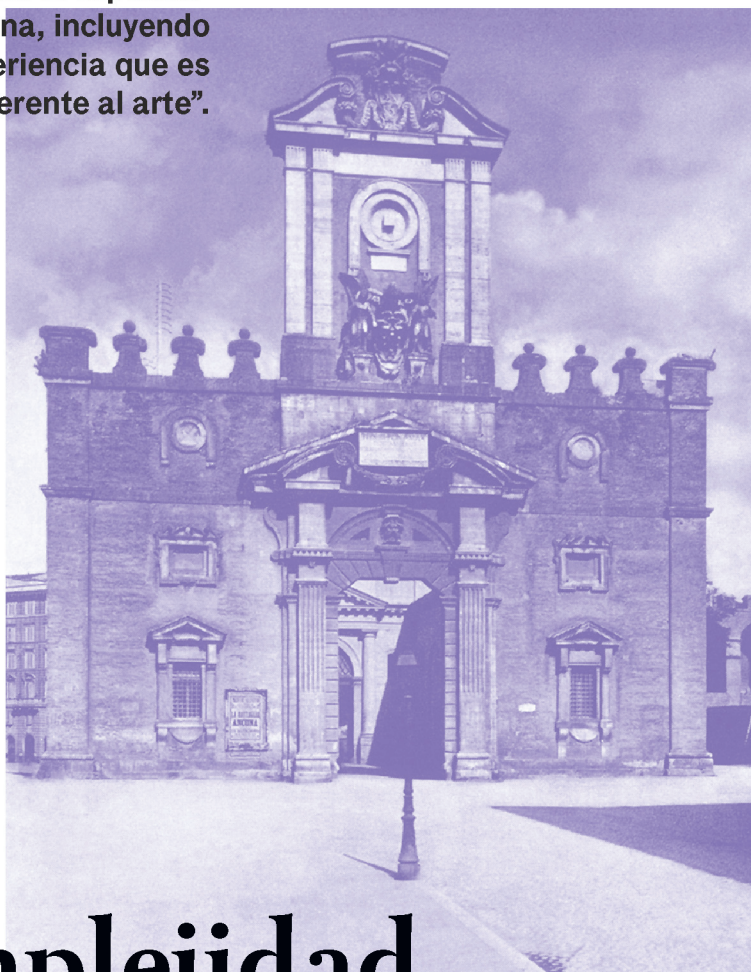


# Robert Venturi

“Hablo de una arquitectura compleja y contradictoria basada en la riqueza y la ambigüedad de la experiencia moderna, incluyendo aquella experiencia que es inherente al arte”.



# Complejidad y contradicción en la arquitectura

GG

# Complejidad y contradicción en la arquitectura

**Robert Venturi**

[www.editorialgg.com](http://www.editorialgg.com)

**GG<sup>®</sup>**

## A mi madre y a la memoria de mi padre

Título original: *Complexity and Contradiction in Architecture*, segunda edición publicada por The Museum of Modern Art de Nueva York, 1977.

Edición a cargo de Moisés Puente

Versión castellana: Antón Aguirregoitia Arechavaleta, Eduardo de Felipe Alonso y Esteve Riambau i Saurí

Revisión del texto: Sara Sánchez Buendía

Diseño de la colección y de la cubierta: Setanta

En cubierta: Miguel Ángel, Porta Pia, Roma, Italia. Imagen © The Courtauld

Tercera edición, 2021

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

La Editorial no se pronuncia ni expresa ni implícitamente respecto a la exactitud de la información contenida en este libro, razón por la cual no puede asumir responsabilidad alguna en caso de error u omisión.

© The Museum of Modern Art, Nueva York, 1966, 1977, 2002

y para la edición castellana:

© Editorial GG, SL, Barcelona, 1972, 1978, 2021

Esta edición se publica bajo licencia de The Museum of Modern Art de Nueva York.

Todos los derechos reservados.

*Printed in Spain*

ISBN: 978-84-252-2828-5

Depósito legal: B. 14232-2021

Impresión: agpograf, Impressors, Barcelona

Este libro se ha impreso sobre papel fabricado a partir de madera procedente de bosques y plantaciones gestionadas con altos estándares ambientales, garantizando una explotación de los recursos sostenible y beneficiosa para las personas. También para generar un menor impacto, hemos dejado de retractilar nuestros libros. Con estas medidas, queremos contribuir al fomento de una forma de vida sostenible y respetuosa con el medio ambiente.

**Editorial GG, SL**

Vía Laietana 47, 3.º 2.ª, 08003 Barcelona, España. Tel. (+34) 933 228 161

[www.editorialgg.com](http://www.editorialgg.com)

# Índice

6	<b>Prólogo</b> , Vincent Scully
14	<b>Prefacio</b> , Robert Venturi
21	<b>Arquitectura equívoca: un manifiesto amable</b>
23	<b>Complejidad y contradicción versus simplificación o pintoresquismo</b>
31	<b>Ambigüedad</b>
37	<b>Niveles contradictorios: el fenómeno de “esto y lo otro” en arquitectura</b>
55	<b>Niveles contradictorios (continuación): el elemento de doble función</b>
69	<b>Adaptación y las limitaciones del orden: el elemento convencional</b>
79	<b>Contradicción adaptada</b>
99	<b>Contradicción yuxtapuesta</b>
125	<b>El interior y el exterior</b>
163	<b>El compromiso con el todo difícil</b>
195	<b>Obras</b>
251	<b>Agradecimientos</b>
251	<b>Origen de las ilustraciones</b>

Este no es un libro fácil. Requiere un compromiso profesional y una gran atención visual, y no va dirigido a aquellos arquitectos que, para no disgustarse, prefieren cerrar los ojos. De hecho, su argumento se despliega como una cortina que se alza lentamente ante nuestros ojos. Progresivamente, punto por punto, va surgiendo el conjunto, y este conjunto es nuevo, difícil de ver, difícil de describir, torpe e inarticulado como solo puede serlo lo nuevo.

Se trata de un libro típicamente estadounidense, rigurosamente pluralista y fenomenológico en su método; nos puede recordar a Theodore Dreiser trazando laboriosamente su camino. Con todo, probablemente sea el texto más importante sobre la producción arquitectónica desde que Le Corbusier publicara *Hacia una arquitectura*<sup>1</sup> en 1923. A primera vista, la postura de Venturi parece exactamente la opuesta a la de Le Corbusier, su primer y natural complemento a lo largo del tiempo.<sup>2</sup> Esto no quiere decir que Venturi tenga la misma capacidad de persuasión y acierto que Le Corbusier, y quizás nunca la tendrá. Pocos alcanzarán ese nivel de nuevo. Seguramente la experiencia de los edificios de Le Corbusier ha tenido mucha influencia en la formación de las ideas de Venturi. Además, sus puntos de vista se compensan con los de Le Corbusier, tal como fueron expresados en sus primeros escritos y tal como han afectado a dos generaciones de arquitectos desde entonces. *Hacia una arquitectura* reclamaba un noble purismo para la arquitectura, tanto para los edificios como para la ciudad en su conjunto, mientras que este nuevo libro da la bienvenida a las contradicciones y las complejidades de la experiencia urbana en todas las escalas. De este modo, este libro marca un desplazamiento total del énfasis y molestará a algunos de los que se declaran seguidores de Le Corbusier hoy, exactamente de la misma manera que Le Corbusier enfureció entonces a muchos que pertenecían a las *beaux-arts*. Los libros, pues, se complementan entre sí, y sus fundamentos son muy parecidos. Ambos están escritos por arquitectos que realmente han aprendido algo de la arquitectura del pasado. Pocos arquitectos contemporáneos han sido capaces de hacer algo así y, en su lugar, han tendido a refugiarse en diversos sistemas de lo que solo podría llamarse “propaganda histórica”. Para Le Corbusier y para Venturi la experiencia fue personal y directa. Cada uno fue capaz de liberarse de los modos

fijos del pensamiento y de las modas de sus contemporáneos, siguiendo el precepto de Albert Camus de dejar atrás por unos momentos “nuestra época y sus furores adolescentes”.

Cada uno de ellos aprendió de cosas muy diferentes. El gran profesor de Le Corbusier fue el templo griego, con su volumen exento, blanco y libre en el paisaje, con su luminosa austeridad que resplandecía bajo el sol. En sus primeras obras polémicas quiso levantar sus edificios y sus ciudades de esa manera, y en su arquitectura madura incorporó cada vez más el carácter escultórico y vigorosamente heroico del templo griego. La inspiración primaria de Venturi pareciera proceder del opuesto histórico y arquetípico del templo griego, las fachadas urbanas de Italia, con sus ajustes interminables a los requerimientos contradictorios del interior y del exterior, y su inflexión con todos los asuntos de la vida cotidiana: no esencialmente actores escultóricos en vastos paisajes, sino complejos contenedores y definidores espaciales de calles y plazas. Tal “adaptación” también pasa a ser un principio urbano general para Venturi. En esto se parece nuevamente a Le Corbusier, pues ambos son artistas plásticos profundamente visuales cuya observación minuciosa de unos edificios concretos comporta una actitud nueva y simbólica hacia el urbanismo en general; no la visión diagramática esquemática o bidimensional hacia la que tienden muchos urbanistas, sino un conjunto de imágenes sólidas, la arquitectura en sí en todas sus dimensiones.

En este sentido, una vez más las imágenes de Le Corbusier y de Venturi son diametralmente opuestas. Le Corbusier ejercita ese aspecto de su naturaleza multifacética que manifestaba rigor cartesiano y que generalizó en *Hacia una arquitectura* mucho más fácilmente de lo que Venturi hace en este libro, presentando un esquema claro y general del conjunto. Venturi es más fragmentario y avanza paso a paso a través de relaciones más resumidas. Sus conclusiones son generales solo de un modo implícito. Además, creo que, en su reconocimiento de la complejidad y en su respeto por lo existente, sus propuestas crean el antídoto más necesario contra ese purismo catastrófico que la renovación urbana contemporánea ha llevado a tantas ciudades al borde de la catástrofe, y donde las ideas de Le Corbusier han encontrado una terrorífica vulgarización. Se trata de los sueños de un héroe aplicados en serie, como si un Aquiles tuviera que ser el rey. Supongo que esa es la razón por la que Venturi es tan consistentemente antiheroico al cualificar compulsivamente sus recomendaciones con una ironía implícita en cada giro. Le Corbusier también utilizó la ironía, pero la suya fue tan afilada como una sonrisa

de dientes de acero. Venturi se encoge de hombros con remordimiento y sigue adelante. En la práctica, la respuesta de esta generación a las grandiosas pretensiones ha demostrado ser destructiva o exagerada.

Como todos los arquitectos originales, Venturi hace que veamos el pasado de una forma diferente. A mí, por ejemplo, que en su momento me centré en las continuidades espaciales protowrightianas del estilo shingle, me ha hecho volver a valorar una característica opuesta y no menos evidente: las complejas adaptaciones del interior y del exterior con las que seguramente se embelesaron aquellos arquitectos. También ha llamado la atención una vez más sobre el principio de adaptación en las primeras plantas de Le Corbusier. Todos los arquitectos creadores devuelven la vida a lo muerto como algo de oficio. No sorprende, pues, que Le Corbusier y Venturi coincidan en el tema de Miguel Ángel, en cuya obra la acción heroica y la complejidad van especialmente unidas. Venturi se fija menos que Le Corbusier en la afirmación unitaria de la idea de Miguel Ángel para la basílica de San Pedro del Vaticano, pero, como Le Corbusier, ve que se puede construir, como lo prueban las ventanas de las viviendas para la tercera edad Guild House, de acuerdo con otras cosas: las tristes e intensas disonancias de los ábsides, esa música deprimente y grandiosa de civilizaciones agonizantes y del destino de la humanidad en un planeta que se apaga.

En este sentido, a pesar de sus irónicos desmentidos, Venturi es uno de los pocos arquitectos estadounidenses cuya obra parece acercarse a la dimensión trágica siguiendo la tradición de Frank Furness, Louis H. Sullivan, Frank Lloyd Wright y Louis I. Kahn. Al ser así, nos sugiere el poder de intensificación de un significado que tienen las sucesivas generaciones que viven en un mismo lugar, que en su mayor parte se ha producido en Filadelfia: de Furness al joven Sullivan y a Kahn, pasando por Wilson Eyre y George Howe. Kahn es el mentor más cercano de Venturi y también lo ha sido de la mayoría de los mejores arquitectos y profesores estadounidenses jóvenes de la década de 1950, como Romaldo Giurgola, Charles Moore, Thomas R. Vreeland y Peter Millard. Por tanto, el diálogo que se ha establecido, en el que también ha desempeñado un papel destacado el holandés Aldo van Eyck, seguramente ha contribuido mucho a la evolución de Venturi. La teoría de las “instituciones” de Louis I. Kahn fue fundamental para todos estos arquitectos, aunque el propio Venturi esquivó las preocupaciones estructurales de Kahn en favor de un método más flexible dirigido hacia la función, más próximo al de Alvar Aalto. Al contrario que sus textos, los proyectos de Venturi se despliegan

sin esfuerzo, son accesibles como los de un arquitecto del Barroco y, en el mismo sentido, de un escenógrafo. (Su proyecto para el monumento a Franklin Delano Roosevelt, probablemente el mejor y sin duda el más original de los que se presentaron al concurso, muestra la serenidad y la grandeza de su talento escenográfico.) No hay nada en él de la batalla encarnizada de Kahn ni de la profunda agonía de los contrarios estructurales y funcionales en busca de expresión. Venturi se siente como en casa con lo particular y, de este modo, ofrece la oposición necesaria a los representantes de esa arquitectura homogeneizadora y tecnológica que pretende atestar nuestro futuro. En este sentido, no se enfrenta a Le Corbusier ni tampoco a Mies van der Rohe, a pesar de la regularidad universal de las formas de este último. En un mismo mundo pueden convivir muchas especies excepcionales. De hecho, esta multiplicidad es la más alta promesa de la época moderna a la humanidad, pues es mucho más intrínseca a su naturaleza que la concordancia superficial o el embalaje igualmente arbitrario que sugieren sus primeras fases y que tan ansiosamente adoptan los proyectistas superficiales.

El punto esencial es que la filosofía y el diseño de Venturi son humanistas, lo que aproxima su libro a la obra básica de Geoffrey Scott *La arquitectura del humanismo*.<sup>3</sup> Por tanto, este libro pone en valor sobre todo las acciones del ser humano y el efecto de las formas físicas sobre su espíritu. En esto, Venturi es un arquitecto italiano que sigue una gran tradición; su contacto con esta tradición le vino por el estudio de la historia del arte en la Princeton University y por una beca de la American Academy de Roma. No obstante, como bien muestra su Guild House, es uno de los pocos arquitectos cuyo pensamiento puede compararse con el de los pintores pop, y probablemente el primero que percibe la utilidad y el significado de sus formas. Sin duda alguna, ha aprendido mucho de ellos durante los últimos años, aunque la tesis principal de este libro fue esbozada a finales de la década de 1950, antes de conocer a los pintores pop. Incluso su “La Main Street está casi bien” coincide con sus puntos de vista, así como su inclinación por los cambios de escala en los edificios pequeños y por la vida insospechada que se encuentra en los artefactos comunes de la cultura de masas cuando uno se fija en ellos individualmente. No debería olvidarse el ingrediente “pop” del “purismo” de Le Corbusier, como en el caso del joven Fernand Léger, pues recoge un significado histórico renovado cuando se aprende una vez más su lección de la destrucción de la escala y la observación aguda. De nuevo uno tiene la sensación de que, como pintor y teórico, Le Corbusier hubiera



entendido perfectamente la asociación que hace Venturi del método visual con la intención intelectual.

En este sentido, resulta significativo que las ideas de Venturi hayan suscitado el resentimiento más amargo entre los más académicos de la generación de la Bauhaus, con su absoluta falta de ironía y su desprecio con ademanes de solterona por la cultura popular, pero agarrándose débilmente a cualquier otra cultura; con su incapacidad para manejar la escala monumental y su hablar de boquilla de la tecnología, y con su preocupación por una estética purista bastante puritana. La mayor parte de los diseños de la Bauhaus de la década de 1920, tanto de edificios como de muebles, se diferencian claramente de las formas generosas y variadas de ese mismo período creadas por Le Corbusier. Es aquí donde parecen separarse dos corrientes de la arquitectura, y ahora puede que, como arquitectos más que como “diseñadores”, Le Corbusier y Venturi trabajen en un filón mayor y más humano.

El proyecto de Venturi para el Ayuntamiento de North Canton (Ohio) muestra cómo su arquitectura también tiene una conexión con las últimas obras de Sullivan y con las corrientes más profundas e inexploradas de la experiencia vernácula estadounidense en su conjunto. Seguramente este sea el mayor logro de Venturi desde un punto de vista estadounidense, pues nos abre de nuevo los ojos a la naturaleza de las cosas tal como son en el país —tanto en las pequeñas ciudades como en Nueva York—, y a partir de una fábrica común y corriente, confusa y producida en serie, construye una arquitectura sólida, hace de ella un arte. Venturi hace revivir las tradiciones populares y la metodología particularizada del período anterior al *beaux-arts* y al “estilo internacional”, y así acaba renovando la conexión con todo nuestro pasado, tal como ya había comenzado a hacer Kahn en su obra más madura.

No es de extrañar que sean pocos los promotores actuales los que lo soporten. También ellos tienen esa vena estadounidense de chicos de pueblo que pegan sus narices al escaparate de una confitería para gastar el dinero que tienen en el bolsillo por primera vez. Generalmente compran porquerías y basura chic, que ya viene preparada por un ejército de empresarios de la arquitectura que ofrecen ostentosamente una simplicidad adulterada y un orden mortal: el envoltorio moderno por excelencia. Venturi parece demasiado complicado y demasiado próximo a lo cotidiano para este tipo de gente, ya que ellos prefieren tratar por encima algunos aspectos de la realidad, aquellos más demandados, en sus formas arquitectónicas y en sus programas sociales. Precisamente

porque reconoce y utiliza los fenómenos sociales tal como son, Venturi es el menos “estilista” de los arquitectos, pues va siempre al grano y trabaja rápidamente sin perderse en pretensiones chic ni en nebulosos problemas secundarios. Aunque ha aprendido de la arquitectura manierista, en ningún caso sus edificios son “amanerados”, sino sorprendentemente directos. Al fin y al cabo, una antena de televisión de un tamaño apropiado corona su Guild House, de igual modo que la televisión llena las vidas de nuestros ancianos; sea esto bueno o malo, es un hecho. Venturi incorpora toda la dignidad que pueda haber en ello, pero no nos miente respecto a cómo son las cosas. En el sentido más directo, le interesan la función y las formas potentes que se derivan de la expresión funcional. Al contrario que muchos de los arquitectos de esta generación, Venturi nunca es afectado.

No es de extrañar, pues, que los edificios de Venturi no hayan tenido una pronta acogida; han sido a la vez demasiado nuevos y, por su “integración” de la complejidad, también demasiado sencillos y sin pretensiones para esta próspera década. Han rehusado hacer mucho a partir de nada, permitirse gestos ostentosos o animar a la moda. Han sido el producto de un profundo análisis sistemático de aspectos programáticos y visuales, y, por tanto, han exigido una seria reorientación de todo nuestro pensamiento. De aquí que todavía no se haya creado la imagen simbólica que dispondría a nuestros ojos a apreciarlos como merecen. Este libro podría ser una ayuda en este sentido. Creo que el futuro lo considerará como uno de los pocos textos básicos de nuestro tiempo, a pesar de su falta de pretensiones antiheroica y del cambio de perspectiva que comporta ir de los Campos Elíseos a la Main Street, todavía recoge el diálogo fundamental que comenzó en la década de 1920 y por eso nos conecta, una vez más, con la generación heroica de la arquitectura moderna.

### **Nota a la segunda edición**

Abril de 1977

No hay manera de separar la forma del significado; una no puede existir sin el otro. Solo puede haber diferentes estimaciones críticas de los principales medios a través de los cuales la forma transmite significado al espectador: a través de la empatía, decía el siglo XIX, una abarca al otro; a través del reconocimiento de signos, dicen los lingüistas, lo transmite. Cada bando estaría de acuerdo en que el agente activo relevante en este

proceso del cerebro humano es la memoria: la empatía y la identificación de los signos son respuestas aprendidas como resultado de experiencias culturales específicas. Los dos modos de conocimiento y de derivar el significado de la realidad exterior se complementan entre sí, y ambos actúan en diferentes grados en la formación y la percepción de todas las obras de arte.

En este sentido, como en todas las artes, la producción y la experiencia de la arquitectura son siempre actos histórico-críticos que implican aquello que el arquitecto y el espectador han aprendido a distinguir e imaginar a través de su propia relación con la vida y las cosas. Por tanto, de ello se sigue que la fuerza y el valor de nuestro contacto con el arte dependerán de la calidad de nuestro conocimiento histórico, y resulta evidente que aquí debe emplearse la palabra “conocimiento” en lugar de “aprendizaje”.

Los dos libros principales de Venturi han sido construidos precisamente a lo largo de estas líneas. Ambos son a la vez críticos e históricos. A pesar de su significativa introducción de varias modalidades valiosas de crítica literaria en los textos sobre arquitectura, este primero explora primordialmente la reacción física ante la forma y, por tanto, es básicamente empático en su método. El segundo, *Aprendiendo de Las Vegas*,<sup>4</sup> trata principalmente de la función del signo en el arte y, por tanto, tiene un enfoque fundamentalmente lingüístico. Estos dos volúmenes, siempre impecablemente visuales en su argumentación, conforman una impresionante estética activa para los arquitectos contemporáneos.

Pasado el tiempo, me siento honrado por partida doble por haberseme invitado a escribir el prólogo de la primera edición, que, aunque no me parece tan bien escrito como el propio libro (editado por Marian Scully), sí embarazosamente correcto en sus conclusiones. Me complace especialmente haber tenido el acierto de señalar en él que *Complejidad y contradicción en la arquitectura* era “el texto más importante sobre la producción de arquitectura desde que Le Corbusier publicara *Hacia una arquitectura* en 1923”. El tiempo ha demostrado que esta afirmación extravagante no era más que la cruda verdad, y los críticos que en aquel momento la encontraron de lo más graciosa o exasperante parecen invertir ahora una considerable dosis de energía citando a Venturi sin agradecersele, o acuciándole por no haber ido más lejos, o bien demostrando que, en realidad, todo esto ya lo habían dicho ellos mucho antes. Esto no importa demasiado. Lo importante es que este libro brillante y liberador fuese publicado cuando fue publicado. Proporcionó, tanto a

arquitectos como a críticos, herramientas más realistas y eficaces, hasta el punto de ser responsable en gran medida de la amplitud y relevancia que el diálogo arquitectónico ha alcanzado desde entonces. Especial interés revisten los nuevos y elocuentes edificios que han sido inspirados por este método, si bien de los de Venturi y Rauch no son considerados (y ello no debe sorprendernos) como los más arquetípicos, distinguidos y centrados desde un punto de vista intelectual. Una vez más, como en la ocasión en que patrocinó la exposición de 1932 de la que se derivó el libro *El estilo internacional* de Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson,<sup>5</sup> el Museum of Modern Art hizo posible algo importante al apoyar este libro.

---

1 Le Corbusier, *Vers une architecture*, Éditions Crès, París, 1923 (versión castellana: *Hacia una arquitectura*, Apóstrofe, Barcelona, 1998) [N. del Ed.].

2 No me olvido del libro de Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica* (1945), que fue conscientemente escrito como una respuesta a Le Corbusier. Sin embargo, no puede considerarse como un complemento ni como un precedente del anterior, pues apenas constituía algo más que una reacción en contra del de Le Corbusier y a favor de los principios "orgánicos" que ya habían formulado otros arquitectos, además de Zevi, y que habían tenido su momento culminante mucho antes. Habían encontrado su más clara personificación en la obra de Frank Lloyd Wright anterior a 1914 y en sus cristalinas declaraciones verbales de sus escritos de ese período.

3 Scott, Geoffrey, *The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste*, Houghton Mifflin, Boston/Nueva York, 1914 (versión castellana: *La arquitectura del humanismo: un estudio sobre la historia del gusto*, Barral, Barcelona, 1970) [N. del Ed.].

4 Venturi, Robert, Scott Brown, Denise e Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1972; segunda edición revisada: 1978 (versión castellana de la segunda edición: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].

5 Hitchcock, Henry-Russell y Johnson, Philip, *The International Style: Architecture since 1922*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1932 (versión castellana: *El estilo internacional: arquitectura desde 1922*, COAAT/Galería-librería Yerba, Murcia, 1984) [N. del Ed.].

## Prefacio

Robert Venturi

<https://editorialgg.com/complejidad-y-contradiccion-en-la-arquitectura-nueva-edición.html> <https://editorialgg.com/complejidad-y-contradiccion-en-la-arquitectura-nueva-edición.html> Como sostenía Eliot:

En la literatura inglesa rara vez hablamos de tradición [...]. Rara vez aparece esta palabra a no ser, quizás, en una frase de desaprobación. De aparecer, tendría un sentido vagamente aprobatorio, con la implicación de alguna agradable reconstrucción arqueológica, como si fuera de un trabajo aprobado [...]. No obstante, si la única forma de tradición, de legado, consistía en seguir los caminos de la generación inmediatamente anterior con una adhesión a sus éxitos tímida o ciega, debería oponerse enérgicamente a la “tradición” [...]. La tradición es algo con un significado mucho más amplio. No puede heredarse, y si la quieres solo puedes obtenerla mediante un gran esfuerzo. En primer lugar, implica el sentido histórico, que podemos decir que es indispensable para quienquiera continuar siendo poeta después de haber cumplido 25 años; y el sentido histórico implica percepción, no solo del pasado como pasado, sino de su presencia; el sentido histórico obliga a un ser humano a escribir no solo con su propia generación en sus huesos, sino con la sensación de que toda la literatura europea [...] tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo. Este sentido histórico, que es un sentido tanto de lo intemporal como de lo temporal, y de lo intemporal y lo temporal a la vez, es lo que hace tradicional a un escritor y, al mismo tiempo, sumamente consciente de su lugar en el tiempo, de su propia contemporaneidad [...]. Ningún poeta, ningún artista del tipo que sea, tiene su significado completo por sí mismo.<sup>2</sup>

Concuerdo con Eliot y rechazo la obsesión de los arquitectos modernos que, citando a Aldo van Eyck, “han estado insistiendo constantemente sobre aquello que es diferente en nuestra época hasta tal punto que han perdido contacto con lo que no es diferente, con lo que es esencialmente lo mismo”.<sup>3</sup>

Los ejemplos que he escogido reflejan mi inclinación hacia ciertas épocas: manierismo, Barroco y, especialmente, rococó. Como sostiene Henry-Russell Hitchcock:

Siempre existe una auténtica necesidad de volver a examinar las obras del pasado. Presuntamente casi siempre hay un interés genérico por la historia de la arquitectura entre los arquitectos, pero los aspectos o los períodos de la historia que parecen merecer la máxima atención en una época determinada pueden ciertamente variar con

los cambios de sensibilidad.<sup>4</sup>

Como artista escribo de manera franca sobre lo que me gusta en arquitectura: la complejidad y la contradicción. Podemos aprender mucho sobre cómo somos realmente a partir de aquello que descubrimos que nos gusta, de aquello por lo que nos sentimos atraídos fácilmente. Louis I. Kahn se ha referido a “lo que una cosa quiere ser”, pero en esta afirmación está implícita su contraria: lo que el arquitecto quiere que sea la cosa. En la tensión y en el equilibrio entre ambos polos residen muchas de las decisiones del arquitecto.

Las comparaciones incluyen algunos edificios que no son ni bellos ni grandiosos, y que se han sacado abstractamente de su contexto histórico porque confío menos en la idea de estilo que en las características inherentes de determinados edificios. Al escribir más como arquitecto que como académico, mi visión histórica es como la que describe Hitchcock:

Por supuesto, en su momento casi toda investigación sobre la arquitectura del pasado contribuía a su reconstrucción nominal; era un instrumento del *revival*. Esto ha dejado de ser cierto y existen algunas razones para temer que no se volverá a producir en nuestra época. Al no buscar solo en el pasado nuevos argumentos para sus polémicas contiendas en curso, tanto los arquitectos como los historiadores-críticos de principios del siglo XX nos enseñaron a ver de manera abstracta toda la arquitectura, por muy falsa que probablemente sea esta visión limitada para las complejas sensibilidades que produjeron la mayor parte de la gran arquitectura del pasado. Cuando hoy volvemos a examinar o descubrimos este o aquel aspecto de la producción arquitectónica anterior, no es con la idea de repetir sus formas, sino más bien con la esperanza de nutrir de un modo más amplio nuevas sensibilidades que son totalmente el producto de nuestro tiempo. Esto puede parecerle lamentable al historiador puro, pues introduce elementos altamente subjetivos en lo que él cree que deben ser estudios objetivos. Sin embargo, más a menudo de lo que cree, el historiador puro se encontrará moviéndose en direcciones que han sido ya determinadas por veletas más sensibles.<sup>5</sup>

No tengo especial intención de relacionar la arquitectura con otras cosas. No he intentado “ni mejorar las conexiones entre la ciencia y la tecnología, por un lado, y las humanidades y las ciencias sociales, por el otro [...], y hacer de la arquitectura un arte social más humano”.<sup>6</sup> Intento hablar sobre arquitectura más que de lo que la rodea. John Summerson se ha referido a la obsesión de los arquitectos por “la importancia no de la arquitectura en sí, sino de la relación de la arquitectura con otras

cosas”,<sup>7</sup> y ha señalado que en siglo XX los arquitectos han sustituido la “dañina analogía” por la imitación ecléctica del siglo XIX, y han estado reivindicando la arquitectura en lugar de producirla.<sup>8</sup> El resultado ha sido el planeamiento esquemático. El poder siempre menguante de los arquitectos y su creciente impotencia para modelar todo el entorno quizás puedan invertirse irónicamente al estrechar sus preocupaciones y al concentrarse en su propio trabajo. Quizás entonces las relaciones y el poder cuidarán de sí mismos. Acepto lo que a mí me parecen limitaciones intrínsecas de la arquitectura e intento concentrarme en los detalles difíciles más que en las abstracciones fáciles que se hacen de ella “porque el arte pertenece (como decían nuestros antepasados) a la inteligencia práctica, no a la especulativa, y nada puede sustituir el hacer las cosas”.<sup>9</sup> Este libro trata del presente, y del pasado en relación con el presente. No trata de ser visionario, excepto en la medida en que el futuro es inherente a la realidad del presente. Es solo polémico de un modo indirecto. Todo lo que se dice se refiere al contexto de la arquitectura actual y, por tanto, se atacan algunas posiciones: en general, las limitaciones de la arquitectura y del urbanismo modernos ortodoxos, y en particular a los arquitectos banales que invocan la integridad, la tecnología o la programación electrónica como fines de la arquitectura, a los divulgadores que pintan “como cuentos de hadas nuestra caótica realidad”<sup>10</sup> y suprimen aquellas complejidades y contradicciones inherentes al arte y la experiencia. Sin embargo, este libro es un análisis de lo que me parece que ahora es verdadero para la arquitectura, más que un ataque contra lo que me parece falso.

### **Nota a la segunda edición**

Abril de 1977

Escribí este libro a principios de la década de 1960 como arquitecto en activo que daba respuesta a ciertos aspectos de la teoría y de los dogmas arquitectónicos de aquel entonces. Los temas son hoy diferentes, y creo que el libro debería leerse ahora por sus teorías generales sobre la forma arquitectónica, pero también como documento particular de su época, más histórico que de actualidad. Por esta razón, en esta segunda edición no se ha ampliado la segunda parte del libro, que cubre el trabajo de nuestro estudio hasta 1966.

Desearía ahora que el título hubiese sido *Complejidad y contradicción en*

la forma arquitectónica, tal como sugirió Donald Drew Egbert. Sin embargo, a principios de la década de 1960, la forma reinaba en el pensamiento arquitectónico, y la mayor parte de la teoría arquitectónica se centraba en aspectos de la forma. Los arquitectos rara vez pensaban entonces en el simbolismo en arquitectura, y las cuestiones sociales solo alcanzaron cierto predominio hacia la segunda mitad de la década. No obstante, en el fondo este libro sobre la forma en arquitectura complementa el enfoque que hicimos sobre el simbolismo en arquitectura varios años más tarde en *Aprendiendo de Las Vegas*.<sup>11</sup>

Para rectificar una omisión en los agradecimientos de la primera edición, quiero expresar mi gratitud a Richard Krautheimer, quien compartió sus conocimientos de la arquitectura barroca romana con nosotros, y a los becarios de la American Academy de Roma. Agradezco también a mi amigo Vincent Scully su continuado y amable apoyo a este libro y a nuestro trabajo. Me alegra que el Museum of Modern Art amplíe el formato de esta edición con el fin de que las ilustraciones puedan verse mejor.

Tal vez el destino de todos los teóricos sea contemplar las ondas que crean sus obras con sentimientos encontrados. A veces me he sentido más cómodo con mis críticos que con quienes están de acuerdo conmigo. Estos últimos a menudo han hecho mal uso o han exagerado las ideas y los métodos de este libro hasta el punto de caer en la parodia. Algunos han dicho que las ideas están bien, pero que no llegan lo suficientemente lejos. Sin embargo, la mayor parte del pensamiento de este libro ha pretendido ser más sugerente que dogmático, y en la crítica arquitectónica el método de la analogía histórica solo puede llegar hasta ahí. ¿Debe un artista ir hasta el final con su filosofía?



[www.editorialgg.com](http://www.editorialgg.com)

- 
- 1 Eliot, T. S., "The Function of Criticism" [1923], en *Selected Essays: 1917-1932*, Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1932, pág. 18.
  - 2 *Ibíd.*, págs. 3-4.
  - 3 Van Eyck, Aldo, "Dutch Forum on Children's Home", *Architectural Design*, núm. 12, vol. XXXII, Londres, diciembre de 1962, pág. 560.
  - 4 Hitchcock, Henry-Russell, "Food for Changing Sensibility", *Perspecta*, núm. 6, New Haven, 1960, pág. 2.
  - 5 *Ibíd.*, pág. 3.
  - 6 Geddes, Robert L., en *The Philadelphia Evening Bulletin*, Filadelfia, 2 de febrero de 1965, pág. 40.
  - 7 Summerson, John, *Heavenly Mansions*, W. W. Norton & Co., Nueva York, 1963, pág. 197.
  - 8 *Ibíd.*, pág. 20.
  - 9 Jones, David, *Epoch and Artist: Selected Writings*, Chilmark Press, Nueva York, 1959, pág. 12.
  - 10 Tange, Kenzo, en Joedicke, Jürgen (ed.), *Documents of Modern Architecture*, Universe, Nueva York, 1961, pág. 170.
  - 11 I Venturi, Robert, Scott Brown, Denise e Izenour, Steven, *Learning from Las Vegas*, The MIT Press, Cambridge (Mass.), 1972; segunda edición revisada: 1978 (versión castellana de la segunda edición: *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2016) [N. del Ed.].

Encuentra este libro en tu  
librería habitual o en [editorialgg.com](http://editorialgg.com)

**Robert Venturi**

“Hablo de una arquitectura  
compleja y contradictoria  
basada en la riqueza y la  
ambigüedad de la experien-  
cia moderna, incluyendo  
aquella experiencia que es  
inherente al arte”.



**Complejidad  
y contradicción  
en la arquitectura GG**

<https://editorialgg.com/complejidad-y-contradiccion-en-la-arquitectura-nueva-edición.html>