

## A propósito de Robert Venturi: el estigma de la modernidad

JUAN MIGUEL OCHOTORENA ELICEGUI. DR. ARQUITECTO

Los veinte años largos transcurridos desde la aparición del primer libro de Robert Venturi, catalizador histórico de una pretendida reacción explícita y global a la modernidad arquitectónica, proporcionan una perspectiva nueva en la cual su letra puede confrontarse ya con algunas de sus consecuencias disciplinares. A la vez, lo irremediablemente equívoco y contradictorio de las lecturas que se pueden hacer de sus propuestas —y aun de las que se difunden explícitamente—, es algo que obliga a cuestionar las premisas desde las que se realizan, y a preguntarse si estas premisas se encuentran ya implicadas en algún sentido en la propia condición y formulación de las tesis venturianas. Y como consecuencia, conduce también, al análisis de la relación de éstas con las tesis modernas a las que se oponen, en el plano de las “claves del discurso” de unas y otras: análisis que arroja la hipótesis de su continuo básico, es decir, al cabo, de su estrictamente idéntica, paradójica, modernidad.

Robert Venturi's first book was acclaimed as a historic catalyst of a pretended explicit and all embracing critic of Modern Architecture. The twenty long years elapsed since its publication allow us now to confront Venturi's assertions with some of their consequences in the field of architectural discipline. Besides we are obliged to question the premises of his assertions due to the fact that these have left open the possibility of being read in quite different, equivocal and often contradictory ways, as we explicitly see even in what is being now published. This gives us motive to wonder whether these differences and contradictions are not in some way already present in the very nature and formulation of the “venturian” thesis. And as a last consequence we are moved to analyse, at the level of the premises, the true relation of the “venturian” thesis with the modern one which they demounce. This analysis brings us to the hypothesis of a basic continuity among them: the “venturian” thesis are after all, strictly and paradoxically modern.

**D**os décadas ya desde que Venturi escandalizara los oídos —observantes y exquisitos aún algunos, acomodados e insensibles otros: cansados casi siempre— de los supervivientes tardíos de la hégira moderna, gratificando los asumidamente claudicantes o “corruptos” de los arquitectos al servicio de la burguesía y el funcionamiento del pragmático *stablishment* capitalista, a raíz de la publicación de su famoso manifiesto *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*<sup>1</sup>; encendidos argumentos en contra de la arquitectura autónoma y a favor de procedimientos figurativos en dependencia de los mecanismos del consumo: un libro convertido en auténtica espoleta de la contestación global a la modernidad histórica.

Veinte años de inflación publicitaria, fervores exaltados, bombo y platillo, y rasgarse de vestiduras y condenas furibundas: todo menos indiferencia.

Es obvio que tal balance, el hecho de que la posición de Robert Venturi se haya convertido en referencia universal, no sólo culturalmente oportuna sino incluso polémicamente necesaria, tiene una razón de ser que la trasciende en principio holgadamente. Una razón de ser histórica, implícita en la caracterización de la actual coyuntura de la profesión como, tanto cuanto el debate ante una situación, una “situación de debate” disciplinar generalizado: la misma razón por la que no puede ya considerarse anecdótico o casual, esporádico o privado, el esfuerzo botánico de Charles Jencks<sup>2</sup>

—a veces también demasiado pronto execrado o aplaudido—, empeñado en describir, comparar y clasificar lo más exhaustivamente las tendencias —legitimadas, significativamente, de hecho, en función de su diversidad o “capacidad de innovación”<sup>3</sup>— de la arquitectura contemporánea, en la medida en que toda actitud operativa en este marco parece hoy obligada a constituirse en términos de opción ante un abanico de alternativas subjetivas, lejos de una base común de acuerdo acerca del estatuto teórico del ejercicio de proyecto.

Ciertamente, esta tesitura remite a la cuestión de la condición de la *teoría* de la arquitectura en la actualidad; la cual a su vez exige ser iluminada, como Tomás Maldonado ha hecho notar<sup>4</sup>, por el análisis de su dependencia respecto de las claves intelectuales sobre las que se asienta el llamado *proyecto moderno*, entendido en toda su amplitud, comenzando por el de sus raíces filosóficas.

Sin dejar de recalcar la centralidad de este problema incluso para el propio examen del panorama de la arquitectura de hoy, eludamos de momento la ambición del abordarlo temáticamente —por la imposibilidad, al menos, de dar cuenta de él en tan breves páginas—, para tratar de confirmar su trascendencia a partir de algunas observaciones sucintas en torno a la obra de Robert Venturi, y particularmente a las posibilidades de su interpretación y condiciones de su análisis.

Como ha apuntado Stanislaus Von Moos<sup>5</sup>, 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, un discurso agudo, a la vez 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 escleroso, y se resistía agresivamente a rendirse ante la evidencia de sus insuficiencias teóricas; pero ahora la situación es diferente, y el problema no consiste ya en legitimar las posiciones venturianas contra la dictatorial ortodoxia moderna —la batalla, para bien o para mal, está ganada ya, al menos sociológicamente—, sino en determinar con una perspectiva mayor, la que proporciona la experiencia de estos años, las claves en que se produce su lectura, sobre el fondo de la moda internacional del Postmodernismo. El hecho de que sus principios estén casi automáticamente asociados al libro de Venturi, y se esté convirtiendo en buena medida en algo así como una de las más pujantes corrientes “oficiales” de la arquitectura en nuestros días, parece haber llevado a que las ideas que sustentan las propuestas venturianas —se entiende, las del equipo que Venturi encabeza: Venturi, Rauch, Scott-Brown, Izenour, etc.— circulen en versiones que cuando menos las reducen a formulaciones esquemáticas fácilmente transmisibles, diluidas en aforismos moralizadores referidos a algunas de las cuestiones que focalizan sus discursos: cuestiones como la historia, el lenguaje, la dialéctica del

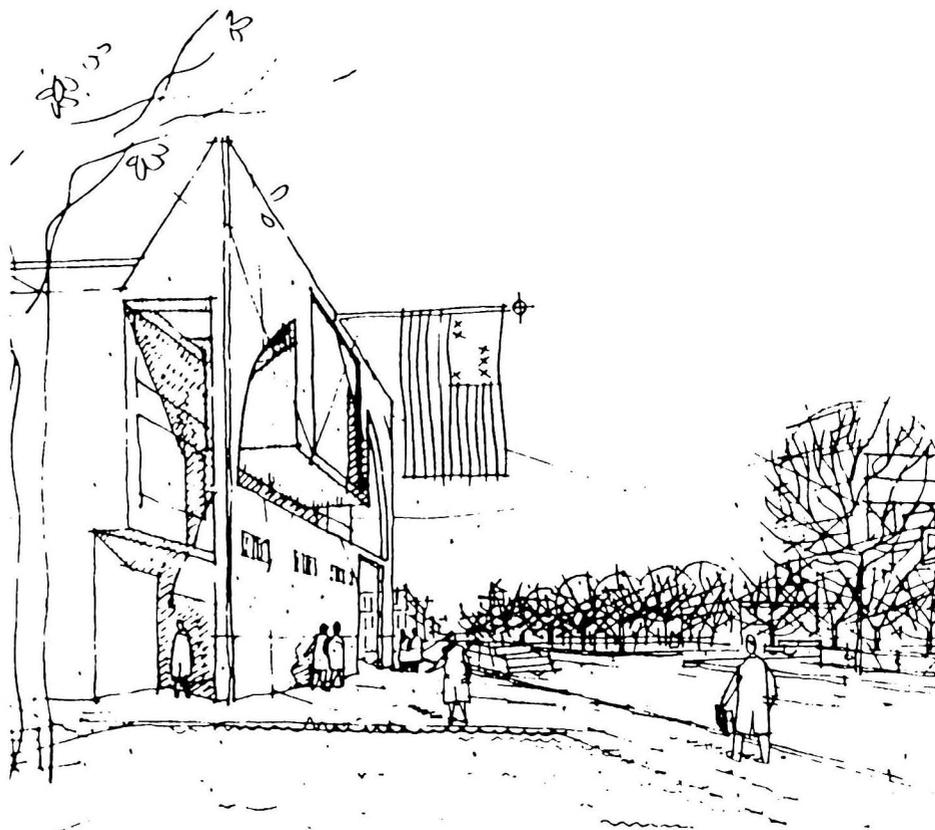
gran arte y el arte popular, el reto y las contradicciones de una postura de vanguardia ligada por un espinoso compromiso con lo que parece ser una visión a la vez irónica y comprensiva del Sueño Americano...

Es obvio que el mensaje venturiano —no es difícil convenir en que se trata estrictamente de un *mensaje* coyuntural, definido sólo relacionamente, más que de una “teoría” (ésta es otra manera de anticipar en cierto modo nuestra conclusión, expresada en términos diversos)—, exige ser contextualizado atendiendo a las referencias históricas que construyen su sentido (el tema es también, al final, si lo construyen exhaustivamente, si son absolutamente capaces de dar cuenta de él o no). Ahora bien, si la posición de Venturi precisa ser referida a otras actitudes ante el proyecto arquitectónico, si necesita ser contrastada con las de la modernidad histórica (y con las correspondientes a las sucesias alternativas también surgidas, en principio, de su revisión global), la comparación puede establecerse aparentemente en dos planos diferentes: el de lenguaje, y el del examen de ciertos valores más genéricos y abstractos en alguna relación con presuntos fines o funciones de la arquitectura, de determinados conceptos relativos en último término a su “naturaleza”.

No obstante, aunque sea el primero de ellos el terreno de discusión que a primera vista privilegia Venturi, es evidente que, en sí mismo, el plano del mero lenguaje plástico, compositivo o expresivo, constituye un marco de análisis trivial, salvo que al lenguaje se vinculen de algún modo aquellos valores o conceptos, o lo que es lo mismo, se procure su lectura en términos de comunicación —la tesis venturiana por excelencia—, ideología o cultura.

Lo que sucede —se constata palmaria-mente en nuestro caso— es que el terreno de ese contraste o esa comparación se muestra por fuerza resbaladizo e inseguro: la interpretación de la obra venturiana en torno a conceptos como los de función, forma, significado, economía, cultura, etc., se presenta difícil e incluso contradictoria; abocada siempre, al menos, a conclusiones paradójicas.

Mientras que su estandarte de campaña, puede decirse<sup>6</sup>, es la reacción frente a a metodologías basadas en una explicación funcionalista de la arquitectura —presuntamente la imperante durante el segundo tercio de este siglo—, reacción consistente en el desvelamiento de su condición de “arte con tradición e historia”, no resiste sin embargo a la objeción de quien pueda ver en tal postura una prolongación del propio funcionalismo “duro”; el desarrollo ulterior de sus postulados a partir de la propuesta de un concepto más amplio de

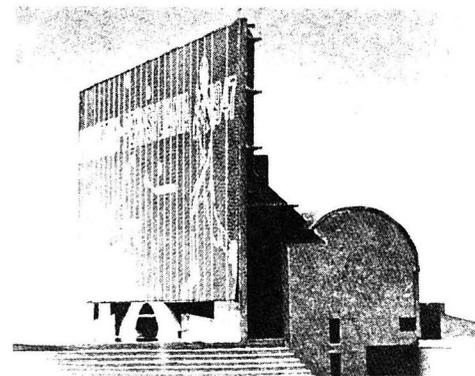
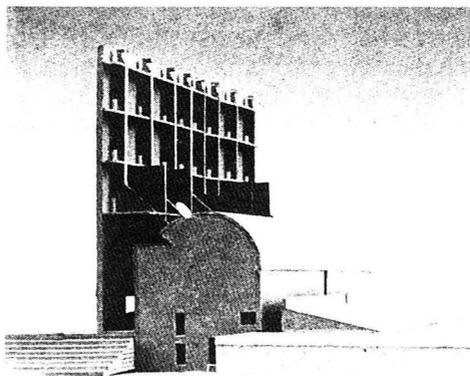


Proyecto de Ayuntamiento para North Canton (Ohio), 1965.

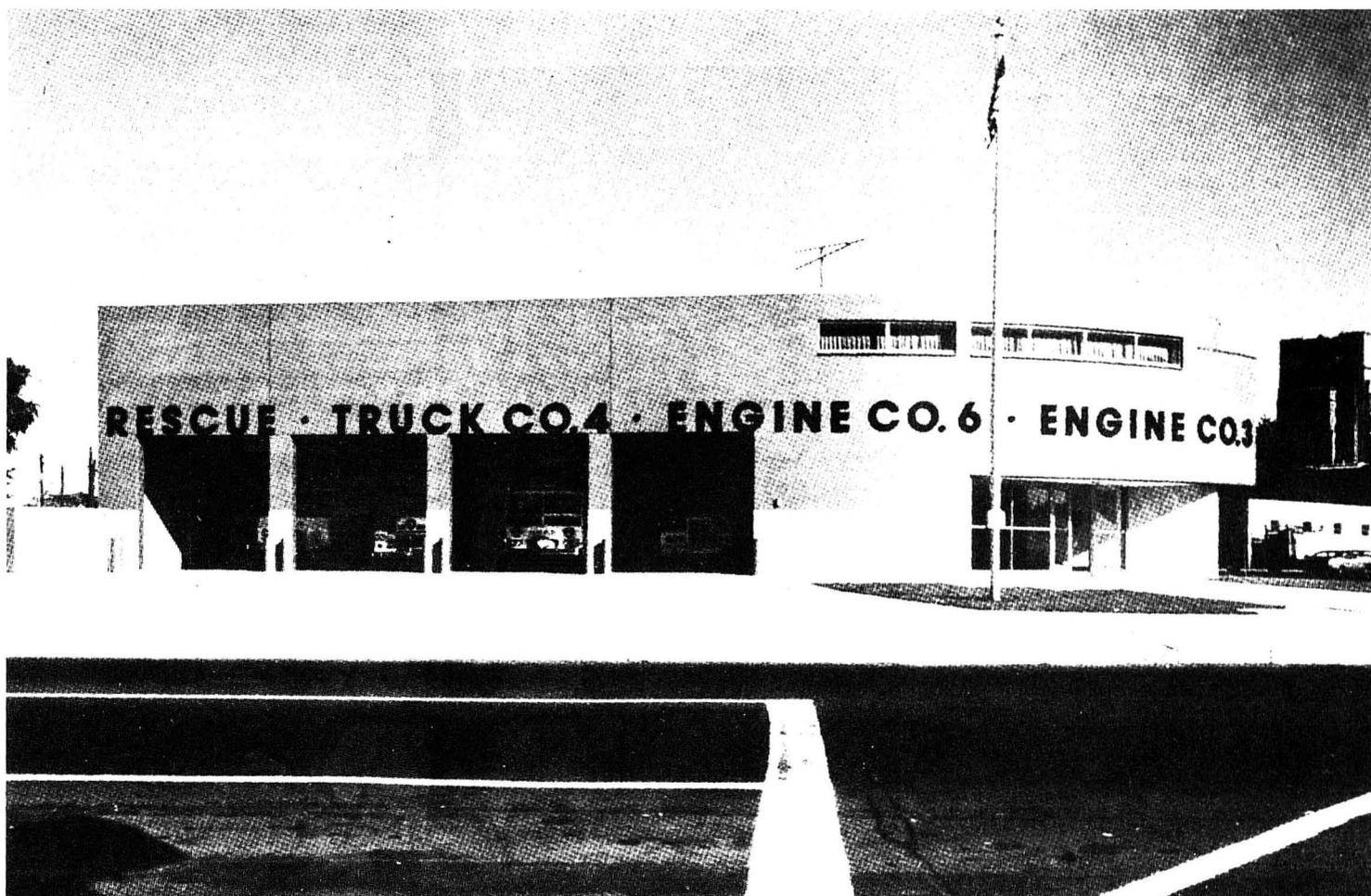
función, capaz de asumir y explotar las consecuencias de la virtualidad significativa y comunicativa de la arquitectura.

Venturi & Pathers no dejan de fijar en todo momento su posición frente al Movimiento Moderno: “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 inexplicables 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”<sup>7</sup>.

A la vez, si bien acaso cambia el plano de su consideración, es patente el lugar central que ocupa en sus argumentaciones el propósito utilitario: “Aunque los arquitectos no han querido reconocerlo, la mayor parte de los problemas de su profesión son de tipo utilitario, y esto es tanto más cierto cuanto mayor sea el número de arquitectos que se vean involucrados en problemas sociales. En general, el mundo no puede esperar del arquitecto que le construya su utopía, y las preocupaciones principales del arquitecto han de referirse, *no a lo que debe ser, sino a lo que es, y a los medios para contribuir a mejorarlo hoy*. Desde luego —concluyen—, el movimiento moderno no estaba dispuesto a aceptar tan humilde papel; sin embargo, es un papel artísticamente mucho más prometedor”<sup>8</sup>. Ahora bien, hay en este razonamiento un elemento de ambigüedad altamente significativo: la preocupación por mejorar “lo que hay” no deja de ser la afirmación de un “deber ser” si se arbitran expresamente medios para ello, por



Proyecto para el National Football Hall of Fame, 1967.



Estación de Bomberos, New HAVEN (Comm.), 1970-1973.

mucho que se rehuya en éstos la seducción de imágenes o intenciones pretendidamente futuristas.

La investigación de las relaciones de las propuestas de los Venturi con el funcionalismo moderno<sup>9</sup> adquiere, al fin, la misma complejidad del análisis de este último y de sus efectos disciplinares. Robert Maxwell, por ejemplo tras aproximar la postura de Venturi a la del Geoffrey Scott de *The Architecture of Humanism*<sup>10</sup>, frente a la del D'Arcy Thompson de *On Growth and Form*<sup>11</sup>, considerado como base fundamental de la tradición funcionalista, defiende en cambio a renglón seguido el funcionalismo venturiano, refiriéndose también a su alto tono moralista, como la posición correspondiente a un pragmatismo a ultranza que equivaldría al "sentido común reinventado": "... puede tener fachadas y dorsos, materiales caros en la entrada y baratos en todos los demás sitios, imágenes formales sobrepuestas mediante una decoración aplicada, y una sencillez relajante en la planificación detallada, todo igual como lo encontramos en la arquitectura comercial barata"<sup>12</sup>.

Maxwell incluso valora positivamente, en el plano lingüístico, el resto de modernidad superviviente en las obras venturinas, que en absoluto considera aleatorio: "No ha descendido al mero *pastiche*, sino que se porta como *arquitecto moderno* de cuerpo entero, atento a la expresión abstracta a través del uso cons-

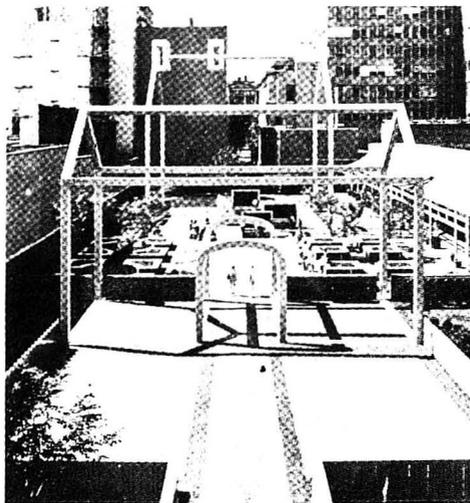
ciente de línea, plano, canto, masa y volumen"<sup>13</sup>. Von Moos, por su parte, hace hincapié en la presencia de un diálogo de la obra y el discurso de los Venturi con la modernidad, oscurecido o tergiversado en parte por lecturas reduccionistas ajenas, europeas fundamentalmente —pero también, habría que añadir, por sus propias exigencias intrínsecas de difusión—, sugiriendo que, una vez precisada, su genealogía (en la que es preciso reconocer, puntualiza, "su ligamen con la tradición orgánicofuncionalista de Aalto, su fascinación por el racionalismo amañado de Le Corbusier, y, naturalmente, la presencia de Kahn") ayudaría forzosamente a entender las razones del cañamazo de rigor característico de sus edificios —más que una reminiscencia involuntaria—, a diferencia de los paisajes arquitectónicos más narrativos y pintorescos de autores como Charles Moore y Robert Stern, y de las más herméticas exquisiteces plasticistas de Peter Eisenmann o Richard Meier<sup>14</sup>. Aunque para rechazarla, también Stern advierte en Venturi una impronta estilística moderna en la que denuncia, como un hecho lamentable pero comprensible, el incumplimiento de las promesas radicales de su "teoría": "Con demasiada frecuencia —dice—, su arquitectura continua 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"<sup>15</sup>. Desde luego, esta posible incoherencia en el terreno del lenguaje no ha de inquietar lo más mínimo a la congruencia cabal en Venturi de sus escritos y su obra: no hay "contradicción" de ambos planos en cuanto su premisa radical es, precisamente, una asunción expresa de la "complejidad y contradicción" —traducida en el principio de yuxtaposición arbitraria de lenguajes, como argumenta en *Aprendiendo de las Vegas*<sup>16</sup>— en la composición arquitectónica.

Acaso donde Venturi se haya quedado corto sea justamente en su "teoría": desarrollando sus planteamientos, podría haberlos contrapesado —como harían los postestructuralistas franceses, o Manfredo Tafuri en su análisis histórico<sup>17</sup>— con la aceptación previa de una similar, radical e inevitable, "complejidad y contradicción" en la fijación del carácter y el desarrollo interno de su propio discurso teórico; o, dicho de otro modo, en su implícita formulación de la "naturaleza" de la arquitectura, en la definición de los conceptos de funcionalidad, tradición, moralidad, etc., aplicados a ella. Tal sería también, en una perspectiva amplia, la razón de que su doctrina alimente toda clase de sospechas y, al cabo, se descubra en ella, a menudo, un montaje escénico que enmascara un núcleo argumental cuyo desarrollo lineal proporciona los resultados contrarios a los propuestos o anunciados programáticamente en un principio.

En primer término, pues, la argumentación venturiana “no llega hasta el final” —o “no comienza en el principio”—: dicho de otro modo, no es, en sentido último, *teoría*. Lo que es sintomático —y remite a la consideración de la conclusión que se anunciaba—, Ventury & Patners rehuyen en sus escritos todo terreno de debate estrictamente teórico —vinculado al discurso filosófico—, trabajando, sin duda por considerarlo más útil y cercano, con conceptos de la poesía moderna, la historia del arte o la sociología, en lugar de los de la filosofía: citan a Cleanth Brooks, Thomas Stearn Eliot, August Heckscher o Herbert Gans, pero no a Barthes, Heidegger, Lukács, Habermas, Foucault o Eco. El “lenguaje” y la “comunicación” son conceptos que vertebran sus discursos, pero tanto sus ideas como su práctica al respecto implican su definición enfáticamente pragmática, refractaria al análisis filosófico y ambigua y conflictiva en relación con él.

En segundo término, la misma *dialéctica* en que la posición venturiana recae y queda encerrada en relación con el paradigma funcionalista —un complejo y contradictorio diálogo con la modernidad histórica—, aparece también, al cabo, cuando se la considera en otras perspectivas. Si se habla de que Venturi recupera el cuerpo de la tradición disciplinar, puede aducirse enseguida, desde el punto de vista opuesto, que realmente la traiciona, al tomar de ella únicamente datos aislados de una superficial lectura de la historia, exclusivamente en términos de imagen, para su manipulación ulterior totalmente arbitraria. Asimismo, el moralismo radical de que haga gala frente a una arquitectura autónoma que pretendiera dictar a la sociedad sus propias normas, chocaría a su vez, con una expresa y abierta actitud pactista —al menos implícitamente— en relación con los mecanismos de dirigismo impersonal imperantes en una sociedad progresivamente guiada por procedimientos de *marketing* publicitario, en función de intereses acaso puramente mercantilistas: lo equivoco de su posición aparece resaltado justamente en la medida de su cuidado por eludir la emisión de juicios al respecto<sup>18</sup>; se trata de un moralismo “unilateral”. Cabría cuestionar, de la misma manera, el pretendido pragmatismo compatible con opciones formales fundamentadas en una particular retórica expresiva, inevitablemente subjetiva, que imponen necesariamente condicionamientos gratuitos a la función la economía, etc.: una de las observaciones más frecuentes de que Venturi es objeto consiste, en fin, en la denuncia del énfasis expresivo de sus obras visto como fruto de un montaje rayano en lo grotesco; en la acusación de que muchos de sus intentos aparentes de sintonizar con la realidad de la cultura comercial cotidiana, de establecer un

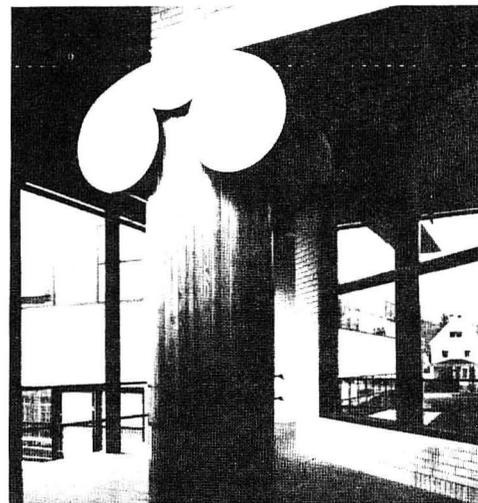


Franklin Court, Philadelphia (Penn.), 1972.

diálogo amistoso y acomodaticio con el *status quo* de escala y simbolismo de la calle, resultan ser, contra la voluntad de sus autores, parodias melancólicas, artificiosas, irónicas, incluso trágicas, de la estética de la calle comercial y la trivialidad que hay detrás de ella<sup>19</sup>.

Se trata, en definitiva, de una intrínseca matriz *dialéctica*, consecuencia de la metodológica unilateralidad de sus enfoques; pero no exclusiva de las propuestas venturianas, sino, podría decirse siguiendo la exhaustiva y despiadada crítica tafuriana<sup>20</sup>, detectable en la condición forzosamente precaria y problemática propia de toda arquitectura “postmoderna”...

Ahora bien, ¿no recuerda, hasta acaso coincidir con ella sustancialmente, a la que el propio Venturi atribuye a la modernidad histórica, al denunciar la traición al ideal funcionalista en una arquitectura que, buscando desarrollarlo en los más estrictos términos, quedaba sin embargo al cabo capturada en la “opresión” ejercida por el estilismo sobre la



Columna “jónica” de la Johnson Gallery en el Allen Memorial Art Museum en Oberlin (Ohio), 1973-1976.

teoría<sup>21</sup>? A la vez, esta consideración es correlativa de la necesidad creciente, que viene sintiéndose en el ámbito disciplinar, de construir una “arqueología” de lo moderno —como diría Tafuri— que sea capaz de recoger en toda su entrópica complejidad y pluralidad el conjunto de actitudes que no pueden ser reducidas al tipo ideal del “movimiento”, una vez constatada la debilidad ante cualquier análisis de las construcciones históricas montadas sobre la visión mitológica de las obras, identificadas en clave lingüística, de una presunta camarilla de vanguardia.

La cuestión decisiva sería entonces ésta: ¿era o no inevitable o necesaria aquella “captura”? ¿podía el funcionalismo moderno no haberse traducido de inmediato en oferta eminentemente figurativa?; o, lo que es lo mismo: ¿qué relación existe verdaderamente entre la modernidad como fenómeno intelectual y esas mismas visiones mitológicas en el marco de la disciplina? Y en segundo término, en este orden de ideas, ¿hasta



Casas Trubek y Wisloki en Nantucket (Mass.), 1971-1972.

qué punto la postura venturiana se asienta sobre las propias claves intelectuales modernas? Porque, incluso, los Venturi no reniegan del propósito de los inicios del Movimiento Moderno, si bien en efecto rechazan su posterior proceso de codificación estilística: "Como hemos criticado la arquitectura moderna, cumple declarar aquí nuestra intensa admiración por su primer período, cuando sus fundadores, sensibles a su tiempo, proclamaron la revolución correcta. Nuestra argumentación se refiere principalmente a la prolongación distorsionada e irrelevante de esa revolución hoy vieja"<sup>22</sup>.

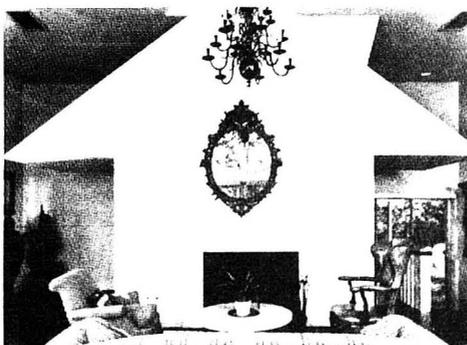
La respuesta a la primera de las interrogantes resulta, si no clara, al menos ya históricamente indiscutida. Es patente que el funcionalismo no es únicamente la afirmación de la funcionalidad como objetivo inexcusable de la arquitectura en un cielo de valores integrados y en equilibrio —sobre un punto de apoyo fijo, estático—, sino que aparece en un determinado momento de la historia —su propia nominación es sintomática: "-ismo"— a modo de *tendencia* con expresadas consecuencias metodológicas. También, que éstas no constituyen respecto del ideal funcionalista sólo un correlato remoto o mediato de una teoría, sino su mismo contenido y traducción directa; y que, debido a la intrínseca dimensión compositiva del proyecto —incluso dejando de lado las eventuales necesidades de propaganda histórica—, tales consecuencias en los métodos implican por sí su traducción en pautas para los procedimientos de formalización, y por lo tanto en propuesta figurativa (ulteriormente definida en clave académica, independientemente del hecho de que haya sido históricamente más o menos homogénea y unitaria). Lo cual propiciaría la determinación de lecturas canónicas de la modernidad por parte incluso de sí misma, como condición necesaria de sus propias exigencias de definición, identificación y defensa y salvaguarda: determinación, pues necesaria en el desarrollo de las consecuencias de sus bases y reflejo de su dinámica intelectual, intrínsecamente problemática y confirmadora de su ineludible matriz *dialéctica*.

Venturi, por otra parte, puede ser más o menos moderno en cuanto al lenguaje que postula o maneja, pero también es evidente en este plano el contraste de los léxicos que apadrina con los de la llamada arquitectura funcionalista y su normalización estilística más popular —de paralelo y nada casual resello U.S.A.<sup>23</sup>, el *International Style*. Más aún, todo parece indicar que la propuesta venturiana se define estrictamente por contraste con respecto de esa arquitectura moderna en cuanto identificada a su pesar, contrariamente a su inicial propósito (aunque también inevitablemen-



Brant-Johnson House. Vail (Col.). 1976.

te) en clave eminentemente estilística. Con todo, es significativo el hecho de que Venturi establezca su desacuerdo con la modernidad arquitectónica expresamente en los mismos términos de sus *slogans*, proclamas y manifiestos: el "less is a bore" contra el "less is more" de Mies, etc. También, el modo en que plantea sus afirmaciones frente a ella, como argumentos de una opción alternativa definida en su mismo plano de formulación, en un diálogo de igual a igual y a la manera de una directa corrección metodológica; por tanto, también, al cabo, lingüística: "prefiero...", "me gusta más...", "intercedo por...", "antepongo...", etc.<sup>24</sup>. Resulta sintomático igualmente el que la reflexión disciplinar venturiana venga no sólo acompañada y apoyada por sus proyectos concretos, sino incluso en buena parte sustentada en sus imágenes.



Interior de la casa Tucker en Nueva York. 1975

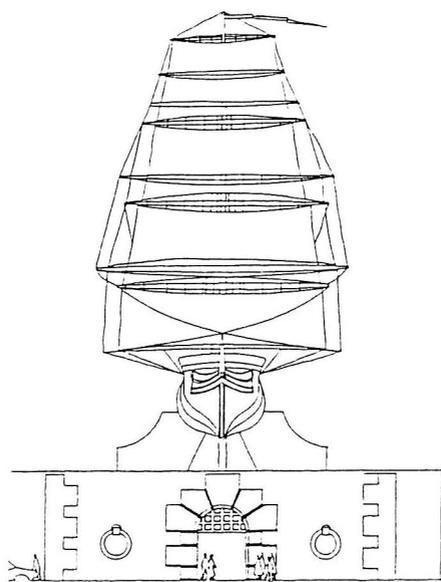
En definitiva, y ésta es la tesis que acerca de su obra desearíamos ahora proponer, en lo que respecta a las claves intelectuales que la sustentan, *Venturi es completamente moderno*. Su posición, entendiendo el término "modernidad" en el sentido que está implícito en su uso a lo largo del razonamiento seguido —se trata, por otra parte, de su acepción común, quizá, eso sí, vista con una proyección cultural más amplia—, es una posición intelectual moderna.

Pero aún habría más: por idéntica razón, también lo es su recepción a modo de opción figurativa definida "en términos históricos" como oferta alternativa de contraste post-moderna; una recepción, en forma de aceptación o de rechazo, forzosamente ajustada, estrictamente, a los criterios que delimitan el grado de validez de un mero argumento de polémica (si no al de recetarios expedidos y extendidos en términos de moda).

La lectura del "mensaje Venturi" requiere su descodificación analítica previamente al posible ulterior posicionamiento ante él; pero una descodificación que no dé por buenos, acriticamente, sus presupuestos intelectuales y su determinación implícita —selectiva, aunque quizá inconsciente— de determinados planos de discusión como presupuesto intocable y marco de desarrollo para el discurso arquitectónico: una descodificación, en fin, consciente de

las claves que utiliza. Es de decir, que "llegue hasta el final", hasta hacer pie en el *espacio de la teoría*.

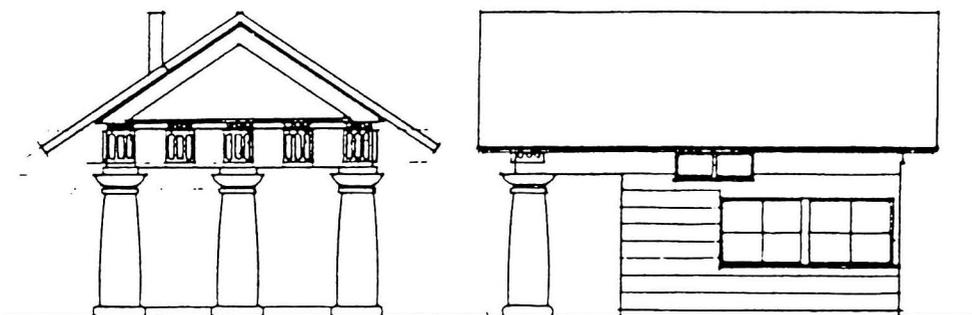
Como consecuencia del proceso de introversión puesto en marcha con el desencanto subsiguiente a los últimos coletazos de una modernidad mirada ya con indulgente comprensión o abúlica nostalgia, el redescubrimiento de la intimidad y de las potencias del sujeto —y de lo particular, heterodoxo o "diferente" en el más amplio sentido— desde la persuasión de la condición ineluctablemente extraña de un mundo objetivo ajeno, indomitable y hasta cierto punto incomprendible, parece estar detrás de la primacía adquirida en la práctica arquitectónica por los valores individuales y las posiciones subjetivas, con la revalorización de una *artisticidad* libre y pluralista como objetivo y marco último de ejercicio de la disciplina; una *artisticidad* antes relegada programáticamente frente a cuestiones como la utilidad social y la eficacia productiva y de uso. Probablemente como resultado también de ese proceso —proceso, en todo caso, tan complejo como describable en mil yuxtapuestas perspectivas—, parece que la escena arquitectónica asiste a un cada vez más generalizado desprestigio de la teorización y la discusión de ideas, rindiendo un tributo póstumo a la modernidad lejos de alcanzar a *superarla*. El compromiso con el poder —hoy ya no sólo ni especialmente el poder político, más bien con las nuevas clases de poder en boga: publicidad, prestigio, información, cultura...— de buena parte de los representantes del pensamiento arquitectónico contemporáneo, parece conducir a la figura del intelectual gramsciano; en la cual, perdida la tradicional tensión vivificante entre lo deseable y lo posible, el discurso tiende a orientarse hacia los terrenos de la propaganda en los que la razón estratégica, con frecuencia, domina sobre la voluntad de conocimiento. Pero únicamente la afirmación compartida, y la investiga-



Fachada para un Club de Jazz en Houston (Texas), 1976.

ción subsiguiente, con esa voluntad, de una estructura de referencia teórica en relación con la arquitectura, de ciertos conceptos básicos referentes a su "naturaleza" — función, finalidad, moralidad etc.— o, dicho de otro modo, de un espacio de discurso propiamente teórico centrado en el análisis del ejercicio de proyecto, puede proporcionar una base eficaz para orientar la discusión disciplinar, evitando la involuntaria reedición de las universalmente denunciadas falacias de la modernidad, y aislando el estigma de sus claves intelectuales con el fin, al menos, de examinarlas y evaluarlas conscientemente.

Sólo aceptando esta posibilidad podría y debería hablarse de la contribución de Venturi & Partners, a la situación y tarea contemporánea de la arquitectura, como un conjunto de sugerencias o una llamada de atención —independientemente de su ocasional, momentánea, traducción subjetiva en formas— reveladoras en algún grado de *nuevos datos* —quizá históricamente inadvertidos— *del problema*.



Proyecto para una casa de vacaciones, 1977.

## NOTAS

1. Cfr. R. VENTURI, *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, Gustavo Gili, Barcelona 1978 (*Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, Nueva York 1966).
2. Cfr. por ejemplo, Ch. JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, Academy Editions, Londres 1977.
3. Véase el paralelismo con las condiciones de legitimación de las proposiciones científicas en la caracterización de la "condición postmoderna del saber", en: J.F. LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Editions de Minuit, París 1979.
4. Cfr. T. MALDONADO, "Il Movimento Moderno e la questione *post*", *Casabella*, n.º 463-464, 1980.
5. Cfr. S. VON MOOS, "On history, Architecture parlante and populism", *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, n.º 162, 1984.
6. Cfr. R. MAXWELL, "The Venturi Effect", en D. DUNSTER, ed., *Venturi and Rauch* (Architectural Monographs, 1), Academy Editions, Londres 1978; pp. 7, 14, etc.
7. R. VENTURI, S. IZENOUR y D. SCOTT-BROWN, *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Gustavo Gili, Barcelona 1978; pág. 201.
8. *Ibidem*, pág. 160. La cursiva es nuestra.
9. Acéptese de momento, provisionalmente, la asimilación táctica de funcionalismo y modernidad arquitectónica, que habría que argumentar seguramente con una extensión excesiva para con las posibilidades y el propósito concreto de estas páginas.
10. Cfr. G. SCOTT, *The Architecture of Humanism*, Constable and Co., Londres 1914.
11. Cfr. D.A. W. THOMPSON, *On Growth and Form* (1917), Cambridge 1966.
12. R. MAXWELL, art. cit., pág. 21.
13. *Ibidem*, pág. 25.
14. Cfr. S. VON MOOS, art. cit., pp. 144-146.
15. R.A.M. STERN, "Venturi and Rauch: Learning to love them", en D. DUNSTER, ed., *Venturi and Rauch*, ed. cit., pág. 94.
16. Cfr. R. VENTURI, S. IZENOUR y D. SCOTT-BROWN, *Aprendiendo de Las Vegas...*, cit., Parte II: "La arquitectura de lo feo y lo ordinario, o el Tinglado decorado".
17. Cfr. M. TAFURI, *La esfera y el laberinto*, Gustavo Gili, Barcelona 1984, "Introducción: El proyecto histórico".
18. Cfr. R. VENTURI, S. IZENOUR y D. SCOTT-BROWN, *Aprendiendo de Las Vegas...*, cit., pp. 23-16: "Las Vegas se analizan aquí como fenómeno de comunicación arquitectónica. Del mismo modo que el análisis de una catedral gótica no tiene por qué incluir un debate sobre la ética de la religión medieval, tampoco aquí ponemos en cuestión los valores de Las Vegas. (...) El análisis de una variable arquitectónica aislada de las demás es una actividad científica y humanista perfectamente respetable, siempre y cuando después se vuelvan a sintetizar todas en el diseño. El análisis del urbanismo americano existente es una actividad socialmente deseable en la medida en que nos enseña a los arquitectos a ser más comprensivos y menos autoritarios en los planes que hacemos. (...) Además, no existe razón por la cual los métodos de persuasión comercial y el *skyline* de los anuncios (...) no sirvan a un mayor progreso cultural".
19. Cfr. S. VON MOOS, art. cit., pág. 149.
20. Cfr. M. TAFURI, *op. cit.*, Tercera Parte: "El juego de las perlas de vidrio".
21. Cfr. R. VENTURI y D. SCOTT-BROWN, "Functionalism, yes, but..." *Arquitecturas bis*, n.º 5, 1975.
22. R. VENTURI, S. IZENOUR y D. SCOTT-BROWN, *Aprendiendo de Las Vegas...*, cit., pág. 14.
23. Cfr. H. R. HITCHCOCK y Ph. JOHNSON, *The International Style. Architecture since 1922*, W.W. Nottan & Co. Inc., Nueva York 1966.
24. Se trata de los arranques de las frases en que opone programáticamente sus tesis acerca de la composición arquitectónica a las del Movimiento Moderno: cfr. R. VENTURI, *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*, ed. cit., pp. 22-23.