestro tiempo.

Quisiera, pues, que este texto cooperase a determinar algunos elementos destacables del pensamiento venturiano a lo largo de un cuarto de siglo de elaboración verbal de sus ideas.

Para apreciar cuantitativamente la dimensión de ese trabajo teórico y del eco alcanzado en la crítica, basta repasar la Bibliografía A-840 de las series de Arquitectura de la Vance Bibliographies publicada en noviembre de 1982 y dedicada a **Venturi, Rauch and Scott Brown**. En ella se enumeran 27 textos de Venturi, 62 de Denise Scott Brown, 20 firmados por los dos, 15 con otros miembros de su estudio y cerca de 600 trabajos con mayor o menor atención crítica hacia ellos.

Situándonos en la trama de los escritos de Venturi y Scott Brown, podemos establecer varias observaciones que nos ayuden después a movernos en la evolución del pensamiento venturiano.

PRIMERO: Dentro de esa trama emerge como referencia esencial el libro **Complejidad y Contradicción en Arquitectura**, publicado por vez primera en 1966 por el MOMA de Nueva York (edición española de Gustavo Gili, 1972), y reeditado en 1977 (edición española del mismo año). Es decir, el cuerpo de doctrina de Robert Venturi queda establecido sustancialmente en su primera formulación en 1966, momento en el que la obra construida del arquitecto no iba mucho más allá de la Guild House -1960-63- y la casa de Chestnut Hill -1962-, así como la inejecución de sus polémicos proyectos era ya un atributo de su personalidad arquitectónica (Roosevelt Memorial -1960-, la fuente del Fairmount Park Association -1964-, ó los edificios públicos de North Canton, Ohio -1965-).

SEGUNDO: Antes de 1966 sólo había comunicado Venturi algunos aspectos de su sistema de pensamiento. A) La observación de la arquitectura del pasado en su modo de relacionarse con su ámbito urbano en el transcurso del tiempo, utilizando el caso del Campidoglio de Miguel Angel (AR 113, mayo 1953). B) La reflexión sobre sus propios proyectos. C) La atracción por la es-

tética pop (**Arts an Architecture**, abril 1965). Pero estos aspectos de su interés y de su método constituirían ya soportes esenciales de su sistema.

TERCERO: Durante esos años y mientras operó el gran impacto de **Complejidad y Contradicción** en su primera edición, Denise Scott Brown lleva a cabo una intensa labor personal como publicista especialmente dedicada a temas urbanos y teóricos, más numerosos en 1967 y 1968, teniendo como medio habitual el **Journal of the American Institute of Planners**, donde precisamente publica en 1969 el artículo que representa la confluencia del pensamiento personal de Scott Brown con el de Venturi: *Pop Art, permisión y planeamiento*; confluencia desarrollada en los años inmediatamente anteriores y reflejada en los primeros escritos firmados por ambos en 1968.

CUARTO: Por consiguiente, desde la publicación de **Complejidad y Contradicción** en 1966, el pensamiento venturiano se ve reforzado con la cooperación de Denise Scott Brown, publicando juntos desde 1968 en adelante muchas de sus reflexiones, aunque no todas. Así, el debate producido por **Complejidad y Contradicción** (*indirectamente, polémico*), y el proceso de análisis y aprendizaje, ya sea enfatizando aspectos contenidos en el primer libro, o inaugurando nuevas reflexiones, y que se desarrolla en esos años finales de la década de los sesenta y primeros de los setenta, desembocando en la publicación de la primera edición de **Aprendiendo de Las Vegas**, que tiene lugar en 1972 por la MIT Press. En efecto, el trabajo sobre Las Vegas (realizado con Steve Izenour) se inició en la Yale School of Art and Architecture en el otoño de 1968, inmediatamente después de que Venturi y Scott Brown publicaran en **Architectural Forum**, su artículo *Un significado para los aparcamientos A&P o aprendiendo de Las Vegas*. Este texto, junto a otros entre los publicados en este período de tiempo, conforman el librito **Aprendiendo de todas las cosas**, preparado por Xavier Sust, y publicado por Tusquets en 1971 (2.ª ed., 1979). La existencia de este volumen en castellano, sin correlación en Estados Unidos, no es un hecho casual, pues refleja fehacientemente cómo el pensamiento venturiano había obtenido un gran eco entre nosotros desde 1966, pero que se hace más intenso a comienzos de los setenta con las sucesivas traducciones de **Aprendiendo de todas las cosas** (1971) y **Complejidad y Contradicción en Arquitectura** (1972).

QUINTO: Después de 1972, tras la publicación de la primera edición original de *Aprendiendo en las Vegas*, que fue objeto así mismo de un amplio debate, el pensamiento venturiano (de Venturi y Scott Brown) no hace sino perfilarse. Véase si no los comentarios de Scott Brown en el prólogo de la edición de 1977, donde cita la aplicación de sus ideas sobre simbolismo, los aspectos pedagógicos, la extensión del método aplicado en Las Vegas a otros casos menores (*Learning from Levittown*, con Virginia Carroll) y a reflexiones que amplían aquellas teorías sobre el simbolismo como pueden leerse en artículos como *A Definition of Architecture as Shelter with Decoration on It*, and *Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture*, elaborado primero en 1975 y editado finalmente en 1978 en Japón (A&U enero 1978) y Francia (*L'Architecture d'aujourd'hui*, junio 1978). Las intervenciones en diversos foros como el symposium de Berlín sobre *El Patrimonio del Funcionalismo* (cuyo texto titulado *Functionalism, yes, but...* fue publicado en versión castellana por *Arquitecturas Bis*, 5, enero 1975); las entrevistas como las publicadas en *Archithese* (13/1975), *Architecture, Mouvement, Continuité* (39, junio 1976) o en *The Harvard Architectural Review* (1, spring 1980); los textos que sistemáticamente acompañan a sus proyectos como, por ejemplo, la ampliación del Altem Memorial Art Museum (*La arquitectura sencilla y extravagante de Cass Gilbert*, publicado en castellano en *Arquitectura*, 210, enero-febrero 1978); y, en fin, las últimas expresiones del pensamiento venturiano tomando posición ante la situación presente de la arquitectura y el movimiento postmoderno, que podemos leer en su *Walter Gropius Lecture 1982* en la Harvard University (*Diversity, relevance, and representation in historicism or plus ça change...* *Architectural Record*, junio 1982). Estos textos de los últimos diez años, menos numerosos pero más intensos en Venturi que en Scott Brown, constituyen el remate de un cuerpo de pensamiento muy acabado, de gran coherencia interior, y de atractivo permanente aunque cambiante en su glamour.

Por consiguiente, tratemos de seleccionar algunas vías entre las que estructurar el pensamiento venturiano a lo largo de los años, basándonos en la cadencia que hemos apuntado, aún siendo conscientes de que esos cinco apartados no representan, en realidad, una solución de continuidad metodológicamente precisa.

Con Complejidad y Contradic-

ción se procuró, y se contribuyó a alcanzar, el objetivo de refutar la idea básica del Movimiento Moderno que pretendía, como ha expuesto Helio Piñón, *que la organización formal de un edificio obedece a una lógica deductiva y unitaria que, a su vez, colma su propio significado estético*. Pero en absoluto se trataba de un libro escrito en clave negativa, pues el propio Venturi decía: *este libro es un análisis de lo que me parece ahora cierto para la arquitectura, en lugar de un ataque contra lo que me parece falso*. Es decir, un libro elegantemente demoleador.

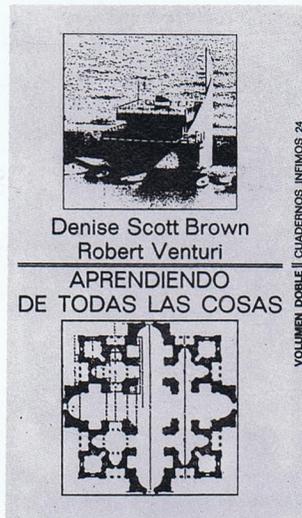
En efecto, la defensa de *la riqueza de significados en vez de la claridad de significados*, es el *suave manifiesto* con el que se abre el libro, desgranando la serie de atributos alternativos a los establecidos entre los arquitectos modernos.

A. La complejidad y la contradicción frente a la simplificación y el pintoresquismo es una actitud común a los períodos manieristas. Va más allá de ser una reacción contra la banalidad de la arquitectura actual, aunque arquitectos como Alvar Aalto o Le Corbusier hayan sabido rechazar la simplificación.

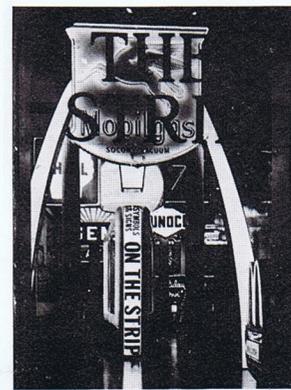
B. La ambigüedad y la tensión son resultado de la complejidad del significado, y ello puede detectarse en la arquitectura, aunque la ambigüedad es un atributo que Venturi toma de William Empson (*Seven Types of Ambiguity*) quien lo estudia en la poesía fundamentalmente. No obstante cabe aplicar a la arquitectura el criterio que considera 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*.

C. Los niveles contradictorios de significado y uso en la arquitectura de complejidad y contradicción se resuelven sin dicotomías. Esta arquitectura que incluye *lo uno y lo otro* y el elemento de *doble-función*, genera diversos niveles de significado produciendo ambigüedad y tensión. Esas cualidades arquitectónicas son difíciles de encontrar en la arquitectura moderna y Venturi recurre, también aquí, a ejemplos del pasado.

D. *El arquitecto selecciona tanto como crea... El trabajo principal del arquitecto es la organización del conjunto único con elementos convencionales y la introducción juiciosa de elementos nuevos cuando los antiguos ya no funcionan*. Este principio lo fundamenta Venturi en la Psicología de la Gestalt y en las observaciones críticas sobre la poesía, en este caso de T. S. Elliot, quien



entretien avec  
robert venturi  
et  
denise scott brown



Les photos présentées dans cet article sont des vues de l'exposition « Signs of Life: Symbols in the American City » qui se tient actuellement à la Renwick Gallery à Washington, dans le cadre de la célébration du bi-centenaire des États-Unis.

dice que los poetas usan *esa alteración del lenguaje ligera y perpetua, las palabras yuxtapuestas en combinaciones nuevas y rápidas*. Técnica que remite a procesos plásticos contemporáneos tanto de las vanguardias históricas como al Pop Art, el cual ha demostrado cómo los elementos vulgares *a menudo son la principal fuente de variedad y vitalidad fortuita de nuestras ciudades*.

E. Existen dos modalidades de contradicción: la adaptada y la yuxtapuesta. La primera es suave y admite aproximaciones; la segunda es dura e inflexible y contiene contrastes violentos. La arquitectura moderna ha utilizado poco la segunda modalidad.

F. Una de las manifestaciones principales de la contradicción en arquitectura es el contraste entre el interior y el exterior. La arquitectura moderna ortodoxa aportó el denominado *espacio fluido* o continuidad interior/exterior, pero son muchos los medios extraños a nuestra arquitectura actual. Venturi ejemplifica mucha arquitectura del pasado para mostrar cómo un edificio puede incluir tanto cosas dentro de cosas, como espacios dentro de espacios. E igual cabrá hablar de la ciudad; así, y con vistas a sus trabajos posteriores no está de más recordar al respecto cuando dice que *la complejidad contenida podría ser uno de los métodos viables para manejar el caos urbano y la infinitud de la carretera urbana*. Llevando al límite el análisis observa cómo el muro pasa a ser un hecho arquitectónico desde el momento que el interior es diferente del exterior. *La arquitectura como muro entre el interior y el exterior es el registro espacial y el escenario del acuerdo*, con lo que la arquitectura abre sus puertas así, una vez más, al punto de vista urbanístico.

G. Una arquitectura de complejidad y contradicción no abandona el conjunto. Pero el *difícil conjunto* puede incluir varias orientaciones. La dualidad, la inflexión, son, entre otras, formas de expresarse, pues *la unidad evidente y fácil no deriva del nexo dominante, o del orden regulador de las composiciones más simples y menos contradictorias, sino que deriva de un orden complejo e ilusorio propio del difícil conjunto*.

Hechas estas apresuradas observaciones sobre las coordenadas del libro no es extraño que el propio Venturi reconociese en el prólogo a la segunda edición que un título más correcto era el sugerido por Donald Drew Egbert, *Complejidad y contradicción en la forma arquitectónica*. Y ello no hace sino demos-

trar, como ha apuntado muy bien Piñón, que estamos ante un interés por la composición como disciplina específica, susceptible de un desarrollo autónomo, lo cual constituye un aspecto básico de la relación de Venturi con Kahn. Relación, lógica, hasta cierto punto: así, cuando Kahn se refiere a lo que el arquitecto quiere ser, Venturi enfatiza su antitesis: lo que el arquitecto quiere que sea. Desde esa perspectiva puede entenderse el que Tafuri nos diga que donde Kahn soñaba palin-genesias terrenas Venturi propone cautos abandonos (Las cenizas de Jefferson, La esfera y el laberinto).

En definitiva, el pensamiento de Venturi expuesto en Complejidad y Contradicción en la Arquitectura no es un cuerpo de doctrina teórico a la manera tradicional, sino la reflexión sistemática surgida de su propia actitud proyectual expresada en los proyectos que constituyen el último capítulo del libro.

Por ello hemos de entender el valor de manual personal de composición que reúnen las observaciones arriba hechas, pero en las que subyace una constante referencia al pasado, trascendiendo el valor de la erudita y siempre sagaz ejemplificación de arquitecturas de todas las épocas, pero en especial desde el Renacimiento hasta el eclecticismodecimonónico, y con las limitaciones y énfasis tan bien descritos por Rafael Moneo.

En su primer artículo de 1953 (contaba 28 años) sobre el Campidoglio, que hemos citado antes, Venturi ya escribía que el arquitecto es responsable del paisaje al que puede embellecer sutilmente o estropear, pues nuestra mirada abarca los conjuntos siendo ello la causa de que la introducción de cualquier nuevo edificio cambia el carácter de los restantes elementos de la escena.

Es decir, la utilización de ejemplos del pasado no constituye, en absoluto, un intento de historicización de la ambigüedad arquitectónica, como ha señalado Tafuri. Tampoco Venturi lo pretende. Pero sí lleva a cabo, y así lo reconoce Tafuri (Teorías e historia de la arquitectura, 1968, p. 256), muchas observaciones precisas sobre las estructuras de organismos arquitectónicos complejos, descubriendo sus matices culturales menos evidentes.

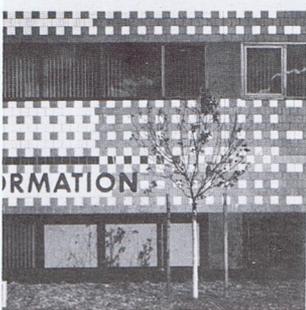
Hay, pues, una inteligente utilización de las sugerencias de Empson y Elliot para enhebrar a su manera una analogía entre lenguaje arquitectónico y lenguaje poético con una exaltación de los polisemántismos (Tafuri, Main Lines of the Great Theoretical Debate Over Ar-



Diversity, relevance and representation in historicism, or plus ça change...



VENTURI, RAUCH AND SCOTT BROWN



chitecture and Urban Planning 1960-1977, A&U, 1979). La tentación lingüística que en Eissesman remite a Chomsky, en Venturi remite a Empson. Y no es casual la diferencia entre el blanco y el gris, pues la exaltación polisémica de Venturi le abre un mundo infinito de comparaciones en el espacio y en el tiempo.

Otra cuestión que no debemos dejar de reiterar en la disposición intelectual de Venturi es su condición americana. V. Scully dice en el prólogo al libro que es típicamente americano, además de rigurosamente pluralista y fenomenológico en su método.

¿Cómo se desencadena lo americano en sus textos? Circunstancialmente, la elocuencia de las formas americanas pasan en ese momento por las enseñanzas del Pop Art. No olvidemos que en 1965, cuando Venturi está elaborando su libro y publica su artículo A Justification for a Pop Architecture (Arts and Architecture, abril 1965), el Pop Art ha llevado a la pintura norteamericana al vértice de la consideración cultural, a lo que ha contribuido el éxito en la Bienal de Venecia del año anterior. En 1974 dirán a S. von Moos, amamos el Pop Art porque el artista pop toma la realidad ordinaria y la transforma de diferentes maneras, cambiando el contexto, la escala o la proporción (Archithese, 15/1975). Aunque dos años después (entrevista en AMC, junio 1976), ya podrá decir D. Scott Brown que el Pop Art es una moda desaparecida, e incluso que ella siempre había afirmado que el movimiento Pop pasaría.

Pero Robert Venturi y Denise Scott Brown saben establecer una muy oportuna sintonía a la hora de configurar lo que Tafuri ha denominado su nuevo realismo arquitectónico, establecido sobre la base de una estrecha alianza con la enseñanza del Pop Art y dejándose llevar por las sugerencias de América tal como es, por los objetos tal como hablan, por las mercancías tal como gobiernan (Las cenizas de Jefferson, La esfera y el laberinto, y en Arquitectura contemporánea).

Para Venturi, pues, ya no habrá otra institución más que lo real, una realidad parlante, que le permite llevar a cabo de forma más eficaz e idónea que Kahn, el ansiado ensimismamiento de la arquitectura, el vuelco sobre sí misma, como también dice Tafuri.

¿Dónde radica la formulación avanzada de pensamiento realista venturiano? En el tránsito de los problemas de la forma de Complejidad y Contradicción a los problemas simbólicos de Las Vegas. El

propio Venturi lo ha dicho textualmente (AMC, junio 1976): Tras Complejidad y Contradicción comencé a interesarme por el símbolo o al menos por el paisaje cotidiano vernáculo. Es decir, el simbolismo de lo ordinario. Así es como hay que entender que para Venturi y Scott Brown sean fuentes tan importantes la cultura y la arquitectura populares, que de algún modo sobrepasan en importancia a la arquitectura histórica.

Con el paso de Complexity a Learning —dice H. Piñón—, se abandona el propósito de explicar el proyecto de arquitectura como un todo: la ruptura de la unidad de la obra en aspectos diversos, controlados por criterios de distinta naturaleza, y la autonomía figurativa del cerramiento respecto de la organización espacial, serán los rasgos teóricos fundamentales del cambio operado por la arquitectura venturiana a finales de los sesenta (Arquitectura de las neovanguardias, 1984)

Venturi escribe en Learnig que la arquitectura depende para su percepción y creación, de la experiencia pasada y la asociación emotiva, y estos elementos simbólicos y representativos suelen entrar en contradicción con la forma, la estructura y el programa a los que van asociados en el mismo edificio. Con otras palabras, Las Vegas es el paradigma de esa arquitectura de estilo y signos que Venturi opone a la arquitectura espacial.

El strip (el conjunto urbano-comercial o residencial nacido a lo largo de una calle o una carretera), y su arquetipo en la carretera 91 que atraviesa Las Vegas, constituye la particular connotación 1968 en el pensamiento venturiano: Hoy la arquitectura comercial y orientada al automóvil, típica de la ramificación urbana, es una fuente de arquitectura cívica y residencial con significado tan viable como lo fue hace cuarenta años el vocabulario industrial de comienzo de siglo. Pero no terminan ahí las definiciones de la Parte II de Learning from Las Vegas: Abogaremos por el simbolismo de lo feo y lo ordinario en arquitectura y por la significación particular del tinglado decorado con un frente retórico y una trasera convencional: por la arquitectura como refugio con símbolos encima.

Se establece la dicotomía entre el duck (pato) y el decorated shed (tinglado decorado). El duck se da cuando los sistemas arquitectónicos de espacio, estructura y programa quedan ahogados y distorsionados por una forma global. El decorated shed, cuando los sistemas de espacio y estructura están directamente al servicio del programa.

ma, y el ornamento se aplica con independencia de ellos.

Esta clasificación y su origen nos introducen una inquietud distinta de la que generaba la lectura de **Complexity and Contradiction**. Por ejemplo, la utilización de ejemplos históricos (*la catedral de Amiens es una valla anunciadora con un edificio detrás - el palacio italiano es el tinglado decorado por excelencia*) es llevada a cabo con la rudeza del polemista, aunque también se den lecturas muy correctas, como el caso de la capilla de la Martorama de Palermo y el pabellón Amalienburg de Nymphenburg, para explicar la relación entre ornamento y espacio interior.

Una y otra cosa con el propósito de hacer ver a los arquitectos modernos que los precedentes históricos del simbolismo existen, aunque se hayan olvidado frecuentemente.

No es casual que el pensamiento venturiano valore esencialmente de Lutyens su ingenio (y no menos importante, que lo haga junto a su tolerancia).

*El contenido progresista, tecnológico, vernáculo, orientado al proceso, superficialmente afectado por lo social, heroico y original de la arquitectura moderna ha sido estudiado antes por críticos e historiadores. Nosotros afirmamos que ese contenido no fluye inevitablemente de la resolución de problemas funcionales, sino que mana de preferencias iconográficas inexplicadas de los arquitectos modernos y se manifiesta a través de un lenguaje -de varios lenguajes- de la forma, y que los lenguajes formales y los sistemas asociativos son inevitables y buenos, y únicamente se transforman en tiranías cuando no somos conscientes de ello. Afirmamos también que el contenido del simbolismo inadvertido de la actual arquitectura moderna es estúpido. Hemos estado diseñando patos muertos (Aprendiendo de Las Vegas).*

Aunque, sin entrar en mayores descripciones, creo que estamos en condiciones de hacer frente a algunas reflexiones personales.

En primer lugar, el estudio del **strip** de Las Vegas es una operación muy determinada, como lo es la aplicación de los métodos de lectura simbólica a Levittown, las viviendas producidas por la promoción inmobiliaria común, y a la proliferación anárquica de los extrarradios. Estas operaciones conducen a sus últimas consecuencias los trabajos específicos requeridos desde enclaves urbanos en crisis como South Street o Fairmont Manor en Filadelfia.

Con una especial responsabilidad en Denise Scott Brown, el pensamiento venturiano trasciende lo

social en estético, lo particular en genérico.

En las jóvenes ciudades americanas lo popular o lo vernáculo son conceptos que adquieren una dimensión muy distinta respecto a Europa. Y de ello se derivan una serie de paradojas que inducen a engaños que hemos de evitar.

¿Hay una adjetivación populista aplicable al nuevo posicionamiento venturiano? Ellos lo rechazan. *Somos arquitectos de alta cultura*, contestará Denise Scott Brown a Hélène Lipstad en la entrevista de 1976 en **AMC**, pero a von Moos en 1974 cuando les recordó la acusación de *nixonismo* (U. Franzen) por su sorprendente aproximación a la sociedad de consumo y sus imágenes, contestaron: *creemos que nuestras ideas tienen una base social y un interés por la mejora social. El contexto americano es netamente diferente del europeo. Pensamos que nuestra posición por así decir neo-populista es en el contexto americano más una posición de izquierda que de derechas.*

Creo que desde octubre de 1974, mes en que reciben en Filadelfia a Satanislaws von Moos y en el que asisten en Berlín al symposium sobre *El Pathos del Funcionalismo*, hay una decantación de matices en el pensamiento venturiano. ¿Se me permite apuntar el contexto de recesión económica y que cada cual saque sus consecuencias?

Otra cuestión. La arquitectura electrográfica (término acuñado por Tom Wolfe) de los *strips* comerciales, ¿es un arte popular de nuestro tiempo? Esta afirmación hecha en *Functionalism, yes, but...*, o sea en Berlín, ¿hasta qué grado de convicción nos arrastra en Europa?

Allí también dicen que la casa ya no la definimos hoy como una máquina para vivir, cierto, pero ¿vamos a mantener con similar perseverancia mítica su definición de la arquitectura como refugio decorado?

El **shed**, el tinglado, es un concepto arquitectónico bien preciso. Las ciudades con puerto lo tienen presente. La arquitectura como tinglado, y la casa como refugio, son analogías indudable y voluntariamente empobrecedoras. Su dignidad radica en el **plus** del **decorated shed** es relevante, no así el **duck**.

Se ha apuntado lo discutible que resulta calificar ciertos buenos edificios como **decorated shed** y, en definitiva, sobre muchas mentes emerge una apetitosa sensación a favor de los patos.

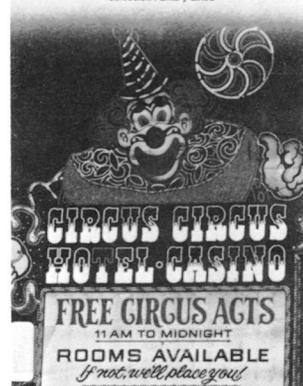
En todo caso, ¿por qué el Venturi de **Complexity and Contradiction**, capítulo 4, párrafo tercero, donde dice que *una arquitectura de complejidad y contradicción tiende a incluir 'lo uno y lo otro' en lugar de*

Robert Venturi  
La arquitectura sencilla y extravagante de Cass Gilbert  
y la ampliación del Museo de Venturi y Rauch

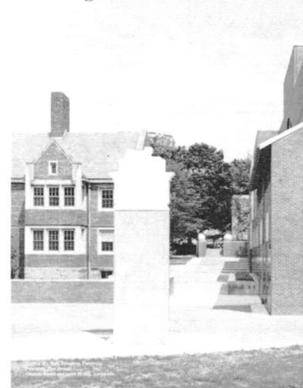


Robert Venturi Steven Izenour  
Denise Scott Brown  
Aprendiendo de Las Vegas

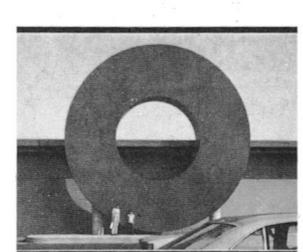
El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica  
Colección Punto y Línea



Learning from Venturi



Venturi, Rauch  
and Scott Brown



*excluir 'o lo uno o lo otro'*; se nos ha vuelto tajante al pasar del mundo de las formas al de los símbolos? Creo que por la vía abierta esencialmente por Venturi se ha generado una liberación de la arquitectura en la que podríamos encontrar buenos ejemplos de **decorated ducks** (patos decorados) o, al menos, de patos laqueados.

Lo que no cabe duda es que Venturi ha tratado de hacer la arquitectura más atractiva, más agradable, más familiar, al ciudadano medio, al ciudadano medio norteamericano. En el catálogo de la exposición del Whitney Museum (1971), Vicent Scully decía que Venturi toca *el corazón de la estructura social y psicológica de Norteamérica.*

Esta pequeña digresión pretende solamente apuntar una nueva paradoja al hilo de la consideración de Venturi como padre del triunfo de la arquitectura postmoderna, antes de pasar a ver lo que Venturi opina sobre ella.

La apertura venturiana se opera en toda su experiencia, incluida la segunda etapa, americana por excelencia. Su alegato contra una ortodoxia moderna irrespirable y estéril no puede menos que ser reconocido. Pero, realmente, ¿se otorga ese reconocimiento sin reservas?, ¿ha conducido Venturi la arquitectura desde la Bauhaus hasta nuestra casa?

Para quienes creen que ha de darse a Tom Wolfe estatuto de credibilidad, en su libro **From Bauhaus to Our house** (*¿Quién teme al Bauhaus feroz?*) es el título dado en España, ¿cabe excluir las referencias a la arquitectura actual? Porque Venturi no sale bien parado del juicio de Wolfe. Ciertamente lo reconoce haber sido *el primer arquitecto que suscitó un importante cambio dentro de la camarilla del Príncipe de Plata*, pero tras someterlo a las típicas expresiones wolfianas: ¡oh complejidad!, ¡oh contradicción! ¡violar el tabú... sin violarlo! ¡Qué virtuosismo! Sus frases sobre la Guild House al hilo de haber colocado en lo alto una inmensa antena de televisión de aluminio bañado en oro, son inefables. No estaba conectada con ningún aparato, pero era *un símbolo para los ancianos*. Claro que Venturi daba a entender que si la Guild House no hubiera estado dirigida por cuáqueros, que se oponían a los ídolos, habría rematado el edificio *con una virgen de estuco, policromada y de brazos abiertos*. Lo habría hecho... pero no lo hizo.

Wolfe, tan sagaz como demagógico, no deja de ser certero en su juicio final sobre la batalla de los setenta: *La facción de Venturi, los Grises, fue ganando paulatinamente la gran batalla de las praderas del cielo. Los Blancos comenzaron a abandonar la posición purista... y la jerga estructuralista... Graves se*

puso a trabajar con variables sutísimas del enfoque venturiano. Buscaba una síntesis superior de Blancos y Grises... Hacia 1978 quedaba claro como el agua que ni con una pistola en la sien habría sabido hacer Venturi una labor decorativa original y embellecedora. Sencillamente, no sabía obligar a la mano a que se le moviese sobre el papel en tal sentido.

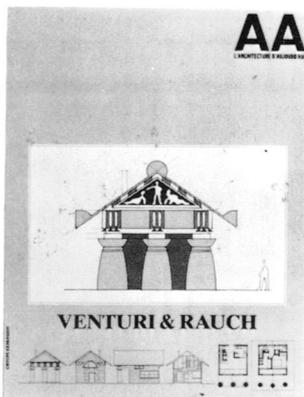
Cuando M. Tafuri en *L'architecture dans le boudoir* (Oppositions, 3, 1974) habló de las ironías artificiales y deliberadas de Robert Venturi, Denise Scott Brown reaccionó con frases como: *Me es difícil responder a este género de crítica tanto más cuanto veo en ella un carácter machista...* por no citarla. Añadiendo que *el señor Tafuri debe saber que sus reflexiones son las de un grupo social que no representa a toda la sociedad.* Tom Wolfe, que tampoco cita a Denise Scott Brown, también es, evidentemente, un machista, pero, ¡por Dios!, ileninista no!

Retomando el hilo de la seriedad, quiero añadir a este grupo de reflexiones paradójicas una muy breve en relación con las diferencias entre Europa y América en la evolución de las teorías arquitectónicas que permiten superar las limitaciones de la ortodoxia del Movimiento Moderno.

Sobre la receptibilidad de las teorías venturianas en Europa, o especialmente en España, sirve de ejemplo el recorrido biográfico de Tusquets o la evolución de Luis Marín. En cualquier caso, no deja de ser sorprendente que el *européismo* de Venturi sea más bien limitado. Cuando Hélène Lipstadt pregunta a Venturi y Scott Brown: *En Europa, un debate importante en las universidades es el de la relación entre tipología arquitectónica y morfología urbana. ¿Se sienten implicados por este problema?*, la respuesta de Scott Brown, que acompaña al silencio absoluto de Venturi comienza: *Nosotros estamos aún más lejos y me es muy difícil saber qué entiende Vd. por tipología y por morfología urbana*, para luego citar a Alexander, Las Vegas y Kahn.

¿Cuál es hoy la actitud de Robert Venturi ante la situación del debate arquitectónico? ¿Qué posición adopta ante la fortuna crítica y la difusión postmodernista?

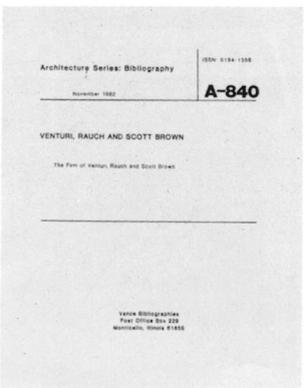
Para reflexionar sobre estas cuestiones podemos analizar las últimas obras construidas como el Gordon Wu Hall de la Princeton University (Alan Chimacoff, Alan Plattus, *Learning from Venturi*, *Architectural Record*, septiembre 1983-II), y la posición reciente del pensamiento venturiano podemos leerla en la *Walter Gropius Lecture* de 1982, encomendada a Robert Venturi por la Graduate School of Design de la Harvard University, y publicada en



A Definition of Architecture as Shelter Decoration on It, and Another Plea for a Symbolism of the Ordinary in Architecture.

Robert Venturi

... (The text is very small and partially illegible, but it appears to be a transcription of the article's content.)



**Architectural Record**, junio 1982: *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 este importante y hermoso texto, Venturi, que se autodefine como anti-moderno antes que como postmoderno, da testimonio de la estabilidad de su pensamiento, de su natural evolución, de la ausencia de bruscos vaivenes tan comunes en otros arquitectos en las dos últimas décadas. (Su tránsito de **Complejidad y Contradicción** a **Aprendiendo de Las Vegas** es algo muy distinto de un brusco vaivén).

Desde hace quince años —nos dice— en **Complexity and Contradiction in Architecture** y después en **Learning from Las Vegas** hemos defendido unos principios arquitectónicos que entonces fueron considerados polémicos pero que ahora son criterios reconocidos. Reclamamos una arquitectura que promoviese riqueza y ambigüedad antes que unidad y claridad, contradicción y redundancia mejor que armonía y simplicidad.

Pero el panorama de la arquitectura revela que estos principios genéricos, aunque aceptados entre arquitectos y críticos, no se traducen en hechos construidos y no cabe hablar de una mayor diversidad o relevancia cultural en ese panorama que en el de los que cabría llamar los *antepasados modernos*.

Esta paradoja, oculta en la hojarasca de la inflación publicitaria de los postmodernos, es lo que Venturi desenmascara en su **Gropius Lecture**, y condensa en la irónica expresión **plus ça change...**

Hoy se da una evidente inclinación hacia el símbolo, dentro de la dicotomía entre forma pura y símbolo en arquitectura. Lo que a nadie sorprende, pues, es la decantación habida como resultante tras un largo período de absentismo, e incluso prohibicionismo, de lo simbólico, tanto en la definición historicista como ornamental de su expresión figurativa, quedando reducido, en todo caso, a las convenciones simbólicas surgidas en el propio devenir de la modernidad industrial o a las articulaciones formales y estructurales del Movimiento Moderno.

Y ahora, cuando el simbolismo en la arquitectura es asumido con propósitos de pleno reconocimiento... *el problema es qué hacer con él*, dice Venturi; y añade: *Para mí, hasta ahora las respuestas han sido demasiado simples, dogmáticas; sí, les falta complejidad y contradicción.* Los vehículos del simbolismo en arquitectura encuentran dificultades para ser utilizados plenamente, ya sean históricos, vernáculos, pop o del modelo ornamental.

Así, Venturi explica, entre las razones de tales dificultades, cómo las formas técnicas modernas y las formas simbólicas históricas (las más solicitadas) difícilmente armonizan hoy. Por ejemplo, las sillerías de ángulo en una fachada renacentista o revivalista **podían** ser estructurales, incluso si **eran** aplicadas pero no ocurre ahora así, pues construimos de un modo diferente. Es más, no **queremos** armonía entre estructura y símbolo si está forzada o es falsa. Es decir, *podemos ser suficientemente 'postmodernos' para aceptar la contradicción entre estructura y forma, pero somos aún suficientemente 'modernos' para rechazar la 'falta de honestidad' estructural y formal.*

En definitiva, para Venturi *el postmodernismo ha proclamado en teoría su independencia de lo moderno —más bien, de su vocabulario singular y de su rígida ideología—, pero en la práctica no ha hecho sino sustituir un vocabulario por otro de simbolismo diferente, aunque similar en su singularidad y tan limitado en su alcance y dogmático en sus principios como el anterior.* El postmodernismo no proporciona la diversidad simbólica, y la relevancia cultural apropiadas a nuestra época, por lo que *no es tan diferente del movimiento anterior. Plus ça change...*

Y concluyendo este espiar de la posición venturiana respecto al postmodernismo, recordemos como subraya la pervivencia del carácter del rechazo progresivo del pasado, condición del movimiento moderno, hasta el punto de que muchos críticos de la rigidez y exclusividad del modernismo que ahora proclaman fervientemente la liberación de su cautiverio exhiben un celo revolucionario igual, aunque opuesto. Dice Venturi: *algunos de los arquitectos postmodernos más intolerantes hoy, eran 'whites' el año pasado. Es demasiado fácil odiar a nuestros padres intentando trascenderlos. Obrando así encontramos refugio una vez más frente a un mundo complejo y contradictorio mediante fórmulas simples para nuestro trabajo y dogmas simples para nuestra filosofía.*

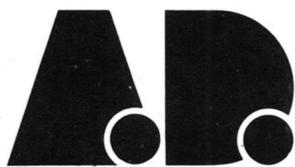
La arquitectura puede ser muchas cosas, pero siempre que sean las apropiadas. Coetáneamente a este último texto de Venturi que hemos comentado, Denise Scott Brown en su contribución a los **Ensayos sobre la situación Actual de la Arquitectura** del IAUS (1982), insiste en la necesidad de que la arquitectura cuente con relevancia cultural. Para ello es necesario superar la frecuente arbitrariedad con que se dota de intenciones simbólicas a la arquitectura de hoy.

Al cambio, a este cambio, **rien ne va plus. Please.**

Víctor Pérez Escolano

AA

L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI


 PUBLICACION PERIODICA DEL COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID  
 ARQUITECTURA
ARCHITECTURAL  
RECORD

Perspecta



Nota adicional

El texto de este artículo es de septiembre de 1984 y corresponde a la conferencia dictada dentro del Encuentro Robert Venturi: un análisis de su obra, dirigido en Sevilla por Rafael Moneo en el marco de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo.

Con posterioridad aparece el número 164 de la revista Quaderns d'architecture i urbanisme dedicado monográficamente a Venturi. Es una aportación muy interesante, pues, además de ofrecerse obras y proyectos recientes del estudio Venturi, Rauch y Scott Brown, como el Gordon Wu Hall, el Molecular Biology Building, la Petrie House, la Times Square de Nueva York, la mezquita estatal de Bagdad, o el edificio de la Khullafa en la misma ciudad, además de diseños de mobiliario, se incluyen textos valiosos para la comprensión de las ideas venturianas. Así, el artículo de Stanislaus von Moos, «Sobre Historia, 'arquitectura parlante' y populismo», la entrevista de Antonio Santmartín, y los artículos de Oscar Tusquets, Angel Fernández Alba, Marta Thorne y Jaime Bach. Con este número se celebra el homenaje a quien tanto contribuyó al cambio operado en la arquitectura de los setenta.

Añadir que en el número 48 de Arquitecturas Bis aparece traducido, el artículo de Venturi «Diversidad, pertinencia y representación en el historicismo o plus ça change».